

## BALANCE INCOMPLETO DE LA NOVELA ESPAÑOLA DE 2005

Gemma Márquez Fernández

Adolfo Sotelo Vázquez

*Universitat de Barcelona*

Que la mirada sobre sí misma ha sido rasgo distintivo de la novela contemporánea desde su nacimiento es tópico más que conocido; que esa tendencia metaliteraria se está extremando en una narrativa volcada sobre el mundo de la escritura y sus creadores puede comprobarse con solo una ojeada a los títulos españoles publicados en 2005. De ella se desprende una nómina curiosamente alta de novelas dedicadas a la figura del escritor, tanto si se acogen a un memorialismo ficcionalizado en mayor o menor medida, como si conducen a sus personajes escritores por los caminos de la plena ficción novelesca. Entre las primeras se encuentran *Verás el cielo abierto* de Manuel Vicent (Alfaguara), vuelta a los años de infancia y juventud desde una melancolía cruzada no obstante por el vitalismo sensorial del autor o, con un mayor gusto por la autofabulación, *Fuga del amor* de César Antonio Molina (Destino). Esta última propone una variación lírica sobre la novela de formación, que en la senda de *Vivir sin ser visto* (2000) y *Regresar a donde no estuvimos* (2003), disuelve las fronteras genéricas para crear un crisol narrativo en que el cuento, el ensayo, lo autobiográfico, el libro de viaje, o la fabulación a partir de la experiencia se contaminan en la sustancia común de la memoria. Sin trama unitaria, hilvanadas sobre el fragmentarismo, las historias que aquí se convocan no tienen otro nexo que el de la voz narradora, lanzada a un itinerario por los lugares del recuerdo –las ciudades europeas, aprendidas muchas veces en la mirada de una mujer; la experiencia universitaria de los 70 en Santiago de Compostela, la literatura y el arte– para recalcar en aquellos que sedimentaron en el poso más hondo de una sensibilidad literaria.

Apartándose del culturalismo cosmopolita, la misma búsqueda del recuerdo en los momentos que impresionaron una intimidad de escritora es la que emprende *Como un libro cerrado* de Paloma Díaz-Mas (Anagrama). La narración se vuelca en este caso sobre estímulos cotidianos, aparentemente inanes para la formación de la protagonista que los evoca, pero en los que la memoria sabe encontrar las incitaciones que introdujeron a la niña y a la adolescente a los vicios de la fabulación, la poesía o la lectura. Así, esta se inicia con el TBO de los domingos –cuya compra es objeto de una deliciosa interpretación humanista–, los juegos en la escuela son una intuición de la mimesis narrativa y su autonomía, o la dimensión lúdica del lenguaje se descubre en los juegos verbales en que la familia encierra sus complicidades. Surgidas muchas veces a partir de una fotografía o un libro revisitados, una serie de estampas recorren la vida de la narradora hasta los 19 años, dejando transparentarse en la nitidez de su prosa la atmósfera sentimental de la generación nacida en los 50.

Por lo menos tres de las novelas protagonizadas por escritores han coincidido en tratar el tema del reconocimiento público y del silencio como condición necesaria para el trabajo literario. De la amenaza que el éxito representa para el escritor ha tratado *Doctor Pasavento* (Anagrama, Premio Fundación José Manuel Lara de novela 2006). Tras publicar esa brillante llamada a la resistencia de la literatura que es *Bartleby y compañía* (Anagrama, 2000) y reinventarla como conspiración en *El mal de Montano* (Premio Herralde, 2002), Vila-Matas extrema hasta la parodia su búsqueda de una literatura del silencio en la voz de Andrés Pasavento. Escritor reconocido que desea desaparecer a imitación de su admirado Robert Walser, Pasavento inicia, desde la habitación de hotel en que se ha recluso, un viaje por Europa y África que tendrá su momento central en la visita al manicomio de Herisau, donde estuvo ingresado el escritor suizo, y la llegada al lugar en que el autor de *Jakob von Gunten* muriera sobre la nieve. A lo largo de ese itinerario, Pasavento se irá enmascarando bajo distintas identidades apócrifas, podrá reconocerse en las actitudes de sus diversos heterónimos, y leerá su destino de escritor en la serie de coincidencias acumuladas en torno a la calle del hotel donde se aloja.

Narrador de su propio derrotero en pos de la desaparición, el protagonista de *Doctor Pasavento* se propone escapar a su identidad pública de escritor para liberar el acto creador de todas aquellas interferencias –el soborno del éxito– que puedan enajenarlo, que amenacen con sustraerlo a su propia razón de ser: un pertinaz adentramiento en la verdad, esa “callejuela real, húmeda, oscura y estrecha” (368) por la que narrador y relato quieren encaminarse hacia un horizonte siempre incierto, pero cuyo recorrido es desde luego el único en que puede escribirse la intimidad de ese otro que nace tan solo al iniciarse la escritura y que sustituye al escritor. Es así, en tanto que imagen del fenómeno creativo, como el ambiguo afán de Andrés Pasavento despliega sus

sugerencias más valiosas: aquellas por las que ya transitaron Walser, Kafka, Valéry, Pessoa, Borges o Cortázar. “Escribir constituye mi única posibilidad de existencia interior” (69), declara el narrador, y con ello apunta a la clave misma de la creación literaria: la escritura es *cosa mentale*, fabulación verbal, y para lo que en ella vive pueda existir, es necesario que el autor y el mundo que le rodea queden suspendidos y aparte. En *Doctor Pasavento*, Vila-Matas apuesta entonces por “escribir la novela de otro” (203), construyendo una voz narrativa lanzada a su particular aventura literaria.

De los riesgos que entraña abandonarse al proyecto narrativo de un heterónimo hablaré más adelante. Conviene ahora señalar que con ello la novela tiene la virtud de devolver la materia narrativa a su condición originaria: la pura ficción. Los juegos en que ésta se confunde con la realidad atraviesan *Doctor Pasavento* en un constante movimiento de restitución de lo pretendidamente real al dominio de la invención: las dos novelas compradas en Atocha no tienen más existencia que la que el narrador les ha imaginado durante un viaje en AVE a Sevilla, que también acaba siendo un producto de su escritura (como por otra parte toda su vagabundaje por Europa), lo que se describe como paisaje visto por una ventana no es sino el cuadro que cuelga en el despacho de Anne Yvette, los recuerdos de infancia y juventud se han sustraído a la niñez del primo Arturo y al cine norteamericano para crearle a Andrés Pasavento otro pasado. El acierto del autor consiste aquí en extender esa conciencia sobre la naturaleza ficticia de la escritura hasta aquellos mecanismos que confieren unidad a lo escrito, convirtiéndola en herramienta para contemplar irónicamente el principio de causalidad en que se apoya la construcción del sentido en cualquier texto: la fascinación hiperinterpretativa en torno a la *rue Vaneau*, con la que el narrador relaciona cualquier suceso, libro o noticia de prensa que se preste a ello hasta convertir la realidad entera en un cúmulo de señales que giran en torno a su destino personal –versión neurótica del tópico por el que el mundo es un libro–, pertenece a esa mirada irónica con que el relato muestra cómo lo literario es un ordenamiento de lo que no tiene orden, un forzamiento de las cosas hacia la esfera de sentido que obsesiona a un narrador.

Inciendo en la suficiencia del mundo escrito y en lo obsesivamente que el escritor puede enfrascarse en él, Vila-Matas señala el carácter tiránicamente lúdico y excluyente que posee la elección literaria de su narrador. Nada existe fuera de ese juego que se ha establecido entre él y su Moleskine, tan absorbente que en realidad es el juego el que acaba jugando al escritor, tan posesivo que Pasavento acabará dejando en manos de Humbol cualquier intento de comprender lo real para así poder entregarse a algo tan gratuito que no tiene más objeto que sí mismo, por mucho que no explique el mundo ni conduzca a parte alguna. Ese es de hecho el principio de vagabundaje estilístico que va a

regir la escritura de Andrés Pasavento, quien para ello se atiene a su visión de Robert Walser como “amo y señor del parloteo, de la escritura por la escritura” (153) en la que se renuncia a la coherencia con que las grandes obras literarias reflejan la unidad de una subjetividad poderosa y en la que se rechaza cualquier progreso del discurso. El que pasea por el paisaje nevado en torno al manicomio de Herisau induce al narrador a pasearse por el papel en blanco, y así la inicial imagen de la aventura literaria como tren que avanza hacia el horizonte de la próxima página deriva en un “vagabundeo infinito” (187) que discurre paralelo a los itinerarios geográficos del personaje.

Andrés Pasavento propone una literatura de hilos sueltos, donde los temas se convierten en conatos de sí mismos y se fugan inmediatamente hacia el siguiente en una práctica de la digresión que se quisiera eterna porque, como en Laurence Sterne, desea diferir la muerte de ese otro nacido en la escritura. Y es aquí donde la novela de Vila-Matas asume un riesgo donde su ambición queda comprometida; puesto que ese “estilo hecho de aire libre” (47) que divaga entre las *boutades* y las caprichosas neuras de un nihilista trasnochado, la tenuidad de ese hilo ensayístico con que quedan apenas hilvanadas sus ocurrencias, lo somete todo a una amenaza de trivialidad de la que no siempre escapa el libro. No es seguro si en nombre de la coherencia con la poética de Pasavento y su deseo de ligereza; pero lo que podrían haber sido importantes filones de la novela –Nora, el más que polémico abandono de la realidad en manos de otro, las consideraciones sobre diversos escritores– quedan abandonados antes de colmar todas sus posibilidades.

Sería deseable en cualquier caso que las elecciones narrativas de *Doctor Pasavento* indujeran al lector a contemplar bajo el proyecto novelesco de su protagonista la misma secreta ironía que el personaje reconoce en la obra de Robert Walser. De la misma manera que convendría propiciar más a menudo esa mirada irónica a la hora de proponer la desaparición del escritor, no ya como imagen de la autonomía literaria, sino como ética del creador. Ciertamente que la novela no deja de presentar al personaje en sus flagrantes contradicciones: huido de los que lo conocen pero acudiendo al correo electrónico para comprobar si lo reclaman; ocultando bajo el temor a ser reconocido su urgente deseo de que así suceda, aborreciendo en Morante lo que él anhela ser para acabar adoptando las mismas actitudes que en aquel lo irritaban; nostálgico, cuando ya ha conseguido su desaparición, de las firmas de libros y el aplauso en las conferencias. Uno mismo de sus heterónimos –ese otro yo abrupto y cínico que es el doctor Ingravallo– le indicará a Pasavento la insidiosa doblez de su empresa de desaparición, en la que no deja de estar presente la expectativa de publicación (o más esencialmente, la necesidad de un lector) y en la que una intención rige invariablemente el curso de la escritura: “se te ve absurdo escribiendo con una mano mientras con la otra desvías mi atención para que no

perciba lo que escribes” (256). Desde la ironía es posible acometer el intento de exorcizar la parte de vanidad sublimada que se oculta bajo el deseo de desaparición, evitando la pendiente por la que el recogimiento del escritor en sus cuartillas se desliza peligrosamente hacia la gesticulación del distinguido aristócrata espiritual. *Doctor Pasavento* podría ser de ese modo una vuelta de tuerca paródica de la peculiar deriva por la que el inicial espíritu revulsivo de las actitudes iconoclastas se convierte en un modo más del ansia de notoriedad.

Como exorcismo del éxito literario y de un pasado destruido por sus espejismos, se presenta *La velocidad de la luz* (Tusquets) de Javier Cercas, apuesta por la capacidad de la escritura para conjurar el horror que atraviesa la realidad construyéndole a ésta –quizá tan solo inventándole– un sentido. Historia de la amistad entre el protagonista-narrador y un veterano de Vietnam, la novela de Cercas es asimismo la historia de cómo se ha escrito su relato, al final del cual confluyen ambas en una misma certeza de su necesidad: imposible una sin la existencia de la otra, la narración hace que se iluminen mutuamente, y en esa recíproca donación de significado hunde su convencimiento sobre el poder de la creación literaria para salvar una imagen del mundo que, si no logra esclarecer el misterio humano, sí lo deja intuir tras su figura enigmática. A este respecto, la estructura especular de la novela (ya utilizada en *El inquilino*) no solo es útil a la distribución de la materia narrada; sino que subraya ese proceso por el que el narrador vuelve a conocer lo real en la escritura: todo lo contado en la primera parte –la relación entre el protagonista, joven aspirante a escritor y profesor de español en la Universidad de Illinois, y su áspero compañero de despacho, Rodney Falk; sus interminables conversaciones, cruzadas de una inquietante lucidez, en Treno’s; el aire abismado de Rodney en alguno de sus actos; la pesquisa del narrador en casa del padre de su amigo, quien acabará entregándole las cartas en que su hijo describe la experiencia del mal absoluto en Vietnam–, adquiere una nueva dirección en la segunda, revirtiendo en el aprendizaje de la vocación literaria (ese saber mirar lo que ya existe) que allí se recoge.

Cercas ha cuidado que esa disposición del relato reproduzca en su curso, en sus iniciales incertidumbres y sus descubrimientos finales, el avance de una escritura que se concibe como camino de conocimiento: la novela va buscando aquello que tiene que saber tan solo desde la intuición de que quizá en algún momento llegue a comprenderlo. De ahí la coherencia de su construcción; de ahí también la explícita conciencia, por parte del narrador, de que las imágenes más elocuentes de su historia –aquellas que sobrevuelan el abismo al que se encuentra abocado Rodney cuando sale de la fiesta universitaria o cuando se acerca a los niños que juegan en el parque– nunca se abren a una comprensión definitiva: en ellas se adivina una verdad que nos atañe, pero a la que las palabras tienen vetado el acceso. En ese sentido, lo más valioso de la novela es

la construcción del personaje de Rodney Falk como índice ineludible, y al mismo tiempo, inabordable en todo su alcance, de lo más oscuro que habita en el ser humano. Ya su misma presencia física, su reciedumbre torpe de animal destartalado, resume el estrago al que sobrevive. Su fotofobia lo asemeja al Olalde de *El inquilino* (el propio Rodney le señala al narrador el aire de familia entre él y el personaje de la que aquí aparece como primera novela del protagonista); pero en *La velocidad de la luz* es la señal del hombre que ya no podría resistir más de aquella a la que una vez fue expuesto y que iluminó el horror dentro de sí mismo.

“El espanto está en la guerra, pero mucho antes estaba en nosotros” (114): Rodney Falk es efectivamente el personaje que se ha conocido como asesino a la vuelta de “cualquier recodo” (112) de Vietnam. Durante la guerra, el que en un principio fue declarado pacifista ha arribado al lugar de sí mismo donde la moral ha dejado de ser criterio válido y la muerte se ha convertido en un reino habitable. La novela reconstruye esa experiencia desde diversos puntos de vista dispersos en el transcurso de diecisiete años: la confesión del padre de Rodney, las cartas que este recibía desde el frente –donde la vivencia del hijo encuentra su expresión más brutal y lúcida, de una clarividencia delirante y sin paliativos–, la entrevista mantenida entre Falk y el narrador en el hotel madrileño, el testimonio de la mujer de Rodney y las declaraciones de este en el reportaje donde aparece antes de suicidarse. Sobre todos esos materiales sobrevuela la conciencia acerca de la condición resbaladiza del género que los acoge y los ordena, la ficción narrativa, territorio de espejismos construido entre lo que aportan a él la memoria, la invención, la posible verdad alumbrada y las mentiras de sus protagonistas. Por ello la mirada del narrador gira en torno a las imágenes y los testimonios de que dispone desplegando sus vacilaciones interpretativas (“luego pensé, luego pensé, luego pensé”), planteando su visión de las mismas como pura posibilidad y señalando explícitamente su carácter conjetural.

El protagonista, no obstante, no renuncia a contar; porque cree que lo que sí es posible y necesario es dar cuenta de esa naturaleza inescrutable de la realidad. En su entrevista madrileña, el narrador le indica a Rodney: “Yo no he dicho que quisiera contar la verdad. [...] Sólo he dicho que quería contar tu historia” (176). Como en *Soldados de Salamina*, hay cosas que las palabras no pueden decir; pero todo lo demás –la perplejidad, como mínimo, la intuición de otro sentido– debe decirse. Lo que puede decir *La velocidad de la luz*, por ejemplo, es la epifanía que para el padre de Rodney ha supuesto Vietnam: exponente, ya desnudo de cualquier discurso ennoblecedor, de la absurda apotheosis del mal que supone toda guerra; desenmascaramiento de los juegos del poder, que para su plan descontrolado de devastación se ha servido de hombres abandonados a los límites de su propia barbarie; hallazgo de la culpa en una

generación que traicionó sin saberlo a la siguiente transmitiéndole unos valores de cuya caducidad nadie la había avisado. Puede decir, también, el descubrimiento que para el protagonista acaba siendo la historia de Rodney: la conciencia de que en cualquier ser humano puede desatarse la monstruosidad (baudelaíriamente, e implicando al lector: “Rodney, mi semejante, mi hermano”, 219); pero del mismo modo, y mirándose en esa figura, la diferencia entre el mal y el error, la necesidad de aceptar lo arbitrario de la desgracia (“encontrar culpables es muy fácil; lo difícil es aceptar que no los hay”, 280) y, sobre todo, el reconocimiento de la verdadera vocación literaria como modo de construir una armonía más allá de la desesperación.

Un tanto artificiosamente y apoyada en una trama sentimental que en ocasiones tiende al patetismo, la segunda parte de la novela hace surgir esos temas presentando el derrotero vital del protagonista tras su paso por Estados Unidos. Lo mejor en este punto es la broma cervantina (el narrador ha alcanzado la celebridad tras publicar una novela sobre la Guerra Civil española) y el modo en que de las supercherías del éxito y de las últimas noticias sobre Rodney Falk se va cerniendo lo que pueda ser la auténtica creación literaria. En la entrega del personaje a una pasión por la fama que se alimenta de ella misma, en sus correrías por los caminos más disimulados de la vanidad, en la ingratitud hacia los que quiere o respeta a cambio de una frase brillante que aplauda el auditorio, el narrador descubre cómo durante sus cinco minutos de gloria acabó por “perderle el respeto a la realidad” (201) hasta el punto de causar su catástrofe personal. Constata así que el de la presencia pública es terreno incompatible con el de la escritura, aquel que Rodney había definido como zona en que ejercer la obstinación en lo real. “Sólo se puede escribir cuando se está muerto” (201), desasido del mundo y no obstante evocándolo para volver a conocerlo: desde esa premisa, y con el suicidio de Rodney como catalizador, el protagonista desaparece para escribir el libro que el lector tiene en las manos, único gesto en que todo lo sucedido podría ordenarse según una figura distinta y quizá redentora.

En el otro extremo de los diecisiete años transcurridos, todo es reinterpretado a la luz de ese destino último de los acontecimientos: ser narrados (“esta historia que tal vez Rodney me adiestró siempre para que contara”, 293). Javier Cercas plantea así el texto literario como lugar donde se altera el tiempo, futuro de un pasado que llega hasta él para transformarse en el orden imprevisto que le aguardaba más adelante. “Nada de lo ya acontecido es irreversible” es la “intuición falaz” (236) que asalta al narrador durante su segunda estancia en Estados Unidos: en efecto, el pasado es idéntico en sus hechos ya inevitables; y sin embargo, no acaba de alcanzar su verdad moral hasta que no arriba al tiempo de lo ficticio. Allí adquiere incluso mayor verdad la vida del narrador, en ese modo de existir, apócrifo y oscuro, que se encierra en un libro.

En otro tono habla también de lo que la escritura salva y del silencio en que el escritor la va tejiendo, la última novela del premio Cervantes José Jiménez Lozano. Ambientada en la España de entre finales del siglo XVI y principios del XVII, *Las gallinas del licenciado* (Seix-Barral) arranca de una anécdota hilarante que da pie, sin embargo, a la destilación literaria de un finísimo sentido de la melancolía vital: el Licenciado Juan de Palacios decide dotar a su sobrina casadera, Catalina de Salazar, con una docena de gallinas de Constantinopla, aves prodigiosas que cacarean en griego y cuyo caldo hace olvidar a los hombres su lengua materna. Así es como acaba llegando a Esquivias, pueblo del Licenciado, la aristocrática y orgullosa gallina Basilisa, de cuyo huevo portentoso se ha hecho la tortilla que, según se cuenta, tanto ha reconfortado a un soldado enfermo antes de entrar en la batalla donde ha perdido el brazo izquierdo. Ese soldado, escritor de versos y de relatos pastoriles, es el futuro marido de doña Catalina.

A partir de ese planteamiento, la novela va poblándose de aquellas pequeñas circunstancias —ocasionadas del modo más natural en la vida de los personajes— que pudieran imaginarse alimento de la obra de Cervantes, y de esa forma sugiere al lector el modo tenue y casi inasible en que una sensibilidad creadora enhebra la realidad más cercana y menuda con el hilo de su mirada íntima. *Las gallinas del licenciado* es un modelo imaginario —pero lleno de toda la verdad que lo imaginario puede contener— de cómo nace el mundo cervantino, siempre restituído a su fondo más humano y sincero, a la intimidad herida y sencilla del que brotó. En ese sentido, uno de los personajes fundamentales del libro es el hidalgo Alonso Quijada de la Torre, amigo del Licenciado Palacios en quien se acumulan una serie de motivos temáticos de procedencia evidente: promotor en Esquivias de una reunión de hidalgos que se propone fundar una Orden de Caballería, dueño de una biblioteca en la que hace un escrutinio el marido de doña Catalina, personaje que siempre atribuye las verdades a un tonto o a un loco, Quijada de la Torre desaparece un día con el posadero Juan Martínez, tras prometerle este a su mujer que ha de volver con sedas chinas, chapines y cadenas de oro. Vuelto de ese súbito viaje a Sevilla, Quijada le relata a Miguel de Cervantes sus viajes por las Regiones Polares al servicio del rey Policarpo de Inglaterra, y con él habla de aventuras ciertas y soñadas, confiando en que el marido de Catalina las ponga un día por escrito.

Jiménez Lozano se cuida sin embargo de reducir el retrato del hidalgo a pretexto literario, y con delicada ironía lo dota de una ambigüedad en la que incluso trasluce el derrotero colectivo de su época. Pues salvo puntuales excen-tricidades, Quijada es aristotélico y realista, y la mayor parte de sus ocurrencias son en realidad expresión “por metáfora” de los ideales y los desengaños que su corazón guarda: su espíritu quimérico no es sino fruto de la melancolía que produce un país cuya realidad no da mucho de sí. El desencanto y el anhe-



lo de otra vida son una punzada que siempre vuelve a las existencias de los personajes principales: a la del Licenciado Palacios, que ha elegido permanecer en Esquivias, pero que en ocasiones echa de menos el barullo de la discusión en las aulas y el destino que pudiera haber alcanzado de seguir la carrera de gramática en Alcalá; a la de Quijada, que si tuviera señora a la que servir se lanzaría a los caminos; o a la de doña Catalina, cuando ya andados el tiempo y los trabajos, su sonrisa de muchacha ha quedado oculta en algún lugar recóndito de ella misma. Y por supuesto, a la de Cervantes, personaje en el que la melancolía es rasgo medular.

El retrato de don Miguel está trazado en la novela con mano maestra, conocedora de lo que el deterioro de la vida colectiva ha tenido que ver en la sedimentación de su tristeza, pero sensible a la vez a un último resquicio de misterio por el que el personaje escapa a determinismos. Cervantes es aquí el hombre de la mano en la mejilla, cuya melancolía surge de la conciencia del mal (de “salitre amargo” se vuelve su figura si se le pregunta por Argel, 98), así como de la brega del deseo con las minucias insidiosas del mundo (con irónica ternura presenta el relato a don Miguel soñando con una casa en Valladolid, cobijo del silencio a la orilla del río, con jardín y huerta, para conformarse con un cuartillo en que puedan estarse él y sus cosas, y acabar por vivir, en efecto, a orillas del Esgueva –vertedero de toda la ciudad–, frente al Hospital de la Resurrección –donde los enfermos mueren de bubas–, sobre una taberna y casa de concertaciones que, junto al trajín de los vecinos, convierte el silencio en algo maravilloso por ausente). Viajero acuciado por la necesidad de mantener a su familia, el personaje negocia con una realidad en la que, no ya lo ideal, sino lo puramente material se vuelve imposible.

El derrumbe social y económico de la España del XVII se deja sentir en toda la novela, con la virtud de que esa presencia cobra carnadura en lo más sencillo: en las indescifrables cuentas domésticas que el padre de Catalina ha dejado al morir, en las noticias que sobre Andalucía traen los viajeros a la posada de Esquivias, en las quejas del ama ante el oficio poco prometedor del futuro marido de su señora, en el estribillo con que doña Catalina cierra la evocación de cada uno de los objetos de su ajuar que “tuvo que venderse” (83), o en el silencio que guarda Quijada cuando le preguntan por el jamón de su casa y la igualmente silenciosa solicitud con que entonces su amigo Palacio ordena al ama traer chocolate con picatostes pese a lo inconveniente de la hora. De esos roces y “esquinamientos del vivir, siempre tan áspero en España” (176) nace la pesadumbre de don Miguel, que aprende íntimamente cómo “la necesidad del mundo” (134) acaba haciendo claudicar el deseo y le impone una mansa renuncia sin poderle arrebatar, no obstante, el *dolorido sentir*.

Ahora bien, don Miguel es igualmente, en la novela de Jiménez Lozano, el hombre que la posadera ve pasar las noches en su habitación leyendo y rién-

dose a carcajadas, o riéndose todavía más si escribe. Es el que busca los medios y oficios con que mantener la hacienda de su mujer y el que envía regalos para toda la familia desde Sevilla, o el que en la cárcel de Castro del Río compone un *Coloquio de las gallinas* con que afirmar su mirada irónica sobre el mundo. Es, sobre todo, el que a salto de mata y con constancia hecha a los más diversos estorbos, va haciendo sus apuntes y urdiendo sus historias en esos “espartillos” que llegan a servir de asiento a su amigo en el traslado a Valladolid, que a punto están incluso de perderse, pero que han de hacer pasar a la historia –los mismos y distintos– a los hombres con que Miguel de Cervantes ha vivido, dando a sus existencias un sentido que ellos no lograron adivinar: las cosas hallan su verdad en la palabra cervantina, postula la novela, y en sus momentos más felices, *Las gallinas del licenciado* persigue esa misma meta. Basta atender para darse cuenta de ello a los momentos en que los objetos que conforman el mundo doméstico de los personajes se transfiguran al roce de la luz que entra en una estancia (aquella de la posada en que se guarda secretamente a la gallina Basilisa, o la que acoge el diálogo entre el Licenciado y su ama tras la muerte de la plumífera). Como si esas habitaciones en las que se abre una ventana fuesen imagen de lo que la palabra es capaz de albergar y cómo, las cosas más sencillas –una bolsa de muaré, el cristal de las copas, el color de unas yemas– revelan de pronto un esplendor íntimo y tranquilo que silenciosamente se ofrece al mundo.

Del mismo modo encuentran los personajes su verdad en muchos lugares de la novela, de los que llama la atención el inteligente juego con los tópicos literarios y culturales de los Siglos de Oro que, si en ocasiones se encuentran traspasados de ironía, otras veces adquieren una sorprendente hondura psicológica y sugieren los rasgos más inasibles de los personajes. Esa visión de lo esencial a sus almas en el seno del discurso es lo que busca salvar la novela; pues las que finalmente se revelan memorias dictadas por un comerciante de gallinas a su sobrino escribano, no contienen otra verdad. Con ello se cierra además la reflexión estética de la novela: si esta se había preguntado irónicamente por la verosimilitud a través de la sorpresa que sienten Quijada y Palacios ante el calibre de las coincidencias que se dan en su vida (69), si había aludido a la poética de Aristóteles y a la clase de verdad que pueda contener la ficción en la breve disputa de don Miguel y el Licenciado acerca de la entidad real o poética de la gallina Basilisa (97), el relato responde afirmando su verdad en lo que de la naturaleza humana ha arrancado al silencio en la voz de un comerciante “sin letras ni intenciones”. La verdad de esta ficción no radica entonces en los hechos concretos que supone a unas vidas, sino en lo que estos tienen de “cosas del ánimo”, para cuyas cuentas no son pertinentes “arabescos de escritores” ni literatura “de enredo y palabreo” (187): lo que en el alma habla no es para discurso del poder, sino para una palabra que acoja su verdad íntima.

Otras propuestas narrativas del 2005 han incidido en la temática literaria planteándose como juguete narrativo: así *El mar en ruinas* de David Torres (Destino), que reelabora paródicamente, con alguna desigualdad estructural y una arriesgada confrontación con clásicos y contemporáneos, la figura homérica de un Odiseo incapaz de ajustarse al aura legendaria del Ulises creado por los rapsodas. De otro tipo, pero sostenido sobre la misma idea de ingenio narrativo, es *Los reinos de la casualidad*, primera novela del poeta Carlos Marzal (Tusquets). Una visión digresiva de la existencia y una prosa engastada de metáforas y juegos verbales desdibujan en este caso los límites genéricos para componer un artificio narrativo cuya estructura confirma el gobierno de un misterioso azar sobre el territorio de lo real. Los respectivos monólogos de cinco amigos que van enhebrando ideas, manías y recuerdos constituyen los cinco primeros círculos –Dante como trasfondo– de una novela que los hace confluír en el último y más extenso, dedicado a Carlota, amiga común a todos ellos. No hay peripecia ni apenas trama en el relato de estas vidas, cuyos accidentes nimios son reinventados en las prácticas fabuladores de sus protagonistas. La búsqueda expresiva y el estilo cuidadosamente elaborado de la novela –la aventura de la prosa, y no la prosa de aventuras, es la consigna de uno de sus personajes– contribuyen igualmente a ensanchar el sentido de las anécdotas en que los personajes cifran sus vidas, para no aspirar a ser otra cosa que literatura dentro de un mundo ficcional de autonomía incontestable.

En el quicio entre la temática literaria y el encuentro con otras materias narrativas se encuentran los personajes que acuden a la escritura para contemplar en ella un retrato culpable de sí mismos. Es el caso de la finalista del premio Herralde de novela, *Egipto*, de Manuel Pérez Subirana (Anagrama), construida en buena parte sobre el diario de su protagonista: con el acierto estilístico de una prosa sencilla y un tono sobrio en que la angustia de Roberto Brest se acera sin mayores aspavientos, el relato recoge el comercio autocomplaciente del personaje con su propia bancarrota existencial. A esta misma modalidad, pero articulada enteramente sobre la confesión del protagonista, pertenece *Los seres felices* de Marcos Giralt Torrente (Anagrama): durante una estancia de tres días en Berlín, un arquitecto se ocupa en componer la historia de sí mismo, que dirige a la mujer con quien está casado en busca de un juicio que lo redima o lo condene. En un relato rememorativo lleno de matizada ambivalencia, donde pasado y presente se deslizan de uno a otro según las asociaciones de la memoria, el narrador-protagonista va desgranando sus recuerdos familiares para comprender desde ellos la renuncia vital a la que se ha entregado. Aparte la historia doméstica (qué guarda una familia tras las bambalinas del teatrillo en el que representa la felicidad), en *Los seres felices* cobra un relieve luminoso el progresivo desvelamiento del rostro propio ante el juicio del otro, y el modo en que ese proceso conforma la materia narrativa, cuya

administración se atiene a motivos absolutamente íntimos y por tanto, mejor que nunca y con consciente ironía, necesarios: la entrega del último rincón de la identidad está tensamente entreverada con el temor de que la revelación resulte en pérdida, de que el propio rostro no sea soportable para el otro, y por tanto el narrador deberá preguntarse cómo contar, cómo presentar los hechos que lo implican en la muerte del hermanastro, qué medida aplicar a la exposición de su conciencia con el objeto de que tanto él como la destinataria de su discurso lleguen a conocer la voz que confiesa.

Mirada culpable sobre sí misma es también la de la identidad artística en *El cielo de Madrid* de Julio Llamazares (Alfaguara), novela con la que el escritor leonés ha vuelto al género después de once años ocupado en la prensa, el relato corto y los libros de viaje. La estafa del éxito y su capacidad para engullir lo más auténtico de la tarea creadora, junto a la voluntad de rescatar el pasado de una extinción definitiva, constituyen los núcleos temáticos de una propuesta que se aparta de la profundidad lírica en que se forjaron *Luna de lobos* (1985), *La lluvia amarilla* (1988) o *Escenas del cine mudo* (1994). Virando hacia una prosa más conversacional, la última novela de Llamazares presenta el relato retrospectivo de Carlos, pintor asturiano que rememora para su hijo recién nacido una trayectoria vital apenas salvada de las contradicciones entre las que siempre ha deambulado.

La voz confesional del protagonista hace arrancar el relato en 1985, momento en que con treinta años se cierne sobre él y sus compañeros –los asiduos del Limbo, el bar de Malasaña frecuentado por una pléyade de artistas noctámbulos– la conciencia del final de la juventud. Desde ese punto, el narrador evoca su llegada al Madrid de los 70 en busca de un horizonte más vasto para sus aspiraciones artísticas, consteladas en un metafórico cielo madrileño que tanto él como sus amigos desean alcanzar; pero cuya concreción acaba por reducir los sueños de todos ellos a un infiernillo de ambiciones no resueltas (algunas de ellas, ni siquiera abordadas, como en el caso de Suso, eterno iniciador de una novela) entre la depredación de los galeristas, el asfixiante apremio del periodismo, los fracasos sentimentales, el sexo y el dinero.

Las consideraciones y estados de ánimo del narrador se van sucediendo al hilo de los recuerdos; pero a pesar de la mirada meditativa bajo la que se quiere contemplar la evolución moral del protagonista, el calado reflexivo de la novela no supera la mera insistencia, sin otro desarrollo más allá del tópico, en la pérdida de la juventud y el robo del tiempo. La estructura alegórica de la narración, que se distribuye según los círculos de la *Divina Comedia* (cielo, infierno, purgatorio), no consigue tampoco proporcionarle mayor densidad simbólica a un retrato generacional en el que los personajes y el alcance de su desencanto se resienten de la voluntad de trazar un fresco de época. El carácter de tipos para una galería que aqueja a los personajes –el novelista de éxito,

el cuarentón a quien no se le ha conocido otra vida que la del bar, la joven provinciana cuya mirada ingenua se enturbia al contacto con la vida, el escritor siempre en ciernes, el mendigo iluminado— hacen de Mario, Rico, Julia, Suso o el vagabundo filósofo figuras convencionales cuyo conflicto se atiene en ocasiones a una fórmula consabida. Enfocados desde la perspectiva de Carlos, ninguno de ellos adquiere la consistencia que permitiría anudarlos al sentimiento de desengaño del protagonista. Y ello, entre otras razones, a causa del estilo declarativo de la voz narradora, que atada a la fascinación por la imagen mítica de una época, simplemente la refiere sin encarnarla lo suficiente en los personajes o en las situaciones: el relato alude así a la intensidad de las experiencias vividas sin detenerse a presentarlas.

Por el contrario, la novela mejora cuando toma cuerpo en la conciencia del protagonista y la introspección profundiza realmente en los atolladeros de su identidad artística: la perplejidad con la que Carlos ve sucederse en su obra los cambios estilísticos, la interferencia de intereses mercantiles en la actividad creadora, la crisis ante la imposibilidad de independencia..., todo lo que en definitiva decidirá al protagonista a exiliarse en la sierra madrileña para buscar allí la olvidada autenticidad. Momento más valioso de la novela, el del retiro solitario lo es porque, contrariamente a lo que sucede en el resto del libro y desde una inversión del *beatus ille* propia de Llamazares, aquí se remueve lo previsible del tópico: la fuga a las soledades del artista también se acaba revelando insatisfactoria, y el vacío hallado tras la “fiesta trepidante” de Madrid se repite en la montaña. El recurso para poner fin a esa insatisfacción, sin embargo, pasa de nuevo por el cliché y viene a solucionar la novela precipitadamente; pues Carlos hallará alivio a su malestar en el asidero de un amor (aparecido súbitamente), y de un hijo. Destinatario este de la confesión paterna, su nacimiento justificará el sentido del discurso novelesco como frágil ardid contra el paso del tiempo y purga de los errores del éxito.

Fuera de la temática estrictamente literaria, la novela del 2005 ha recorrido temas sociales de diversa naturaleza, ha hecho incursiones en la Historia española y europea y ha traído, por último, dos propuestas narrativas de peso radicadas en la memoria y la fábula. Al primer caso pertenecen varias obras de distinto calado: *Una palabra tuya* de Elvira Lindo (Seix-Barral, premio Biblioteca Breve), crudo monólogo en que una mujer de clase baja purga el poso envenenado que ha dejado en ella la vida; *La reina sin espejo* de Lorenzo Silva (Destino), donde un inteligente uso de los resortes del género negro aproxima al sargento Bevilacqua y a la cabo Chamorro a realidades como la inmigración, las nuevas tecnologías y la corrupción policial; *Contra natura* de Álvaro Pombo (Anagrama), que revisa las diferentes actitudes generacionales —del compromiso en épocas franquistas al hedonismo en tiempos de supuesta normalización— del colectivo homosexual en su convivencia actual; o

*Canciones de amor en Lolita's Club* (Areté), historia de personajes ya familiares en la narrativa de Marsé, si bien trasladados al nuevo escenario de un club de carretera cercano a Castelldefells, para atender allí al descubrimiento del otro que experimenta un policía español en su impulso protector hacia una prostituta colombiana. Sin alcanzar el esplendor de sus obras maestras, ofrece un ritmo cinematográfico (mirada y memoria), unos retratos ejemplares y una amenidad y una fluidez, que testifican el inagotable río novelístico que atesora todavía el narrador barcelonés, quizás el mejor representante de la novela española que, a comienzos del siglo XXI, sigue creyendo en la condición de espejo del mundo y de la vida de sus obras.

En cuanto a la fabulación de corte histórico, *Un encargo difícil* de Pedro Zarraluki (Destino, Premio Nadal) narra la pugna de unos cuantos personajes por sobreponerse a la miseria moral con que la posguerra española los aplasta. Desde el relato retrospectivo de Benito Buroy, republicano preso en Burgos al que a cambio de su liberación se le ha encargado el asesinato de un espía alemán, la narración despliega una trama mínima en la que se engarzan las vidas silenciadas, contenidas en sus manifestaciones pero porfiadamente obstinadas en la supervivencia, de los habitantes de la isla: Leonor Dot, viuda de un republicano y desterrada a Cabrera, su hija Camila, el viejo pescador Lluent, la cantinera Felisa y su marido alcohólico (personaje excesivamente convencional), el capitán del destacamento militar, Constantino Martínez, o el espía retirado a una vida ermitaña, Markus Vogel. La mirada sobriamente tierna sobre la pequeñez de los personajes, junto a la dimensión poética que el paisaje cobra en ocasiones, constituyen lo mejor de una novela a veces resuelta con cierto efectismo melodramático.

Distinta es la línea ácidamente escéptica con que Antonio Orejudo alumbraba en *Reconstrucción* (Tusquets) lo que se oculta bajo la Historia para que en ello se mire el presente. El autor de *Fabulosas narraciones por historias* (1996) y *Ventajas de viajar en tren* (2000) despliega en su última novela un juego de espejismos y falsas identidades que redefiniendo los límites entre realidad y ficción, recreación histórica y parodia, integran una visión del fanatismo religioso —y también ideológico e intelectual— traspasada de ironía. Las luchas religiosas en la Alemania de 1535, hervidero de movimientos que se levantan contra la hegemonía católica, son el marco en que surge la figura brillante y redentorista de Bernd Rothmann, predicador iluminado que lidera en Münster la rebelión contra la jerarquía eclesiástica. Con un lenguaje chocantemente anacrónico, la narración logra situar el tiempo de su mirada en el presente, y desde él arrojar sobre un preciso momento de la Historia una lectura desmitificadora, que detrás de los solemnes debates contra el dogma descubre las luchas de poder entre reformadores y los intereses económicos de los estados europeos. Ese ejercicio desmitificador es el que se intensifica con el salto

temporal de la novela: al cabo de 18 años, la narración presenta a Rothmann como doble inverso de sí mismo que persigue a un misterioso disidente por encargo del inquisidor general del Lyon. En la figura del nuevo hereje acabará por descubrirse a Miguel Servet, y frente a él Rothmann hallará la medida de la propia autenticidad, no solo socavada por el tiempo, sino quizá minada por motivos espurios desde sus primeros gestos mesiánicos. Con un inteligente manejo del tiempo narrativo y un diestro sentido de lo novelesco que conduce a los personajes por varios destinos europeos (pero sobre todo, que los expone a sus rostros más contradictorios), Orejudo lleva a cabo una crítica mordaz de las posturas ideológicas aferradas a la defensa de certezas absolutas, y en la dislocación del lenguaje que sostiene el discurso de la novela logra mantener la distancia de su mirada a la vez sobre los hechos narrados y su propia época.

Memoria y fábula, por fin, alimentan las novelas de Luis Mateo Díez y Ramiro Pinilla. Del primero de ellos es *El fulgor de la pobreza* (Alfaguara), tres *nouvelles* que tienen en común su capacidad para rozar el secreto de la condición humana y apurar un vislumbre de esta, constatando cómo lo que definitivamente queda de esa visión son algunos restos en los que el misterio reafirma su impenetrabilidad. Así continúa el autor su proyectado ciclo de doce “fábulas del sentimiento”, de las que ya se habían publicado seis en *El diablo meridiano* (Alfaguara, 2001) y *El eco de las bodas* (Alfaguara, 2003). Cada una dedicada a una pasión distinta –la pobreza, la envidia, el olvido–, las tres historias de esta entrega bucean en los límites y las posibilidades de la memoria, y describen un arco cuyos extremos son complementarios: de “El fulgor de la pobreza” a “Deudas del tiempo”, el pasado busca dos figuras distintas del tiempo que atraviesa a los hombres.

La novelita que abre el libro narra el intento de Edira, una joven de 25 años cuyo estado depresivo se adelanta al de la protagonista de *La piedra en el corazón* (Galaxia Gutenberg, 2006), por comprender los motivos que han llevada a su padre a desprenderse de su antigua vida como acaudalado empresario. Un cúmulo de voces contribuye al esclarecimiento siempre parcial de los actos de Cosmo Ferrado: las historias familiares contadas por la abuela, que en su relato acaban cobrando significativamente el carácter ejemplar de la fábula; la lúcida mirada del amigo de Cosmo, Ángel Osorno; la versión melodramática de la madre de Edira y las especulaciones de esta según espía a su padre o según van siendo escritas en las cartas que se dirige a sí misma. Del entramado de perspectivas surge una invitación a la extrañeza, a contemplar los hechos desde una perspectiva que inquiere en ellos un sentido hondo aunque sea para no llegar a tocar su centro, pero que precisamente por ello comprenda la existencia de ese misterio en que no se puede entrar y no lo reduzca a un relato simplista y resuelto en los términos del tópico. En las palabras de Ángel Osorno a Edira,

que precisamente no se resigna “a que todo sea así de miserable” (36), radica el propósito de la *nouvelle*: “Es difícil llegar con las palabras al secreto de Cosmo y, además, no tenemos derecho, hay que respetar su huida respetando su libertad, y sabiendo que con ella cumplía un destino” (76).

El relato —como la propia Edira— no renuncia sin embargo a bordear ese territorio sombrío donde han nacido los motivos de Cosmo, y lo hace recogiendo con perplejidad los restos que su extravío deja tras él: una carpeta de documentos, una alianza de matrimonio, una gabardina, un maletín, despojos con que el personaje marca su camino hacia un destino incierto. Desde los pasos y la conciencia de Edira, la narración recalca en los objetos que Cosmo abandona en su vagabundaje por espacios donde la ruina y el naufragio de las cosas son correlato del lugar fronterizo en que se halla inmersa la vida de ambos personajes: el Barrio de Ciento, el piso del Millar, el Barrio de la Estación, el límite urbano de la carretera de Oceda, la finca familiar a las afueras de Armenta, son lugares en que la ciudad se desdibuja y apunta al momento de indefinición, a medio camino entre la desorientación y el anuncio de una nueva identidad, que experimentan los personajes.

Con una inteligente sensibilidad para dotar de sentido psicológico a lo anodino, Mateo Díez cifra en esos enseres de los que Cosmo se despoja el afán de desnudez moral que parece empujar a su personaje, en quien se contempla a su vez Edira para comprender la naturaleza de su propia enfermedad; pues el de padre e hija son dos abandonos contrapuestos: fruto de una afirmación en él, resultado de una dejación de la voluntad —y aquí el retrato de la depresión anoréxica es de una puntería y una crudeza contenida que rehuye manosear tópicos y que adelanta al personaje de *La piedra en el corazón* (2006)— en ella. Edira, que se escudriña en las palabras de sus cartas, encuentra en la huida del padre la imagen inversa de sí misma. De este modo —y de nuevo el relato reclama una mirada más honda— el abandono de la hija por parte del padre se convierte en el legado de este; porque como cuenta la abuela de Edira en su fábula sobre el hombre rico, en el camino han quedado despojos que no son “los restos de su muerte sino las dádivas de su vida” (56). En Edira contempla Mateo Díez la posibilidad de que el pasado no sea una rémora, sino una ausencia sobre la que crece la vida: al cerrar el relato, anticipo y opuesto del de la tercera *nouvelle*, la imagen de la historia paterna arde en los fuegos del sueño.

En torno a los límites de la memoria, la necesidad de una mirada que no reduzca la realidad al enjuiciarla y “una amistad recovecosa” consumida por la envidia, gira “La mano del amigo”, cuyas consideraciones sobre la ejemplaridad de la fábula irradian desde esta historia central a las que abren y cierran el libro. La poética de *El fulgor de la pobreza* se encuentra explícita en el relato sobre la muerte de Roncel y de su conflictiva relación con Elio. Adolescentes ambos en un colegio religioso de Oceda, su infancia de posgue-



rra ha transcurrido ignorante de la tragedia pasada pero aun así sumergida en una atmósfera donde la prolongación silenciosa del dolor y la sensación de alarma se materializan en las pesadillas y el apocamiento. De nuevo aquí es crucial el relieve simbólico que el novelista proporciona a los espacios, y así los movimientos de los escolares en el recreo, su lenta e invariable deriva hacia la verja a través de la cual contemplan atónitos la calle, proporciona la imagen certera de una generación de seres replegados, retirados a una mirada perpleja ante el mundo que acabará por engullirlos. Desplegado ese fondo psicológico, los actos de los personajes cobran el valor de aspavientos inconscientes e inútiles contra la pequeñez que los arrastra: la prepotencia con que Elio hace del inseguro Roncel el objeto de su poder, jugando a administrar la camaradería y aquello más temido por el otro (por todos), su soledad; el modo en que el espíritu quimérico de Elio, alimentado en las tramas del cine negro, impone papeles de traidor, traicionado y cómplices a partir de indicios más que dudosos; aparecen contra su exiguo horizonte como gesticulaciones de unos personajes que se niegan a ser “como casi todos en aquellos tiempos, dos pobres desgraciados” (137-138). El mismo juego hamletiano de espejos dispuesto por la narración revela su condición de tales. Si en el mundo real Elio y Roncel actúan según un papel, durante la representación de la comedia de capa y espada con que los padres Consiliares celebran el día de su patrón, ambos aparecen en su papel de criados como lo que son en realidad: “la servidumbre los igualaba” (129).

Ahora bien, lo que el relato no llega a desvelar es la causa de la envidia que Roncel inspira en Elio, apuntando con ello a la naturaleza inmotivada de cualquier pasión, que no necesita pretextos de ningún calibre para crecer en corazón alguno. Tampoco revela el relato cómo la desconfianza acumulada pudo inducir a Roncel a desechar la mano que su amigo quizá le tendió veinticinco años después de su paso por el Colegio, justo antes de caer desde la torre de la catedral de Oceda. Mateo Díez vuelve a bordear el interior sombrío de sus personajes ofreciendo un destello fugaz entre la niebla, y en este punto radica precisamente el acierto compositivo de la *nouvelle*, donde en otro juego especular, la ciudad neblinosa de Oceda es imagen del misterio humano y a la vez del relato: del mismo modo que la niebla difumina los contornos, “oculta y diluye” (86), de la misma forma que impide ver con claridad lo que sucedió en la torre durante la noche de fin de año y tan solo permite escuchar la voz de Elio ofreciendo su mano a Roncel, así también el relato deja al lector sin ver claramente, tan solo capaz de escuchar las voces de los seis amigos que en él se convocan y que van tejiendo una narración no lineal, que viene y va en el tiempo y en las perspectivas, que va recogiendo su significado en ese vaivén y en las sucesivas matizaciones que aporta. Pues lo que esta fábula declarada como tal alumbró ejemplarmente —y ello es aplicable a las otras dos novelas—,

el secreto que descubre su depurada selección de estrategias narrativas, es la tenacidad con que, al margen de cualquier juicio simplificador, el misterio permanece clausurado para los mismos que lo llevan dentro de sí.

“Deudas del tiempo” cierra el libro de Mateo Díez haciéndolo girar sobre sí mismo y aportando un rostro del pasado opuesto al que se plantea en la *nouvelle* inicial. Si en “El fulgor de la pobreza” Edira se sobrepone a la historia que podría haber sido lastre de su existencia, en el tercer relato la memoria afanosamente borrada reclama su lugar en el presente de Dacio, viejo emigrante que vuelve de Argentina tras décadas de vida allí. En su retiro al pueblo de Buriel recibe las visitas de Tello Leda, quien indaga acerca de la desaparición de su pariente, Leste, durante el viaje en el Veracruz, el mismo barco que llevó a Dacio al nuevo continente. El protagonista de esta última fábula es cifra del olvido como estrategia vital, obligado modo de supervivencia que se ejercita minuciosamente al compás que el tiempo del trabajo copa todos los resquicios de la existencia, llenando los momentos de actividad y los de reposo –los cuerpos rendidos– y acabando por acaparar los dominios del mundo moral. Signo físico del cierre del pasado es la cicatriz que ha dejado en Dacio su reciente operación a causa de una angina de pecho: en ella el personaje acaricia complacido la garantía de haber clausurado la memoria a su favor.

No obstante, y como afirma Salcedo, amigo de Dacio, “todos los débitos se convierten en persecuciones” (233), y la misma sutura que cierra el recuerdo va a convertirse en entrada a él durante el sueño. Territorio en que la oscuridad interior del hombre se revela más espesa aún que la propia noche, el sueño es en la novela la marea que remueve el fondo donde fue ahogada la memoria, para arrastrarla desde allí a la superficie del presente. Mateo Díez consigue a este respecto que todos los elementos de la narración se contagien sus posibilidades simbólicas y hagan crecer el sentido y la construcción del relato, sin que por ello el lector advierta más que una perfecta fluidez narrativa: el mismo rumor del mar que se filtraba en los cuerpos dormidos durante el viaje en barco y que en ellos suspendía las referencias espacio-temporales, es el que anula las leyes cronológicas en el sueño de Dacio, restituyendo al presente las vivencias pasadas y convirtiendo su habitación en un camarote colectivo; el mismo murmullo que en el mar cuenta un secreto que nadie escucha es el que susurra sus deudas al hombre cuya conciencia ha ensordecido; y la misma fragmentariedad desordenada con que los recuerdos del protagonista van aflorando a la superficie es la que acuna al relato, que en sucesivas oleadas va insinuando la responsabilidad moral que vincula a Dacio con Leste.

El tempo con que van administrándose todos los rastros que habrán de contribuir a la definitiva epifanía está cuidadosamente embridado: la aprensión de Tello ante la puerta cerrada de la escalera de su casa, que Dacio relaciona con la de un camarote, las conversaciones con Lumina acerca de las sospecho-

sas intenciones de Tello, los sueños donde este se siente empujado de un barco o de un tren, o aquellos en los que Dacio experimenta de nuevo el ahogo y el miedo de los cuerpos que dormían en los sofocantes dormitorios del Veracruz, conducen el relato hasta la noche en que finalmente reflotan la imagen y la voz de Leste. Ese retorno del pasado en las aguas del sueño, eco inverso de la quema de la memoria en el sueño que cierra “El fulgor de la pobreza”, imprime a todo el libro una circularidad en la que su sentido se matiza para no dejarse definir unívocamente. Con la intensidad cercana a la del cuento que la novela corta permite, y la medida precisa de lo sustancial a cada historia, Mateo Díez engrana irrefragablemente los distintos rostros del tiempo.

*Las cenizas del hierro* (Tusquets) de Ramiro Pinilla es el tramo final de una saga de gran envergadura, coherencia y unidad, *Verdes valles, colinas rojas*. Memoria e intrahistoria se hermanan para acercarse con abundancia no siempre justificada a un espacio y a un tiempo apasionante. Novela que, en su conjunto —es difícil su disgregación— merecería unos comentarios que no podemos ofrecer en este ajustado marco.