



# LUGARES DE FICCIÓN

La construcción del espacio  
en la narrativa actual

PUNTO DE ENCUENTRO  
[IV]

Colección dirigida por  
JOSÉ RAMÓN GONZÁLEZ

# LUGARES DE FICCIÓN

La construcción del espacio  
en la narrativa actual

*Edición de*

MARÍA PILAR CELMA VALERO

y

JOSÉ RAMÓN GONZÁLEZ

CÁTEDRA MIGUEL DELIBES  
VALLADOLID - NEW YORK  
2010

## PRESENTACIÓN

MARÍA PILAR CELMA VALERO  
JOSÉ RAMÓN GONZÁLEZ  
*Cátedra Miguel Delibes*

© de la coordinación, edición y selección de textos  
María Pilar Celma Valero y José Ramón González

© de los estudios introductorios  
Natalia Álvarez Méndez, Palmar Álvarez-Blanco, José María Balcells,  
Asunción Castro Díez, Carmen Morán Rodríguez

© de los relatos  
Luciano G. Egido, Luis G. Jambrina, J. Á. González Sainz, Luis Marigómez,  
Moisés Pascual Pozas, Pilar Salamanca, Elena Santiago

© de la presente edición  
Cátedra Miguel Delibes  
c/ María de Molina 3, 1.º A, B  
47001 Valladolid

*Gestión editorial, diseño y cubierta*  
Marina Lobo

ISBN 978-84-8448-543-8

D.L. AS-????-2010

Gráficas Ápel

Este libro se ha realizado en el marco del proyecto de investigación «Espacios reales y espacios imaginarios en la narrativa castellana y leonesa reciente (1980-2006)», financiado por la Junta de Castilla y León (referencia VA074A07).

Si el espacio había sido un componente narrativo no demasiado atendido en los estudios narratológicos, la situación ha cambiado considerablemente en las últimas décadas, tanto por parte de los teóricos e historiadores de la literatura como por parte de los propios creadores. Hoy todos parecen estar de acuerdo en que no se trata de un mero marco en el que se desarrolla la acción, sino que el espacio es un elemento esencial que, junto con el tiempo, desempeña un papel decisivo en la configuración de los personajes y de la propia historia.

Este libro pretende ser una pequeña contribución al estudio de las múltiples perspectivas que ofrece el acercamiento al espacio narrativo, con la particularidad de que se ha buscado una *simbiosis* entre el acercamiento teórico y la práctica literaria. Así pues, en la primera parte, se aborda el estudio del espacio desde un punto de vista teórico e histórico-literario. Se impone, primero, fijar conceptos y delimitar tipologías para sentar unas bases que contribuyan a entender mejor su funcionamiento. El segundo paso es trazar las coordenadas espaciotemporales, revisando distintos aspectos del tratamiento del espacio en la narrativa actual. Por último, veremos, en la segunda parte, el funcionamiento de ese elemento narrativo gracias a la aportación de siete escritores de Castilla y León que, motivados también por el cuestionamiento de la importancia de este elemento, se han brindado a escribir una serie de cuentos en los que se comprueba el protagonismo que cobra el espacio.

La fijación de conceptos y el establecimiento de tipologías en torno al espacio corre a cargo de una especialista en la materia, Natalia

Álvarez<sup>1</sup>. Pero el acercamiento teórico parte de un profundo conocimiento de la narrativa de las últimas décadas, en la que se constata, junto a una recuperación del interés por «contar una historia», lejos ya de afanes experimentadores, una importancia creciente del espacio en armonía con el personaje. Esto ocurre muy especialmente en determinadas modalidades narrativas de los ochenta, como la novela lírica, la memorialista, la metanovela, la narrativa erótica, la novela negra y la histórica. En la década de los 90 se produce una ruptura de las estructuras espaciotemporales, con el empleo del espacio heterotópico y de la confusión temporal: el espacio cobra protagonismo en la novela lírica y de introspección, en la novela testimonial, en la de ciencia ficción y en la novela de temática urbana (que incluye una línea de novela social). Y, por supuesto, el auge del cuento en las últimas décadas, también ha contribuido al protagonismo del espacio, al asociarlo de manera íntima al desarrollo de los caracteres y de la historia, sea esta de tipo realista o fabulosa. Natalia Álvarez aborda el estudio del espacio desde tres dimensiones: el espacio del discurso (configurado por el conjunto de signos que forman el espacio textual), el espacio del referente o del objeto (referencia al lugar físico en que se desarrolla la acción: urbano, rural, privado, público...) y el espacio de la historia o del significado (sentido que adquieren los lugares en relación con los personajes). Resulta particularmente sugerente el estudio de este último aspecto, con un repaso de los lugares dotados habitualmente de valores simbólicos, como la isla, el laberinto, el jardín, el paraíso, el río, el mar..., así como los denominados «no lugares», cuyo estudio se está mostrando tan productivo en los últimos tiempos.

Se podría decir que hay tantas modalidades espaciales como novelas concretas, de modo que el estudio del espacio en la narrativa actual resulta sumamente complejo y se puede abordar desde perspectivas muy diversas. Por ello, más que intentar una generalización abarcadora o un acercamiento de tipo taxonómico, se impone acotar acercamientos con-

<sup>1</sup> Natalia Álvarez Méndez es Profesora Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de León. Es especialista en narrativa contemporánea y ha publicado numerosos trabajos sobre el espacio en la ficción (entre ellos, las monografías *Espacios narrativos* y *Dimensión espacial en la novela*).

cretos y limitados. Tres líneas se presentan como muy fecundas en el estudio del espacio en la narrativa española de las últimas décadas: el retorno al espacio natural como contrapunto a una situación de crisis personal; la recreación del espacio de la infancia; y la recreación memorialista en los libros de viajes, particularmente por parte de algunos escritores leoneses.

Resulta significativo el gran número de novelas actuales en las que un personaje en crisis se plantea la huida de la gran urbe y el regreso a un espacio natural en busca de claves que den sentido a su vida. M.<sup>a</sup> Palmar Álvarez<sup>2</sup> analiza varias novelas que tienen este motivo en común y se plantea como punto de partida varias cuestiones: ¿qué tipo de personaje protagoniza estas historias?; ¿cuáles son los motivos de esa huida que se concreta en un viaje?; ¿qué encuentra el personaje en contacto con el espacio natural y con los lugareños?; y ¿cuál es el sentido y el mensaje final de estas novelas en los umbrales del siglo XXI? Estas cuestiones se irán resolviendo a partir del análisis concreto de distintas novelas. Es, sin duda, *El disputado voto del señor Cayo*, de Miguel Delibes, la novela inaugural de esta tendencia, pero su acierto —que no excesivo éxito editorial— no explica por sí solo el importante número de novelas que plantean este viaje espacial y emocional en la narrativa de las últimas décadas. Hay que pensar más bien que la reiteración de este motivo puede obedecer a una situación general de desencanto y de crisis, tanto personal como social. Entre las múltiples novelas que plantean este motivo, se atiende en este capítulo a *La aldea muerta* de Xurxo Borrazas, *La balada del abuelo Palancas* de Félix Grande, *La lluvia amarilla* y *El cielo de Madrid* de Julio Llamazares, *Camino de Sirga* de Jesús Moncada, *El hierro en la Ijada* de Clemente Alonso Crespo, *La ruina del cielo* de Luis Mateo Díez, *Muerde el silencio* de Ramón Acín, *Utilidades de las casas* de Isabel Cobo, *Volver al mundo* de J. Á. González Sainz y *Tristeza de lo infinito* de Juan Pedro Aparicio. Palmar Álvarez aborda cuestiones tan importantes como el personaje traumatizado, el motivo del viaje, el reen-

<sup>2</sup> Palmar Álvarez-Blanco es profesora de Literatura Española en Carleton College (Minnesota). Su investigación se ha centrado principalmente en la narrativa y el cine españoles más actuales, especialmente la etapa que va desde la Transición hasta el presente. Ha publicado varios artículos y actualmente trabaja en un libro sobre la configuración del sujeto en la narrativa española e hispanoamericana del siglo XXI.

cuentro con el espacio natural y con el lugareño... En suma, estas novelas ilustran «un modo de llegada del personaje a la región interior desde el exterior por el camino de la analogía».

José María Balcells<sup>3</sup> parte consciente y explícitamente de una frase de Rilke, que ha llegado a hacerse tópica, pero que no por ello deja de tener valor: «la verdadera patria del hombre es su infancia». Por ello, se plantea la aproximación a tres escritores, a partir de algunas de sus obras que hacen referencia al espacio en el que transcurrió su infancia, en todos los casos las tierras leonesas. Las obras estudiadas se editaron en un lapso temporal de dos años y son *Intramuros* (1998) de José María Merino, *Qué tiempo tan feliz* (2000) de Juan Pedro Aparicio —ambas de carácter autobiográfico, pero con muchos componentes novelescos— y *El otoño siempre hiere* (2000) —novela, con abundantes elementos autobiográficos— de Raúl Guerra Garrido. Aunque muy diferentes —desde el punto de vista genérico, del contenido y del estilo—, todas ellas tienen en común la utilización de la memoria para indagar en cómo, a través de unas circunstancias espaciotemporales y sociales, en gran medida adversas, se ha ido forjando una personalidad marcada por el compromiso ético y una decidida vocación hacia la escritura. Tras el análisis de estas tres obras y observado ese punto de confluencia entre ellas, Balcells plantea su posible inclusión en el debate general sobre la identidad dada o construida del creador de novelas, en suma, el cuestionamiento de si el escritor nace o se hace (como parecerían indicar estas obras).

El motivo del viaje es también analizado por Asunción Castro<sup>4</sup> en varias obras de autores leoneses, la mayoría de ellas que pueden ser calificadas como «libros de viajes» y que son puestas, en última instancia, en relación con obras de ficción de los mismos autores, que hallan así mayor

<sup>3</sup> José María Balcells es Catedrático de Literatura Española en la Universidad de León. Reconocido experto en poesía contemporánea, ha publicado también sobre narrativa actual y sobre literatura de los Siglos de Oro. Sus más de 90 trabajos, entre libros, artículos y ediciones, lo confirman como un excelente conocedor de la literatura española.

<sup>4</sup> Asunción Castro Díez es Profesora Titular de Literatura Española en la Universidad de Castilla-La Mancha. Especialista en novela española contemporánea, ha trabajado especialmente sobre los escritores leoneses, a los que ha dedicado varios libros: *La narrativa del grupo leonés*, *La narrativa de Juan Pedro Aparicio*, *Sabino Ordás, una poética*, *La narrativa de Jesús Torbado*...

sentido. El libro de viaje está construido sobre un armazón espacial, pero que no es meramente referencial, sino que está fuertemente literaturizado y, a veces, cargado de simbolismo. Como analiza Asunción Castro, el autor-viajero no sólo documenta lo que ve, sino que opera desde una memoria, desde una actitud crítica y desde una intención, de forma que del encuentro de su yo —biográfico, ideológico y emocional— con el espacio, surge una realidad fuertemente ficcionalizada. A partir de un corpus suficientemente amplio y representativo de la narrativa leonesa de las últimas décadas —*Donde las Hurdes se llaman Cabrera* (1964) de Ramón Carnicer, *Tierra mal bautizada* (1969) de Jesús Torbado, *Los Caminos del Esla* (1980) de Juan Pedro Aparicio y José María Merino, *El Transcantábrico* (1982) de Juan Pedro Aparicio y *El río del olvido* (1990) de Julio Llamazares— se pone de manifiesto la voluntad de estos escritores de convertir León en un espacio ficcional que parece adaptado a las obsesiones de cada autor, en la mayoría de los casos, con el *leit motiv* de fondo de la degradación, la ruina y el acabamiento. De esta forma, el espacio adquiere, más allá de su valor referencial, una proyección simbólica de decadencia, en unos casos asociado a cuestiones existenciales y en otros, asociado al final de una cultura y de una manera de entender el mundo.

Sentadas unas bases de aproximación al tratamiento del espacio en la narrativa actual por parte de los estudiosos en la materia, se mostraba también como una sugerente vía de aproximación al estudio del mismo su consideración por parte de los propios escritores. De los siete escritores convocados, algunos partieron de una reflexión previa sobre el tema —Luis García Jambrina<sup>5</sup> y Pilar Salamanca<sup>6</sup>—; otros pasaron directa-

<sup>5</sup> Luis García Jambrina, nacido en Zamora, es Profesor Titular de Literatura Española en la Universidad de Salamanca. Ha publicado numerosos estudios sobre literatura contemporánea. Ha recibido el Premio Fray Luis de León de Ensayo en 1999 y el Premio de Relato Breve Fundación Gaceta Regional en 2006. Es crítico de poesía del suplemento *ABCD las Artes y las Letras*. Es autor de los libros de relatos *Oposiciones a la Morgue y otros ajustes de cuentas* (1995) y *Muertos S.A.* (2005). En 2008 publicó su primera novela, *El manuscrito de piedra*.

<sup>6</sup> Pilar Salamanca, escritora vallisoletana, es periodista, licenciada en Filosofía y Letras y Doctora en Filología Inglesa por la Universidad de Salamanca. Especializada en Historia Contemporánea del Oriente Medio, se licenció en Árabe e Islam en la Universidad Autónoma de Madrid (1983). Suya es la primera traducción directa al español del *Poema de la*

mente a la acción y demostraron el protagonismo concedido al espacio a partir de su propia creación. El género más apropiado para ello resultaba ser el cuento. Y de la lectura de los siete relatos ofrecidos se deriva la variedad de enfoques y la importancia que todos los autores conceden a la recreación ficcional, que distancia y personaliza los distintos espacios literarios, aun cuando el espacio referencial sea muy próximo e, incluso, el mismo.

Como explica Carmen Morán Rodríguez<sup>7</sup>, poco tiene que ver la Salamanca histórica del relato de Luciano G. Egido<sup>8</sup> con la Salamanca moderna —casi se podría decir que futurista— del relato de Luis García Jambrina, convertida en una reproducción de sí misma a fuerza de ser fotografiada por su atractivo turístico y sometida a la maldición que acecha a todo lo reproducido: la posibilidad de que la copia suplante a la realidad. Otros cuentos se sitúan en un espacio rural y marcan el fuerte contraste con el marco urbano. El relato de J. Á. González Sáinz<sup>9</sup> nos traslada a un

---

*Medicina* de Avicena. Ha traducido del gaélico a Pearse Hutchinson y a la poeta irlandesa Eavan Boland. Entre sus obras destacan su libro de poemas *QASIDA*, y sus novelas *Enaguas de color salmón*, premio Fray Luis de León (1998); *A cielo abierto*, premio Ciutat de Valencia (2000); *La isla móvil* y *Cráter*. En 2008 obtuvo el Premio Ciudad de Salamanca por *Los años equivocados*.

<sup>7</sup> Carmen Morán Rodríguez es profesora de la Universidad de Jaén. Es especialista en la literatura del siglo xx y ha trabajado también las relaciones entre autores españoles e hispanoamericanos. Es autora de *Figuras y figuraciones femeninas en la obra de Rosa Chacel*. Es coeditora de *La aventura de contar: la última narrativa en lengua española* y *Con voz propia. La mujer en la literatura española de los siglos xix y xx*. Pertenece al GIRLEC (Grupo de investigación Reconocido de Literatura Española Contemporánea) y participa en el Proyecto «Espacios reales y espacios imaginarios en la narrativa castellana y leonesa reciente (1980-2006)».

<sup>8</sup> Luciano G[onzález] Egido nació en 1928 en Salamanca. Se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad de su ciudad natal. Dirigió la revista *Cinema Universitario* hasta que fue prohibida en 1963; año en que se traslada a Madrid. Ha trabajado en el periodismo, el cine y la televisión. En 1993 publica su primera novela, iniciando una carrera en la que ha obtenido varios premios, entre los que destacan el Nacional de la Crítica en 1995 por *El corazón inmóvil*, el Premio de la Crítica de Castilla y León, en 1995, por *La piel del tiempo* y el Premio Castilla y León de las Letras en 2004.

<sup>9</sup> J. Á. González Sáinz, nacido en Soria, se licenció en Barcelona en Filología Hispánica y, durante veinte años, ha vivido en Italia. Ha publicado relatos en libros colectivos como *Narra-*

paraje rural no identificado, pero descrito con gran minuciosidad en términos realistas, en que se puede reconocer el campo de la Soria natal de su autor. La oposición ciudad/pueblo se hace patente en el relato de Luis Marigómez<sup>10</sup>, donde el pueblo es el marco asociado a la adolescencia y los primeros amores, idealizados y frustrados, mientras que la ciudad es el espacio de la vida adulta, en que el protagonista y narrador no termina de encontrar su lugar. Moisés Pascual Pozas<sup>11</sup> ambienta su relato «El silencio del ocaso» en un paraje rural inhóspito, al que imprime, no obstante, un tono lírico, consiguiendo que lo connotativo y emocional inunde y supere el ámbito de lo denotativo. Lo próximo y cotidiano se hace presente en el relato de Elena Santiago<sup>12</sup>, titulado «Nieva oscuridad» que, como es habitual en la escritora, hace de su tierra natal, León, el escenario de una historia narrada desde la subjetividad intimista y lírica. Frente a estos espacios, rurales o urbanos, fácilmente identificables con las tierras de

---

*cions* (1991), *Los cuentos que cuentan* (1999), *Reisende auf Abwegen* (Austria, 1993), *Cierzo soriano. Narradores para el XXI* (1999), *Relato español actual* (2003), *Racontare Trieste 2004* (Trieste, 2004). En 1995 obtuvo el Premio Heralde de Novela por *Un mundo exasperado*. En 2003, publica *Volver al mundo*, muy bien recibida por la crítica, y acaba de aparecer, en el 2009, *Ojos que no ven*. En 2006 mereció el Premio de las Letras de Castilla y León.

<sup>10</sup> Luis Marigómez es escritor, poeta, traductor y crítico, nacido en Nava de la Asunción (Segovia). Ha publicado *Orillas* (1992), *Visperas* (1999), *Ramo* (2001), *Rosa* (2002) y *A través* (2007). Colabora asiduamente en periódicos y revistas literarias y realiza traducciones de grandes autores como John Ashbery, Ezra Pound, William Carlos Williams o la ganadora del Premio Príncipe de Asturias de las letras 2008, Margaret Atwood.

<sup>11</sup> Moisés Pascual Pozas, nacido en Santibáñez Zarzaguda (Burgos), es doctor en Filología Hispánica. Ha desarrollado su actividad docente en Inglaterra, Senegal, Francia, Estados Unidos, Marruecos, El Líbano y actualmente en París. Como escritor, se inició con el relato «Reencuentro», que obtuvo el premio Pola de Lena en 1975. En 1980 obtiene el premio Cáceres de Novela con *Los descendientes del musgo* y en 1998 queda primer finalista del Premio Andalucía de Novela con *El libro de las sombras*. En 1991 publica *Dulce como el amor*, traducida al francés y el italiano. *El carrusel de la Plaza del Reloj*, premio Juan Gil Albert de novela, aparece en 1996 y también es traducida al italiano. *Especijos de Humo* es su última novela, publicada en 2004 y finalista del Premio Nacional de Novela en 2005.

<sup>12</sup> Elena Santiago, nacida en Veguellina de Órbigo (León), se inició como cuentista y ha publicado numerosas novelas. Ha obtenido los premios Ciudad de León en 1973, el Premio a la trayectoria literaria de la Diputación de Valladolid en 2001 o el Premio Castilla y León de las Letras en el 2002. Con más de veinte títulos en su haber, ha publicado también el poemario *No estás* (2001) y el libro de relatos *Lo tuyo soy yo* (2004).

Castilla y León, de donde estos autores proceden, Pilar Salamanca ofrece un inquietante relato ambientado en Egipto, aunque protagonizado por personajes españoles.

En cualquier caso, se trate de espacios próximos o lejanos, típicos o exóticos, extraños o reconocibles, queda en evidencia que, en el momento en que son transformados por arte y gracia de la palabra creadora, estos espacios se convierten en *Lugares de ficción*, que enriquecen los espacios referenciales y el acervo cultural de los pueblos que los habitan.

PRIMERA PARTE

ESTUDIOS



TERRITORIOS, PARAJES Y CONTORNOS LITERARIOS:  
APROXIMACIÓN TEÓRICA AL ESPACIO  
EN LA NARRATIVA ACTUAL

NATALIA ÁLVAREZ MÉNDEZ  
*Universidad de León*

El espacio es un elemento muy complejo que ha sido empleado desde siempre por el hombre para comprender y delimitar conceptos abstractos (Zumthor 25-7). Pero, a su vez, constituido como una realidad textual en el seno de la ficción narrativa que aporta coherencia al universo relatado, se define como un componente esencial de las tramas de ficción (Bal; Albaladejo; Garrido, *El texto...*) junto a los acontecimientos, los personajes y el tiempo. A pesar de que la tradición teórica le ha concedido a lo largo del siglo xx una menor atención frente a esas otras categorías narrativas, insistiendo por ejemplo en el equívoco de defender la prioridad del tiempo sobre el espacio (Hamburger), en las últimas décadas se ha constatado la interdependencia entre ambos elementos (Estébanez 361) y la relevancia del espacio (Gullón; Bajtín 220; Zoran 310). Y no sólo los teóricos y críticos reseñan su posición privilegiada en la prosa de ficción, originada por las múltiples tipologías de construcción de universos literarios y por la versatilidad de sus funciones, su presentación y su percepción. También los escritores son conscientes de su lugar destacado en la historia de la literatura, así como del protagonismo y de la gran funcionalidad y capacidad, tanto referencial como simbólica, que desarrolla en épocas recientes (Valles, *El espacio en...* 13). Entre ellos se puede citar a José María Merino que, en sus interesantes reflexiones recogidas en *Ficción continua*, incide en la importancia de los ámbitos fabulosos y de los lugares quiméricos en que se realiza el mundo novelesco frente a los personajes, las aventuras y el ámbito temporal:

...tal vez el correspondiente al entorno físico de los personajes haya resultado, con el correr de la historia de la narrativa, especialmente oportuno para reflejar la singularidad de las cosas inventadas mediante la simple ordenación de palabras escritas. Es en la figuración de escenarios, paisajes y territorios, donde lo literario muestra con particular brillo su potencia, acaso por la evidente falta de concordancia entre los medios empleados —la pura imaginación verbal del inventor— y los resultados que pueden conseguirse (103).

Dichos paisajes imaginarios se han ido transmutando a lo largo del tiempo en función del lógico cambio de gustos y de la aparición cronológica de los nuevos intereses estéticos propios de los diferentes movimientos literarios (Garrido, *El texto...* 228). Desde su presencia en el arte retórico, con su inclusión dentro de la *narratio* del discurso y la aparición de los *tópicos de cosa*, la noción de espacio narrativo, así como su representación, sus funciones y sus connotaciones significativas han ido evolucionando en virtud de la cultura propia de cada período. En el siglo xx asistimos a la época en la que el espacio ha renovado la prosa de ficción de forma más llamativa y profunda, pues se encuentran numerosas muestras que ilustran su gran impronta. De tal modo, hoy en día es impensable desvincular la narrativa del espacio, pues éste se convierte en un elemento fundamental a la hora de ubicar los acontecimientos y los personajes de la trama.

La mencionada tesis de la esencialidad del espacio como signo constructor de las ficciones del siglo xx se puede demostrar analizando la literatura más reciente puesto que, incluso en las obras de talante más sobrio y objetivo, la naturaleza del espacio y las relaciones instituidas entre éste y otros códigos narratológicos convierten los lugares físicos en un ámbito experimentado y coherentemente vertebrado y significativo en términos narrativos. Los pilares fundamentales que sostienen su construcción en la ficción española contemporánea se revelan, por lo tanto, en el análisis de las novelas y los cuentos publicados en nuestro país en las últimas décadas. Aunque no es éste el momento adecuado para profundizar en escritores varios y en obras concretas, sí conviene recordar la importancia concedida al espacio en las tendencias narrativas cultivadas recientemente. A pesar de no parecer destacarse un proyecto colectivo, la crítica ha realizado un esfuerzo de clarificación de la novela posmoderna española

surgida desde la transición<sup>1</sup> en un intento de distanciarse de las anteriores corrientes de narrativa social y experimental.

En ese contexto, revisar, clasificar y analizar la narrativa es una labor muy compleja, no sólo porque sea difícil conocer todas las obras que se están produciendo en la actualidad, sino porque cualquier afirmación al respecto será un juicio provisional que el paso del tiempo ratificará o matizará mediante nuevas realidades susceptibles de surgir. Por tales motivos y teniendo en cuenta que el número de narraciones publicadas desde 1975 es ingente, a la hora de plantear esta ponencia, de tiempo reducido y cuyo título obliga a adoptar una perspectiva teórica y panorámica, no queda otra opción que la de abarcar la narrativa posmoderna española siendo conscientes de que es imposible reseñar todos los espacios recreados por diversos escritores en cada una de las tendencias abordadas. En cualquier caso, la clasificación resultaría equívoca si se pretendiera identificar los géneros, las tendencias o las figuras de cada escritor concreto con una tipología unívoca de espacio literario. Esto es así porque la entidad que la dimensión espacial alcanza en la narrativa del siglo xx y, por ende, en la del siglo xxi, se debe a que logra desplegar una vida propia en el seno de la realidad literaria en la que vive. Se podría decir, tal como especifica Merino, que cada espacio se caracteriza y justifica «en función del relato al que pertenece» (116). A lo que añade:

Para desesperación de escolásticos y gloria de la fabulación novelesca, los espacios literarios, los parajes de la ficción, son difícilmente reducibles a esquemas, o acaban escapando finalmente de ellos. Creados por una intuición que sin duda tiene naturaleza sibilina, asumen las apariencias que en cada situación convienen mejor a las andanzas de los personajes, pero no compiten con ningún otro espacio, y hasta puede decirse que no compiten siquiera entre ellos. [...] Y es que por ese don inverso de la ubicuidad que corresponde a la imaginación literaria, todas las ficciones conviven ocupando el mismo paraje, igual espacio (119).

<sup>1</sup> «Aunque todavía los teóricos no se han puesto de acuerdo en la definición de posmodernidad, se reserva aquí este vocablo para nombrar modestamente cualquier expresión cultural que manifieste la crisis de valores de la modernidad y el término ciego de la razón ilustrada, con la consiguiente sustitución de las grandes ideas y las utopías de progreso por el pragmatismo» (Prieto de Paula y Langa Pizarro 2007, 151).

Sin embargo, en la diversidad de estilos, de temas y de formas empleadas en la ficción española posmoderna, se distinguen algunos rasgos comunes. Entre ellos —junto a la preocupación por la psicología individual, al distanciamiento de la denuncia socio-política, y al empleo de recursos visuales y de montaje propios del cine y de la televisión—, sobresale el intento de recuperar el argumento narrativo frente al experimentalismo anterior. Para lograr el citado objetivo no sólo se tiende a la brevedad, a la utilización del diálogo y a la presentación de historias cerradas, sino que también se le concede una gran importancia a la presentación del espacio narrativo. De tal modo éste tendrá en la década de los ochenta del siglo xx un lugar prioritario en las tramas de introspección psicológica o de personaje, en la novela lírica o poemática, en la tendencia del testimonialismo y el memorialismo, en la metanovela y en la narrativa erótica. Además de ello cobra especial relevancia en otras dos tendencias. Por una parte, en la novela policíaca, negra y de intriga, que recupera el realismo en la época de transición recreando delitos varios en las grandes ciudades industrializadas, describiendo los ambientes a través de elementos costumbristas. Y, por otra, en la novela histórica en sus múltiples tipologías, que de manera frecuente analiza el presente indagando en conocidos y cercanos pasados censurados.

Posteriormente, en la década de los noventa del siglo xx, entre las claves de la novela posmoderna —entre las que se sitúan (Lozano 236) el mundo como problema ontológico, la multiplicación de los puntos de vista, la búsqueda del conocimiento de la identidad y del entorno a través de la metaficción, la parodia, la metáfora, la alegoría, la polifonía, etcétera—, sobresale la ruptura de estructuras espacio-temporales, con el empleo del espacio heterotópico y de la confusión temporal. La riqueza constructiva de dicho espacio se reflejará en la novela lírica y de introspección, en la novela testimonial, en la de ciencia-ficción, así como en la de la temática urbana, adolescente y desencantada propia del realismo sucio. Y, a pesar de que la narrativa de esta década ha sido definida por algunos como evanescente o *light*, existe una línea de literatura social que incide en la complejidad de las relaciones humanas a la vez que denuncia desde una conciencia crítica la corrupción y ambición de la actual sociedad consumista. Para lograrlo cuida al máximo la descripción de los am-

bientes, sin olvidar el análisis de la psicología de sus personajes urbanos caracterizados por una identidad fragmentaria. Es el caso, por ejemplo, de gran parte de la obra de Belén Gopegui (1963), que en narraciones como *La escala de los mapas* (1994) critica la falta de compromiso empleando un original juego de espacios. A todo ello se suma que, en esa misma década de los noventa, el auge del cultivo del cuento posibilita el empleo de espacios sugerentes que recrean de forma fabulosa lo cotidiano de la vida «llegando a reflejar la multiplicidad de mundos mediante un espacio altamente simbólico y a veces sin dimensiones definidas. En palabras de Agustín Cerezales «en un esfuerzo por representar la apariencia misma de la vida, ese puro disgregarse en mil vidas ajenas, pero inextricablemente solidarias» (Álvarez, «La función espacial en...» 455).

En la narrativa española de las últimas décadas se aprecian, pues, las múltiples funciones y posibilidades representativas de un espacio humano configurado por un entramado de ámbitos que potencian el significado de las tramas de ficción. No es sólo el escenario en el que se sitúan los personajes y donde acontecen los hechos, sino que logra convertirse en muchas ocasiones en un protagonista más de las historias:

La narrativa actual incide en una de las preocupaciones más transcendentales del pensamiento moderno, haciendo girar las historias en torno al individuo y al espacio —urbano generalmente—, es decir, al hombre y al medio que comúnmente éste habita. Es cierto que los personajes suelen configurar el eje de las historias, pero el reflejo de su existencia no tendría el alcance deseado por los escritores de no ser por la riqueza textual proporcionada por el protagonismo del espacio en que estos viven, es decir, del marco ambiental urbano, y en ocasiones rural, que pone de manifiesto la relevancia significativa de los pequeños mundos recreados. Así, aunque los autores persigan mostrar la psicología y la vida de sus personajes, necesitan para ello servirse del lenguaje de las relaciones espaciales para reflejar ese complejo microcosmos de experiencias entretrejidas (Álvarez, «Hacia una teoría...» 567-68).

Las aseveraciones anteriores no se refieren sólo al género novelesco, ya que también en gran parte de la cuentística actual «la descripción del ambiente espacial, es decir, de la atmósfera en la que se desenvuelve la acción narrativa, camina a la par que la caracterización psicológica del

personaje, además de justificar sus actuaciones y comportamientos a lo largo del desarrollo de la trama» (Álvarez, «Simbología...» 279).

Pero para acceder de modo más pormenorizado a una visión completa del signo espacial narrativo (Camarero 92-3; Zumthor 347; Álvarez, *Espacios...* 67-162) hay que tener en cuenta las tres dimensiones principales que lo integran: la del diseño discursivo; la situacional, con la localización de los acontecimientos y los personajes; y la del ámbito de actuación, en el que se entrelaza con los hechos, los seres y los tiempos narrativos. Las dos primeras dimensiones poseen valores sintácticos, mientras que la tercera sobresa por su carga semántica, por lo que el espacio no desempeña sólo una función referencial sino también simbólica. Gracias a su conjugación se configura en cada obra un universo ficcional coherente y verosímil.

La primera dimensión mencionada es la denominada como espacio del discurso o del significante, configurado por el conjunto de signos que constituyen el discurso textual, y que otorgan coherencia y cohesión a las historias narrativas. Entre ellos sobresalen los deícticos espaciales (Greimas y Courtes 247), que son empleados en ocasiones con algún sentido simbólico unido a su inicial función indicadora. Además de dichos deícticos o conectores, así como de ciertas figuras estilísticas, son relevantes también determinados sustantivos que remiten a entidades espaciales (Villanueva 172). Y existen, asimismo, juegos espaciales discursivos generados por recursos gráficos efectivos. Así, por ejemplo, en *De todo lo visible y lo invisible* (2001), de Lucía Etxebarria (1966), se presenta la historia de una mujer de alma e identidad fragmentada. La depresión, la neurosis y la baja autoestima, que la llevan a un intento de suicidio, se reflejan a lo largo de ocho veces en el primer capítulo en «la colocación gráfica en ascenso o descenso de las palabras subiendo o bajando, repetidas cuatro veces en cada ocasión, con la que expresa el proceso de hundimiento y recuperación» (Redondo 119).

Conviene, además, atender a las modalidades discursivas integradas en cada obra. En relación con el espacio cobra gran relevancia la descripción, que no es ni mucho menos decorativa en el conjunto narrativo (Garrido, *El texto...* 218), y que logra que la construcción espacial no tenga una función exclusivamente sintáctica y estructural, pues añade valores semánticos.

Esto es así porque está directamente vinculada con la focalización y, por lo tanto, con la percepción de los diversos espacios ficcionales, con la distancia desde la que se construye cada ámbito de actuación (Bal 67), y con los sentidos a través de los que se capta el diseño espacial:

En esa línea es importante el contexto en el que aparecen las descripciones tanto geográficas y ambientales como antropomórficas. Igual de relevante es la existencia de dos formas frecuentes de descripción, la que utiliza numerosas expansiones de la denominación y la que se centra en la enumeración de los diferentes elementos que constituyen cada marco. De ahí que, además de los sentidos de la vista y el oído, tengan un gran contenido semántico los elementos cinestéticos, por el modo en que los personajes transmiten su propia percepción del espacio a través de sus gestos, actitudes o movimientos, delatando sus intenciones o estados de ánimo. [...] En cuanto a la perspectiva y los ángulos de visión, tanto estables como dinámicos, se aprecia la importancia de la utilización de una distancia próxima o lejana según los casos, junto a la perspectiva horizontal y, en menor medida por lo común, la vertical. Lo que lleva a la conclusión de que, vinculando los diversos lugares a la mirada del personaje, se espacializa la novela y, por lo tanto, el ambiente recreado adquiere una mayor relevancia en el conjunto de la trama. (Álvarez, «Hacia una teoría...» 560-1).

La segunda dimensión es la denominada como espacio del objeto o del referente, constituida por el lugar físico como objeto espacial que el narrador plasma en su obra. En una primera instancia, gracias a que se asocia a un lugar físico en el que se sitúan los acontecimientos y los personajes, el espacio se convierte en un elemento topográfico (Zoran 316) determinante en la configuración de la sintaxis narrativa de cada obra, delimitada ésta por la organización de los diferentes escenarios de la historia y las relaciones establecidas entre ellos que son las que logran vincular las formas a los sentidos. Pero, aunque el espacio es empleado por los escritores para concretizar los acontecimientos de la trama, no por ello constituye exclusivamente una dimensión geográfica o topográfica (Zumthor 396-7), ya que desarrolla vida propia en el seno de la realidad literaria:

En cuanto a la caracterización del espacio del referente o el objeto —utilizando los criterios (Valles Calatrava, 1999: 75) de naturaleza espacial (urbano, rural, privado, público, abierto y cerrado), de amplitud (país, ciudad, barrio, casa, ha-

bitación, rincón), y de orden taxonómico (espacios geopolíticos, posicionales, sociales y particulares)—, se trasluce en el análisis de narraciones recientes su presencia y riqueza textual. En esta misma dimensión situacional interesan los procedimientos mediante los que se presentan los espacios y la disposición y organización de los emplazamientos, es decir, el orden de aparición de los lugares que genera relaciones entre los anteriores y posteriores.

Pero sobresale, también a nivel situacional, su especial función que, además de localizadora, es referencial, de forma que concreta los sucesos de la historia al constituir marcos de referencia. En esta línea resalta la técnica practicada con frecuencia por muchos de los escritores contemporáneos, que ficcionalizan en el discurso novelesco espacios tomados de la realidad geográfica, partiendo de la experiencia y conocimiento personales. [...] Hay que tener en cuenta que ese espacio creado a partir de la imaginación del escritor, aunque en ocasiones pueda inspirarse en un lugar real, siempre conforma un nuevo mundo con vida propia que sólo tiene existencia verosímil en la obra textual, en la literatura (Castilla del Pino, 1988: 180; Goodman, 1990: 144; Albaladejo, 1992: 49-58; Garrido Domínguez, 1997: 25). De tal modo, la suma de todos los lugares plasmados en muchas de las narraciones recientes —tanto los de carácter más real como los más ficcionales—, tan detallados en ocasiones, logran convertir el espacio localizador de las historias en un verdadero protagonista más de las mismas. No es de extrañar, pues, que en muchas obras se ofrezca la imagen de un mundo ficcional con coordenadas propias y con datos pormenorizados de situación, tradiciones, población y urbanismo, que dibujan de manera íntegra y factible el marco soporte de los acontecimientos y personajes recogidos en la narración. (Álvarez, «Hacia una teoría...» 558-9).

Y la tercera dimensión, la denominada como espacio de la historia o del significado, está integrada por el conjunto de marcos escénicos delimitados por su vinculación con personajes concretos y con acontecimientos de mayor o menor tiempo de desarrollo. Es el que influye en la interpretación de la realidad del universo ficcional, pues contiene la historia de la narración y posibilita que el escritor enriquezca sus tramas con el protagonismo y el despliegue semántico de los diversos escenarios. En esta dimensión el espacio es completamente interdependiente con el tiempo narrativo, pues no se puede olvidar el ya clásico concepto de cronotopo propuesto por Bajtin:

En cuanto a la vinculación con el tiempo se advierte que cada ámbito de actuación está marcado por un tiempo interno, además de por su relación temporal

con los marcos escénicos anteriores y posteriores. [...] No obstante, para poder establecer de manera taxativa y general los cronotopos propios de la última prosa ficcional, incluida la gestada ya en el siglo XXI, habría que dejar pasar algo más de tiempo con el fin de gozar de una perspectiva más distanciada y coherente. A pesar de ello, es posible resaltar ya la gran impronta que despliega en la narrativa más reciente un peculiar cronotopo que dista de los que tradicionalmente han surcado la ficción narrativa. Hago referencia al configurado por un tiempo actual situado en un espacio propio de la realidad contemporánea. Se trata de un ámbito urbano, caracterizado por la celeridad de la vida moderna, cuya máxima expresión es el pequeño apartamento de ciudad que, en muchos casos, potenciará la soledad y el análisis introspectivo de la psicología de sus habitantes. (Álvarez, «Hacia una teoría...» 566-7).

El significado último de las narraciones no se logra sólo por los peculiares vínculos entretejidos con la coordenada temporal y con los acontecimientos, sino que es fundamental también la relación con los personajes (Wellek y Warren 265). En concreto, los diferentes lugares recreados en las tramas presentan con gran frecuencia una relación metonímica y metafórica con los sentimientos, ideas y acciones propios de los personajes asociados a dichos ámbitos (Valles, «Algunas consideraciones...» 63). En esa línea, además de la peculiar percepción que cada personaje pueda tener de un espacio concreto, interesa profundizar en la identificación de algunos escenarios con el estado de ánimo de un personaje o con un rasgo específico de su personalidad:

Parece entonces que la gran riqueza significativa del espacio de la historia se debe en parte a la conversión en un ámbito vivido, experimentado y personalizado, un marco escénico que, al estar poblado por seres vinculados a sus espacios, adquiere significación y llega incluso a determinar y condicionar al personaje. Cada vez que las figuras actúan y se relacionan van dotando a los lugares de la ficción de un contenido semántico sostenido por los cimientos de esa estructura de vínculos espaciales. Esto se consigue porque el espacio genera sentimientos y estímulos en el hombre, quien se convierte en sujeto productor y consumidor del mismo mediante su perspectiva y sus sentidos. Se capta así el espacio con una mirada semántica logrando que los lugares narrativos no sean neutros, sino ámbitos asociados e integrados a los personajes y acontecimientos de la historia.

Gracias a los recursos mencionados, la dimensión espacial, recreada no sólo mediante formas concretas sino también a través de connotadores sentidos, se erige como un elemento determinante y digno de sustentar el protagonismo

narrativo, sean del tipo que sean los ámbitos representados en el universo de ficción. Por esta última razón es necesario delimitar los diversos medios que el escritor posee para crear el ámbito de actuación, es decir, el marco físico, social, psicológico, arquitectónico, antropomórfico, etc., que configura el espacio de la historia (Álvarez, «Hacia una teoría...» 564).

Es muy significativa también la relación establecida entre los personajes y ciertos objetos que configuran los espacios de las tramas, pues estos alcanzan un gran valor semántico. De tal modo se aprecia el proceso de simbolización que experimentan determinados objetos que se encuentran en el espacio en que se sitúan los personajes. Por ejemplo, en la narrativa de tonalidad lírica o prosa poética escrita por Elena Santiago el lector asiste a «la mitificación lírica de la realidad, de espacios y objetos que reflejan o transmiten la vida de los distintos personajes. Los diferentes elementos que rodean a las figuras de las historias se van transformando poco a poco en símbolos.» (Álvarez, *Elena...* 26).

Asimismo, en esta tercera dimensión el espacio se reviste de múltiples formas y sentidos que dan lugar a mundos análogos al real, junto a lugares fantásticos, maravillosos y míticos. Ciertamente son muy diversos los modos de construir los universos de ficción a través de diferentes ámbitos de actuación que organizan las historias, y que, a su vez, están formados por múltiples subespacios que logran entretener las relaciones de los personajes. Dichos lugares se pueden retratar con mayor o menor detalle, generando desde la presentación de simples contornos a la de parajes bien delimitados o territorios con una consolidada carga significativa y simbólica. A su vez, a pesar de que todos son ficcionales como fruto de la imaginación literaria, pueden ser ambientes reconocibles o escenarios no identificables con ningún marco geográfico de nuestro mundo. Y en este punto surge la importancia de los ya citados espacios oníricos, fantásticos y simbólicos que, en cualquier caso, son empleados siempre por los escritores para profundizar en nuestra propia realidad.

La clasificación puede ampliarse si se tiene en cuenta la interesante función semántica desplegada por los espacios narrativos tópicos, semiotizados y simbólicos, sometidos todos ellos a una gran diversidad representadora:

Es latente la recurrencia de semiotizaciones (Bal, 1985: 52; Valles Calatrava, 1999: 21-3) surgidas a raíz de la dialéctica entre diversos ámbitos, como por ejemplo: el espacio estable y el dinámico, el público y el privado, el natural y el edificado, el referencial y el fantástico, el contemplado y el imaginado, el objetivo y el subjetivo, el presente y el pasado, el de la vigilia y el del sueño, el opresor y el satisfactorio, el del día y el de la noche, el del campo y el de la ciudad, el de la miniatura y el de la inmensidad, el interior y el exterior, el del afuera y el del adentro, el terrestre y el celeste, etc. (Álvarez, «Hacia una teoría...» 561).

En cuanto a los espacios simbólicos las posibilidades representativas se multiplican. Resalta el espacio de los sueños, del delirio, la esquizofrenia, la paranoia, etc. Se puede hablar de un proceso de transfiguración en el que el protagonista se transforma en otro al penetrar en la simbología de ese lugar. Otro caso concreto de espacio simbólico en la tradición literaria es el representado por la forma geométrica circular. En la antigüedad se creía en el círculo como una forma mágica de matiz sobrenatural que protegía a los hombres. Hoy día las teorías sobre el círculo han variado pero persisten en su carácter de perfección, mientras en otras ocasiones adquieren connotaciones más negativas asociándolo a un elemento generador de confusión. Simbólicos son también concretos lugares geográficos como las islas, espacios de forma circular delimitados por su carácter aislado y de incomunicación. Por otra parte, el laberinto se configura como un espacio enigmático e inaccesible en el que al hombre le cuesta encontrar su sentido y su salida a causa de la complejidad que lo conforma. Se plasma a menudo como un rompecabezas que se debe reconstruir y es, por lo común, un símbolo del propio interior del ser humano, de su existencia y pensamiento, además de reflejar la continua búsqueda de un espacio propio que acompaña siempre al hombre. En una línea similar, el jardín, una parte de la Naturaleza pero moldeada por la mano del hombre que la reduce, se convierte en un símbolo de la conciencia.

A ellos se une el del paraíso, un lugar mítico que casi siempre se presenta en la tradición literaria como espacio perdido o no alcanzado. En muchas ocasiones el paraíso perdido es simbólicamente el de la inocencia de la infancia. Varias novelas de Luisa Castro (1966), dentro de la vertiente de la novela lírica y de introspección narrativa, inciden en la

«lucha entre deseos y mundos contradictorios» (Rodríguez 97), mediante la mezcla de tiempos del pasado y del presente, y el diseño de espacios fantásticos creados por los recuerdos. Los recursos mencionados construyen, por ejemplo, la imagen de un mundo arcaico mítico en *El somier* (1990) y en *La fiebre amarilla* (1994), tramas en las que el cruce temporal entre presente y pasado conduce a los lectores hacia un pueblo costero en el que se sitúa la casa de infancia. Ese paraje, Cuatro Calles, cobra el aspecto de «un pueblo mítico, entre cielo y tierra, entre tierra y mar. Los personajes que irrumpen en él se vuelven figuras extrañas e inquietantes. En este marco casi utópico se multiplican los acontecimientos extraños y se van construyendo y enlazando historias paralelas para construir la madeja de la intriga» (Rodríguez 99-100).

Otros espacios simbólicos serían los acuosos, como el río que une y separa en su fluir, y el mar o el océano que pueden reflejar tanto la libertad y lo infinito como lo monstruoso y el peligro. Existen más tipologías que abocan a territorios del mal o reinos de fuerzas oscuras (García Galiano 211). Es el caso de la reflejada en *Irlanda* (1998), novela escrita por una de las definidas como jóvenes promesas de la narrativa española, Espido Freire. En su intento de convertirse en una «contadora de historias», esta escritora sitúa al mismo nivel de importancia la creación de los personajes, la introspección psicológica y la recreación de espacios de gran carga significativa. De tal modo pinta mundos mágicos y fantásticos en sus diversas narraciones, focalizados desde múltiples puntos de vista, lugares y tiempos que contribuyen a generar la imagen de una realidad simbólica. Así sucede en la casa de la infancia a la que regresa la protagonista de *Irlanda* (1998); en la ciudad intemporal de *Donde siempre es octubre* (1999), primera novela de la *Trilogía de las ciudades*, una urbe «otoñal, provinciana, Oilea, un espacio espectral donde más de setenta personajes [...] seres condenados a revivir una y otra vez, en ese eterno octubre provinciano, su calidad de espectros» (García Galiano 223); en la segunda novela de la trilogía, la titulada *Nos espera la noche* (2003), una narración épica e intimista, con el espacio mítico de Gyoemandrod, una tierra en la que se esconden secretos y se desatan las luchas de cinco familias, en un pasado remoto o en un futuro lejano; y en *Soria Moria* (2007), nombre de un lugar mítico de los cuentos nórdicos del que se dice que está a salvo

del tiempo y de la muerte. Crea así, en la mayor parte de sus obras, mundos de leyenda o espacios irreales repletos de fantasmas:

...siempre nos presenta un mundo hostil, mítico, permanentemente nublado y lluvioso; el paisaje siempre acompaña a los distintos seres que viven en los espacios creados por Espido Freire y, de alguna manera, está acorde con sus vivencias [...] Más que las descripciones físicas, a esta autora le interesan las descripciones psicológicas, tanto de los personajes como de los espacios, y así vemos ciudades y pueblos que engullen a sus personajes impidiéndoles salir aunque, de forma obsesiva, son personajes que buscan un lugar en su mundo, en un mundo en el que no encajan (López 158-160).

Otro corpus importante lo constituyen los espacios fronterizos, lugares de tránsito que unen y dividen al mismo tiempo. Se encuentran entre ellos los ríos y puentes, el mar situado entre la sociedad y la soledad, la playa entre la tierra y el mar, el purgatorio entre el cielo y el infierno, etc. A ellos se unen en el seno de los espacios artificiales, es decir, construidos por el hombre, elementos como las puertas o las ventanas. La puerta es una frontera que convierte lo cerrado en abierto o viceversa, mientras que las ventanas son también espacios limítrofes con una función que siempre suele ser más comunicativa que restrictiva, ya que permite en muchos casos la visión de lo privado y lo íntimo. Una mayor labor de separación es, no obstante, la desempeñada por los muros o paredes de las casas, pues es un importante punto de escisión entre lo privado y lo público, lo cerrado y lo abierto, y el adentro y el afuera. Pero no sólo se observan en la novela ámbitos fronterizos en el seno de los espacios arquitectónicos, porque estos son igual de relevantes en los antropomórficos. Así se advierte la existencia de espacios limítrofes en la propia piel del personaje que separa el yo interior del exterior; o en la ropa de las diferentes figuras que en ocasiones impone límites entre los mismos. Las fronteras espaciales, en sus diversas modalidades, son esenciales para que se desarrollen los acontecimientos y la vida de los personajes con total normalidad. De ahí que cuando se desdibujan o desaparecen, se vea tambalear la existencia del mundo y de las propias figuras que lo habitan.

Finalmente, teniendo en cuenta que pueden convertirse en ámbitos tanto semiotizados como simbólicos, es imprescindible reseñar cuatro es-

pacios fundamentales en la narrativa actual: el camino, la ciudad, la casa y el cuerpo.

El camino (Bourneuf y Ouellet 145; Zumthor 63; Lotman 84; Augé 110), que se ha presentado en muchas tramas como un símil de la peregrinación compleja del hombre por la vida, es un lugar abierto que permite la interrelación de los personajes que por él deambulan. Recorriendo el camino se viaja hacia lugares lejanos, diversos y, a veces, desconocidos. En muchas tramas actuales este tipo de desplazamientos conllevan en la mayor parte de los casos una sensación de desarraigo que hace tambalear la propia identidad de cada ser. En muchas novelas contemporáneas los lugares extraños y desconocidos se convierten en un paradigma de la ansiedad y las dudas de los personajes. De igual modo, los *no lugares* ponen de relieve la soledad de los protagonistas novelescos y la despersonalización de las sociedades modernas. Esos no lugares que los personajes atraviesan a lo largo de sus trayectos son espacios relacionados (Augé 41) con ámbitos destinados a la circulación rápida como los aeropuertos y los propios medios de transporte o los grandes centros comerciales, entre otros. Se trata de zonas que no propician las relaciones sino que potencian el anonimato y la soledad.

La ciudad se presenta con frecuencia como un microcosmos de gran protagonismo y fuerza sémica. «Al margen de los supuestos modelos, y de su condición real o imaginaria, lo cierto es que la ciudad es una de las creaciones más complejas del ser humano. [...] La ciudad humana no se realiza por instinto, es consecuencia de un proceso histórico, está cargada de símbolos». (Merino, «Los parajes...» 134-5). En los textos novelísticos, que desde los años ochenta rechazan el experimentalismo anterior recuperando técnicas tradicionales, hay una preferencia por las grandes ciudades: Madrid en *Octubre, Octubre* (1981), de José Luis Sampedro, Barcelona en *La ciudad de los prodigios* (1976), de Eduardo Mendoza, Lisboa en *Invierno en Lisboa* (1987), de Antonio Muñoz Molina, Burdeos en *Burdeos* (1986), de Soledad Puértolas, etc. (Castro y Montejo, 1991). En la urbe se encuentran, además, los espacios ideológicos o clasistas que, con gran carga simbólica, remiten a los ámbitos ocupados por determinadas clases sociales o grupos ideológicos, entrelazándose el espacio físico con el social hasta el punto de influir en las relaciones de los

diferentes personajes. Por tales motivos, en algunos casos llega a actuar como un ser humano más, pasando de ser un simple ámbito de localización a ser un territorio propio que sostiene la historia, con sus personajes y acontecimientos.

La identidad fragmentada de los personajes se refleja también en el hecho de que muchos de ellos viven en la encrucijada de distintas ciudades, buscando su verdadero sitio. Es el caso de las novelas líricas y de introspección narrativa de Juana Salabert (1962), cuyos protagonistas sufren atroces infancias y relaciones peligrosas, buscándose a sí mismos e interrogándose por el sentido de la vida en contextos violentos acontecidos en diversos ámbitos. Entre ellos, el espacio geográfico de América Central como en *Varadero* (1996), los escenarios relacionados con el nazismo y el holocausto judío, como en *Velódromo de invierno* (2001), o el Madrid de la posguerra y el París de mayo del 68 en *El bulevar del miedo* (2008).

Por su parte, la casa es un lugar central en la narrativa actual, pues es el ámbito en el que transcurre la existencia de los personajes (Bachelard 35-6). Es tan esencial su imagen porque en ella se reúnen los pensamientos junto a los recuerdos y los sueños de los seres humanos que habitan la ficción. En muchas narraciones el protagonismo de la casa es tan destacado que llega incluso a adquirir valores humanos, se convierte en un ser que protege y consuela al personaje, que abriga y esconde su intimidad. En ese espacio, sean cuales sean sus características, lo importante es la sensación que genera en el ser humano que la habita. Bachelard concede especial importancia a ciertos subespacios y elementos de la casa que provocan múltiples posibilidades de reflejar aspectos claves de la intimidad de un personaje. Estos elementos son el sótano, el desván, objetos, cajones, cofres, armarios, rincones, el cuarto, la alcoba, etc. El sótano se presenta como el lugar de la casa situado en una zona subterránea, hecho que puede connotar sensaciones de oscuridad y temor. Cuando se piensa en los armarios, en los escritorios con sus cajones, y en los cofres, se hace con la conciencia de que se trata de espacios de la intimidad, en los que se guardan y en algunos casos se ocultan parcelas de la propia psicología de un personaje. Por ejemplo, Bachelard hace referencia a la filosofía de Bergson para rescatar la imagen del armario como la memoria llena de



recuerdos que se avivan en su interior. Por otro lado, los rincones de una casa aparecen asociados a la soledad, al silencio y a la inmovilidad, pero al igual que otros lugares del hogar se pueden erigir en un refugio para el personaje. Son fundamentales, asimismo, el cuarto y la alcoba como espacios de la intimidad, puesto que se presentan como los lugares que de manera más eficaz salvaguardan la privacidad.

En cuanto al cuerpo humano es preciso no olvidar que ha sido concebido en muchas ocasiones como un espacio físico más, un modelo análogo del universo (Lotman 84-5). Como constata Augé (66), existen «territorios pensados a imagen del cuerpo humano» a la vez que «también el cuerpo humano es pensado como un territorio, en forma bastante generalizada». En los textos actuales que explotan la riqueza semántica de este espacio, que puede caracterizarse como interior y exterior al mismo tiempo (Bajtín 49), no sólo destaca la línea de la narrativa erótica sino también otras tendencias muy significativas de nuestra narrativa actual tanto de la línea realista como de la fantástica. En muchas de ellas las connotaciones asociadas a este espacio derivan en el motivo del doble y la preocupación por la otredad; mientras que en otras se generan espacios simbólicos como, por ejemplo, el ámbito del útero materno concebido como el hogar natal, el primer refugio protector. Es el caso de *Rabos de lagartija* (2000), libro en el que

...a través de los desplazamientos realizados por el narrador desde el útero hacia la casa y al barranco exterior y viceversa, apreciamos la historia de una familia rota en la Cataluña de la posguerra, cuyo significado existencial está profundamente ligado a los simbólicos espacios en los que acontece su vida, unos ámbitos que no se limitan a ser un soporte ubicador de los hechos sino que se convierten en un protagonista más de la excelente novela que Juan Marsé nos brinda en el nuevo milenio (Álvarez, «El espacio narrativo...» 26).

En la narrativa actual el espacio corporal ha desplegado una mayor variación de connotaciones significativas y simbólicas que no se reducen al ámbito de los gestos o los movimientos y que llegan incluso a convertirse en un símbolo del espacio de la conciencia humana. Esto se logra gracias a la complejidad de este elemento que se muestra en la trama a través de diversos motivos, por ejemplo: encuentros sexuales en los que

se superan los límites espaciales cotidianos alcanzando una nueva dimensión; comparaciones del ámbito del cuerpo con otros lugares; partes concretas de la anatomía humana relacionadas con la angustia o la falta de sentido de la vida del personaje; asimetrías corporales como imagen de desequilibrios o contradicciones personales; animalizaciones del espacio corporal humano; metamorfosis psicológicas que tienen su paralelo en sendas metamorfosis externas; el cuerpo en continua degradación, con la fragilidad corporal como reflejo de la fragilidad de la identidad; la simbología del doble, del otro yo; y el cuerpo observado en el espejo que revela aspectos desconocidos o ignorados y, a su vez, la verdadera imagen del personaje y de su espacio mental. En general, las diversas modalidades y puestas en escena del espacio corporal transmiten en la narrativa actual, con sus peculiares semiotizaciones, los trastornos propios de la psicología humana y los temores y preocupaciones del hombre en el mundo moderno.

De manera global, una muestra de la mencionada posibilidad de riqueza del empleo de los espacios de la historia son las ficciones de José María Merino. Por ejemplo en el libro de cuentos *El viajero perdido* (1990), en el que los relatos giran en torno a una simbología espacial creada mediante «la confusión entre el escenario real y el del sueño, de la imaginación o la ficción, además de a través de la semiotización y la sugerencia del espacio de la noche, el urbano, el rural, el del viaje, de los objetos, el de la casa y el espacio corporal» (Álvarez, «Simbología española...» 284). Son otros muchos los ejemplos que se podrían citar:

De manera semejante, en la narrativa de Juan José Millás se corrobora la importancia del espacio al plasmarse como un protagonista más de sus relatos. Destaca la gran significación que adquieren sobre todo el espacio urbano, el de la casa y el corporal, existiendo además una intensa vinculación entre el espacio mental de la conciencia de los personajes y los diversos escenarios de la historia. De ese modo, indaga en los trastornos humanos, en el tema del doble, de la identidad, etc. a través del espacio corporal en paralelismo con otros ámbitos; de la casa con semiotizaciones bastante negativas como espacio extraño, laberíntico y de la soledad; además de mediante otros espacios cotidianos de la vida y el ambiente urbano. Nuevamente, incidirá también en la carga simbólica del espacio onírico frente al real de la vigilia; en el extrañamiento que provocan determinados luga-

res de la historia; y en el poder significativo de objetos y subespacios concretos. (Álvarez, «La función espacial...» 458).

Son numerosas, por lo tanto, las diversas tipologías resultantes de la construcción de la experiencia espacial de ficción en la narrativa española actual. Y se podrían citar algunas más como las que surgen de la contraposición de los parajes históricos frente a los míticos, o de los cotidianos frente a los legendarios (Merino, «La ciudad...» 11), entre otras:

No obstante, no es la originalidad de cada una de estas tipologías espaciales la que asombra, ya que muchas de ellas se localizan ya en diferentes períodos literarios. Lo importante es la explotación conjunta de todos esos diversos modos de representar el espacio y de organizar la realidad del mundo ficcional de una manera novedosa al concebirlo como un protagonista relevante de la novela o como el eje que posibilita el desarrollo de la narración. (Álvarez, «Hacia una teoría...» 565).

Y es justo hablar, por último y aunque sea de modo sintético, del valor pragmático desplegado por una cuarta dimensión del signo espacial, la del denominado espacio de la lectura, que en algunas historias, tanto de carácter metaficcional como fantásticas, e incluso realistas y de compromiso, se erige en protagonista condicionando la decodificación en toda su profundidad del mensaje narrativo. De tal modo el lector debe actualizar y dotar a la narración de coherencia y significado, rellenando los espacios en blanco (Eco 76), es decir, los aspectos sugeridos pero no expresados explícitamente por el espacio narrativo. En este nivel es preciso atender principalmente a dos cuestiones: por una parte, a las relaciones establecidas entre el espacio del autor, el de la historia y el del lector; y, por otra, al significado de los propios espacios de lectura que actúan en el seno de la ficción con un significado concreto. En la narrativa reciente resaltan

...numerosas divergencias que se producen entre el espacio de la lectura, el de la historia y el del autor, así como la posibilidad de desarrollar juegos narrativos mediante la inserción del espacio de la lectura en el seno de la propia ficción (García Peinado, 1998: 378), poniendo de relieve cómo a través de ese proceso los espacios adquieren su máximo sentido gracias a la imaginación del lector y a

la labor de reinterpretación que éste lleva a cabo. (Álvarez, «Hacia una teoría...» 567).

En conclusión, se puede afirmar con total seguridad que en esta primera década del siglo XXI, en la que se aprecia la convivencia de varias generaciones de narradores y narradoras, en todas las vertientes cultivadas el espacio se erige como un elemento de la ficción que contribuye no sólo a crear mundos posibles haciéndolos verosímiles ante los lectores, sino también a resaltar los problemas individuales del ser humano contemporáneo, tales como la búsqueda de identidad y la soledad, entre otros.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, T. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1992.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, N. «Simbología espacial en *El viajero perdido*, de José María Merino». *El cuento en la década de los noventa*. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). Madrid: Visor, 2001: 227-285.
- «El espacio narrativo en *Rabos de lagartija* de Juan Marsé: del hogar natal al útero materno». *Estudios Humanísticos. Filología* 23 (2001): 11-27.
- *Espacios narrativos*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2002.
- «La función espacial en la cuentística de origen oriental y su papel en el relato contemporáneo». *Estudios de Literatura Comparada*. José Enrique Martínez Fernández y María José Álvarez Maurín (eds.). León: Universidad, 2002: 451-62.
- «Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea». *Signa* 12 (2003): 549-70.

- *Elena Santiago. Premio Provincia de Valladolid 1999 a la trayectoria literaria*. Valladolid: Diputación Provincial, 2008.
- AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México: Breviarios FCE, 1965.
- BAJTIN, M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores, 1982.
- BAL, M. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra, 1985.
- BOURNEUF, R. y OUELLET, R. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1985.
- CAMARERO, J. «Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario». *Signa* 3 (1994): 89-101.
- CASTILLA DEL PINO, C. *El discurso de la mentira*. Madrid: Alianza, 1988.
- CASTRO, I. y MONTEJO, L. *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid: UNED, 1991.
- ECO, U. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1987.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- GARCÍA GALIANO, A. *El fin de la sospecha. Calas significativas en la narrativa española, 1993-2003*. Málaga: Universidad de Málaga, 2004.
- GARCÍA PEINADO, A. *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco Libros, 1998.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1993.
- (Comp). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- GOODMAN, N. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1979.
- GULLÓN, R. «Espacios novelescos». *Teoría de la novela*. Germán Gullón y Agnes Gullón (eds.). Madrid: Taurus, 1974: 243-65.

- HAMBURGER, K. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, P. «Espido Freire: una nueva visión de los cuentos de hadas». *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Alicia Redondo Goicoechea (ed.). Madrid: Narcea, 2003: 149-61.
- LOTMAN, I. M. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Universitat de Valencia: Cátedra, 1996.
- LOZANO MIJARES, M.<sup>a</sup> P. *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco Libros, 2007.
- MERINO, J. M.<sup>a</sup> «Los parajes de la ficción». *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral, 2004: 102-19.
- «La ciudad imaginada». *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral, 2004: 128-42.
- PRIETO DE PAULA, A. L. y LANGA PIZARRO, M. *Manual de Literatura Española Actual*. Madrid: Castalia, 2007.
- REDONDO GOICOECHEA, A. «Los modelos de mujer de Lucía Etxebarria». *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Alicia Redondo Goicoechea (ed.). Madrid: Narcea, 2003: 109-21.
- RODRÍGUEZ, B. «Luisa Castro o la escritura doble». *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Alicia Redondo Goicoechea (ed.). Madrid: Narcea, 2003: 97-107.
- VALLES CALATRAVA, J. R. «Ficción y espacio narrativo. Organización y funcionamiento del espacio en *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza». *Mundos de ficción*. José María Pozuelo y Vicente Gómez (eds.). Murcia: Universidad, 2004.
- «Algunas consideraciones históricas y sistemáticas sobre el estudio del espacio narrativo». *Discurso* 9-10 (1996): 51-78.
- *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*. Almería: Universidad, 1999.
- VILLANUEVA, D. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España, Espasa Calpe, 1992.

WELLEK, R. y WARREN, A. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1965.

ZORAN, G. «Towards a Theory of Space in Narrative». *Poetics Today* 5 (1984): 309-35.

ZUMTHOR, P. *La medida del mundo. Representación del espacio en la E.M.* Madrid: Cátedra, 1994.

## PARA UNA REEDUCACIÓN DE LOS SENTIDOS: NATURALEZA Y FICCIÓN EN EL SIGLO XXI

PALMAR ÁLVAREZ-BLANCO  
*Carleton College, Minnesota*

Desde hace algunos años, en la narrativa española, se observa la multiplicación de historias en las que un personaje inserto en una experiencia de duelo, siente la urgente necesidad de viajar hacia un espacio natural o rural en busca de un antídoto contra un estado de crisis existencial. Teniendo en cuenta la proliferación de ficciones en torno a este motivo argumental, a lo largo de este ensayo analizaré el revelador encuentro del personaje con dichos entornos. Paralelamente a la exposición del análisis, iré respondiendo varias preguntas que considero fundamentales: ¿qué tipo de personaje acude al espacio natural?, ¿qué razón impulsa al personaje a iniciar un viaje hacia esos contornos?, ¿qué encuentra el personaje en el contacto con estos parajes y sus lugareños?, ¿qué resulta finalmente de una novela construida a partir de un diálogo entre sujeto y paisaje? y, por último, ¿qué sentido tiene este tipo de narrativa en el marco del siglo XXI?

Para ilustrar esta exposición haré referencia a varias novelas publicadas entre finales del siglo XX y nuestro momento. Entre algunos de los títulos elegidos citaré fragmentos de *El disputado voto del señor Cayo* de Miguel Delibes, *La aldea muerta* de Xurxo Borrazas, *La balada del abuelo Palancas* de Félix Grande, *La lluvia amarilla* y *El cielo de Madrid* de Julio Llamazares, *Camino de Sirga* de Jesús Moncada, *El hierro en la Ijada* de Clemente Alonso Crespo, *La ruina del cielo* de Luis Mateo Díez, *Muerde el silencio* de Ramón Acín, *Utilidades de las casas* de Isabel Cobo, *Volver al mundo* de J. A. González Sainz y *Tristeza de lo infinito* de Juan Pedro Aparicio. Teniendo en cuenta estas ficciones y tras

presentar algunas variantes del motivo argumental del encuentro del personaje con el espacio natural, acabaré reflexionando sobre la importancia de una labor narrativa que escrita en un momento de vacío epistemológico propone en la reconexión del sujeto con el espacio un antídoto contra el automatismo propio de una era repoblada del espacio del simulacro.

Para situar el tema es importante comenzar señalando que en todas las novelas, lo primero que encuentra el lector es un personaje-narrador que, tras experimentar una pérdida física o simbólica, se descubre incapaz de enfrentarse a una realidad discordante. Desde un angustioso estado, el personaje intuye el deseo de la huida del presente por lo que inicia un desplazamiento hacia otro espacio.

El viaje, mítico motivo que conduce a un personaje a un estado de autoconocimiento, no responde en estos casos, inicialmente, a un intento, por parte del personaje, de profundizar en la ausencia que resta tras la pérdida; frente a lo esperado, su viaje muestra un deseo nostálgico de hallar una ficción de continuidad que devuelva al personaje al estado de quietud anterior al momento de la escisión del ser en un sujeto fragmentado. El deseo nostálgico, en estas ficciones, interrumpe el curso del ritual del duelo, provocando en el sujeto la imaginación de una posible sutura de la grieta que aparece en el ser traumatado; la nostalgia, en su versión ensoñadora, fabrica entonces una ficción de continuidad que propicia un efecto sedante al dolor que nace con la experiencia de la pérdida.

Guiado inicialmente de este deseo nostálgico de crear un contacto profiláctico con lo real, el personaje inicia un viaje, imaginario en unos casos y real en otros, hacia un espacio rural o natural en el que espera encontrar la solución a su experiencia de crisis. En principio, si elige el espacio natural es porque el aludido visitante, en todos los casos un desconsolado urbanita, sigue un modelo de pensamiento de naturaleza mítica y heredado que explican Benedict Anderson y Ferdinand Tönnies.

Ambos autores señalan la existencia de un principio organicista sobre el que se funda la comunidad occidental y que considera que en la experiencia de la naturaleza, el sujeto descubre un tranquilizador sentido de pertenencia a un todo que, según Francisco La Rubia Prado, «es más que la suma de las partes y anterior a las mismas, a la vez que respeta la identidad o autonomía de las partes heterogéneas» (48). La propuesta de

Ferdinand Tönnies del «*Gemeinschaft*», síntesis de una suerte de panteísmo moderno, nos revela la creencia de que, en un origen, el sujeto existía en comunión y unión a la voluntad del resto de los sujetos de su comunidad por lo que, en el imaginario colectivo, el estado comunitario queda asociado a una ley natural de modo que, aun cuando los sujetos se desliguen de su comunidad, en ellos pervive un espíritu de pertenencia. Según la versión de Tönnies, este deseo de arraigo en un espacio comunitario resurge cada vez que el sujeto que se halla en una situación de crisis, siente la necesidad de reorientarse y de recuperarse.

Ocurre entonces en las novelas que analizo, que el personaje traumatado busca refugio en el espacio natural porque éste se le presenta como símbolo de un organicismo metafísico, mimesis de una suerte de panteísmo trascendente. Sin embargo, en contra de lo esperado, deseo y realidad entran en conflicto textual cuando, como explicaré a continuación, el personaje, una vez ubicado, lejos de sanar de su estado encuentra en la observación de lo natural el camino hacia la culminación de un duelo interrumpido.

Comúnmente, se utiliza el concepto de comunidad para designar el lazo que une a grupos de seres de una misma categoría; sin embargo, teniendo en cuenta que el concepto, etimológicamente, designa al conjunto de seres que comparten características comunes, en la novela co-protagonizada por el espacio natural, se amplía el ámbito de la comunidad y se extiende a la relación que se establece entre sujeto y espacio. Así, mediante una peculiar conversación entre ambas entidades, el protagonista descubre el vínculo que comunica su naturaleza con la del espacio. El viaje, en estos casos, es cauce para la observación y el despertar de los sentidos y desemboca en una memoria de caminantes, epílogo de un humanismo ligado al humus, es decir a la tierra.

Como veremos en los ejemplos de varias novelas, en el arraigo al espacio, el signo de la entidad temporalmente finita del yo, logra superponerse a la idea de un destino individual adverso. Por ello, en muchas de las novelas se representa el encuentro del personaje con el paraje natural como un instante revelador de una lucidez que faculta al protagonista de la sabiduría apropiada para encarar la angustia procedente de la comprensión de su inevitable finitud, así como de la soledad consustancial al

ser humano. Este estado de lúcida madurez se observa en el testimonio del último habitante de Ainielle en *La lluvia amarilla* cuando explica esa imaginaria sintonía del sujeto con el espacio:

Nunca logré entender muy bien por qué [...] pero la compañía de los chopos me calmaba [...] entre los árboles del río tenía siempre la impresión de no estar solo, de que había entre las sombras alguien más (104).

Y semejante actitud observamos en uno de los lugareños de Celama, espacio imaginario creado por Mateo Díez en *La ruina del cielo*, para quien el destino individual está irremediabilmente ligado a la fidelidad a la costumbre de la supervivencia, porque la vida no es otra cosa que un «gesto de andar y estar en la tierra y sobre la tierra, a favor de ella [y] en contra de su ruina» (141).

Como vemos a través de los testimonios de ambos personajes, el lugareño se define como aquel que convive con el espacio natural en una relación de respeto fundada en el reconocimiento de un orden de semejanza. Como miembro de la comunidad natural, concibe la vida desde una perspectiva contra-nostálgica, como un espacio en el que la muerte es final de la incertidumbre que es cada uno de sus días y un paso más hacia su destino final.

La psicología del lugareño está genialmente retratada en *La balada del abuelo Palancas* obra de Félix Grande. Esta novela se escribe como la de Juan Pedro Aparicio, *Tristeza de lo infinito*, a partir de la muerte de uno de los progenitores del narrador y de la contemplación de su cadáver. En el caso de la novela de Grande, el narrador hace memoria y le ofrece al lector un retrato contra-nostálgico de la filosofía vital de sus antepasados. Por ejemplo, cuando escribe la crónica del entierro de su abuelo, resume la forma de ser y de estar del habitante de una comunidad natural y su posición respecto del acontecimiento de la muerte:

Al entierro del abuelo Palancas vinieron gentes de todos los barrios del pueblo. En las horas que precedieron al entierro había tanta gente en la casa que algunos hombres que no cabían en las habitaciones se acomodaron en la cuadra [...] Los vecinos liaban sus cigarrillos de picadura, bebían los vasos de vino que las mujeres les acercaban en una bandeja [...] rememoraban tormentas de granizo [...]

y comentaban los sucesos del hermano Palancas [...] Mi padre y mi tío Julián se sentaban un rato con cada grupo de vecinos y de vez en cuando se retiraban con un dedo una lágrima retrasada mientras el hombre mas cercano les daba un golpe en el hombro sin pronunciar palabra, como ayudando a los huérfanos a reconciliarse con la fatalidad [...] mientras algunos de los viejos filósofos procuraban reconfortarlos recordándoles que en este mundo nadie se queda de simiente y que lo que es menester es morir sin dolor y sin miedo y dejar a los hijos la herencia de una buena conducta (14-15).

En otro momento ofrece un retrato de su abuelo que completa la crónica de la filosofía del lugareño:

Vivió derecho y sin saber que era un hombre ejemplar, y si alguien se lo hubiera comunicado habría cambiado de conversación imantado por el pudor. Su buen talante contagiaba una especie de conformidad con la vida, de la misma manera en que cuando al fin se enciende la luz se nos apaga el miedo y regresamos al bienestar de nuestro nombre. Pagó el regalo de su vida con un plazo de agradecimiento diario, sabiendo que era casual y finito como todos los seres, y ese conocimiento radical acabó siendo la plataforma de su sosiego y el alimento de su tolerancia. Su coraje para vivir no se distrajo nunca, y cuando le llegó la hora él mismo abrió la puerta a una eutanasia que duró cuarenta y nueve días (20).

Como vemos, en ambas citas no solo se resumen la actitud del abuelo, y de los miembros de su comunidad, ante la vida y la muerte, sino que se manifiesta una filosofía del amor hacia el espacio que se habita que difiere, por completo, del individualismo que nace con la modernidad.

La modernidad, entendida como un proceso colonizador del tiempo y del espacio, nace acompañado de un interés, que explica John Berger, por caracterizar negativamente tanto la España natural —en su versión agrícola, ganadera, minera o pesquera—; como a sus habitantes, considerados sujetos «atrasados, es decir, portadores del estigma y la vergüenza del pasado» (362). La modernidad niega el vínculo con lo natural y deriva, inevitablemente, en el individualismo tan característico de la sociedad contemporánea y en la violencia y la guerra como algunas de sus consecuencias más terribles.

El atractivo de esta modernidad, entendida como nostalgia del futuro y conceptualización del mito de Prometeo, nace acompañada de una falsa

dicotomía en la que el espacio urbano cobra superioridad frente al rural. Si utilizo el adjetivo «falsa», es porque, siguiendo la teoría de José Luis Ramírez en «El espacio del género y el género del espacio»<sup>1</sup>, la dicotomía se organiza en torno a una pareja conceptual fundada en la identidad y la diferencia. Según lo dicho, la colaboración entre lo opuesto y lo complementario hace del signo dicotómico una unidad en la que necesariamente deben convivir, siempre excluyéndose, sus partes.

Si tenemos en cuenta esta definición, entendemos que ambos espacios —rural y urbano— no son entidades excluyentes ya que existen como realidades independientes. Una lectura crítica de su uso como dicotomía revela razones de índole ideológica que favorecen la imagen de una modernidad asociada a la de la urbe. Como he mencionado antes, la aceptación de los principios vinculados a la modernidad, tiene efectos en la elaboración de vínculos comunitarios entre el sujeto y el espacio natural; por ejemplo, la capitalización del espacio se materializa en muchas de las novelas en la descripción de la destrucción de los asentamientos rurales; recordemos el ejemplo de Mequinzenza, territorio de la novela de Jesús Moncada, *Camino de Sirga*, que termina por ser convertido en un productivo pantano.

Esta actitud moderna que desprecia el vínculo con lo natural, se representa, en muchas de las novelas, en la manera en que los hijos de los lugareños abandonan su comunidad. Gobernados por una adolescencia que se siente legataria del paraíso llamado futuro y privilegiada respecto de épocas precedentes, en *Volver al mundo*, *Muerde el silencio*, *El cielo de Madrid*, *Viajes con mi padre* o *El perdón de los pecados*, entre otras, muchos de los personajes adolescentes afirman sentirse orgullosamente distintos y abandonan el espacio rural con la intención de «forjar[se] un porvenir [...] de hacer historia, y no sólo a sufrirla» (*Volver al mundo* 236); como explica Julio, uno de los protagonistas de *Volver al mundo*:

Nosotros íbamos impregnados de conciencia de protagonismo que desprecia todo aquello [...] no podíamos más con todo aquello, con nuestros padres tan sobrios, tan rígidos, tan trabajadores y pusilánimes los unos, y tan atolondrados

<sup>1</sup> El texto procede de la Conferencia para el seminario «Espacio y género», Universidad Carlos III de Madrid, 15 de marzo de 1995.

los otros [...] no podíamos más de toda aquella tranquilidad pobretona y aquel remanso de inexistencia de todo aquel aire puro de sierra [...] aquel maldito inmovilismo de la condena a la tierra (236).

Es en este ambiente de júbilo y de exaltación hedonista donde germina la soberbia del nostálgico que acaba creyéndose perfecto, en el sentido de completo, sin necesidad del otro. La huida del adolescente del espacio rural es posible sólo cuando éste se transfigura en un ser desmemoriado que voluntariamente «deja de recordar y de sentir lo que habían sentido y recordado generaciones y generaciones antes que [él]» (*Volver al mundo* 172). En este sentido, estos personajes pierden el lazo que los une a la memoria colectiva y el que los liga al espacio natural por lo que concluyen desvinculándose, por completo, de su comunidad.

Este mismo conflicto se recoge en la novela de Ramón Acín, *Muerde el silencio*, cuando Angelita, la protagonista manifiesta su intención de abandonar su aldea: «Madre, ni pienso que sea de tu mundo ni pienso que tampoco pueda estar en él. Me ahoga, lo siento, no te tortures. Tus montañas ahogan, no son las mías o no son como tú las sientes. El pueblo me asfixia. Quedarme aquí sería como cavar mi sepultura» (142).

Dominados por la imaginación nostálgica, los jóvenes instalan el paraíso en un espacio urbano teñido de modernidad; sin embargo, del vértigo inicial, este grupo de personajes llega al desencanto posterior para descubrir, según se le revela al lector, que la promesa nostálgica futura desposeída del aura que provee la imaginación, queda convertida en mera entelequia. Fundamentalmente, su desencanto procede del hecho de que los vínculos comunales se construyen en torno a una estructura industrial urbana. La imagen de una urbe caleidoscópica pronto desemboca en una laberíntica en la que, como apuntan muchas de las novelas escritas en el último tercio del siglo xx, la existencia se reduce a un ámbito despersonalizado favorecedor de estados de vacío y depresión.

Desde este estado, el heredero del lugareño, queda ahora convertido en desorientado urbanita que comprende cómo el juego nostálgico se torna trágico porque al haberse evitado el sujeto el contacto de sí mismo con el tiempo y con el drama de las utopías, se ha impedido también el aprendizaje del dolor, preciso para encarar el propio proceso de maduración.

Exiliados de su ensueño, a su experiencia de desarraigo se le suma un sentimiento de soledad que retrata Julio Llamazares en *El cielo de Madrid* y que procede de «el extrañamiento, esto es, [de] la sensación de que nada de lo que te rodea tiene realmente que ver contigo» (157). Desposeídos del poder de la imaginación, los personajes observan en el lugar de la realidad añorada una urbe transformada en agujero negro y un mercado global dirigido por invisibles pulsiones capitalistas. Se hallan en un hiato temporal, entre un orden tradicional desmantelado y un nuevo paradigma habitado por inmaduros adictos nostálgicos ocupados en mantener, como explica Francesco Cataluccio, una vida entretenida hasta la llegada de su final.

El horror que nace de la contemplación de este presente extraño explica que Miguel, protagonista de *Volver al mundo*, le escriba a su amigo Anastasio lo siguiente:

Hoy en día una casa ya no es una casa más que para la negligencia del lenguaje [...] lo que a ella más se le acerca es una especie de aséptico laboratorio donde todo es eléctrico [...] ya no son hogares sino algo, no sabría cómo llamarlo, mucho más en consonancia con sus inquilinos de ahora [...]. Todo es móvil, todo portátil, todo está aquí y allí al mismo tiempo [...] ya no hay Dios, ni hay amor ni sentido de la muerte que vaya mas allá de la posición de apagado de un interruptor, [...] ya no hay alma ni hombre (509-11).

El vacío ayuda a la deconstrucción de la falsa dicotomía que engrandecía al espacio urbano —cultura— frente al rural —natura—; y entonces el personaje desencantado se percibe, por primera vez, en la tesitura de enfrentarse con la perspectiva que deja la ausencia de un sueño. En ese momento, decide que es hora de regresar al paraje natural y, una vez allí, recuerda aquello que la visión nostálgica le obligó a sacrificar, es decir, la memoria hecha de sabiduría de un lugareño que conoce la manera de convivir con la angustia del que percibe el despertar del tiempo con cada nuevo día.

Como vemos, solo tras el fracasado viaje hacia la modernidad, el personaje se convence de que en la adhesión al espacio es posible hallar serenidad en la observación de las cosas y en el descubrimiento de la mirada compartida; se trata, según escribe Acín, del efecto terapéutico de «la topografía en compañía» (*Aunque de nada sirva* 419).

Teniendo presente lo dicho, es fácil comprender el sentido de las palabras que el personaje de *El hierro en la Ijada*, novela de Alonso Crespo, exclama al regresar a su abandonado pueblo:

Ahora lo has comprendido de una vez por todas. Tú volvías una y otra vez a estas tierras, a esta casa, a estas mismas parideras, a estos regatos, a estas barrancas, a este mismo granero cementerio, al encuentro con esta señal que sin saberlo te ha perseguido a lo largo y ancho de todas las geografías [...]. Y se te representa toda tu vida en un momento, y respiras hondo, y sabes que te has encontrado a ti mismo [...]. Miras el pueblo en su totalidad, este desertizado pueblo, y decides, mientras lloras, abandonarlo todo y ausentarte para siempre en él.

El resultado terapéutico que tiene en el sujeto la convivencia con lo natural —expresión manifiesta de la discordancia—, se explica cuando entendemos que aquello que observa el personaje al contemplar el espacio es la diaria manifestación de una lógica racional fundada en la convivencia de contrarios. La lógica que se desprende de este modelo paradójico de pensamiento reside en que, como explica José Luis Ramírez, «éste se funda en una construcción dicotómica (fundada en la negación) y dialéctica (fundada en la complementariedad) al mismo tiempo» (10). La colaboración entre lo opuesto y lo complementario, entre el ser y el no ser, entre lo presente y lo ausente, hace, como he mencionado antes, que los términos que configuran la unidad dicotómica, convivan pero en régimen de exclusión. Esta pareja conceptual, materia prima de la naturaleza del sujeto y del espacio natural, es síntesis de la sabiduría popular que, en forma de memoria heredada, permanece en el tiempo como exponente de filosofía vital de lugareños.

Según lo expuesto, el espacio natural en estas novelas no se utiliza con el fin de localizar un origen trascendente, siguiendo la lógica del discurso nostálgico organicista; ni tampoco participa de un intento de glorificación de un modo de vida rural comunitario en proceso de extinción; muy al contrario, en la recreación narrativa del vínculo del sujeto con el espacio se ilustra un modo de llegada del personaje a la región interior desde el exterior por el camino de la analogía. Ante esta perspectiva, la escritura sobre el medio natural se hace necesaria y se convierte en una posible vía de recuperación del sujeto desorientado.



Junto a las novelas que detienen su atención en el regreso del personaje marcado por su pertenencia a la tierra —*El hierro en la Ijada* o *Volver al mundo* son un excelente ejemplo de ello—, existen novelas en las que el protagonista carece de la memoria que permite entablar lazos comunitarios con el paisaje o con su habitante. De entre los muchos ejemplos que podemos hallar sobre la narración de este desencuentro, me gustaría detenerme brevemente en la novela *El disputado voto del señor Cayo*, obra de Miguel Delibes de los años ochenta. Precisamente por haberse escrito en estos años, esta novela resulta, a mi modo de ver, punto de obligada referencia para el estudio de la problemática relación que el sujeto contemporáneo mantiene con su entorno. A través del diálogo que mantiene Cayo, el lugareño, con tres forasteros, Laly, Víctor y Rafa, el lector observa la distancia que media entre Cayo y unos personajes incapaces de establecer vínculos comunitarios. Cuando Laly pregunta por el nombre de algunas flores y plantas, Cayo no sólo las nombra sino que le revela una utilidad desconocida por el resto de los personajes; por ejemplo, las malvas, le explica, «son buenas para aligerar el vientre» (112); con el agua cocida del saúco «sanan las pupas de los ojos» (88) y del chopo se hace la escalera porque «es ligero y aguanta», etc. Mientras para Cayo «todo lo que está sirve [porque], para eso está» (112), para los tres forasteros el mundo que habita Cayo corresponde a una realidad incomprendible. Si bien los personajes más jóvenes no perciben su desvinculación como manifestación de un problema, Víctor sí se percata de que en la distancia habita la arrogancia de una modernidad *desnaturalizadora* y *deshumanizadora*. Su descubrimiento hace que, en un momento de lucidez, el personaje pronuncie ante unos perplejos compañeros de viaje la siguiente frase: «¡Fuimos a redimir al redentor!» (112), resumiendo así la presunción de una modernidad que avanza desde una primera conquista del espacio natural hacia la invasión de la región interior del hombre.

La consecución de ese proceso *deshumanizador* que enuncia Víctor, producto de la capitalización del espacio exterior, culmina en un modo de ser automático que aleja al sujeto de su propia naturaleza paradójica. De este modo, junto al binomio urbe/espacio natural, surge otro que desprecia lo humano a favor de lo automático, representación de un posible perfeccionamiento del ser humano. El automatismo, propio del siglo XXI, se

manifiesta como una nueva forma de nostalgia que, al desplazar el objeto de deseo del futuro hacia el presente, conduce al sujeto hacia la visión de una realidad libre de leyes temporales. Con el fin de acceder a dicha fantasmagoría el personaje sacrifica la parte de sí mismo que sabe de finales, es decir, su memoria, en virtud de un yo de fabricación virtual. Como se observa en numerosas novelas, gracias a los avances de la tecnología hoy el sujeto cree posible el acceso a la utopía a través de un consumismo, en cuyo marco, el sujeto concluye siendo objeto de su propio consumo.

En este contexto, el deseo de colonizar el tiempo, razón última de todo modelo de pensamiento mítico o nostálgico, parece lograrse a través del simulacro urbano, entendido por Xurxo Borrazas en su novela, *La aldea muerta*, como «una cárcel de realismo y lenguaje» (104). El único modo de despertar al autómatas es mediante la experiencia de la pérdida ya que su golpe rasga la ficticia membrana que separa al embrión del exterior, espacio dominado por la ley temporal. Cuando el autómatas despierta, al igual que hizo el personaje del heredero, éste siente deseos de viajar hacia el espacio natural.

Un ejemplo claro de autómatas lo encontramos en la novela de Xurxo Borrazas cuyo título original *Ser ou non* fue traducido del gallego al castellano como *La aldea muerta*. Como viene siendo frecuente en estas novelas, lo habitual es que el personaje se tope con un lugareño que le sirve de guía. Como vimos en la novela de Delibes, el encuentro de ambos personajes permite que la perspectiva del lugareño aparezca textualmente junto a la del forastero propiciándose que el encuentro de ambos resulte paradójico ya que, si por un lado el paisaje resulta tierra extraña, por otro, como advierte la voz en off de la narradora de *El cielo gira*, obra de Mercedes Álvarez, ese espacio es el mundo que habita el personaje.

La novela de Xurxo no solo reproduce este modelo sino que en su novela el espacio se representa en la figura de una mujer anciana que, irónicamente, responde al nombre de Aurora. En un principio, como les sucede a los forasteros que accidentalmente se encuentran con Cayo, el visitante no comprende el lenguaje de la anciana y, de manera similar a Rafa y Laly, el narrador desiste de su intento de comunicación. Tras un tiempo de observación, el narrador sin nombre decide acercarse a Aurora e invitarla a su territorio, una casa rural de alquiler. En principio, como

acaece en la obra de Delibes, su diálogo se transcribe como un intercambio de frases discordantes. Hasta que, finalmente, la distancia que media entre ambos se acorta cuando la anciana decide darse un baño en la casa que alquila el personaje. En el instante en que el narrador, accidentalmente, observa el cuerpo viejo y desnudo de Aurora se despierta en él un sentido aletargado que le impulsa a querer comprender al otro para lo que decide recurrir, como hace la narradora de Isabel Cobo en *Utilidades de las casas*, a sus cinco sentidos.

Se inicia entonces un proceso infantil de aprendizaje del lenguaje primario por medio del cual, según explica la narradora de Cobo, se aprender a ver «como se mira a los ojos de los gatos cuando se olvida qué es eso que es un gato. Como miras a veces tu propia calle, asombrada, como si fuera la primera vez que la ves, y la encuentras tan extraña que te sientes como si acabaras de aterrizar desde otro planeta» (56). Mediante el despertar de los sentidos no solo va cobrando vida Aurora sino también la analogía que estimula la observación del vínculo del personaje con el espacio. A través de la indagación del exterior, se va iluminando una región interior que permanecía hasta el momento amorozada por la imaginación nostálgica de este urbanita automático. Se produce entonces la vuelta al mundo del personaje y su renacimiento como ser temporal.

Solo una vez completo el proceso de renacimiento y naturalización del personaje, el narrador de Xurxo se siente capaz de dialogar con Aurora, con «una familiaridad en la que los silencios ya no incomoda[ban]» (99). Como le sucede a la narradora de Isabel Cobo, el narrador de Xurxo aprende a mirar a Aurora con los sentidos, tocando la rugosidad de su piel, besando su desnudez, oliendo su cuerpo viejo y, finalmente, amándola y deseándola. Su amor es tierra de cultivo para el nacimiento de un espacio de convivencia en el que el personaje es capaz de entender que «la naturaleza huye de lo eterno y lo irreversible, [y] no se para con los individuos» (150); también aprende que el viajero debe «cargar con el mínimo equipaje posible, nada debe añadirse [porque] [...] Si uno lleva el lugar de origen, o sus objetos, ya no viaja; se convierte en un transportista» (27). Al final del viaje, el narrador de Xurxo se declara anti-esencialista y anti-platónico y proclama la salida de la caverna en favor de la

construcción de un espacio de convivencia con una naturaleza dialéctica; como deja escrito, «la imagen era ella, no yo. Podía mirarla y aguantar sin desviar la vista, desafiarla. Hice el ejercicio de intentar percibir la dimensionalidad de mi reflejo, de verme ‘en la superficie’ del cristal pintado, sin profundidad. Tuve un pequeño escalofrío pero lo conseguí» (143).

En un momento como el nuestro, en el que el viajero se transforma en turista de un ideal —hay que tener en cuenta que éste consume un paraíso anunciado en Internet y acude al lugar elegido para llenar su tiempo libre—, este tipo de ficción resulta del todo necesario. La desmemoria, cualidad del autómatas, se combate, como expresa Juan Pedro Aparicio en *Qué tiempo tan feliz*, con el naufragio. Para vivir, nos dice Aparicio, hay que desorientarse y «vivir la muerte» porque «es necesario vivir la muerte para llegar a la muerte» (26). Sus conclusiones son idénticas a las del lugareño y a las de su heredero, y el eco de sus voces confluye en un espacio imaginario en el que concurren las voces de otros escritores de siglos precedentes. Así, esta narrativa contribuye a la configuración de una memoria colectiva que se nutre del diálogo que el ser mantiene con la naturaleza.

Para ir concluyendo diré que en una sociedad regida por la velocidad, por la provisionalidad y por un movimiento de continuo reciclaje, urge la creación de espacios para la construcción a partir de la reflexión. En este sentido, el redescubrimiento de un lenguaje primario, mediante la actividad de los sentidos, se presenta como una forma de ancla que evita la caída del sujeto en la levedad, síntoma según Julio Llamazares, del «mal moderno» (*Nadie escucha* 96). Esto explica que, a diferencia de la literatura más comercial, este tipo de novelas se esfuerza por la creación de historias invasivas que buscan combatir el virus del automatismo y del individualismo obligando al lector a iniciar un viaje de regreso a la región interior para recordarle aquello que olvidó o que desconoce por completo; es decir, el hecho de que «los seres humanos son casuales y finitos, pero a la vez privilegiados por haber nacido de madre y ser huéspedes de la vida» (*Aunque de nada sirva* 104) y que, como apunta José María Merino en *Intramuros*, «ocupamos los lugares, pero los lugares/ nos ocupan también/ y por fin los lugares y nosotros/ formamos un aliento simultáneo/ de espacios y de esperas(16).

Su escritura no contribuye a la configuración de un espacio de ocio y su lectura poco tiene que ver con las guías de turismo rural planificado que, como señala Ramón Acín, son «un alto en el camino de nuestras vidas [...] puta ilusión mal refinada o esnifada. Empacho de patrañas mostrencas» (*Aunque de nada sirva* 14). Partiendo de esta premisa, esta tendencia narrativa suma a la función comunicativa del lenguaje una intención corruptora ya que, al igual que hace Cervantes, parafraseando a Milan Kundera, el novelista envía de viaje al lector y al personaje para rasgar el telón de la apariencia que asedia los sentidos y la razón. Siguiendo el modelo cervantino, el mundo de la ficción se construye a partir de la deconstrucción de un modo nostálgico de percibir el espacio natural y por extensión, el literario. Lejos de solucionar una latente paradoja, ésta se encuentra operando a nivel textual como manifestación de la propia conciencia de sí y de la distancia del modelo que imita.

El regreso narrativo al espacio natural no solo le permite al lector redescubrir, como escribe Ramón Acín, «lo aparentemente superfluo y sin valor, lo rutinario, lo que está ante nuestros ojos, aquello que no vemos, lo empequeñecido» (60), sino que, a través del viaje del personaje, se le invita a rumiar la filosofía de la vida a partir de un relato que «itinerar» «presente y memoria» (*Aunque de nada sirva* 74) mostrando así el espacio textual como lugar de convivencia de contrarios. Debido a esta cualidad textual, este tipo de ficción permanece en el tiempo como expresión de una conciencia que nace del conocimiento de estar en la provincia del hombre.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ACÍN, Ramón. *Muerde el silencio*. Sevilla: Algaida, 2007.  
 — *Aunque de nada sirva*. Zaragoza: Mira, 1995.  
 ALONSO CRESPO, Clemente. *El hierro en la Ijada*. Zaragoza: Mira, 2001.  
 ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 1991.

- APARICIO, Juan Pedro. *Tristeza de lo infinito*. Palencia: Cuadrante Nueve, 2007.  
 — *Qué tiempo tan feliz*. León: Edilesa, 2000.  
 BERGER, John. *Puerca tierra*. Madrid: Punto de lectura, 2001.  
 BORRAZAS, XURXO. *La aldea muerta*. Madrid: Caballo de Troya, 2007.  
 CATALUCCIO, Francesco M. *Inmadurez: la enfermedad de nuestro tiempo*. Madrid: Siruela, 2006.  
 COBO, Isabel. *Utilidades de las casas*. Madrid: Caballo de Troya, 2007.  
 DELIBES, Miguel. *El disputado voto del señor Cayo*. Barcelona: Destino, 1999.  
 DIEZ, Luis Mateo. *La ruina del cielo*. Madrid: Ollero & Ramos, 1999.  
 GONZÁLEZ SAINZ, J. Á. *Volver al mundo*. Barcelona: Anagrama, 2006.  
 GRANDE, Félix. *La balada del abuelo Palancas*. Barcelona: Círculo de lectores, 2004.  
 LA RUBIA PRADO, Francisco. *Alegorías de la voluntad*. Madrid: Libertarias, 1996.  
 LLAMAZARES, Julio. *El cielo de Madrid*. Madrid: Alfaguara, 2005.  
 — *La lluvia amarilla*. Madrid: Seix Barral, 1988.  
 MERINO, José María. *Intramuros*. León: Edilesa, 1998.  
 MONCADA, Jesús. *Camino de Sirga*. Barcelona: Anagrama, 1989.  
 RAMÍREZ, José Luis. «El espacio del género y el género del espacio». *Astrágalo – Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, 5 (1996): 1-12.  
 TÖNNIES, Ferdinand. *Community and Civil Society*. Cambridge-New York: Cambridge UP, 2001.

## ESPACIOS DE LA INFANCIA

JOSÉ MARÍA BALCELLS

*Universidad de León*

Lo siento, pero voy a comenzar los renglones de estas páginas con un tópico, el de la conocidísima afirmación de Rilke según la cual «la verdadera patria del hombre es su infancia», un tópico sin duda de los más esperables, pero entiendo que justificadísimo, como tantas y tantas veces, porque la patria que todos los adultos compartimos es, en efecto, la infancia. En ese ámbito cronológico nos diferenciamos unos de otros según el medio donde la vivimos, y sobre todo según cómo la experimentamos en esos o en aquellos lugares. Por este motivo, cuando el hombre es un escritor, conocer sus espacios infantiles así como los de niñez y aun de juventud deviene más que imprescindible para adentrarnos en su obra literaria, pues ese conocimiento nos aproxima a una comprensión más cabal de su persona y de algunas de las claves fundamentales de su literatura.

Bajo esta perspectiva vamos a acercarnos a continuación a diversos escritos de varios narradores leoneses que hacen referencia al espacio territorial y a los entornos en los que transcurrió su infancia y años subsiguientes, páginas que no suelen conformar desde la nostalgia, sino desde el propósito de esclarecer mejor los condicionantes que concurren en el punto de vista que anima sus particulares escrituras. Los autores seleccionados podrían haber sido otros, pero son, de acuerdo con la secuencia generacional, Raúl Guerra Garrido, José María Merino y Juan Pedro Aparicio, y los libros que sirven de base a nuestro discurso serán la novela *El otoño siempre hiere* y los relatos de recreación de la infancia *Intramuros* y *Qué tiempo tan feliz*.

Las fechas de edición de dichas narraciones fueron muy próximas entre sí, pues en 1998 se publicó el texto de Merino y sólo un par de años des-

pués, en el 2000, los de los otros dos narradores mencionados, libros que abordaremos en estos apuntes de acuerdo con su fecha de publicación.

Habiendo nacido los tres escritores de referencia en un corte temporal no muy alejado (Guerra Garrido en 1935, y Merino y Aparicio en 1941), y aún coetáneo en el supuesto de los dos autores de la llamada «generación de 1968», los distingue, a efectos de registro civil, su respectiva ciudad de nacimiento, es decir Madrid, La Coruña y León, pero no el hecho significativo de haber crecido en tierras leonesas y tampoco el de haber recreado su infancia en ellas a través de la imaginación fabuladora, como expondremos a partir de este momento comenzando por el relato que, de los mencionados, se publicó primero, *Intramuros*.

#### INTRAMUROS<sup>1</sup>

La colección «Los libros de la Candamia», que constituye una suerte de biblioteca de la memoria, se enriqueció en 1998 con un título excepcional, *Intramuros* (1998), una obra de José María Merino que recrea vivencias infantiles del escritor en la ciudad de León, un espacio en el que con anterioridad ya se habían situado las tramas y el ambiente de un libro de narraciones como *Cuentos del reino secreto* (1984), o de algunas de sus novelas, por ejemplo *El centro del aire* (1991). En *Intramuros* se conjugan varios géneros literarios: la novela, la poesía lírica, las memorias e incluso el ensayo, a tenor de las reflexiones conceptuales que se insertan de vez en vez en el relato.

Decía que *Intramuros* participa, y matizamos que débilmente, del ensayo, en la medida en que en el libro se incluyen apreciaciones del narrador acerca de diversas variables que pueden comparecer en el ejercicio de la memoria. Y hay asimismo puntos de vista en torno a algunas de las facultades de la escritura creativa, entre ellas la de hacer «estallar en nuestra imaginación las señales más concretas y vivas de las cosas naturales y de las cosas soñadas» (94).

<sup>1</sup> Reproducimos en este epígrafe la mayor parte del texto de mis comentarios al libro *Intramuros* publicados en la revista de la Universidad de León *Estudios Humanísticos. Filología* 21 (1999): 360-362.

Pero mucho más importante resulta en *Intramuros* la función del recuerdo, tan clave en este libro, hasta el punto de que el propio José María Merino declaró al respecto que, sin pertenecer al subgénero de las memorias, «sí es un viaje a la memoria perdida de cuando era niño, un viaje a la ciudad recóndita y encerrada que era León hace medio siglo» (Otero). Un viaje, añadimos, a sensaciones que perduran, a fantasías y mitos lejanos, a personas cuyas actitudes y lecciones dejaron huella, a escenas y sucesos cotidianos, en ocasiones domésticos, en otras sociales, eventos que se niegan a ser devorados por el olvido, y que acceden a desfilar ante nuestra mente cuando la evocación los convoca. Y cuando lo hace, se captan factores que pasaron casi desapercibidos en el momento de vivirlos, pero que pueden cobrar protagonismo a la hora de rescatarlos del pretérito, pues en el espíritu permanece impresa toda la realidad vista y sentida, más o menos conscientemente. Claro que los límites entre la realidad que acaeció y la realidad recreada por la escritura son a menudo indeslindables, y es arduo determinar dónde acaba lo sucedido y dónde comienza la invención.

En el viaje al ayer que vertebra *Intramuros* se incardina la dialéctica entre lo personal y lo colectivo, entre lo que los ojos y el alma de un niño experimentó, y aquello de que también fueron testigos quienes vivían entonces, durante el fragmento temporal acotado en la obra. Si dichos coetáneos aciertan a leerla, reconocerán en sus páginas muchísimas de las situaciones plasmadas, porque todos vivieron casi lo mismo en la posguerra, y todos sintieron e imaginaron parecidamente, de ahí que José María Merino haya puntualizado que *Intramuros* es un libro «muy personal, muy arraigado en la ciudad de León, aunque podría valer para cualquier otra ciudad de España, ya que lo que se cuenta trasciende las vivencias del autor para transformarse en las vivencias de cualquier lector» (Otero).

Bien es verdad, sin embargo, que si se decantara el acento crítico hacia los parámetros epocales y societarios iba a producirse un impropio desvío del eje sobre el que gira *Intramuros*, un libro que nos interesa aquí como literatura, no como apoyo ancilar de la historia o de la sociología. Y una de las vertientes literarias de la obra reside en que nos perfila determinados rasgos significativos de los indicios infantiles que

predeterminan una posterior dedicación a la escritura creativa. Y es que José María Merino, a través de *Intramuros*, bucea hacia un mejor conocimiento de sí mismo merced a la rememoración de aquellos días lejanos en que su personalidad iba recibiendo diferentes estímulos de la realidad, y reaccionaba ante ellos clarificadoramente. De ahí que se reconozca ahora muy bien en un niño muy atraído por la llamada de lo espiritual, en un niño dotado de una imaginación vivísima, en un niño seducido por la fantasía y presto a dejarse transportar, en sus viajes interiores, a donde le llevaran las novelas, las películas, los relatos míticos, las canciones, en un niño cuyos actos y sentimientos lo declararan especialmente predisuelto para la fabulación, y para asumir una ética comprometida con las causas más nobles del ser humano.

Un solo ejemplo, a mi juicio muy revelador, de este compromiso ético ya atisbado en su niñez leonesa, y que parecidamente debieron compartir otros en el mismo lugar o en cualesquiera lugares de España y de fuera de ella, es la actitud del adolescente de *Intramuros* con relación a la brutalidad normalizada sufrida por los animales en la vida cotidiana. Al respecto, en uno de los pasajes del libro se evoca cómo un niño asiste a los diferentes pasos del proceso del sacrificio del animal, en concreto de pollos y de conejos. Primero los traen a la ciudad, si no están ya ahí, luego los venden muertos, o se compran vivos para matarlos y trocearlos en el hogar. Al niño se le impone —se le imponía al de *Intramuros*— esta situación con toda naturalidad, y se siente compungido, solidario, hermanado con la víctima, como si él mismo lo fuese, y en cierto modo lo era:

Eres tú mismo el motivo de tu pena, porque mientras el gancho golpea una y otra vez la nuca del conejo o el gran cuchillo de cachas de madera busca tras la cresta del pollo la fuente de la sangre, sientes tu propia nuca amenazada por el golpe y el corte, eres también tú el pollo que aletea y el conejo que mueve sus patas, ceñido a ese miedo inerme por una secreta y horrible hermandad (21).

Este mismo sentimiento, el simpatético de incluir a los animales entre nuestro prójimo, y condolerse de su suerte, en este caso de su desgracia a manos del hombre, reaparece en un fragmento del libro que ya no se sitúa en la ciudad de León, sino en un espacio leonés provincial que no se concreta y que podría ser también el de cualquier otro enclave español

donde se practicase o se siga practicando la tradición, en el otoño, de la matanza del cerdo, denominado gocho por Merino. Transcribiré el pasaje en el que el protagonista de *Intramuros* expresa ese dramático sentirse en la piel del animal, martirizado y ejecutado como él sin remisión, pese a su patética resistencia a evitar su sacrificio público entre el característico regocijo popular:

...ahora te sientes palpar bajo el cuchillo que busca tu vena, mientras se agitan y revuelven tus vísceras y tus tripas, y brota el grueso chorro de esa sangre tuya, destinada a la consagración de las morcillas.

Y todo tú inmolado para la fruición gozosa de los matarifes, entre tragos de vino y pedazos de hogaza, gritas contra las premoniciones de festejo que afirman las lumbres aldeanas dispersas por la vega en la mañana otoñal, y multiplicas tus quejas en las gargantas de todos los gochos que este mismo día de noviembre están siendo sacrificados en la vega, alumbrando el regocijo de los pueblos y los caseríos (59).

Toca ya referirnos a la dimensión poética de *Intramuros*, nada extraña en un narrador que es asimismo poeta, y que justamente fue en el campo de la poesía en el que se inició su trayectoria literaria. Reunida su producción en verso en *Cumpleaños lejos de casa* (1991), José María Merino está dedicado intensamente a la escritura de relatos y novelas, pero la esencial faceta poética que pervive en él puede aflorar a su prosa, y así ocurre en la obra que nos ocupa, un libro que contiene recursos (catáforas, recolecciones, simetrías, etc.) que leemos más a menudo en poemas que en novelas, un libro transido de ritmos muy propios del verso, un libro con momentos de gran plasticidad, un libro henchido de ternura y tonalidades líricas, un libro de prosa poética, una novela poemática, una novela que cabe conceptualizar como «lírica».

Y cabe conceptualizarla técnicamente así porque la obra está condicionada por el factor que actúa como impulso narrativo en esta clase de relatos tan característicos ya en la novelística actual. Nos referimos al hecho de que el yo, en este caso un yo que, no sin una recreación literaria, remite sin ambages a la biografía del autor, desencadena las secuencias de una trama impregnada de subjetividad. Pero el yo de *Intramuros* es más amplio aún, porque también se identifica con la ciudad de León, y

se identifica tanto que la infancia del niño se entrecruza con la historia personificada de la urbe, y es que la idea matriz del relato se basa en que cada leonés resume la vida de León en todos sus avatares, y León es igualmente cada leonés. Como ilustración de esta tesis señalamos que, al término de la novela, se publica un poema, escrito a propósito, en el que se plasma la idea central de *Intramuros*:

Ocupamos los lugares, pero los lugares  
nos ocupan también  
y por fin los lugares y nosotros  
formamos un aliento simultáneo  
de espacios y de esferas.

Eres esa ciudad, hecha plazuelas  
que abren dentro de ti su indiferencia silenciosa.  
Tu corazón es una de esas piedras,  
y los murmullos callejeros  
el rumor del palpar que sientes debajo de la piel.  
Eres esa ciudad, y mientras vivas,  
ese fantasma tuyo recorrerá sus calles  
y su fantasma  
levantará en tus sueños sus torres y casas (131).

De la lectura de este poema se desprende que el espacio donde transcurre la trama es, a la vez, personaje fundamental de la misma, y por ende José María Merino no sólo ha recreado literariamente su yo infantil en las cuarenta y nueve secuencias de este relato poemático, sino que recreó también el espacio leonés, infundiéndole notables dosis de fabulación. Enfatizamos, por tanto, con la ayuda del poema recién transcrito, que León no se reduce al ámbito físico en *Intramuros*. León ha adquirido en el texto una dimensión histórico-espiritual ficcionalizada que justifica con creces el adjetivo «inventada» que se propuso para calificar su tratamiento literario por parte de escritores leoneses primordiales como Luis Mateo Díez, José María Merino y Juan Pedro Aparicio (Martínez Fernández).

El propio Merino advierte en *Intramuros* acerca de cuán inseguro es el ejercicio mismo de la memoria, a causa de que concurren en ella

no pocas incidencias al convocarla, no sin acaso quien la pone en juego nunca «acaba de saber si la otra voz quiere decirte la verdad, o si tú estás dispuesto a escucharla. Además, todos los recuerdos ocupan el mismo espacio, nada los enlaza, nada los ordena, se superponen y mezclan como las hojas de los árboles, y a veces es difícil distinguir cada uno en esta vibrante simultaneidad de formas similares» (45). Y más adelante aún agrega: «No sabes si tu recuerdo es verdadero o si está levantado sobre un relato posterior [...] no sabes si la memoria te está enviando recuerdos inventados» (46).

Estas palabras, acordes con dicho enfoque ficcionalizador de León, se dejan relacionar con unas apreciaciones de otro escritor leonés de la misma leva, Luis Mateo Díez (2005), quien las ha reiterado en múltiples oportunidades: se escribe desde la memoria e igualmente desde la imaginación, siendo ambas constitutivas de la experiencia y en esa experiencia figuran los horizontes en que se ha vivido, las lecturas realizadas, pero también el territorio de las ficciones imaginarias.

Respecto al tiempo, *Intramuros* no se limita a circunscribir al niño y a la ciudad en la inmediata postguerra, sino que hay momentos en los que el narrador se traslada al mundo romano, así como a períodos históricos sucesivos, y vuelve luego a recuperar el hilo temporal del hoy desde el que se focalizan los años infantiles. Esta manera de mover la trama a través de la historia converge con cuanto se anticipó un poco más arriba, es decir que en cada leonés se resume la historia de la ciudad, una interesantísima propuesta conceptual que se corresponde con el verso, ya leído, «Tu corazón es una de esas piedras». En *Intramuros* la cronología no es fruto, por consiguiente, de una reelaboración literaria menos acusada que la recibida por los personajes del niño y de la ciudad.

EL OTOÑO SIEMPRE HIERE

Raúl Guerra Garrido vivió su infancia en el Bierzo, concretamente en Cabelos, lugar de nacimiento de sus padres. En su bibliografía hay obras muy relacionadas con las tierras leonesas, especialmente, recordémoslo, con las bercianas, territorio que puede considerarse un espacio de privilegio para el «apostamiento mitológico» (Puerto 78) de su fantasía,

como se aprecia en varios de sus libros, así *El año del wólfram* (1984), *Viaje a una provincia interior* (1990), *El otoño siempre hiere* (2000) y *Cuaderno secreto* (2003).

Entre estas cuatro obras en prosa recién mencionadas, nosotros hemos elegido la novela *El otoño siempre hiere* como texto en el que centrar estas notas de lectura. Empecemos por decir que puede relacionarse el libro de referencia con una línea novelística bastante cultivada en los últimos años por narradores castellanos y leoneses, la concerniente a la ficcionalización de la infancia del escritor, el cual la recrea, reinventándola, a través de quien narra el relato. Y así ocurre en la novela que nos ocupa, cuya voz narrativa se ha concedido a un novelista que, tras recibir una llamada telefónica desde El Bierzo comunicándole que su tío Demetrio está a punto de fallecer, se pone en marcha en automóvil hacia Cacabelos, se hospeda en el Parador de Villafranca, y se reencuentra con familiares cercanos y con sus recuerdos de infancia en aquella localidad, en aquella geografía, y en aquella Casa Larga cuyo centro era el abuelo, hombre de gran reciedumbre y de acusadísima personalidad, y que, por eso mismo, dejó huella indeleble en el nieto que se había hecho novelista, y que lo evocará de principio a fin en su *Cuaderno secreto*.

El nuevo contacto del narrador con los aires de sus ancestros y de su niñez podía haber sido campo propicio para que la escritura se viera afectada por el sentimentalismo, pero no es así, porque es un sentir hondo, un sentimiento tan profundo como interiorizado y contenido el que siente quien cuenta un relato en el que se nos descubre como privilegiado conocedor de la realidad cultural berciana, y cuando decimos cultural estamos diciendo histórica, gastronómica, vinícola, así como de la realidad geográfica y paisajística, e igualmente de la realidad caracteriológica, de la idiosincrasia de El Bierzo y de sus naturales.

Entre los rasgos que singularizan a esta zona leonesa, a este espacio del noroeste de la provincia de León, el narrador destaca la faceta lúdica, y la tendente a librarse a la fantasía. Unas citas valdrán como muestra de ese parecer. Respecto al ludismo, comenta el hablante en la secuencia «Trece» que «Los hábitos consuetudinarios del Bierzo son fuente inagotable de sorpresas, casi siempre divertidas si no te afectan» (*El Otoño...* 118). Y con relación al talante fantasioso, que es en el que más se insiste

en la novela, se lee en la secuencia «Catorce»: «...la fantasía es la pieza angular del Bierzo; sin ella se hubiera diluido en páramo nada más iniciarse la reconquista» (127). Y ahora copiamos otros dos ejemplos, espigados respectivamente en las secuencias «Ocho» y en la «Trece» de nuevo. Dicen como sigue: «...en este valle toda irrealidad tiene su asiento» (70); «Éste es mi Bierzo, el lugar donde la fantasía se cotiza en bolsa y la realidad carece de valor» (121).

Este conjunto de citas ensayan el retrato de una manera de ser característica que de vez en vez encarna en tipos muy representativos, como por ejemplo la figura del abuelo del novelista tal como es presentada en *Cuaderno secreto*, antepasado que habría escrito una especie de dietario con el título de *Personalía*, y que era «algo así como un muy sui géneris Calendario Zaragozano sobre el Bierzo en donde se daba preferencia a lo estrambótico y oculto sobre lo razonable. Salvo cuando lo razonable marchaba contra corriente» (*Cuaderno...* 15).

Debe de ser más que verosímil cuanto antecede, porque puede avalarse por distintas vías, una de ellas la de los creadores que constantemente surgen en este ámbito, entre los cuales hay que incluir, naturalmente, a Guerra Garrido, pese a su nacimiento en Madrid. Y es que la patria literaria de este novelista es El Bierzo, es decir que El Bierzo está en la génesis de su literatura, y parece digno de autor bien nacido como autor ese retorno a las fuentes de su escritura que supone *El otoño siempre hiere*, como lo supondría, no mucho después, *Cuaderno secreto*.

El inveterado recurso del viaje, en este caso el viaje desde el País Vasco hasta El Bierzo, desencadena la trama, una trama que avanza merced a diversos contrastes y alternancias. Contrastan secuencias narrativas breves, y aun brevísimas, con otras más dilatadas; se contraponen el presente del viajero y su pasado en El Bierzo, y en otras latitudes, contraposición que da pie a la que estimamos más sustancial del libro, y a la que volveremos a referirnos, la de la infancia y la vejez. A este contrapunto entre un hoy en progresiva decrepitud y un ayer pletórico de vida se suman otras antítesis, así las que se producen entre la experiencia del campo y la urbana, entre los perímetros terruñeros y domésticos y las rutas foráneas internacionales. Y aún podríamos ir desgranando más elementos enfrentados, pero sólo vamos a alargar esta relación mencio-



nando un contraste que los articula a todos, el del continuado entrecruzamiento entre la ficción propiamente dicha y la ficción presentada con visos de realidad.

Quien lea *El otoño siempre hiere* podrá constatar fehacientemente que en el narrador hay una casi obsesiva fijación en lo cinematográfico<sup>4</sup>. Aquí y allá evoca imágenes procedentes de películas concretas, como cuando, en la secuencia «Cuatro», alude a una inquietante muchacha adolescente llamada, no sin acaso, Lolita, sin duda por la de Navokov, diciendo de sus muslos: «me recuerdan los de Sharon Stone, el juego de piernas puede ser el mismo» (26). El narrador no menciona, por bien conocido, el título del celeberrimo film que elevó a la citada estrella al firmamento del mito erótico de finales del siglo xx, en parte gracias al impacto del famoso cruce de piernas de la actriz en uno de los momentos más memorables de la cinta.

La comparanza de los muslos de Lolita con los de la Stone no pasa de ser una vinculación comparatística escueta si la relacionamos con otras de la novela, como por ejemplo la más alambicada que trae la secuencia «Trece», en la que el narrador nos explica, ante un suceso berciano que, por eso mismo, linda con lo inverosímil, que el hecho en cuestión «es como si Woody Allen se saliera de la pantalla para saludarme en el patio de butacas pero con una vuelta de tuerca más, no que se saliera de *La rosa púrpura de El Cairo* sino de la película que no esté rodando hoy en Las Médulas para reclamarme (quizá con un revólver en la mano) una deuda que nunca contraje con la mafia pero que el padrino le ha encargado de saldar» (122). Y si recordamos ahora que más arriba se asociaba El Bierzo con el divertimento y la sorpresa, no puede extrañarnos que se haya hecho referencia a Woody Allen a propósito de una situación berciana punto menos que surrealista.

El Bierzo, la patria del escritor Guerra Garrido en tanto que escritor, es la patria que quien narra desea como pueblo propio atávico y profundo, y tras incomodarle la condición de forastero asumida durante muchos

<sup>4</sup> Algunos factores de índole cinematográfica de esta novela fueron consignados en nuestro trabajo «Novela plural y cinematográfica», recogido en *Inventario de Raúl Guerra Garrido*, 83 y ss.

años, y justificada en una cita de contenido nada tópico, y en la que se asocia el cine con la problemática personal identitaria:

Si naces en Madrid y vives en Bilbao, cuando toda tu familia es del Bierzo, está claro que no eres de ningún sitio. Quizá sea hacer literatura, pero creo que la secuencia suprema de los westerns, el duelo a quién desenfunda antes, decidí mi identidad. Decidí ser el forastero, entre otras cosas porque del forastero es de quien se enamora la chica (...) Siempre, hasta hace poco, me fue cómoda tal condición. Hasta que empezaron a sonarme los huesos. Ahora, cuando el derrumbe de mi fortaleza física es ostensible, comienza a crecer el embrión de otra enfermedad más peligrosa, empieza el gusanillo del conformismo a tantear con sus antenas en mis convicciones, creo, y cómo me cuesta el asumirlo, que me encantaría ser de mi pueblo (109).

Y apostillaré a la parte inicial de esta cita que el haber traído el novelista a colación a los westerns del celuloide resultaba casi instintivo para quien vivió sus años jóvenes en esa zona leonesa, sobre la que aseguró en su *Cuaderno secreto*: «El Bierzo de mi adolescencia tenía mucho de Oeste, de western, pues las pistolas a floraban en cuanto revolvías un poco» (48). Otros muchos factores cinematográficos hay en *El otoño siempre hiere*. Entre ellos, señalaré determinados modos de escritura que remedan el escueto estilo de conformar un guión que ha de llevarse a la pantalla. Un fragmento de la novela empieza de esta forma: «CANAL DE LA MANCHA. EXTERIOR. NOCHE». Otro comienza así: «CÁMARA DE COMERCIO, INDUSTRIA Y NAVEGACIÓN. INTERIOR. DÍA». Aquél acaba con la expresión «Fundido en negro» (14). Este con esta otra, no menos *ad hoc*: «Primer plano de tus manos despegando la doble página con el croquis del velero bergantín» (82).

Abundan ejemplos parecidos. Pero finalmente vamos a señalar un pasaje, de la secuencia «Dos», que se desarrolla de una manera muy semejante a cómo lo presentaría una cámara en el cine, es decir, avanzando y mostrando sucesivamente lo que el ojo va viendo. Es un momento de la novela en el que el autor evoca cómo, cuando era niño, recorría las estancias de la casa de sus abuelos. Lo hace con estas palabras:

Siempre constituía una ceremonia el recorrer de recién llegado el larguísimo pasillo, esencia del mágico realismo de la casa. Una puerta tras otra, a

derecha e izquierda, desfilaban los cuartos de estar, los de coser, los que nunca se abrían, las habitaciones para niños con varias camas cada una, la cocina, el comedor, que bien pudiera ser salón de baile con aproximadamente los mismos metros cuadrados que mi hogar madrileño [...]; seguían los dormitorios de matrimonio para invitados, el de Ovidia (la criada, como de la familia, otro detalle de la época), el cuarto de baño con el milagro del agua corriente gracias al pozo de la huerta, el cuarto oscuro, un despacho y, ya al final, las habitaciones de los abuelos... (16).

#### QUÉ TIEMPO TAN FELIZ

El espacio que se recrea en el libro de Juan Pedro Aparicio *Qué tiempo tan feliz* es, al igual que en el relato *Intramuros*, de José María Merino, el León de los años cincuenta. Ése constituye el espacio más amplio, el espacio envolvente de la obra, en la que se evocan otros espacios menores insertos en la ciudad del Bernesga, entre los que destaca el colegio de curas en el que cursó estudios el autor, los cines de la época, el ámbito doméstico familiar, las calles principales de la urbe, el espacio simbólico de los sótanos de la escuela, etc. Pero adelantémonos a decir que dichos lugares no alcanzan valor sustantivo por sí mismos en el relato, sino que en él sirven mayormente como escenarios en los que se fue cimentando el perfil de un novelista.

En *Qué tiempo tan feliz*, Aparicio trata de recuperar, por la memoria, aquellos espacios porque en ellos estuvo la génesis de su sensibilidad como escritor y el nacimiento de su escritura. Empero, el propósito de recuperación nada tiene de puntualmente histórico ni de fidedigno memorialismo en todos sus extremos, porque el autor demuestra ser muy consciente de que todo intento de recuperar la infancia ya se adentra o se inmiscuye en el territorio de la ficción, y por el hecho mismo de valerse de la memoria<sup>3</sup>.

Se sigue que las evocaciones de su lejano pretérito se realizan al trasluz de la ficción y, a la inversa, las ficcionalizaciones se van creando a partir de vivencias sentidas en los lugares infantiles, lo que ratifica

<sup>3</sup> Juan Pedro Aparicio puso el título de «La memoria imaginada» a una conferencia impartida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de León el día 22 de noviembre de 2000.

abundantemente la narrativa de Aparicio. Y esa creencia en la ósmosis recíproca entre infancia y literatura es la que sustenta el planteamiento narrativo de un libro en el que el relato apoyado en la realidad biográfica se mezcla y va de la mano con un relato fictivo en torno a un pedestre y cínico aspirante a novelista al que se da el nombre de Calahorra, cuya profesión era la de matarife, y cuyo texto novelístico inédito, con el título de *Zafarrancho de grana y oro*, versaba sobre la vida de un torero y sobre la cotidianidad de su barrio. Siendo así, la obra no procede añadirla al subgénero de las autobiografías, ni al emparentable de las memorias, sino que, ensamblándolos a ambos, cabe adscribirla al novelesco, deviniendo *Qué tiempo tan feliz*, literariamente hablando, una novela<sup>4</sup>, una «novela simulada, a caballo entre la autobiografía y la invención desde la memoria» (Castro Díez, *La narrativa...* 25), una novela que, como tantas y tantas, se asienta en la situación de crecimiento en todos los órdenes de un niño muy parecido al que fue el autor en unas coordenadas espacio-temporales identificables con la ciudad de León en el medio siglo del xx y en sus alrededores cronológicos.

Encontramos, por tanto, en *Qué mundo tan feliz* a un escritor que bucea en su infancia en busca de conocer en profundidad cómo empezó a ser escritor, y a otro novelista que identifica el serlo como parecérselo a los demás, incluso sin importarle el convertirse en tal de la noche a la mañana ganando un premio de campanillas, y no como consecuencia inevitable de una forja interna labrada en distintos momentos y escenarios infantiles. Juan Pedro Aparicio recurre a este otro protagonista del relato para recrearle irónicamente el «feliz» mundo de su infancia, y también para conseguir, por contraste, calibrar lo que no es o, mejor dicho, lo que no debiera ser un creador de ficciones novelescas. Añadamos aún que Calahorra no acapara en exclusiva las funciones de destinatario textual, sino que, además de los lectores del libro, participa de ellas el propio autor, ávido de averiguarse a sí mismo y a su literatura merced a la exploración del origen y sentido de su obra literaria.

<sup>4</sup> El propio Aparicio calificaba esta obra como una novela, «porque se trata de una novela con la pretensión de que resulte muy amena para el lector», le participó a Vicente Pueyo en la entrevista titulada «Juan Pedro Aparicio juega con la memoria en *Qué tiempo tan feliz*», en *Diario de León* (23 de marzo, 2000).

Si esta vía *in malo*, la del personaje Calahorra, resulta espúrea para hacerse novelista, el narrador colige que para dicho fin convendrá orientarse por un camino *in bono*, una ruta interior diametralmente opuesta, por ejemplo la que ensayó Miguel de Unamuno en su libro *Cómo se hace una novela*, páginas en las que dice haber aprendido que «una novela se hace haciéndose el novelista, viviendo las cosas con una gran intensidad, educándose en sentir toda clase de sensaciones y sentimientos»<sup>5</sup>, una educación que se adquiere en la infancia y la infancia se vive, se experimenta en un espacio físico y moral que la condiciona.

Pero abundemos un poco más en esa apoyatura en Unamuno que se lee en *Qué tiempo tan feliz*, porque tiene un alcance teórico de subido interés, y conforma uno de los muchos pretextos verídicos del relato, ya que en su transcurso consigna Juan Pedro Aparicio la edición que en su día adquirió en la madrileña estación del Norte, reproduciendo, de este texto, el siguiente pasaje: «¿Para qué se hace una novela? Para hacerse el novelista ¿Y para qué se hace el novelista? Para hacer al lector, para hacerse uno con el lector. Y sólo haciéndose uno el novelador y el lector de la novela se salvan ambos de su soledad radical. En cuanto se hacen uno se actualizan y actualizándose se eternizan» (17).

Fragmento de gran densidad conceptual el aducido, y cuyas ideas refiriéndose al novelista, en lo tocante a la dialéctica entre autor y lector, podrían tal vez predicarse también del poeta. Y cabría llamar la atención aún acerca del sobresaliente rol jugado por los lectores, según Unamuno, y no solo los de novelas, en virtud de que ese hacerse uno entre autor y lector dependería sobremanera de la metabolización interna que hace o debiera hacer quien lee, y todo escritor es un lector no sólo de los demás, sino de la novela de su vida que intenta recrear por la escritura (La Rubia 35). Por consiguiente, la memoria de una infancia ya comportaría la memoria de la novela de la infancia, la memoria de una ficción.

En cualquier supuesto, observaré que la incidencia del vasco en la narración no termina con la citada cita, pues reaparece más adelante, resultando muy llamativa la intertextualidad paródica a la que Aparicio

<sup>5</sup> Se lo manifestó Aparicio a Eloisa Otero en la entrevista «La semilla de mis libros: la infancia», en *La Crónica-El Mundo* (23 de noviembre, 2000).

somete al concepto de nivola acuñado por Unamuno. Ocurre cuando el protagonista de *Qué tiempo tan feliz* evoca uno de sus ensayos escolares de novela, y lo califica, no como novelita, sino como «ñovelita», justificando el término de este modo: «Si Unamuno bautizó las suyas como nivolas para destacar su singularidad, si la Ñ es la letra española por excelencia, la que encabeza y manda además en la palabra ñoño y si ñoño era el momento, ñoños los escritos y ñoña la novela, ¿por qué no hablar de ñovelita?» (68-9).

Más allá de aportar alguna luz acerca del modo de hacerse de la novela, del novelista y del lector, la lectura de Unamuno también le suscitaría la comprensión de la tesis de que el germen del novelista, y aun del escritor, radica en la capacidad de sentir, una capacidad que Aparicio apura, añadiéndole, al concepto de sentir, el rasgo decisivo de «sentir hasta el límite, sentir hasta donde reside el dolor» (20).

Retengamos ese concepto, el de dolor, porque, de atenernos a él, habría que releer *Qué tiempo tan feliz* fijándonos en los episodios más dolorosos de la infancia y de la niñez que son recreados en la narración, muchos de los cuales, como era esperable en la España del pensil florido, acaecieron en las aulas escolares, de ahí que Aparicio dijese un día a un medio informativo que acertó a estar «en la mejor escuela de letras» a la sazón existente, un colegio de curas cuya metodología didáctica se basaba en el dicho tradicional de ‘la letra con sangre entra’, de modo que «A esos hombres con sotana y correa —proseguía— les debo ser escritor; y a las horas que me tocó pasar castigado, en un pupitre aislado... Yo viví una sensación parecida a la de aquellos hombres que iban a ser fusilados (en referencia a un cuadro que había en el colegio)» (Otero) y en el que estaba reproducido un lienzo de Gisbert titulado «El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga» (*Qué tiempo...* 25).

Situación anímica límite sin duda la previa a caer abatido por fusiles, pero asimismo dramática la de barruntar vivencias de aislamiento y aun de exilio entre las cuatro paredes de la clase, como le contaba a otro informador: «Quizá fue en el colegio (un colegio con notable protagonismo en el libro) donde me hicieron escritor. Allí se aplicaron con saña en la instrucción del novelista. Me castigaban dejándome aislado en el pupitre y para mí eso era como un destierro» (Pueyo, «Buscando...» 69).

Las palabras citadas no hacen sino expresar de otro modo lo que se narra en el relato, del que selecciono un pasaje pintoresco que culmina con ironía, y ¿cómo no? con referencias a los largometrajes más habituales en la época, los del lejano Oeste. De la correa de los curas escribe Aparicio que

se transformaba no pocas veces en un peculiarísimo instrumento pedagógico capaz de descargar sobre las piernas —por entonces los niños vestían pantalones cortos— y los brazos desnudos de los niños, alzados éstos para protegerse la cabeza, unos cintarazos de cierta consideración con esa fuerza que logra proyectar un hombre en la flor de la vida y célibe además.

Ese cinturón era lo mismo que el revólver del pistolero en las películas que tanto nos gustaban (22-3).

Y tampoco deja pasar el autor la oportunidad de registrar en su libro que los castigos infligidos a los chicos se hacían con el consentimiento implícito, aunque en ocasiones bien explicitado, del padre del alumno, como lo revela la recomendación de un progenitor a uno de los curas, al que instaba con ahínco desde esta recomendación: «—Usted zúrreles, padre, si es necesario déles lo que haya que darles...» (24).

Práctica que hunde sus raíces en la más inveterada tradición<sup>6</sup>, la posguerra franquista la retomó con vigor, y por tanto no sorprende su gran peso específico en *Qué tiempo tan feliz*, un título que, a la luz de tales castigos cotidianos, adquiere un grado de ironización mayúsculo. Y es que este relato de Juan Pedro Aparicio da a entender que las reprimendas eran el pan nuestro o, si se prefiere, el padre nuestro de cada día, y por ende constituyen un pretexto central en su recreación de sus años de infancia y niñez.

Y ahora un breve excurso: muchos autores españoles, al referirse a su infancia en sus creaciones literarias, no han pasado por alto el papel de-

<sup>6</sup> Los castigos escolares no sólo se han justificado por delegación paterna, sino por voluntaria permisión divina, como leemos en el escritor del XIV Pero López de Ayala: «Los moços del escuela, quando son espantados/ e han miedo muy grande de bien ser açotados,/ a Dios fazen sus ruegos que sean delibrados:/ mas Él bien le plaze que sean emendados.// Los açotes que lievan los fazen aprender:...». (*Libro rimado del Palacio*. Edición de Jacques Joset. Madrid: Alhambra, 1978, 183-184).

terminante que tuvo la escuela en ella y cuando evocan, en sus poemas o en sus novelas, aquellos años en aquellos ámbitos escolares, suelen hacer un retrato negativo del medio escolar, ni más ni menos como se lee en *Qué tiempo tan feliz*. La paradoja que, sin embargo, plantea Juan Pedro Aparicio consiste en que cuestiona la metodología que sufrió en el colegio de curas, pero a la vez la responsabiliza en gran medida de haberle encaminado hacia la escritura creadora. Nada más paradójico que añadir que, en el reverso de esta tesis, acaso pudiese aletear la de que, de haber uno disfrutado de una enseñanza mucho más adecuada, una enseñanza respetuosa de los derechos de los niños y favorecedora de sus sueños e inclinaciones más naturales, podríamos no haber tenido escritor, podríamos no haber tenido novelista (Balmaseda 85 y ss.).

Si el escenario espacial del colegio, con sus esperables reprimendas físicas y morales, puede leerse como argumento sustantivo del libro es por mor de ser, en gran medida, ámbito propicio, y ya hemos visto que facultado por delegación paterna, para la experiencia del dolor, y por consiguiente del sentir hondo en el que se origina, según Aparicio, el impulso hacia la escritura. Las horas pasadas en el centro de curas eran numerosas, y también numerosas las vividas en la casa familiar, lugares los dos donde podían producirse más oportunidades para que se diese el «dolorido sentir», por decirlo en términos azorinianos referidos a Garcilaso de la Vega, en el que se funda la palabra del escritor.

Uno de los sentires más dolorosos que experimentó el protagonista en esos dos espacios tuvo que ver con los animales, animales que, dicho sea de paso, a mediados del siglo veinte formaban más parte que a principios del XXI del paisaje urbano característico, máxime teniendo en cuenta que no pocos industriales y comerciantes transportaban los productos por medio de la tracción animal, y así lo hacían, por ejemplo, los repartidores de hielo a fines de los cuarenta y a principios de la década siguiente, como recrea la memoria de Aparicio, no sin referirse de nuevo al celuloide más típico del momento, en las siguientes líneas: «Al lado de mi casa había una fábrica de hielo y de gaseosas que respondía a la razón social de ‘Hermanos Bermúdez’ y cuyo reparto se hacía con un carro tirado por dos mulas, que conducía con brío propio del Oeste americano uno de los hermanos» (45).

Y aquí podría venir al pelo insistir en que si el relato autobiográfico recreado por la escritura es ficción, a menudo lo decididamente ficcional remeda lo autobiográfico, pues en una de las mejores novelas de Juan Pedro Aparicio, *El año del francés*, se narra una escena leonesa de los sesenta en la que un tal Alfonsín Bermúdez —no parece casualidad la coincidencia del apellido— a lomos de un pequeñísimo pollino seguía al trote a un grupo de cuadrúpedos de la misma especie que no arrastraban un carro con hielo, como en *Qué mundo tan feliz*, pero sí iban transportando en sus grupas centeno, cebada y otras mercancías (Aparicio, *El año...* 267).

Fragmentos como los aducidos no suelen comportar mensajes subliminales en el relato, porque el lector no acostumbra a advertir nada extraordinario en el hecho de que los animales sean utilizados, por el hombre, para su servicio. En cambio, hay pasajes en *Qué mundo tan feliz* en los que la comparencia en el texto de los animales resulta muy susceptible de plantear problemáticas cada vez más incisivas en las sociedades industriales contemporáneas, así la de la utilización del animal como ser comestible, asunto que pretextan no pocas páginas del libro de Aparicio, por ejemplo aquellas en las que cuenta cómo al protagonista le habían regalado un pichón, y su padre lo instaló en una jaula hasta que, un día, sobresaltado el niño al comprobar que el animalito no estaba en su cautiverio, le preguntó a su progenitor por el paradero de su tan blanco como inofensivo amigo, y tuvo que escuchar esta respuesta: «—No seas tonto, ya verás qué rico está con unas patatas» (54).

Una herida interior intensísima sintió el joven frente a la calamidad irreversible de que sus propios progenitores habían dado muerte a su amiguito antes de cocinarlo, acentuada si cabe cuando encima le invitaban a la presuntamente apetitosa degustación familiar. Tan traumática experiencia es descrita con estas palabras:

Si el cielo se hubiera partido en dos pedazos, yo no podría haber experimentado mayor conmoción. La cabeza me parecía a punto de estallar, incapaz de aceptar la descomunal y cruel evidencia: lo que era imposible que pasara estaba pasando. Quería llorar a gritos con la boca desmesuradamente abierta, pero, atenazado por una agobiante sensación de pesadilla, como cuando uno quiere gritar y no grita, lo que yo oía era el silencio, un lacerante silencio, tan retumbante y violento, que me dañaba los sentidos.

No cené, claro. Y no sé si dormí. Si lo hice, lo hice entre suspiros, broncos y hondos, como catas de dolor profundo (55).

Otra vez un sentimiento límite, otra vez el dolorido sentir, otra vez la raíz de la escritura, una escritura que, en el caso de este novelista nace especialmente impregnada de una dimensión ética, acreditando en sus narraciones que «un contador de historias puede ser también un laico transmisor de valores» (Artigue).

El traumático episodio del pichón sucede al cabo de unas páginas en las que el narrador refería sentirse hechizado ante la incomunicación dialéctica de los animales, que pueden, sin embargo, transmitir sensaciones diversas. La atracción ejercida por la fauna en el protagonista ocasiona un pasaje muy ilustrativo del cariño que le inspira, del deseo de entenderse con los animales, incluso de fundirse con ellos, manifestando así la idea de que tanto los seres humanos como los del reino animal representarían formas diferentes de un único espíritu. El párrafo *ad hoc* que trasladaré ahora puede parecer un tanto extenso, aunque tal vez convengan conmigo en que no tiene, como vulgarmente se dice, desperdicio como testimonio conmovedor de compasión, de con-dolencia, ante las limitaciones animales:

En cada animal veía una mirada que contenía los dispositivos fundamentales de la vida, el amor y el desamor, el contento y la resignación, la felicidad y la desgracia. Me parecía que eso que llamamos espíritu, la conciencia de ser y de estar vivos, era universal y único, aunque se diversificara al fragmentarse en las formas distintas que tomaba en cada uno de los cuerpos que lo sostenían, lo que venía a determinar sus facultades expresivas y también sus limitaciones (*Qué tiempo...* 49-50).

Este párrafo de tanto interés ideológico, y que puede ser leído como una proclama contra el sadismo que se achaca al mundo de la infancia, y que el propio Aparicio ha relatado en su cuento «El Safari»<sup>7</sup>, viene a

<sup>7</sup> El relato «El Safari» forma parte de la colección de narraciones *Cuentos del origen del mono*. Barcelona: Destino, 1989. Sobre «El Safari» escribía Norma Sturniolo que «está narrado en tercera persona focalizada en un animal que muy pronto es víctima de la violencia de una pandilla de niños como también lo fueron en el pasado sus hermanos. El lector queda sin aliento ante la descripción del sufrimiento e impotencia del animal moribundo, la crueldad de los niños,

continuación de un pasaje no menos interesante de la novela, y que se enmarca en el colegio de curas. También serán los animales la excusa, pero relacionándolos con el punto de vista del Cristianismo sobre ellos. La anécdota colegial acaece cuando el padre Juan espeta, en tono exclamativo, ante el niño de menos de diez años del relato, que los animales no van al cielo. A continuación argumenta el narrador que «si hay un cielo, no es pertinente ni justo que les esté vedado a los animales» (47).

La afirmación podría situarse, en el fondo, en una línea convergente con la de tantos pensadores que han criticado la religión cristiana por eso mismo, y en la que se encuentran precedentes literarios de entidad. Sin embargo, parece pertinente ahora advertir, más allá de credos religiosos, la coherencia entre la cita aducida y la anterior, pues si el espíritu fuese un ente universal que se diversifica, y ese espíritu tiene que ver con el cielo, se seguiría que los animales, en tanto que participan de ese espíritu, también son partícipes del cielo, siendo contra toda lógica y contra toda justicia que no tengan cabida alguna en el cielo cristiano.

Si proseguimos por ahí, por ir adentrándonos en la problemática relativa a los animales tal como se manifiesta en *Qué mundo tan feliz*, acaso hallemos una de las claves más importantes de la obra, en cuya trama, como sabemos, un matarife pretende convertirse en novelista pergeñando una novela de asunto taurino cuyo pulimento le brinda al autor leonés ficcionalizado. A nosotros se nos ofrece como evidente la citada clave, pues ya se dijo más arriba que el narrador desea conocerse todo lo posible, no sólo mediante lo que considera valioso de sí mismo, sino contrastándolo con lo que cree que es lo contrario. Y la contrafaz de su ética solidaria con relación a los animales la ejemplifica el oficio de matarife, hasta el punto de que el hecho de averiguar cómo puede ser alguien con dicho perfil constituye uno de sus propósitos indagatorios:

No sé si habéis visto alguna vez actuar a un matarife. Espera a pie a los cuadrúpedos que se le acercan suspendidos por una de las patas traseras y, sin que

---

la desesperación de la dueña del gato, una mujer pobre, débil y enferma de la que uno de los miembros de la cuadrilla, haciendo un último alarde de crueldad, acaba burlándose». (Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Diez, José María Merino. *Cuentos del gallo de oro*. León: Everest, 2008, 11).

casi se detengan, les lanza una terrible cuchillada al corazón. El efecto es como si abrieran de sopetón las compuertas de un río de sangre y el animal muere en poco más de un estertor. Así, uno tras otro, decenas de animales a la hora, centenares. Acaso miles al día.

Yo no podría quitármelo de la cabeza. Provocar la muerte de seres que tienen como nosotros cuatro extremidades, corazón, cabeza, ojos y oídos, lengua, glándulas sexuales, capacidad de gozo y sufrimiento tiene que afectar a la personalidad y eso era lo que yo quería rastrear en la novela de Calahorra. Intentad, si no, clavar un cuchillo en el corazón de una vaca. Clarín debió de pensarlo muchas veces antes de escribir su cuento «Adiós Cordera» (10-1).

Pero regresemos al espacio, al espacio de León, porque la problemática que hemos apuntado nos lleva a la capital leonesa, y tal vez a un rasgo hipotético de los leoneses que Aparicio da a entender casi al término del relato, el poco, y aun el nulo entusiasmo taurino, cuando no el menosprecio de la tauromaquia. De ser así, el narrador habría urgado en esa dimensión en la novela, poniendo en pro de ella lo que estima mejor de su sensibilidad y de su inteligencia al contarnos la peripecia que le condujo a ser novelista, sintiéndose tan distinto y tan distante de aquel compañero del colegio, Vidal se llama en el relato, que llegó a «banderillar en novilladas y en alguna corrida. Una actividad ciertamente insólita para alguien nacido en León, tierra bastante ajena a toda esa farándula taurina» (122).

#### LA IDENTIDAD ESPACIAL

Vamos ya a dar por finalizadas estas páginas que hemos llenado a propósito de los lugares narrativos. Y lo haremos reconsiderando lo que se fue diciendo, y a la par derivando de ahí algunas reflexiones. Y la más crucial que se plantea estriba en percatarnos de que, *velis nolis*, hemos ido dando vueltas en torno a la inveterada dialéctica entre literatura e identidad, aunque en aquellos aspectos de esta problemática que tradicionalmente se formulaban bajo el interrogante de si el escritor o, más precisamente el novelista, nace o se hace, pregunta que, más allá de la posmodernidad, se enuncia mediante la disyuntiva de si ser escritor viene dado o si, por contra, resulta una construcción, por no decir un constructo.

En los textos narrativos que nos ocuparon, sus autores esbozan sus propios puntos de vista al respecto, aun no habiendo sido expresamente interpelados de manera expresa para terciar en el debate acerca de la identidad dada o construida del creador de novelas. Pero de la lectura de las respectivas creaciones parece desprenderse que parten los tres de la premisa de que un escritor, un novelista, se va forjando como tal, y por consiguiente es fruto de un pasado, de un ayer que aconteció al menos en un lugar, en ese lugar concreto donde experimentó un conjunto de circunstancias que le suscitaron sentimientos y entre las que hubo de optar por asumir decisiones. Y no cabe duda de que, para un escritor, la más decisiva de esas decisiones fue la de vincularse indefectiblemente a la escritura, la cual fue asomando, fue emergiendo casi sin él advertirlo, como germinada de modo que se diría natural desde el paisaje donde a la sazón vivía, y que en no escasa medida, si no determinará, sí repercutirá marcadamente en la orientación y en el sentido de su obra literaria.

Esa obra literaria les salió como les salió, y si fue así fue también y sobre todo en virtud del lugar donde había transcurrido su infancia y su niñez, pudiendo serles de aplicación a los tres las expertas afirmaciones siguientes: «A partir de unas vivencias arraigadas en el contexto leonés, ellos han creado un territorio imaginario rico en significados simbólicos y con proyección universal, han indagado en los límites de la realidad convencional y su continuidad en la experiencia literaria y han restaurado para la literatura todos los mecanismos puestos al servicio del contar» (Castro Díez, «Una biografía...» 57).

Resulta remarcable advertir también cómo en la novela de Guerra Garrido se insertan factores autobiográficos, y cómo, en los relatos de base autobiográfica de José María Merino y de Juan Pedro Aparicio, en los que llama la atención su antinarcicismo como miembro de la especie humana respecto a los animales, se entrelazan componentes novelescos. Y por último subrayamos la manifiesta tentación teórica de los tres escritores, decantada, en el supuesto de Guerra Garrido, a una suerte de antropología que se liga al medio geográfico; a una antropología de exploración histórica en el caso de Merino, y a una antropología de cariz leonés y acentuadamente literaria en el de Aparicio, cuyo libro puede incluso ser enfocado como una aportación, por vía creativa, al campo

de los acercamientos teóricos al ser del escritor, de la literatura y de la novela.

#### BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO, Juan Pedro, Luis Mateo Díez, José María Merino. *Cuentos del gallo de oro*. León: Everest, 2008.
- APARICIO, Juan Pedro. *El año del francés*. Madrid: Espasa, 2001.
- «El Safari». *Cuentos del origen del mono*. Barcelona: Destino, 1989.
- *Qué tiempo tan feliz*. León: Edilesa, 2000.
- ARTIGUE, Luis. «La ciudad inventada de Juan Pedro Aparicio». *Tierras de León* 117 (2003).
- BALCELLS, José María. «Novela plural y cinematográfica». *Inventario de Raúl Guerra Garrido*. Burgos: Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, 2005.
- BALMASEDA MAESTU, Enrique. «Infancia y escuela». *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1991.
- CASTRO DíEZ, Asunción. *La narrativa de Juan Pedro Aparicio*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- «Una biografía para Sabino Ordás». *Las cenizas del Fénix, de Sabino Ordás*. Madrid: Calambur, 2002.
- DÍEZ, Luis Mateo. «Territorios de la imaginación y la memoria», en *La literatura actual en Castilla y León*. José María Balcells, coordinador. Valladolid: Ámbito, 2005.
- GUERRA GARRIDO, Raúl. *El otoño siempre hiere*. Madrid: Muchnik, 2000.
- LA RUBIA PRADO, Francisco. *Unamuno y la vida como ficción*. Madrid: Greddos, 1999.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro. *Libro rimado del Palacio*. Edición de Jacques Joret. Madrid: Alhambra, 1978.

- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La ciudad inventada*. León: Diputación Provincial, 1994.
- MERINO, José María. *Intramuros*. León: Edilesa, 1998.
- OTERO, Eloísa. «El regreso al pasado de José María Merino», en *El Mundo*, «Castilla y León»/ Cultura (18 de noviembre, 1998).
- «La semilla de mis libros: la infancia», en *La Crónica-El Mundo* (23 de noviembre, 2000).
- PUERTO, José Luis. «Los territorios imaginados: *El año del wólftram*», en AA.VV. *Inventario de Raúl Guerra Garrido*. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005.
- PUEYO, Vicente. «Buscando la verdad más verdadera», en *Diario de León* (31 de marzo de 2000).
- «Juan Pedro Aparicio juega con la memoria en *Qué tiempo tan feliz*», en *Diario de León* (23 de marzo, 2000).

## ESPACIO Y MEMORIA EN LOS NARRADORES LEONESES: LOS LIBROS DE VIAJE Y LA FICCIÓN NOVELESCA

ASUNCIÓN CASTRO DíEZ  
*Universidad de Castilla— La Mancha*

Cuando acepté la amable invitación de Pilar Celma para hablar de la construcción del espacio en la narrativa de los escritores leoneses contemporáneos, la primera cuestión que se me suscitó fue la de acotar el concepto de «espacio literario leonés». Partimos del sobreentendido de que existe una «literatura leonesa», creación de un número relevante de escritores oriundos de León. Sin embargo, la literatura se resiste a los encasillamientos parciales, y lo que aquí nos vamos a plantear no puede ser el estudio del espacio narrativo según el origen biográfico de su autor. Lo que sí parece relevante, sin embargo, es el hecho de que algunos de esos escritores hayan vinculado consciente y voluntariamente su fabulación literaria con sus vivencias originarias en un espacio geográfico y vivencial que les pertenece. Esta condición la hallamos sobre todo en la obra de Luis Mateo Díez, de Julio Llamazares, de José María Merino y de Juan Pedro Aparicio, se atisba en mayor o menor medida la referencia leonesa en obras de Ramón Carnicer, Jesús Fernández Santos, Antonio Pereira, Josefina Rodríguez Aldecoa, Elena Santiago, asoma sólo ocasionalmente en la de Jesús Torbado, o no se manifiesta en absoluto en otro escritor de nacimiento leonés como es Andrés Trapiello.

Pero además, y habida cuenta que no hay lugar en la narrativa actual para la mera referencia espacial como marco costumbrista de la acción, lo que nos interesa no es tanto la presencia más o menos anecdótica de una geografía regional, sino el significado del espacio que en cada fabulación literaria adquirirá sentidos muy diferentes. La literatura de estampa, el costumbrismo, el paisajismo pertenecen a otras épocas pretéritas



ligadas al Romanticismo; dejó páginas magníficas, como la novela *El señor de Bembibre* de Enrique Gil y Carrasco, pero no es algo que ocupe lugar en la literatura contemporánea. Si en estos tiempos rastreamos la presencia de una realidad geográfica o ambiental concreta, será para sorprender cómo se ha integrado en el complejo imaginario de un escritor, cómo lo ha interiorizado para trasladar su sentido último a la obra literaria. La referencia externa servirá de sustrato literario, de nutriente, a veces en un sentido amplio y complejo, aquello que Pío Baroja llamaba «el fondo sentimental del escritor», donde habitan, matizadas por el recuerdo, las vivencias, los paraísos dorados de la infancia y la adolescencia, y después las reflexiones que a ello se van adosando y que van dejando un poso a lo largo de los años. Mucho de ese fondo sentimental que ha nutrido las fabulaciones de los escritores a que aquí nos referimos sí es leonés.

Cierto es que, entre los escritores antes relacionados, hubo un grupo muy determinado que, arropado en su amistad cómplice, y buscando hacerse un hueco en la literatura durante los años setenta, en pleno prestigio de la literatura más experimental y vanguardista, enarbolaron como bandera su pertenencia a un espacio pequeño y escasamente significativo en los focos culturales centrales —Madrid y Barcelona— para reclamar la presencia de una literatura denostada como realista en su vinculación a un espacio histórico y vivencial concreto. Me refiero a Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino y al apócrifo colectivo que fabularon, *Sabino Ordás*, autor de un discurso de defensa de los mundos pequeños, locales y familiares como puente hacia una literatura universal<sup>1</sup>. *Sabino Ordás* vino a contribuir al discurso que, desde diversos frentes literarios, planteaba en los años setenta la quiebra del discurso experimental que había proclamado la muerte del sujeto, la impermeabilidad de la obra y la autonomía del lenguaje literario. Reivindicaba a cambio una poética que, de modo genérico, venía a recuperar el realismo. Pero no un realismo ingenuo y trasnochado, mera traslación de la realidad externa,

<sup>1</sup> Sabino Ordás publicó a finales de los años setenta una serie de artículos en el diario *Pueblo*, después recogidos en libro con el título de *Las cenizas del fénix* (1985). Para más datos sobre su significación puede consultarse mi estudio, *Sabino Ordás, una poética*.

que no podía tener ya lugar en la literatura de la posmodernidad. *Sabino Ordás* defendió este «localismo» bien entendido, no como finalidad de la obra, sino como origen perfectamente válido para acceder a lo literario. A su juicio, frente a la tendencia al cosmopolitismo, muchas veces sin más sustento ideológico que la huida de lo terruñero, la literatura debe brotar de lo conocido para tener una convicción de verdad y advierte en sus escritos contra la literatura que carece de arraigo. Entiende que el individuo adquiere su identidad más sólida en la asimilación y conocimiento de los pequeños espacios a los que pertenece y en los que se identifica. En sus palabras:

Siempre preferí las obras que ahondando en lo particular nos llevan a lo universal. De las emociones pequeñas y cercanas uno pasa con más delectación a las grandes emociones que conmueven al mundo, como de los conocimientos de esa diminuta parcela geográfica que habitamos, al conocimiento del cosmos. [...] Confrontar la propia identidad sobre los paisajes que nos la desvelan y nos la llenan es como una aventura que surte nuestro conocimiento, nuestra imaginación, nuestra sensibilidad. [...] Lo que quiero proclamar es el beneficio, para mí incuestionable, de la fidelidad a las propias identidades vitales y —por supuesto— culturales. [...] El novelista que escribe bajo el prisma de la propia e intransferible identidad sobre su mundo, sus paisajes y sus emociones, estará siempre más cerca de tocar con la vara mágica de sus poderes al lector que el que escribe impostado sobre las referencias de una cultura superpuesta, tantas veces importada o meramente reinventada, queriendo alcanzar así el fácil espejismo de la universalidad (61-63).

Esta cita me sirve de adecuado pórtico para el asunto que aquí me propongo tratar. Y me parece necesario comenzar por una primera constatación de orden puramente informativo: La presencia del espacio leonés, entendido ahora en su sentido más amplio —geográfico, vivencial, espacio de la memoria o espacio de la fabulación—, invade todos los géneros cultivados por algunos escritores. En una escala gradativa desde lo puramente documental hasta lo ficcional habría que referirse al periodismo y ensayo, al libro de memorias, al libro de viajes y a las novelas y cuentos. Me voy a centrar en los libros de viaje y en los géneros canónicamente considerados de ficción —novelas y cuentos—, pero no quiero dejar de hacer una primera aproximación, siquiera somera, a los demás géneros,

necesariamente vinculados con los de ficción, porque además no es raro hallar en los primeros claves para interpretar los segundos.

La presencia habitual de escritores leoneses en foros de debate de actualidad dejan constancia de su compromiso con su tierra, y la actitud heredera de la Ilustración que coloca al literato ante su sociedad como un factor activo, no limitado al artificio de la forma, sino proclive a convertir la palabra escrita en vehículo de discusión, arma de combate, medio de influir sobre la realidad social o política, aunque los hechos casi siempre vengan a demostrar que poco pueden las palabras contra el impulso arrollador de la política, o la economía o el fluir cotidiano de la vida instalando a los escritores en el escepticismo. Pero lo cierto es que motivaciones de índole social, política, antropológica o directamente ligadas con la urgencia de la actualidad —como lo fue por ejemplo el cierre de la presa que anegó el valle montañés de Riaño a finales de los años ochenta— han sido motivos con relieve suficiente como para que los escritores leoneses aunaran intenciones y ejercieran desde la prensa periodística una escritura comprometida con su tierra<sup>2</sup>.

En un lugar equidistante entre la intención documental y la elaboración ficcional, podemos situar algunas de las obras que Luis Mateo Díez ha dedicado a los valles montañeses que lo vieron nacer. La primera,

<sup>2</sup> Hablan de esta presencia pública numerosos artículos reunidos después en libro, o ensayos de formato más amplio: *En Babia* (1991) o *Nadie escucha* (1995) de Julio Llamazares, *Silva leonesa* (1998) de Merino, o de *¡Ah, de la vida!* (1991), de Juan Pedro Aparicio, sin olvidar aquellos artículos inaugurales reunidos por Sabino Ordás en *Las cenizas del Fénix* (1985). En todos estos libros un número significativo de artículos trata de un modo u otro sobre León. Su tono varía entre el afán divulgador o culturalista (entre los que destacan sobre todo los de Merino, los de Sabino Ordás —que es decir lo mismo—, o algunos de Julio Llamazares, como «León, la bella desconocida»), otras veces sirven a la reflexión con tintes nostálgicos pero también reivindicativos sobre el olvido y el abandono de León, o sobre la despoblación de los pueblos montañeses a que ha aludido Llamazares involucrando su propia vivencia («Volverás a Región»), sin que falte la polémica agriamente esgrimida en más de uno de Llamazares y de Aparicio. Aunque sobre todo, esta última tiene su mejor expresión en el amplio ensayo que, con el expeditivo título de *Ensayo sobre las pugnas, heridas, capturas, expolios y desolaciones del viejo Reino*, en el que se apunta la reivindicación leonesa de León publicó Juan Pedro Aparicio en 1981. La obra presenta un planteamiento de exhaustiva documentación histórica con el fin de rescatar del olvido y la incuria la historia del viejo reino leonés.

*Relato de Babia* (1981), es un libro de difícil adscripción genérica, a medias entre el ensayo antropológico y la fabulación literaria. La conciencia de haber asistido a los últimos vestigios de unos modos de vida, un lenguaje y unas costumbres prácticamente perdidas en este abandono rápido de las ancestrales formas de vida que ha traído consigo el progreso y la modernización de España, lleva al escritor a rescatar su memoria. Por las páginas de este *Relato* desfilan sucesivos personajes que nos asoman a costumbres como el «filandón», la vida trashumante de los pastores, o de los vaqueros «de alzada». El autor va nombrando costumbres, enseres, geografías y saberes, pero sin limitarse a la visión pintoresca desde la que los románticos fotografiaron por primera vez los rasgos culturales del pueblo. En Luis Mateo Díez la rememoración, apuntalada en una bien entendida nostalgia, se entrelaza con la reflexión sobre la constitución de la obra artística por lo que supera un afán meramente documental. La conciencia del poder de la palabra transmitida oralmente como sustento de la memoria ampliada y modificada hasta la leyenda, el sueño, el mito, en fin, la fabulación, constituyen el sustrato de su obra literaria, el primer aprendizaje de lo literario, y en más de una ocasión el escritor ha reflexionado sobre ello:

Como infantil testigo de esas tradiciones orales, de su hábito y de su escenario, en un pueblo, en un valle donde la nieve fácilmente sellaba los límites y el mundo se clausuraba en su pequeña memoria, enaltecida entre quienes la conservaban y celebraban, allí encuentro mi más originaria experiencia, la más lejana y renovada emoción de la palabra como instrumento narrador, como herramienta para transmitir algo más que un recado: esa embargada atracción de la narración oral que enlaza con igual intensidad al que cuenta y al que escucha, hilando al narrador con el pasado y promoviendo en el que escucha el cumplimiento de su herencia hacia el futuro (96).

Y también esta misma posición ambigua, en este caso a medio camino entre la memoria biográfica y lo literario, preside *Días del desván* (1997), del mismo autor. Luis Mateo Díez prefiere hablar de este libro como de un conjunto de relatos, es decir, de ficciones, y sin embargo su origen está en el encargo que la editorial Edilesa hizo a los creadores leoneses de escribir un libro sobre su memoria de la infancia. Cada uno

acudió a la cita desde unas vivencias y un bagaje literario diferente, pero en casi todos los casos podemos decir que la infancia, esa edad dorada tan proclive a la mitificación, adquirió, en sus memorias, un fulgor que trasciende el recuerdo de lo real para inmortalizarse preservada del tiempo en las páginas de la escritura.<sup>3</sup>

Si la ficción ocupa un lugar relevante en la configuración del libro de memorias, no lo es menor en el libro de viajes, género excluido tradicionalmente de entre los ficcionales, pero hoy revisado desde nuevas perspectivas. A este modelo los escritores leoneses han contribuido con un número relevante de títulos que recorren parcialmente o en su totalidad tramos de la geografía leonesa. Es éste un género construido sobre un armazón fundamentalmente espacial, el que mejor se ajusta por tanto a nuestra reflexión sobre el espacio. ¿Pero espacio referencial, o espacio literario? O más bien ambos, porque en la configuración del discurso literario el escritor contemporáneo no se limita a levantar acta notarial de cuanto ve y oye a lo largo de su camino. También opera desde una intención, desde una memoria, o desde una actitud crítica, y del encuentro entre su yo —biográfico, ideológico, emocional...— y el relato efectivo del recorrido espacial brota el libro de viajes como un género ya no estrictamente documental, sino entendido como estructura ficcional. La herencia aristotélica estableció el lugar del libro de viajes entre los géneros históricos o documentales, es decir ligado al mundo real efectivo y no a la invención. Sin embargo, a lo largo del siglo xx, y definitivamente en estas últimas décadas, las relaciones entre realidad y ficción se han hecho enormemente complejas, de modo que se ha asentado la noción de que el discurso literario alberga una «verdad poética» que se sustenta en la propia estructura del texto, y no en la confrontación con la realidad empírica<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> La colección «Los Libros de la Candamia» concebida como una «biblioteca de la memoria personal de los escritores» recoge, además del mencionado de Luis Mateo Díez, *Ángeles oscuros* (1998) de Elena Santiago, *Intramuros* (1998) de José María Merino, *El crujido de la luz* (1999) de Antonio Colinas, *Cuentos de la Cabila* (2000) de Antonio Pereira, *Qué tiempo tan feliz* (2000) de Juan Pedro Aparicio, *La casona* (2001) de Victoriano Crémer.

<sup>4</sup> Puede consultarse en este sentido el clarificador artículo de María Rubio, «Articulación del componente ficcional...»

Los títulos de literatura viajera por León que vamos a recorrer brevemente son: *Donde las Hurdes se llaman Cabrera* (1964) de Ramón Carnicer, *Tierra mal bautizada* (1969) de Jesús Torbado, *Los Caminos del Esla* (1980) de Juan Pedro Aparicio y José María Merino, *El Transcantábrico* (1982) de Juan Pedro Aparicio, y *El río del olvido* (1990) de Julio Llamazares. Todos ellos se ajustan a la factura clásica del género: relato de un viaje real, en que el narrador es el propio viajero, y el recorrido por un espacio geográfico concreto se constituye en tema y además opera como estructura. El relato o la narración del viaje alterna con las abundantes descripciones del paisaje recorrido, que ocupa un lugar preeminente en el género. Pero además, y como todo viaje conlleva una intención, la relación del recorrido se configura de muy diferentes maneras según predomine la documentación sobre el camino, el discurso crítico, o la memoria personal. El libro de viajes tiene algo de género híbrido susceptible de asumir materias tan diversas como la historia, el arte, la geografía, la antropología, el análisis social, el dato erudito, pero también la reflexión personal, la memoria biográfica. Si la relación del camino se desarrolla narrativamente en una forma dinámica, con incorporación de anécdotas y diálogos, también da lugar a momentos estáticos, aptos para la digresión erudita, la reflexión personal, o la contemplación del paisaje que interrumpen la pura relación del recorrido y que refuerzan la presencia del narrador.

Entre los libros de viaje referidos los hay muy críticos, escritos con una clara intención de denuncia, como el de Ramón Carnicer. En su recorrido a principios de los años sesenta por la Cabrera leonesa, una tierra tradicionalmente aislada en extremo, lugar de enfermedades endémicas y miseria profunda física y moral, el narrador adopta una posición de mero mediador en la descripción de la tierra recorrida. Sin apenas documentación añadida que lo aparte del relato del viaje, describe costumbres, habitantes, anécdotas, incorpora diálogos con aparente veracidad en un contar objetivo, pero también despiadado por la realidad social insostenible que refleja, en una tierra abandonada por la Administración y los políticos donde, dice una mujer, «vivimos como animales». En este caso, el relato directo y aparentemente objetivo sirve de denuncia eficaz al poner de manifiesto en toda su dureza las características del espacio recorrido. Ya

el título es manifiestamente significativo; si hay un lugar de la geografía española que durante mucho tiempo se identificó con el subdesarrollo fueron las Hurdes extremeñas que merecieron la famosa visita del rey Alfonso XIII acompañado por el doctor Gregorio Marañón en 1922. La Cabrera leonesa ni aún mereció tal honor.

Los otros relatos adquieren también un tono crítico, sobre todo *Los caminos del Esla*, surgido como recorrido espacial a lo largo del río Esla, desde sus fuentes montañosas hasta la desembocadura en el Duero. En este caso, el viaje espacial sustenta otro discurso en torno a la reivindicación de una identidad cultural leonesa perdida entre la desidia de sus habitantes y la ignorancia de sus políticos. Y tampoco *Tierra mal bautizada* de Torbado o *El río del olvido* de Julio Llamazares resultan nada complacientes con la realidad que observan en sus recorridos. Pero en estos dos últimos hay además una implicación mucho mayor de la memoria personal, porque lo que recorren los dos viajeros son los caminos que los conducen al territorio donde vivieron su infancia.

Pero antes de referirme al contenido de cada uno de los títulos, debo pararme un instante para hacer una necesaria reflexión. La intención de los libros de viaje va asociada al conocimiento; viajar para conocer o para descubrir un lugar al que el viajero es en principio ajeno y dejar testimonio de su experiencia. Pero en el caso de los libros a que me estoy refiriendo, el recorrido no se realiza por territorios desconocidos, sino que el viaje es un reencuentro con un espacio ya conocido. Quiero decir que en estos casos existe como punto de partida una mayor implicación personal que cuando el viaje se concibe como mero ejercicio literario, o cultural, o incluso aventurero. De modo que el aserto de viajar para conocer necesariamente se transforma en estos libros en «viajar para conocerse a sí mismo». Lo que importa no es tanto la geografía recorrida, sino cómo ésta es interpretada por el viajero. Como consecuencia, el viaje se interioriza, la atención se traslada del espacio al sujeto que lo recorre y, como ha señalado Sofía Carrizo Rueda para el libro de viajes contemporáneo, «ahora serán las repercusiones del viaje en el mundo interior de quien lo realiza, los verdaderos núcleos del relato» (153).

La actitud del viajero que recorre la geografía de su infancia no puede ser la impasibilidad narrativa del mero relator. Parte de unas vivencias,

unas emociones, una memoria personal que proyecta sobre la experiencia presente del viaje. En el relato afloran recuerdos, emociones, y la realidad observada es enjuiciada no sólo desde la experiencia presente del viaje, sino desde las vivencias que fluyen desde el pasado. De modo que el viajero, en palabras de María Rubio, «no viaja únicamente por los contornos geográficos, sino que lo hace por los caminos de la memoria, la personal (como Julio Llamazares en *El río del olvido*) y la histórica» (Rubio, «Pervivencia y...» 185).

El encuentro con la propia memoria se opera tanto en el libro de Julio Llamazares, como en *Tierra mal bautizada* de Jesús Torbado, mientras que en *Los caminos del Esla* se convoca a la memoria colectiva e histórica.

En *Tierra mal bautizada*, Jesús Torbado, que pasó su infancia en San Pedro de Dueñas, en la Tierra de Campos leonesa, denuncia ya desde el título lo inadecuado de la denominación para una tierra seca, pobre, aislada, donde los vestigios de un pasado heroico yacen desvencijados por el paso del tiempo, inútiles y olvidados para los habitantes de un presente siempre igual. El relato viene precedido de un «prólogo sentimental», como el mismo autor lo define, escrito apenas concluido el viaje, y donde predomina un tono emotivo, casi rabiosamente dolorido, que da las claves de la obra en su declarada pertenencia a la tierra recorrida: «El viajero que uno es no fue a Tierra de Campos como turista a su patria, sino como emigrante arrepentido» (20). El tono es crítico, ácido; el *leit motiv* el de la miseria y el contraste entre la gloria del pasado y el abandono del presente. El discurso se presenta heredero en cierto modo del 98, desde la misma larga cita con la que se inicia el libro, y que pertenece a la obra de Don Julio Senador Gómez *Castilla en escombros* (1915), pero podría igualmente presentarse con aquellos versos de los *Campos de Castilla* machadianos: «Castilla miserable, ayer dominadora, / envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora». Ciertamente abunda la frase escueta con que anota los avatares del camino, la intención documental con que hace acopio de datos históricos, estadísticos, o geográficos, el estilo directo en la incorporación de los diálogos que procuran los encuentros del camino. Pero la verdadera dimensión del libro no está en el recuento del espacio recorrido, sino en la mirada personalísima que el escritor proyecta sobre él y que sólo se entiende desde su implicación biográfica y sentimental.

Así que la relación del viaje aparece continuamente salpicada por retazos del recuerdo, o por magníficas descripciones en que el autor vuelve a fijar los paisajes que formaron parte de su infancia. El viajero va así creciendo como personaje, buscando respuestas personales más o menos conscientes que subyacen a la motivación de este recorrido que lo reencuentra con su memoria de la infancia. Este caminante no puede recorrer impávido los caminos, ni los geográficos ni los del recuerdo, porque aún guarda una deuda con la tierra que determinó —dice—, «los amargos días de la niñez». El recorrido espacial sustenta otro simbólico: el reencuentro con la memoria, pero ambos conducen igualmente al dolor y la amargura. La nostalgia del tiempo que fue se escamotea mediante la ironía y la visión ácida y desmitificadora de la Tierra de Campos, lo que evidencia de continuo la posición del caminante que se duele con su tierra antes de abandonarla con la sentencia inapelable que cierra el libro: «Porque es una tierra para morir. Sólo para eso».

En agosto de 1981, Julio Llamazares realizaba un viaje por el río Curueño que daría lugar en 1990 a la publicación de *El río del olvido*. Ya desde el prólogo, el autor establece de forma inequívoca el sentido de la lectura desde las primeras líneas: «El paisaje es memoria. Más allá de sus límites, el paisaje sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras de otro tiempo que sólo existe ya como reflejo de sí mismo en la memoria del viajero o del que, simplemente, sigue fiel a ese paisaje» (7). El mismo título del libro proyecta una lectura intencional y subjetiva —«río del olvido»—, sobre la puramente espacial —río Curueño—. Esta manifiesta orientación del viaje sobre la memoria del pasado subraya el sentido simbólico del río, algo advertido de forma general por los críticos que se han acercado a su estudio<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Véase por ejemplo María Rubio Martín («Articulación del componente ficcional...») quien llama la atención sobre el proceso de interiorización que se apoya «en esquemas espaciales imaginarios y en el tratamiento simbólico de elementos concretos» (42). En el mismo volumen, Geneviève Champeau desarrolla con cierto detalle el simbolismo del viaje a partir de la relación tiempo-espacio. Al relato del recorrido se superpone «la dramatización de un viaje interior que introduce una lógica motivada [...] según las etapas no sustituibles de una tentativa de regeneración del viajero [...], como en los mitos gracias a una vuelta a los orígenes». («Tiempo y organización...» 92).

El libro narra el recorrido a lo largo de seis jornadas por el río Curueño, en sentido opuesto a la corriente, desde su desembocadura hasta sus fuentes en la montaña leonesa, o en su sentido figurado, desde el presente hacia los orígenes en la memoria que guarda el río. El recorrido se narra en tercera persona, mediante la interposición de un sujeto protagonista —«el viajero»—. El viajero, claro está, es el propio narrador, pero esta impostura propicia una perspectiva diferenciada entre ambos que refuerza la condición ficcional del personaje viajero. Éste, como en el libro de Torbado, parte hacia un recorrido por la propia memoria; el viaje es un reencuentro con el paisaje, las gentes y las formas de vida ya conocidas. En este proceso el viajero va imponiendo su personalidad en el discurso, muestra su carácter a menudo irónico, se analiza — identificado con el significado del topónimo que lleva en el apellido (Llamazares significa «terrenos pantanosos»), se siente como un ciego «que nunca deja de andar y jamás llega a ninguna parte» (171), y se transforma a medida que el fluir de las aguas del río le devuelven la noción de la imposibilidad de repetir el tiempo vivido. No son los mismos ni el viajero, ni la realidad contemplada. Porque además de asomarse a su memoria personal y emocional, el viajero va analizando en su recorrido los rastros de una memoria histórica que le devuelve continuamente la imagen de la ruina de unos tiempos que ya no existen: ruina de las escuelas vacías convertidas en clubs sociales, ruina de las casas vacías y semiderruidas, ruina de los pueblos desaparecidos o despoblados, ruina en la extinción de unos modos de vida y costumbres que ya sólo quedan en la memoria de los más viejos. La belleza del paisaje recorrido le asoma al abismo de atisbar la huella inconfundible de un tiempo ancestral y mítico que ya no existe sino en la memoria del río como testigo mudo del tiempo que pasó.

Y esa misma condición del río como testigo de la desaparición de una cultura ancestral lo pone en relación también con el siguiente libro de viajes sobre el que me propongo reflexionar: *Los caminos del Esla*, escrito a la par por Juan Pedro Aparicio y José María Merino. Este libro se publicó en 1980, es anterior por tanto al de Llamazares y ambos comparten el cronotopo del río como eje estructurador del viaje. En esta ocasión, la proyección biográfica y sentimental es menor que en los dos libros antes citados, aunque no inexistente. A fin de cuentas, los dos escritores

tuvieron sus raíces en algún punto del recorrido del Esla —los pueblos de Valdevimbre y Ardón en el caso de Aparicio, y Villamañán en el de Merino—. Pero el objetivo del viaje no les lleva tanto a reencontrarse con su memoria personal como con la colectiva y ancestral del pueblo leonés en una aventura claramente reivindicativa y crítica.

Efectivamente, *Los caminos del Esla* se plantea como una indagación en las señas de identidad leonesas. A lo largo del recorrido por el Esla, esta vez en el sentido en que corren las aguas, el río trasciende su condición de mero elemento geográfico, porque en su fluir va configurando una unidad cultural esencial en la que se identifican los pobladores de la montaña y el valle. Con el fluir de las aguas, los viajeros recorren, en palabras de Geneviève Champeau, «una historia colectiva desde sus orígenes míticos, que coinciden con las fuentes del río, hasta una actualidad preocupante que coincide con su desembocadura» (91). En su camino los dos escritores van rastreando costumbres, al tiempo que ponen de relieve la penosa despoblación del campo, la vertiginosa desaparición de una cultura ancestral que había perdurado durante siglos, el olvido del pasado que aún se puede rastrear en la aparición ocasional de estelas cántabras de la tribu de los vadinienses en el alto Esla, o la presencia de pallozas y otras construcciones prerromanas, se lamentan del deterioro de la ciudad romana de Lancia, contemplan los monasterios derruidos, etc. Abunda la documentación histórica, geográfica, antropológica, que los viajeros contrastan con la realidad de su camino componiendo así un modelo de viaje culto, donde el camino sirve para profundizar en el conocimiento de una cultura a punto de desaparecer. Pero no sólo pretenden informar; como en los casos antes citados nos hallamos ante un planteamiento nuevamente crítico: el lamento por el deterioro y abandono actual de León, sometido al expolio, inundado por pantanos y amenazado por proyectos de centrales nucleares. No hay idealismo romántico en esta revisión crítica que constata la progresiva pérdida de una cultura y unas formas de vida ante la pasividad y el desconocimiento generales. La intención del libro se proyecta esta vez sobre el lector, más que sobre el viajero —en este caso viajeros— que actúan como mediadores didácticos y persuasivos para llamar la atención y despertar las conciencias sobre un lamentable deterioro que se consolida en medio de la desidia general. De nuevo el río se pre-

senta como símbolo de la imposible recuperación del tiempo, testigo de las gentes y las culturas que durante siglos se sucedieron en sus orillas.

No existe una involucración intencional tan precisa en otros libros de viajes por León de los autores leoneses. Ya en solitario, Juan Pedro Aparicio emprendió otro viaje literario que transcurre en buena parte por tierras leonesas. *El Transcantábrico* relata el viaje en tren que hizo el autor el 6 de junio de 1980 entre Bilbao y León atravesando la cordillera cántabra, en lo que constituye el recorrido más largo europeo en tren de vía estrecha. En esta ocasión la motivación del relato no está en la faceta crítica y reivindicativa que dictaba las páginas del anterior, y se presenta como crónica clásica del viaje según una perspectiva más romántica. Sin implicaciones personales en este caso, el viajero adopta la posición neutra de mero observador que anota cuanto pasa desde un discreto segundo plano, y la voz narrativa se distancia a menudo repartida entre un plural colectivo de primera persona, y una tercera persona que se autonombra «cronista». El viaje transcurre como una sucesión de conversaciones, encuentros con viajeros, pequeñas anécdotas, los avatares menudos de la vida cotidiana a que da lugar el viaje, descripciones del paisaje, todo ello enriquecido con documentación relativa al tren. Éste es el que adquiere el protagonismo último y en el discurso ficcional del narrador se metamorfosea en un animal antiguo, renqueante y de respirar dificultoso, imagen que se proyecta sobre su pasado hullero, cuando fue construido a finales del XIX para llevar el carbón desde La Robla a los Altos Hornos de Bilbao.

Con esta sola excepción, llama la atención en este recorrido de urgencia por la literatura de viajes leonesa la sorprendente unidad de voces que levantan un testimonio dolorido de la tierra, que denuncian, critican, recuperan la memoria y constatan, en general, la visión de una tierra en decadencia, con un pasado tan afamado como inútil, olvidada del progreso y abandonada por sus gentes. Sea el recorrido por las tierras de la meseta, los límites con Galicia o las montañas astures que riegan con sus ríos la llanura, en la mayoría de los casos el viaje supone un reencuentro de los viajeros con su memoria, sea ésta personal o histórica. El viaje, por lo tanto, no se realiza únicamente por un espacio, también por las honduras del tiempo, y la imagen que devuelve es la persistente del deterioro, la ruina, la decadencia. También el espacio de referencia geográfica

leonesa ocupa un lugar relevante en las novelas y cuentos de estos y otros escritores leoneses, pero mi propósito no es ahora el de hacer un recuento general del trasvase del espacio leonés real al imaginario, asunto que nos conduciría a innumerables páginas y particularidades que ahora no tenemos lugar para atender<sup>6</sup>. Como señalé al principio de estas páginas, se trata de advertir la coincidente voluntad de algunos escritores de convertir León en espacio ficcional que cada uno ha amoldado de acuerdo a sus obsesiones y preferencias fabuladoras. Y además, en consonancia con lo que hemos visto en relación al género de viajes, observar cómo la memoria, bien sea personal o bien histórica, se convierte en cauce excelente hacia la fabulación literaria y origina lecturas que trascienden la mera referencialidad. El espacio de referencia real, al incorporarse a una estructura ficcional, adquiere significaciones más complejas, en relación con otros discursos que vienen a través de la fantasía, el mito, el humor, lo onírico, la memoria transformada, el testimonio, la reflexión generacional, histórica, metaficcional, etc. La misma trasposición al espacio del *leit motiv* de la ruina y el acabamiento que hemos visto en los libros de viaje preside también algunas de las novelas y cuentos de los escritores leoneses, y en ese sentido los libros de viaje nos sirven de claves de interpretación de no pocas obras, aunque la elaboración ficcional del género sea ahora diferente. Me voy a limitar a poner algunos ejemplos de obras en que la memoria conduce a esta recreación del espacio como ruina o decadencia, un motivo recurrente sobre todo en relación con el espacio rural. Por ejemplo, en el caso de Julio Llamazares, *El río del olvido* presenta una

<sup>6</sup> La presencia del paisaje o de espacios leoneses abunda en la narrativa leonesa. José Enrique Martínez ya le dedicó un excelente ensayo, *La ciudad inventada*, a la presencia de la ciudad de León en las novelas españolas del siglo xx. Pero no sólo la ciudad, los paisajes de la provincia, lo leonés en todas sus manifestaciones se transparenta con mayor o menor evidencia en la narrativa de Victoriano Crémer (*Libro de Caín, Historias de Chu-Ma-Chuco*), se atisba el Bierzo en la páginas de Antonio Pereira, o de Ramón Carnicer. La geografía montañesa del norte es recreada por Jesús Fernández Santos en *Los bravos y La que no tiene nombre*. Josefina Rodríguez Aldecoa, natural de La Robla, en *Historia de una maestra*, construyó un cuadro histórico del primer tercio del siglo xx hasta la guerra civil, a través de la peripecia vital y profesional de la protagonista maestra por distintos pueblos de la montaña leonesa. Y cabe reseñar también el protagonismo del monasterio y del pueblo de Sahagún en la novela histórica de Jesús Torbado *El peregrino*.

clara continuidad con el tono y los temas recurrentes de sus novelas *Luna de lobos* y *La lluvia amarilla* y también con *Escenas de cine mudo*, al tratar del olvido, el abandono y la muerte de los pueblos de la montaña, la decadencia de una cultura atisbada en sus últimos estertores. Aunque trasladada la referencia al pueblo pirenaico de Ainielle, la lectura de *La lluvia amarilla* se orienta en el mismo sentido. El último habitante del pueblo, testigo de una memoria colectiva ya vencida por el abandono y la muerte, relata en primera persona su soledad y decadencia proyectada en la ruina y muerte del pueblo, y la lluvia amarilla que preside el título simboliza la conciencia dolorosa del final, la consunción total de un pueblo y una forma de vida que muere con el último habitante: «...el dolor encharca mis pulmones como una lluvia amarga y amarilla, para escuchar sin miedo a la lechuza que anuncia ya mi muerte entre el silencio y las ruinas de este pueblo que, dentro de muy poco, morirá también conmigo» (74). Las primeras novelas de Luis Mateo Díez, *Apócrifo del clavel y la espina* y *Blasón de muérdago* (1977), recrean también un entorno rural para relatar el final de los señoríos rurales montañeses, aunque sin el tono elegíaco de la novela de Llamazares, puesto que en esta ocasión el discurso narrativo está más bien modulado desde cierta distancia irónica. Sobre todo en *Blasón de muérdago*, hallamos de nuevo la configuración simbólica del espacio como ruina. La novela recrea la hiperbólica resistencia de don Senén, el último vástago de una familia noble, humillado y solitario en su casona hidalga y desvencijada. Ésta se convierte en único referente espacial y refugio del protagonista contra la intemperie y la muerte, a la vez que imagen de su propio deterioro. La insistente descripción física de la ruina de la casa tiene una traslación exacta en la propia condición de su último habitante, superviviente penoso de la gloria de sus ancestros y hoy testigo lamentable de su ruina:

La casona era como un arcón inmemorial mordido por la boca insistente del tiempo, ese lento deterioro que carcome y horada desportillando las superficies al desamparo de las estaciones rigurosas, humedades que recrean el pálido verdor de la ruina, vencimientos en la agobiada cimentación que va repercutiendo en las vigas maestras, mamposterías en incipiente desplome que inclinan las hiladas, un arcón vetusto de piedras leprosas y losas invadidas por el musgo ceniciento (159).

La referencia a la pérdida de unos modos de vida ancestrales la hallamos también en la novela de José María Merino *El caldero de oro* (1981), título que debe su origen precisamente al libro de viajes *Los caminos del Esla*, donde un informante habla del hallazgo de «un caldero de oro» que atestigua la antigüedad de los pobladores de las montañas leonesas (Aparicio y Merino 86). Esa idea es la que sustenta en último término el sentido de la novela: la de que bajo el presente de abandono y ruina de unas poblaciones rurales en franco declive, subyace un fluir cultural riquísimo que se ha venido sucediendo generación tras generación desde un pasado mítico que se pierde en la memoria de los tiempos. El caldero de oro, objeto mítico y ancestral, preside la novela como símbolo del esplendor pasado en oposición al presente caduco, condenado irremisiblemente, en esta ocasión por la construcción de una central nuclear contra la que lucha inútilmente el protagonista. Éste asume la condición de último representante de unas formas de vida cuya memoria muere con él. El espacio, referenciado en la casa del abuelo, que guarda en sus sótanos los sustratos temporales de sucesivos poblamientos antiquísimos, de nuevo simboliza en su deterioro los signos físicos del fin de una época:

Y recuerdo también, con idéntica precisión, cómo fui descubriendo que el incendio y la ruina de la casa del abuelo parecían formar parte de una realidad nueva y distinta: así comprendí de modo paulatino que sólo se mantenía exteriormente, en su aspecto más inmediato, el pueblo que yo había conocido en mis veranos infantiles [...]

El desuso había puesto su signo en todo: en los poyos, en las fachadas, en los goznes, como en las calles que ningún afilador recorría ya y en las orillas de la presa, ahora enzarzadas en una maraña impenetrable [...]

...parecía que las ruinas lo tapaban todo desde hacía muchos años; como si el derrumbe se hubiera producido por el propio transcurso del tiempo, de los lustros, de los siglos... (160-61).

En la novela de Merino, la pérdida de la memoria histórica y mítica se pone además en relación con la pérdida de raíces del hombre contemporáneo y decreta la inutilidad de todo intento de rescatarlas. Esta noción de pérdida, de acabamiento, de muerte irremisible de una identidad cultural y de su memoria, de contraste entre el pasado heroico o mítico y el

presente empobrecido y arruinado aparece por lo tanto reiteradamente en la narrativa de los escritores leoneses, especialmente asociado a la vivencia del espacio rural.

Pero no es el único tema. Hay un número relevante de novelas donde el espacio leonés se convierte en soporte para el rastreo del reciente pasado histórico español: la guerra y la posguerra. Los escritores, que no vivieron la guerra, sí heredaron sus mitos, sufrieron sus consecuencias, y aportaron una mirada distanciada, introspectiva; no desideologizada, pero sí ajena al planteamiento combativo y vivencial de aquellos que sí la vivieron y utilizaron la novela al servicio de la denuncia o de la glorificación, en cada caso, de la contienda. La guerra civil recreada en las montañas leonesas, donde a diferencia de la ciudad, sí hubo un frente activo, es la protagonista de dos novelas: *La forma de la noche*, de Juan Pedro Aparicio, y *Luna de lobos* de Julio Llamazares. En la primera, el contexto recreado es el de la guerra civil en el frente astur-leonés, desde el inicio en julio de 1936 hasta la derrota definitiva del bando republicano en octubre de 1937. Este trasfondo histórico exige desde luego un planteamiento de verosimilitud histórica, sin embargo, el escritor opera, no con ánimo exclusivamente documental, que también, sino con libertad creadora hasta construir una alegoría mítica donde el tratamiento ficcional supera ampliamente la vocación histórica. A lo largo de *La forma de la noche*, la guerra va adquiriendo una naturaleza irreal, a veces casi soñada, las noticias ciertas se mezclan con sueños, quimeras, alucinaciones colectivas, de modo que la evolución efectiva de la guerra se desvirtúa, y la realidad histórica se transforma desde una disposición antes estética y literaria que testimonial. En el caso de *Luna de lobos* Julio Llamazares recrea la aventura terrible de la supervivencia de los maquis en las montañas del norte de León, el mismo espacio de *El río del olvido*. Lo que construye, sin menoscabo del espacio realista y la peripecia documentada, es una historia de soledad, aislamiento, miedo, degradación física y moral. La guerra se transforma en mito, adquiere dimensión simbólica como determinación existencial de los individuos. El autor se sirve de la memoria legada, de las historias que a él le contaron, ya transformadas en leyenda, y las somete a una estructura literaria, y a una intensa estilización formal que guarda relación directa con el resto de sus obras que, en gran medida



fluyen de la memoria de ese mundo rural leonés reconstruido desde el lenguaje literario que guarda un léxico riquísimo para nombrar geografía, flora y fauna, y toponimia leonesa.

También la memoria, colectiva e individual, nutre las novelas de la posguerra provinciana que escribieron Luis Mateo Díez y Juan Pedro Aparicio. Me refiero sobre todo a *El año del francés* (1986) y *Retratos de ambigü* (1989) de Juan Pedro Aparicio y a *Las estaciones provinciales* (1982) y *La fuente de la edad* (1986) de Luis Mateo Díez. La voluntaria vinculación de estas ficciones literarias con la historia reciente viene sin duda orientada por el compromiso personal de los escritores con su época, la necesidad de cuestionar en el pasado reciente las marcas de una identidad personal y colectiva. La generación de los españoles nacidos tras la guerra civil vive su infancia y adolescencia bajo un sistema de valores y referencias correspondiente a la España del franquismo que genera en ellos una fractura con el despertar de la conciencia crítica, sobre todo en sus años universitarios. La necesaria recomposición de un sistema de valores e ideologías propio les lleva a la revisión crítica de un pasado que en su caso se opera por vía de la fabulación literaria.

Todas las novelas referidas, que transcurren en su totalidad o en parte en una ciudad de León que aparece bajo diversas denominaciones —Lot en las novelas de Aparicio—, pero en todo caso inconfundible en su fisonomía de espacios, edificios emblemáticos, etc., pueden sin duda leerse como novelas de clave, y me consta que muchos leoneses coetáneos han realizado esta lectura que, sin embargo, dista de ser necesaria para comprender las obras. Porque en ellas, la materia documental y vivencial se supedita al tratamiento literario que opera a través de la parodia, la distorsión, o el humor que propician un distanciamiento de la perspectiva. De modo que la ciudad provinciana, parapetada en un equilibrio de poderes resultado de la contienda civil, lastrados sus habitantes por el peso de la herencia social e histórica acaba por adquirir un sentido simbólico. La ciudad se transforma en las novelas de Aparicio y Díez en espacio opresor y alienante que anula la proyección vital del individuo, constriñe sus deseos y determina el fracaso de los más débiles y de los inadaptados al sistema.

Esta configuración simbólica del espacio avanza en las novelas provinciales de Luis Mateo hacia una progresiva transfiguración del espacio

real que cada vez es menos reconocible y, en cambio, sustenta un sentido simbólico más afianzado. En *Las horas completas* (1989), *El expediente del naufrago* (1992), *Camino de perdición* (1995), *El paraíso de los mortales* (1998) y tantas otras, el espacio adquiere una función relevante en cuanto que se estructuran sobre un recorrido espacial que, si determina la peripecia, también sirve para configurar una serie de valores simbólicos. La intención y tipología del viaje es diferente en cada novela. Hallamos el viaje aventurero y transgresor que inician los cofrades protagonistas de *La fuente de la edad* en busca del mito de la fuente de la eterna juventud; el viaje previsible y aparentemente anodino de un grupo de curas en una excursión para merendar en *Las horas completas*; el viaje profesional del viajante en *Camino de perdición*. Pero en todos los casos, lo que nos interesa es cómo el relato del viaje espacial se va trasladando o va siendo absorbido por otras motivaciones e intenciones que nos acaban conduciendo a una lectura simbólica. El viaje, siempre azaroso, aún el previsible del viajante, se trastoca, y los encuentros casuales, interlocutores y experiencias del camino, conducen a un aprendizaje de la vida como dolor y desengaño. De modo que la experiencia del viaje cambia a los personajes, modifica su actitud ante la vida, lo que emparenta a estas novelas directamente con el modelo tradicional del *bildungsroman* o novela de aprendizaje. Los espacios recorridos por los personajes son físicos, pero son trasunto de otros viajes interiores.

Paralelamente, el espacio de referencia leonesa que a menudo se puede rastrear en la cartografía real por la abundancia de topónimos y referencias geográficas claras en sus novelas —por ejemplo el exacto callejero de la ciudad en *Las estaciones provinciales*, la Omaña en *La Fuente de la edad*, o el páramo leonés en las novelas de *Celama*— se va transfigurando y asociándose a significados más subjetivos. A medida que se transforma, el espacio pierde contornos y definición, se oscurece, se difumina y se transforma en *espacio-laberinto*, donde el recorrido espacial físico tiene su traslación inmediata en un recorrido existencial. El *espacio-laberinto* surge de una doble coordenada: de un lado es resultado de esta concepción espacial de las novelas planteadas como recorridos iniciáticos, viajes, búsquedas de los personajes que deambulan continuamente. Por otro lado, a este transcurrir espacial se une una lectura sobre la condición del

ser humano como perdido, atónito, solo, con una percepción equívoca de la realidad, o incapaz de orientarse en su vida y, como correlato de ésta, en los recorridos que lleva a cabo por el microcosmos ciudadano. Para acentuar la sensación de extravío, la evolución de los personajes a menudo va a transcurrir en la oscuridad apenas matizada de la noche, o en espacios cerrados sin luz diáfana. Espacios concretos y reiterados en los recorridos provincianos —las pensiones que recorre el viajante Odollo en *Camino de perdición*, el archivo municipal o las callejuelas del barrio de Vulcano en *El expediente del naufrago*— no son sino estaciones dentro del laberinto. A menudo estos espacios concretos adquieren por sí solos un sentido metafórico, como el archivo municipal que se asocia con la idea de cementerio, acumulación polvorienta e inútil de la memoria de la ciudad<sup>7</sup>. Y en todo caso, los unifica su común condición de espacios polvorientos, deteriorados, cochambrosos, a punto de sucumbir, y como tales, trasunto inmediato de la condición depauperada y a menudo lastimosa de los personajes que los recorren y se miran en ellos, con lo que el espacio se configura como símbolo existencial de la condición humana<sup>8</sup>.

Y ya es tiempo de terminar. El espacio adquiere por tanto, en la narrativa contemporánea, la proyección simbólica de otros significados que se asocian y suplantán el meramente referencial. Y en la escritura de los narradores leoneses, la memoria asociada a la vivencia del espacio configura en la ficción la reiterada simbología de la ruina, el deterioro, el acabamiento, ya sea asociado a una lectura existencial como en las novelas de Luis Mateo señaladas en último lugar, ya sea en relación con el final de una cultura y una forma de entender el mundo. Esta última noción se reitera en libros de viaje y en las novelas que recrean el espacio rural. La

<sup>7</sup> Ricardo Senabre ha estudiado esta traslación metafórica de objetos y espacios en la narrativa de Luis Mateo Díez: «Viejos baúles, desvanes polvorientos, armarios abarrotados de utensilios heteróclitos, antiguos manuscritos [...] son metáforas que traducen una y otra vez la concepción de la vida como degradación, como ruina, como algo condenado irremisiblemente a la extinción y al olvido» (*Metáfora y novela* 86-87).

<sup>8</sup> Hemos desarrollado más extensamente esta idea en el artículo Asunción Castro, «Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez. La configuración del laberinto como símbolo existencial» en Asunción Castro Díez y Domingo-Luis Hernández (coords.), *Luis Mateo Díez, Los laberintos de la memoria*.

imagen que de él nos ofrecen no es estática, entra en confrontación con el tiempo pasado, y del contraste fluye siempre la imagen de declive y decadencia que los escritores proyectan sobre una identidad que languidece irremisiblemente hasta la extinción.

#### BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO, Juan Pedro. *El transcantábrico*. Madrid: Penthalon, 1982.
- *El año del francés*. Madrid: Alfaguara, 1986.
- *Retratos de ambigü*. Barcelona: Destino, 1989.
- *La forma de la noche*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- y MERINO, José María. *Los caminos del Esla*. León: Everest, 1980.
- CARNICER, Ramón. *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- CARRIZO RUEDA, Sofía. *Poética del libro de viajes*. Kassel: Reichenberger, 1997.
- CASTRO DÍEZ, Asunción. *Sabino Ordás, una poética*. León: Diputación de León, 2001.
- «Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez. La configuración del laberinto como símbolo existencial» en Asunción Castro Díez y Domingo-Luis Hernández (coords.), *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Santa Cruz de Tenerife: La Página, 2003: 437-52.
- CHAMPEAU, Geneviève. «Tiempo y organización del relato en algunos relatos de viajes españoles contemporáneos», en Julio Peñate Rivero y Francisco Uzcanga Meinecke (eds.), *El viaje en la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitó*. Madrid: Verbum, 2008: 89-103.
- DÍEZ, Luis Mateo. *Relato de Babia*. Valencia: Papalaguinda, 1981.
- *Las estaciones provinciales*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- *La fuente de la edad*. Madrid: Alfaguara, 1986.
- *Apócrifo del clavel y la espina*. Madrid: Mondadori, 1988.
- *Las horas completas*. Madrid: Alfaguara, 1990.
- *El expediente del naufrago*. Madrid: Alfaguara, 1992.

- *El porvenir de la ficción*. Madrid: Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 1992.
- *Camino de perdición*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- *Días del desván*. León: Edilesa, 1997.
- *El paraíso de los mortales*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- LLAMAZARES, Julio. *Luna de lobos*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- *La lluvia amarilla*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- *El río del olvido*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- MARTÍNEZ, José Enrique. *La ciudad inventada*. León: Diputación de León, 1994.
- MERINO, José María. *El caldero de oro*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- ORDÁS, Sabino. *Las cenizas del fénix*. León: Diputación de León, 1985. 2.<sup>a</sup> edición Madrid: Calambur, 2002.
- RUBIO, María. «Articulación del componente ficcional en el libro de viajes contemporáneo», en Julio Peñate Rivero y Francisco Uzcanga Meinecke (eds.), *El viaje en la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitlor*. Madrid: Verbum, 2008: 31-45.
- «Pervivencia y transgresión de la estructura mítica en el libro de viajes contemporáneo», en Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco (coords.), *Reescrituras de los mitos en la literatura*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008: 183-97.
- SENABRE, Ricardo. *Metáfora y novela*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2005.
- TORBADO, Jesús. *Tierra mal bautizada*. Valladolid: Ámbito, 1990.

## MAPA DE PALABRAS PARA SIETE CUENTOS

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ  
*Universidad de Valladolid*

Convocados bajo el título de este libro, *Lugares de ficción*, siete escritores acceden a escribir siete cuentos. En ellos, de una u otra manera, el espacio adquiere una relevancia particular, y es concebido y tratado de modos muy diversos. Poco o nada tiene que ver la Salamanca histórica que sirve de telón de fondo a un amor transgresor y a un crimen en el cuento de Luciano G. Egido, «Muerte injusta de una mujer doncella», con la Salamanca de Luis García Jambrina, convertida en una reproducción de sí misma a fuerza de ser fotografiada en aras del turismo, y sometida a la maldición que acecha siempre a todo lo reproducido: la posibilidad de que la copia suplante a la realidad, se imponga sobre ella. Nada tienen que ver, como decimos; y, sin embargo, en ambos casos se trata de un espacio urbano (histórico en el primer caso, actual en el segundo), y coincidente, además, pues la ciudad es la misma. El relato de J. Á. González Sáinz, sin embargo, nos traslada a un paraje rural sin nombre pero descrito en términos realistas, sumamente minuciosos, y en el que el lector reconocerá el campo de la Soria natal de su autor. De nuevo la oposición ciudad/pueblo se hace patente, esta vez en un solo relato, el de Luis Marigómez, donde el pueblo es el marco de la adolescencia y los primeros amores, nunca realizados, mientras que la ciudad es el espacio de la vida adulta, en que el protagonista y narrador no termina de encontrarse a gusto. Costaría imaginar una escritura y un tratamiento del espacio más diferente de este que el que Moisés Pascual Pozas imprime en su relato, «El silencio del ocaso», donde un paraje rural inhóspito es descrito en términos líricos en que lo connotativo y emocional invade el espacio de lo denotativo. Frente a estos espacios, rurales o urbanos, con un trasunto real explícito o sin él

(pero con gran parecido a lugares reales), el cuento de Pilar Salamanca nos transporta a un escenario exótico cuya sola mención —Egipto— evoca en la mente del lector toda una serie de añadidos que se suponen: aventura, peligros, descubrimientos... Nuevamente lo próximo y cotidiano se hace presente en el último relato del conjunto, «Nieva oscuridad», de Elena Santiago, que hace de León el escenario de una historia narrada desde la subjetividad intimista y lírica. Espacios de ficción, conviene no olvidarlo. Sean Salamanca, León o Egipto, o lugares no nombrados pero que guardan un tentador parecido con ciudades o pueblos de nuestra geografía, no debemos pasar por alto «el hecho de que una vez que el espacio entra a formar parte del universo narrativo se convierte en un signo más junto a todos los que se integran en la estructura ficcional literaria». (Álvarez Méndez, *Espacios...* 68). Podemos leer los nombres de calles por las que a diario pasamos o podríamos pasar, reconocer un determinado recodo, una curva de camino, una plaza o un bar, pero «debe quedar claro que el espacio literario solo tiene vigencia en el propio texto, ya que es una invención del narrador y, por muy referencial que pueda parecer, siempre es ficcional» (Álvarez Méndez, *Espacios...* 71-72). Lugares, sí, pero de ficción; mapas, pero de palabras. Siete maneras de entender la narración y de entender el espacio narrado.

«Muerte injusta de una mujer doncella» es el título del relato de Luciano G. Egido. No hay en él ninguna alusión al lugar en que se desarrollan los hechos; y, sin embargo, antes incluso de conocer el tiempo en que se sitúa el relato, sabemos que tiene lugar en una ciudad (espacio, pues, de convivencia, pero también de habladurías, que serán desencadenante de la muerte con que se abre el relato). El espacio ciudadano está indisolublemente ligado a la repercusión de los hechos: inmediatamente después de la frase —auténtica confesión— con que se inicia el cuento, en primera persona y en boca del narrador-protagonista, sabemos del eco ciudadano de los hechos, y lo que es más importante, de hasta qué punto preocupa esto a quien acaba de iniciar su confesión: «Lo peor de todo es que por mi culpa ha muerto una mujer y nadie en el mundo me lo puede perdonar y yo, el primero. La noticia quemó la ciudad [...]». El lector no puede saber todavía de qué ciudad se trata, pero el nombre de esta se

desvela pocas líneas más adelante, en el segundo párrafo: se trata de la ciudad natal del escritor, Salamanca.

A la vez, la descripción del espacio se convierte en vía para situar temporalmente el relato sin incurrir en el feo defecto —que a menudo rompe la magia de algunos relatos históricos— de suministrar explícitamente datos: «La encontraron [...] tirada en medio de la Plaza Mayor, todavía sin terminar, pero ya con todas las trazas de su monumentalidad y de su significación en el mismo centro urbano, como el ombligo de Salamanca.» Esta referencia a la Plaza Mayor como espacio urbano todavía inconcluso nos traslada al siglo XVIII: concretamente, a algún momento entre 1724 (año de inicio de las obras de la actual plaza) y 1755 (año de finalización de las obras). Confirma que nos encontramos en el siglo XVIII la alusión a la Contrarreforma tridentina como algo sólidamente implantado tiempo atrás, la importancia que los «libros franceses» tienen en la trama, la fama de «obispo liberal» del protagonista, y la afirmación de que «el Santo Oficio ya no era lo que había sido; pero conservaba todavía mucho poder y su escasa utilidad en nuestros tiempos lo hacía más riguroso y más despiadado». Todo ello nos sitúa en el ámbito de desconfianza hacia el pensamiento ilustrado y afrancesado.

La ciudad aparece no ya como espacio físico, sino como signo cultural, mediante la alusión a su Universidad y sus teólogos: «[...] había perdido [la vida] de aquella manera salvaje, impropia de la fama culta de esta ciudad, del prestigio secular de su gloriosa Universidad y de la ejemplaridad de sus hombres de Iglesia» (la afirmación cobra un acento de ironía cuando poco más adelante descubrimos que el narrador y protagonista es obispo —por tanto, uno de esos hombres de Iglesia, aunque no precisamente ejemplar).

La tendencia a tratar el cuerpo como espacio —notada por Natalia Álvarez Méndez en su estudio incluido en este mismo volumen— se ve, seguramente, reforzada por el hecho de tratarse, en este caso, de un cuerpo muerto, inerte (el de la doncella muerta del título), que comparte, por tanto, con un auténtico «lugar» la cualidad de ser inanimado. Pero, en este caso, además, lo que se destaca es la identificación del cuerpo que la sociedad, o parte de ella, ha considerado «cuerpo del delito» y chivo expiatorio con un templo de pureza (obsérvese que desde el título

se señala la doncellidad de la muchacha muerta). Refiriéndose al sexo de esta, que queda al descubierto hasta que alguien tapa su cadáver, escribe: «Quise morir para poder expiar debidamente mi falta, más imperdonable por aquella violación de su santuario secreto, con el que tanto había soñado y a la vez rechazado con una dolorosa decisión [...]». El tópico del cuerpo como santuario procede del Nuevo Testamento (*Mt* 26, 61; 27, 40; *Mc* 14, 58; 15, 29; y especialmente *Jn* 2, 19-21). Lo que en el relato de Luciano G. Egido motiva esta identificación y, a la vez, hace que resulte paradójica y singularmente poderosa es que el narrador que emplea este símil sea, justamente, un hombre de la iglesia (para quien la comparación sería más natural, pero a la vez, más sacrílega).

El palacio episcopal es, junto con la Plaza Mayor, el espacio principal del relato. Siguiendo la huella de un ilustre precedente —la Torre de la Catedral de Vetusta como imagen personificada del Magistral— se esboza una identificación entre el obispo y su ámbito, el palacio, revestido de poder pero también de vulnerabilidad, de indefensión (un palacio episcopal no es una fortaleza, está desguarnecido). En el palacio conoce el narrador a la joven de sus desvelos, y no parece casual que las imágenes que emplee para describir el efecto de la visión ante él sean de naturaleza espacial, aplicables a un edificio como el palacio episcopal: «Para que no se cumpliera el derrumbe total de mi persona física y diera el espectáculo de mi ruina por los suelos, la invité con un movimiento de mi mano derecha a que tomara asiento, lejos de mí [...]». La irrupción de la Inquisición en las relaciones de ambos la relata el narrador inmediatamente después de insistir en la castidad que revestían sus relaciones con la joven («Ni una caricia, ni un roce, ni una obscena complacencia en nuestros cuerpos»). Mantienen ambos, pues, limpio, el templo de su cuerpo (*Cor* 6, 19) y es la maledicencia ajena la que resulta sucia y torpe; por esa razón, cuando el familiar de la Inquisición visita al obispo en el palacio episcopal para reconvénirle por estas relaciones, el protagonista le echa del palacio: «Fue tanta la rabia que me dieron sus sucias insinuaciones que imprudentemente lo expulsé del palacio episcopal». La reacción, en un plano simbólico, equivale a la expulsión de toda inclinación carnal fuera del recinto sagrado del cuerpo del obispo. Cuando en las escaleras del palacio se cruzan el familiar del Santo Oficio y la muchacha, el encuentro físico en el espacio

episcopal viene a simbolizar el conflicto entre la dimensión de autoridad religiosa del obispo, y su íntimo sentir. Conflicto que no es tanto entre religión y amor, sino entre la imagen externa, oficial y burocrática del cargo religioso y entre la vivencia de un amor que el narrador insiste en describir como puro y ajustado a la moral cristiana (su discurso cobra así un marcado y muy verosímil sesgo de confesión/autojustificación).

Frente al palacio episcopal, la catedral representa el espacio público, abierto a la ciudad; en ella, los intentos del obispo por hallar a la muchacha quedan expuestos a las miradas ajenas, despojados de la relativa —solo relativa— privacidad que otorgaba la sede episcopal:

En las ceremonias rituales en la catedral, no me abandonaba la esperanza de que ella estuviera entre la multitud de fieles y me concediera desde lejos el afecto y el apoyo que yo tanto necesitaba, en espera de días mejores. Cuando la liturgia me permitía sentarme, junto al altar mayor, disimuladamente la buscaba, recorriendo los rostros que se congregaban en los primeros bancos de la nave catedralicia [...] Una vez creí sorprender una irónica mueca de entendimiento en uno de los canónigos oficiantes, que había notado aquel cruce de palabras. [...]

La conclusión del relato (que remite al hallazgo del cadáver con que se inicia el cuento, cerrando una estructura circular) confirma su condición de confesión (no solo metafórica, sino probablemente real: ante un proceso inquisitorial):

Pero sentí desfallecer las fuerzas de mi resistencia y sólo me atrevía a decir, lo que después he supuesto desencadenaría el trágico final de aquella dolorosa historia: «Esa muchacha es inocente y el único culpable soy yo», lo que debió interpretarse, como lo que era, una confesión de amor.

Salamanca es, también, la ciudad elegida por Luis García Jambrina, natural de Zamora, pero estrechamente vinculado a la ciudad del Tormes, en cuya Universidad estudió Filología Hispánica y es, actualmente, profesor. No obstante, las «Reflexiones...» que preceden a su relato, acerca de la ciudad real, la ciudad literaria, y la retroalimentación que entre ambas llega a producirse, tienen validez universal. La visión de García Jambrina acerca de la ciudad como

un gran relato, una novela de novelas, una tupida red de narraciones que se entrecruzan y se bifurcan, un gran símbolo, una creación autónoma de la imaginación, un hipertexto al que se vinculan infinitos textos [...], un palimpsesto sobre el que escribimos una y otra vez las mismas historias y metáforas, siempre renovadas y distintas.

está en plena consonancia con rasgos de la condición posmoderna tales como el fragmentarismo o la discontinuidad, compartidos por nuestras vidas, nuestras ciudades y nuestros textos (véase a este respecto lo expuesto por Natalia Álvarez Méndez en el trabajo publicado en este mismo volumen, y también en *Espacios...* 131-135).

La singular abundancia de espacios reales impregnados de un halo literario que ofrece Salamanca queda patente en la enumeración que hace García Jambrina:

la famosa Cueva de Salamanca, el llamado Cielo de Salamanca, la Peña Celestina, el Huerto de Calisto y Melibea, la puente y el toro del Lazarillo, la Flecha o huerto de Fray Luis, la calle del Ataúd del estudiante de Salamanca, los lugares del alma de don Miguel de Unamuno o, más recientemente, de Carmen Martín Gaité, que la vio «entre visillos», y de Luciano G. Egido, que ha viajado por ella en el tiempo.

Como en otros cuentos suyos (él mismo comenta «Un extraño legado» y «El último café», incluidos en *Muertos S.A.*, del 2005), en su novela *El manuscrito de piedra* (2008) y en el cuento aquí incluido, «Operación Photoshop», el autor concede un singular protagonismo a la ciudad universitaria. No se trata ya de la Salamanca histórica que veíamos en el relato de Egido, o la que el propio García Jambrina recrea en «El último café»; no es tampoco el encuentro (espiritismo mediante) de la Salamanca actual y la antigua que García Jambrina recrea en «Un extraño legado». Se trata de una Salamanca estrictamente contemporánea, ultimísima, reproducible en fotografía y aun susceptible de ser transformable (la ficción corrigiendo a la realidad) gracias a la herramienta informática a la que alude el título.

La perspectiva es uno de los ejes sobre los que pivota el relato. El narrador es fotógrafo: el que selecciona la imagen, el que de algún modo crea de nuevo, con su mirada, la realidad (aquí, literalmente, como veremos).

El precedente más célebre de un protagonista fotógrafo que con su mirada y su captación de imágenes desencadena los hechos de una trama es el relato de Cortázar «Las babas de diablo» (Antonioni, en su adaptación *Blow-up*, de 1966, desarrolló acertadamente la faceta de fotógrafo del personaje). Además, en el relato de García Jambrina, la novia del narrador y protagonista es guía de turismo (y, por tanto, indicadora de dónde se debe mirar; guía, pues, de la perspectiva), y la razón por la que ella suspende su cita con él, dando lugar a la peripecia, es la aparición de un importante grupo de turistas japoneses a quienes ella debe acompañar mientras aplican sus cámaras y su perspectiva de turistas —perspectiva estándar, repetida incontables veces sin asomo de originalidad— a los monumentos de Salamanca: «no en vano la Plaza Mayor de Salamanca era, según había leído en Internet, uno de los lugares más fotografiados de Europa».

Una de las notas más originales y sorprendentes del relato es precisamente la elección de Salamanca: en las últimas dos décadas —aunque no faltan precedentes anteriores, como *Manhattan Transfer*— se han multiplicado las narraciones en torno a la Gran Ciudad, a la Metrópoli y su influencia en los habitantes que cruzan, desorientados espacial y vitalmente, sus calles. Nueva York es la más repetida (ciñéndonos a las letras españolas recientes, cabe mencionar *El hombre que inventó Manhattan*, de Ray Loriga o *Llámame Brooklyn*, de Eduardo Lago, entre otras). Pero no faltan libros que aplican estas reflexiones a capitales europeas, a veces incluso enfatizando el papel de la Gran Manzana como paradigma (así, en *La Gran Vía es Nueva York*, de Raúl Guerra Garrido). Faltaba quizá sacar a la ciudad de provincias de su tranquila y cómoda existencia como paraíso de autenticidad frente a esas grandes ciudades archicontadas por la literatura y por el cine (Nueva York, donde todo el mundo puede ser captado y «metido» en un rodaje, se lleva de nuevo la palma). Lo auténtico es ya eslogan publicitario, y Salamanca es una postal de Salamanca, una imagen de Salamanca captada por una cámara japonesa, multiplicada *ad nauseam* en miles y miles de fotografías similares, hechas por cámaras parecidas.

El tono apocalíptico que sin duda tiene el relato («Muy pronto esos grandes edificios se harían invisibles y ningún turista vendría a visitarlos. La ciudad entera no tardaría en disolverse en el anonimato») no excluye,

sin embargo, el humor: «Con un último clic, desapareció para siempre la célebre rana de la fachada plateresca de la Universidad», lo que sitúa finalmente el cuento de García Jambrina entre la ciencia-ficción y el divertimento. Pero esta vis cómica es sólo la cara amable de una reflexión sobre algo tan serio y con tantas consecuencias sobre nuestra percepción del mundo como es la reproductibilidad de lo real y de la obra de arte (Benjamin). Si el filósofo alemán cuestiona las relaciones entre obra de arte original y copia a partir de los medios de reproducción manual y técnica (fotografía), el problema se acentúa cuando lo que corre el riesgo de ser abolido es, como en el relato, la jerarquía original /copia. El sentido mismo de la mimesis se invierte: la realidad copia a la reproducción (a la ficción que es toda fotografía, y que en el relato termina por imponerse).

En el relato de J. Á. González Sainz la importancia concedida al espacio se pone de manifiesto desde el título mismo, «Composición de lugar»: el sintagma acuñado para significar «Meditar todas las circunstancias de un negocio, y formar con este conocimiento el plan conducente a su más acertada dirección» (*Diccionario de la Real Academia*) debe aquí entenderse en su sentido literal, pues el relato no es otra cosa que una minuciosísima descripción de los parajes recorridos por un protagonista del que poco más sabemos que su nombre, Felipe Díaz Carrión, y que regresa a esos parajes tras una ausencia. A lo largo de las páginas del cuento, las precisiones de carácter espacial se suceden, a menudo con cuidado detallismo. Así lo vemos en la siguiente descripción:

Desde su casa en el arrabal hasta aquella casilla de la huerta junto al río se podía ir de dos formas. Por la carretera, al otro lado del río, hasta un paso por el que que en días normales, sobre todo veraniegos, se podía vadear sin dificultad la corriente, y también por el viejo camino de herradura que iba paralelo al río por el lago de su huerta.

O en esta otra, en la que incluso se indica a qué lado (derecho o izquierdo) se encuentran las marcas espaciales enumeradas, igual que si se diesen al lector indicaciones sobre cómo llegar a un lugar, o reconocerlo:

Dejado atrás el arrabal en que vivían, enseguida se atravesaba el viejo puente de

piedra y, todavía por una carreterilla asfaltada, se llegaba al viejo molino abandonado. A partir de ahí desaparecía el asfalto y, aunque aún podían circular un trecho los vehículos, el camino de tierra batida se iba estrechando cada vez más hasta convertirse poco a poco en un camino de herradura [...]

A la derecha del sendero, según se iba, a veces separadas por muretes de piedra sin argamasa o por grandes zarzales o cambroneras [...] se extendían a lo largo las huertas hasta el río, y a mano izquierda, como si la extraordinaria fertilidad del otro lado del camino hubiese querido mostrar allí mismo su exacto reverso, se levantaban abruptamente, en tramos casi a pico y sin otra solución de continuidad que no fuera el propio sendero, los secos montes poblados de tomillares y cantuesos. El camino iba bordeando esos montes, primero sus laderas y cárcavas terrosas y poco después, como a tres cuartos del trayecto que les separaba de su huerta, la imponente quebrada rocosa de Pedralén.

Aunque sin duda el ejemplo más extremado de la meticulosidad de González Sainz a la hora de dar cuenta del paraje al que regresa Felipe Díaz Carrión lo encontramos en el penúltimo párrafo del cuento, donde se llega a especificar que el sendero que llegaba a la casilla de labranza discurría «a unos cincuenta metros del cauce del río», y que «En total, desde el recio portalón con aldaba de bronce de su casa del arrabal hasta la puertecilla de caronchada madera gris [...] no serían mucho más allá de los cuatro kilómetros».

Esta extraordinaria precisión en la descripción física del espacio impregna al relato de una apariencia de realidad reforzada por la aparición del topónimo «Pedralén», tan plausible como nombre de lugar —castellano, por más señas— que resulta sorprendente constatar que no tiene refrendo en los mapas. Al aludir a la ciudad en que Felipe Díaz, el protagonista, trabajaba, el nombre se le escamotea al lector: «en la imprenta de la localidad». Sin embargo, la mención de las aves que se divisan desde el Pedralén —los alimoche— completan un escenario familiar que el lector se inclinará a identificar con la Soria natal de González Sainz, por más que en el relato se evite dar un nombre que haga las veces de una cruz sobre el mapa.

El detallismo en la descripción del espacio contrasta también con la imprecisión temporal en que se desarrolla el relato. Las marcas temporales son, en todos los casos, relativas: «Igual que veinte años atrás», «poco más o menos como aquel otro día tan distinto y en el fondo tan especular de hacía veinte años», «Era el primer día que había vuelto a hacer lo que tal vez

nunca debió dejar de hacer [...]», «el viejo morral de hacía veinte años», «justamente hasta aquel día igual de tormentoso de veinte años atrás [...]», etc. Y, dado que carecemos de una referencia fija, no es posible situar cronológicamente el relato más que de forma muy vaga: tiene lugar —eso sí podemos saberlo— en época contemporánea, pues se alude al asfalto de la carretera, que hace posible que los vehículos transiten por ella, a los coches aparcados y a la imprenta en que trabajaba el protagonista del relato.

Una primera lectura de «Revuelto», el cuento de Luis Marigómez, puede resultar engañosa acerca de la relevancia del espacio en el mismo. Es cierto que en él no encontramos la profusión de referencias locales que jalonan «Composición de lugar», de González Sainz, donde estas referencias enmarcan literalmente la información narrativa, dosificada en menciones mínimas (y que, por eso mismo, resultan de importancia crucial). Sin embargo, en una lectura atenta del relato de Marigómez repararemos en la relevancia de las localizaciones, que determinan de manera casi fatal los avatares sentimentales del innominado narrador y protagonista. El cuento es realista en su ambientación y rehúye lo extraordinario; se complace más bien en la cotidianidad reconocible de los usos amorosos compartidos por más de una generación (no hay, tampoco, marcas temporales señaladas: el relato evoca un pasado muy próximo, el de la adolescencia del joven narrador, que situamos en época contemporánea, aunque sin mayores precisiones). He aludido a la importancia de las alusiones espaciales del relato, y creo que al calificar su importancia de «casi fatal» no exageraba: la coincidencia en un espacio determinado o el alejamiento geográfico son las pautas azarosas que marcan los altibajos de la frágil relación entre el narrador y la joven de la que está vaga y desesperanzadamente enamorado, Aurora. Los encuentros en verano, en el pueblo, propician los acercamientos; por el contrario, las ausencias motivadas por los estudios (Dublín, donde los padres de ella la envían a estudiar inglés; la capital de provincia donde ella estudia Veterinaria; Madrid, donde trabaja) evaporan irremisiblemente las expectativas, siempre bastante difusas, del protagonista: «Este verano casi no nos vimos en el pueblo. Ella debió de ir unos días que yo estuve de viaje en la costa.»

Como han notado repetidamente distintos teóricos, espacio y tiempo

son dimensiones difícilmente concebibles por separado, y a menudo la primera (por lo que tiene de más palpable) sirve de metáfora a la segunda (Zumthor). Así es en este caso: la evocación de la costumbre de pasar el verano en el pueblo corresponde a la infancia y la adolescencia; el adentramiento en la edad adulta, paulatino (pero inexorable, y un buen día percibido, ya en retrospectiva, como rapidísimo) tiene su correspondencia con una disminución de las temporadas pasadas en el pueblo. En ese sentido, es obvia la oposición ciudad/pueblo como correlato simbólico de la oposición adolescencia / edad adulta. La oposición se refuerza cuando la ciudad es Madrid, que se opone no solamente al pueblo, sino también a la ciudad de provincias en que vive el narrador y protagonista. No creo que sea llevar demasiado lejos las tentaciones interpretativas considerar que Aurora, asentada en Madrid y con un trabajo en Telefónica, ha cumplido ya el paso a la edad adulta, mientras que el narrador, que vive en una pequeña capital provinciana donde continúa estudiando, no ha llegado a dar *ese paso* (nótese la metáfora espacial para nombrar un proceso temporal). Es más, el protagonista ni siquiera vive en su casa, sino en casa de su hermana, con el marido de esta y el hijo de ambos: está, también físicamente, fuera de lugar —como suele decirse, de prestado—; ha roto y no ha roto los lazos familiares; continúa en el tránsito hacia la edad adulta, y a todas luces la situación no resulta cómoda para él. Es cierto que Aurora regresa fugazmente a la pequeña ciudad (a los viejos tiempos), pero se marcha sin que su conato de relación con el narrador llegue a nada, y no vuelve a llamar: la tentación de regresar a la adolescencia queda exorcizada por una experiencia frustrante.

La falta de espacio propio del narrador (síntoma y símbolo de no haber alcanzado la independencia y la madurez) se torna especialmente dramática cuando la ocasión parece facilitar el encuentro amoroso —largamente anhelado, desde aquellos veraneos en el pueblo— con Aurora. El contraste entre ambos se agudiza entonces:

Fuimos a casa de Julio. [...] Enseguida vinieron las caricias. Se me estaba haciendo tarde para llegar a casa. [...] Le pregunté si quería que nos fuésemos. Ella contestó preguntando si no podíamos quedarnos. [...] No íbamos a pasar la noche allí los cuatro, en esa cama de ochenta centímetros de ancho, con toda su familia alrededor.



Tras este contratiempo, que evidentemente da al traste con la posibilidad de consumir el encuentro entre ambos, Aurora «contó que ya no vive con sus padres. Con el dinero que consigue trabajando, se ha hecho con una habitación en un piso de estudiantes. Ya no tiene que discutir con su madre cada vez que sale por la hora de llegada». La independencia de Aurora llega a resultar incómoda para el protagonista, porque acentúa su propia falta de autonomía y privacidad, que le mantiene amarrado a una adolescencia dilatada más allá de lo razonable: «Ya era muy tarde. ¿No tenía que volver a casa de la tía de su amiga? Se desentendió del asunto. Yo sí tenía que estar donde mi hermana. Nunca he pasado una noche fuera desde que estoy aquí, y menos sin avisar.» Las propuestas de Aurora, cada vez más claramente orientadas hacia la posibilidad de un encuentro íntimo, agudizan la incomodidad del chico, no solo ante ella, sino ante su propia situación: «¿Qué íbamos a hacer? Preguntó si no tengo amigos que vivan por su cuenta. Algunos hay, dije. ¿Y no podrían hacernos un hueco por una noche? Salimos a buscar alguien conocido que quisiera hacer el favor. Encontramos a Maite [...] Me moría de vergüenza cuando le pedí un hueco en su casa esa noche.»

No se nombra la ciudad en la que el narrador estudia y en la que recibe la inesperada y decepcionante visita de Aurora, pero unas pocas referencias hay en el relato que no dejan lugar a dudas: ningún conocedor de los bares de Valladolid dejará de reconocer «El Penicilino», añejo local situado en la plaza de la Libertad, donde se bebe, tal y como el relato anota, «el penicilino, un vino quinado con ginebra o algo parecido; se toma con una pasta bañada en clara de huevo que llaman zapatilla». Por lo que respecta a la taberna «El Socialista», donde «se bebe vino de porrón y se comen cacahuetes», se encontraba en la calle Zúñiga y durante los años 50 y 60 fue un lugar de obligada visita para progres, estudiantes e intelectuales, o aspirantes a serlo (Ortega Bariego 162). En cuanto al carriazo, «un aguardiente dulce que se bebe directamente de la botella, en una taberna con el suelo de tierra, llena de borrachos ilustrados», el establecimiento donde se bebía era conocido con el mismo nombre del licor, y se encontraba en la vallisoletana calle de Montero Calvo. Todo un recorrido sentimental por los bares de una juventud que se aproxima a la edad adulta a través del

desengaño —de carácter amoroso, en el relato, pero en el que quizá pueda verse un trasunto de otros desengaños generacionales.

Moisés Pascual Pozas, burgalés nacido en Santibáñez Zarzaguda en 1947, reside actualmente en París, aunque anteriormente ha vivido en Italia, Estados Unidos, Senegal y Hungría, entre otros lugares. En «El silencio del ocaso» recrea, valiéndose de la primera persona, los recuerdos de un sacerdote que vive sus últimos años en el pueblo perdido en que ha habitado desde su juventud. La retrospectiva la suscitan, en parte, las visitas de una joven —posiblemente una antropóloga, quizá una periodista— que entrevista al último habitante del lugar —Romila—: «va a componer un libro con mis historias, incluso lo va a rematar con un apéndice a modo de diccionario con las palabras que ya no existen». Romila es un paraje desabrido que no se corresponde exactamente con ningún lugar —no existe una población con tal nombre— pero que no costaría imaginar en algún lugar de Castilla, quizá en la misma provincia de Burgos:

Romila..., un amasijo de adobes que rastree varias jornadas en un páramo aterido, donde los vientos zarandeaban los buitres y aullidos salteados se cuajaban en un cielo de fulgores de diamante. Hacía mucho frío aquella madrugada y una niebla enmadejada subía de los Tajos del Lobo y envolvía la aldea. Romila se acurruca al pie de un cerro pelado, en el extremo del páramo que cierra el hondo barranco del Roderno. Más allá del barranco, que puede cruzarse por un puente de fresno, se tumba la tierra de los saltamontes y los escorpiones, y todavía más allá, donde el horizonte pierde los pies, lomea en reverberos de mica. Así que bien puede decirse que Romila es como el final de los cansancios.

La descripción está, como puede verse, cuajada de personificaciones y sinestesias que redundan en la transmisión de la idea de aspereza y dureza: «páramo aterido», «los vientos zarandeaban los buitres», «aullidos salteados se cuajaban en un cielo de fulgores de diamante» (el diamante hace pensar en el brillo de las estrellas, pero también evoca dureza y frialdad), «el horizonte pierde los pies»...

En esta prosa de resonancias poéticas cultivada por Pascual Pozas, las alusiones al espacio pueden ser descriptivas, como la estampa de Romila, o bien desgajarse de un referente real para adquirir una dimensión sim-

bólica. Así sucede con las alusiones a «la tapia del amanecer» y «la silla de los ocasos», con que se abre y se cierra el libro, recogién dose sobre sí mismo: «Muchas veces me han dado ganas de irme a descansar a la tapia del amanecer para apurar el silencio», «Estoy sentado en la silla de los ocasos», «Llevo tanto tiempo esperándola que ya no sé si estoy sentado en la silla de los ocasos, o si, finalmente, me fui a descansar a la tapia del amanecer para llenar nuestro silencio». Los momentos del día elegidos (ocaso, amanecer), por su carácter liminal entre el día y la noche, así como la elección de la tapia —espacio también destinado a marcar límites— representa el tránsito entre vida y muerte. Lo confirma la petición de la muchacha al sacerdote: que espere un poco antes de irse «a descansar a la tapia del amanecer», para que ella pueda concluir el libro que prepara con sus entrevistas. Además, cabe pensar en que la «tapia del amanecer» no sea otra que la tapia del cementerio de Romila, por donde saldría (renacería) el sol cada mañana (esta lectura invitaría a una interpretación de la muerte como tránsito hacia la otra vida, acorde con el pensamiento del narrador, un sacerdote).

La configuración del cuerpo humano como espacio, ya anteriormente notada, se encuentra en el relato de Moisés Pascual Pozas especialmente justificada: «[...] y así fue como empezó nuestra historia que se alimentaba de historias que yo le contaba sobre Romila, y de esta manera se fue poblando esta piel reseca de hombres y mujeres que mis palabras regresaban a sus tiempos», leemos, y lo cierto es que la vejez aproxima, literalmente, el cuerpo del narrador a la fusión definitiva con la tierra áspera, reseca —como la piel, o la piel como la tierra— de Romila.

Esa idea del cuerpo como lugar se cruza con la idea del doble y con la simbología del armario (guardián del inconsciente, de lo que el individuo oculta a su conciencia abierta) en el siguiente pasaje, muy significativo:

Cuando llegué a Romila era un mozo rebosante de energía. Al reconocerm e apresado en la luna del armario me entraban unas angustias muy malas, y me quitaba la sotana, y me desnudaba, y me soñaba en brazos de una mujer, y recitaba los versos de un poeta latino culpable indirecto de que en el seminario me castigaran una semana a un ayuno de pan y agua. Luego me dolía el arrepentimiento y como no podía confesarme me encerraba en la iglesia y pedía perdón de rodillas y con las manos en cruz al Cristo de los extraviados.

El cuerpo se desdobra en la luna del espejo del armario, es decir, en otro yo «encerrado» (en el armario y en la sotana), que se libera (se quita la sotana), dejando libres a la vez a ambos yoes (el real y el reflejo, el consciente y el inconsciente), y abriendo la puerta (la metáfora espacial es particularmente indicada) al goce de la sexualidad, que más tarde desencadenará culpas. Al arrepentimiento le sigue la penitencia autoimpuesta (en Romila no hay otro sacerdote a quien el narrador pueda confesarle sus faltas), que pasa, significativamente, por un encierro en la iglesia.

Las reflexiones que Pilar Salamanca antepone a su relato meten el dedo en una de las llagas de la posmodernidad, la misma que también subyacía en las travesuras del Photoshop de García Jambriña: la posibilidad de que la reproducción suplante a la realidad, de que la imagen de un lugar (por tanto, del duplicado, de la reproducción, del fantasma de un lugar) sea mejor que el lugar mismo. Lo refrenda con su propia experiencia:

Yo, que todo lo que sé de la Naturaleza lo he aprendido en los libros. Y tampoco es que esto me haya servido de mucho. Las kilométricas distancias que a lo largo de los años he tenido que recorrer con el único fin de «encontrarla» han acabado, casi siempre frente a ordenados paisajes que no son ni la mitad de interesantes que las fotos de «al filo de lo imposible» [...] y que, hoy, no resultan convincentes ni siquiera a media distancia.

Estas reproducciones quedan integradas como *souvenirs* de un exotismo estandarizado en el espacio que resulta connatural a la autora —su hábitat, podríamos decir—: «la jungla del asfalto». Conviene reparar en la observación que la autora hace sobre la ciudad concebida como espacio salvaje: «Que si es tan jungla como parece —y lo parece mucho— es sólo porque nosotros, sus habitantes, nos hemos convertido en unos predadores». No es el espacio físico de la ciudad el que incide sobre los ciudadanos imponiendo sus condiciones sobre la configuración de los caracteres, sino estos quienes por su comportamiento determinan que el espacio físico de la urbe se revista de unas determinadas connotaciones.

Una facultad humana sirve para superar el anclaje en el medio: la imaginación, capaz de transportarnos a espacios lejanos o directamente

inventados, o de revestir espacios reales de una especial trascendencia: «A veces, al encontrarme frente a un paisaje visualmente imponente, experimento una emoción especialmente intensa y cuando me acuesto por la noche y cierro los ojos, vuelvo a ver el mismo paisaje desfilando dentro de mis párpados cerrados». No solamente el espacio entra aquí en juego, sino también el tiempo, pues el paisaje, o la estampa, es como una instantánea captada aquí y ahora, rescatada del fluir de los días, incorporada en el recuerdo a la eternidad. El ejemplo que la propia Pilar Salamanca describe así lo confirma: el paisaje que produce en ella la epifanía —pues como tal puede calificarse esa experiencia— se corresponde tanto con un lugar concreto —Urueña, su muralla— como con un momento —el verano, la puesta de sol. A partir de una súbita iluminación como la que describe, la imaginación de la escritora se pone en marcha y opera con el material de esa experiencia espacial-temporal y con otras experiencias previas, yuxtaponiéndolas, por lejanas que puedan parecer, y encontrando entre ellas secretas correspondencias que a veces pueden proceder precisamente de la diferencia:

Me ocurrió también este verano. Habíamos subido a las murallas de Urueña para rendir homenaje al sol. Lo hacemos todos los años: Nos asomamos al mirador a la caída de la tarde y vemos cómo se va ocultando, muy despacio. Al contrario que en el desierto, otro paisaje que amo, pero donde el sol cae de repente y ya tenemos el cielo todo coloreado de negro, una especie de noche en donde, aquí y allá, se abren rasgones de lívida claridad pero sólo como advertencia de lo que viene detrás: la llegada de una oscuridad inmensa, total.

[...]

Pero bueno, inexplicable o no esa noche de Urueña, esa imaginación de la que hablo, la mía sin ir más lejos, lo mezcló —una vez más— todo: la lenta puesta de sol desde las almenas mis recuerdos de la imponente noche del desierto y el resultado fue este pequeño cuento [...]

El sugestivo título que elige Pilar Salamanca para su relato imprime a este una estructura circular: «No volveremos a oír ladrar a sus perros» es una frase que solo cobra sentido al leer el penúltimo párrafo del cuento, donde se repite la misma, por boca de uno de los personajes, Mahdi. Esta vez el sentido de la frase es inequívoco, no deja lugar a dudas, pues paradójicamente, a pesar de que la narradora apunte «Sinceramente no

estoy muy segura de qué es lo que ha querido decir», el lector sabe bien cómo descifrar la sentencia de Mahdi. El cuento se presenta como diario —y casi desde el comienzo intuimos que será un diario bruscamente interrumpido— de una investigadora enrolada en una expedición a una pirámide egipcia. La sola mención de este marco geográfico evoca toda una mitología de tumbas malditas y castigos inexorables que anticipa el final del relato. Tras dos párrafos introductorios cuyo narrador no se identifica, el lector se sumerge en la lectura del diario de la expedicionaria, de la que no llegamos a saber el nombre. En los párrafos que anteceden y presentan el diario, el narrador se refiere a ella en dos ocasiones, ambas como «aquella mujer», y en su diario, como es natural, la exploradora no incluye su propio nombre. Contrasta con este detalle la información que se suministra sobre el director de la expedición, del que sabemos el nombre —Dr. Smith, un nombre que ya por sí solo proclama su condición de científico y, a la vez, de extranjero, de intruso— y algunos detalles referentes a su carácter: es «engreído» y le mueve únicamente la ambición personal, lo que le lleva a ignorar el respeto a la antigua civilización egipcia. Sin embargo, la única voz a la que tendremos acceso directo en el relato será la de su ayudante, la autora del diario, que tan solo alude al Dr. Smith en una ocasión.

La localización de la aventura —desventura más bien— se desvela desde el comienzo del relato, en esa especie de prólogo al diario. De hecho, ya la primera frase del cuento alude al espacio en que se desarrollará la narración: «Se adentraron en el desierto». Más adelante, algunas precisiones sobre el espacio, y alguna pincelada que termina de definir (en términos muy negativos) el carácter del Dr. Smith:

[Dirigía la expedición] El Dr. Smith, un engrdeído arqueólogo que trabajaba para el museo de El Cairo y cuya única idea era penetrar en el recinto de un pequeño templo recién descubierto al costado de la pirámide el Meidun para fotografiar los pozos arqueológicos y hacer una transcripción de los textos escritos en las lápidas. Lo demás, le tenía perfectamente sin cuidado.

Aunque los hechos del relato son imaginarios, la localización es real: la pirámide de Meidum, situada a unos cien kilómetros de El Cairo, y que,

efectivamente, tiene anejo a ella un templo funerario —además de otra pequeña pirámide y una necrópolis.

Al comentar la experiencia que sirve de resorte a Pilar Salamanca para desarrollar una historia, veámos cómo espacio y tiempo se fundían (en el atardecer de Urueña o en el del desierto, misteriosamente fundidos en la imaginación de la escritora). En el cuento, esa fusión se repite, suscitada por la forma elegida para la narración: el diario. En la escritura diarística resulta especialmente manifiesta la inextricable unión de tiempo y espacio en nuestra experiencia humana. Como no puede ser de otra manera en el cuaderno de anotaciones de una expedición, los apuntes temporales van seguidos de precisiones sobre el lugar en que se encuentra el grupo, y sobre las condiciones del lugar: así, al epígrafe «Sábado, 21 de Marzo (día del equinoccio)» le sigue, casi inmediatamente, el apunte espacial «Frente a nosotros, el desierto y las tormentas de arena; a nuestras espaldas, las últimas escarpas». La correlación espacio-tiempo se convierte en referencia clave, en eje, como corresponde a un viaje marcado por etapas y metas locales: «[...] llegamos al pie de la gran pirámide de Meidum al terminar la jornada del día 22». No obstante, es preciso notar que la precisión en las referencias temporales (sábado, 21 de marzo, equinoccio, mediodía; lunes, 23 de Marzo, etc.) contrastan con la falta absoluta de referencias que permitan conocer el año en que se producen estos hechos.

El desencadenante de la maldición que termina por sepultar a los expedicionarios en el interior del templo (según deduce el lector) es la lectura de «una sorprendente estela de diorita» con una oración grabada en la piedra que la investigadora transcribe en su diario. En este texto se fusionan la piedra y la palabra, la divinidad y el espacio, pues las palabras son la piedra misma, y la piedra es lo que responderá a la maldición milenaria de Imhotep:

Cuando vamos a salir observamos cómo la hermosa caliza de Tura que recubre el pasadizo de la entrada empieza a desprenderse. Al principio en finas capas de polvo pero después en fragmentos cada vez más grandes, mientras las paredes del pozo comienzan a vibrar suavemente. [...] hasta yo misma temo ser víctima de un temblor de tierras o algo parecido. Terremoto o no, el caso es que al intentar abrimos paso de nuevo, descubrimos que la entrada ha quedado bloqueada, seguramente, por un pequeño desprendimiento de arena.

Este es, a mi modo de ver, un gran acierto del relato de Pilar Salamanca: respetar en el diario el punto de vista objetivo, incontaminado de supersticiones, que se supone a una científica. El lector entiende que el diario queda inconcluso porque la expedición entera queda atrapada en el derrumbe y muere, y no duda en atribuir la razón de ese derrumbe a la lectura de la estela de Imhotep, cuyas últimas palabras son «Me oiréis por fin esta promesa: / No, no sobreviviréis». Sin embargo, la autora del diario nunca relaciona ambos hechos (la lectura y el derrumbe), ni siquiera llega a dar una importancia excesiva a este último. La última frase, que desliza un primer resquicio de alarma, aunque muy tenue, cobra, pues, un sentido trágico, precisamente por ser la última.

León es el marco espacial elegido para su relato «Nieva oscuridad» por Elena Santiago —nacida en Veguellina de Órbigo, pueblo de la provincia leonesa. Lo sabemos desde el segundo párrafo, donde además se sitúa la ciudad en la estación invernal: «Adoraba la nieve sosegada o inquieta dibujando en blanco el relieve del románico de la basílica de San Isidoro, continuando meciéndose sobre tejados, plazas y calles de León, cambiando la ciudad en una callada belleza». Ni la ambientación en León (sea la capital o la provincia), ni la climatología invernal (nieve o lluvia) son nuevas en la narrativa de Elena Santiago. Acerca de su libro *Relato con lluvia y otros cuentos* anotaba Nuria Carrillo Martín:

[...] la presencia de símbolos que manifiestan una fusión espiritual con el paisaje, consolida el valor lírico de estos cuentos: los pájaros, el invierno, el membrillo y la lluvia o la nieve —casi todos son relatos con lluvia y no sólo el que da título a uno de sus libros—, que vienen a ser el correlato físico de un sentimiento omnipresente de melancolía y de nostalgia (111).

Ese valor simbólico de la lluvia invernal que convierte a la ciudad en un melancólico paisaje del alma del protagonista se repite, como puede verse, en «Nieva oscuridad». En el relato, efectivamente, Elena Santiago revalida su elección de un personaje femenino aquejado de soledad e insatisfacción vital (Carrillo Martín 110). Y las notas características que

Carrillo Martín señala como distintivas de su prosa quedan perfectamente ilustradas en «Nieva oscuridad»:

Más que contar un argumento, Elena Santiago recrea las sensaciones y emociones de estos individuos derrotados. [...] ahonda en su intimidad, en los conflictos de emociones. Los personajes son sensibilidades que narran.

El resultado es una prosa sintética, impresionista, llena de matices, azoriniana, que sugiere más que cuenta y plagada de elementos rítmicos y de recursos poéticos: reiteraciones, metáforas, paralelismos, construcciones bimembres y trimembres, sinestesias, prosopopeyas, enumeraciones... [110-111].

Como en el cuento de Pilar Salamanca —pese a las obvias diferencias entre ambos—, no existe ninguna referencia concreta al año y la época en que se desarrolla el relato, más decantado hacia la subjetividad y la introspección de la protagonista. Sin embargo, podemos situar la historia relatada en fecha bastante reciente, gracias a la referencia a la escultura de Gaudí frente a la Casa de los Botines: esta estatua sedente, representación del arquitecto modernista en bronce, prácticamente a tamaño natural, es obra de José Luis Fernández y se inauguró el 25 de mayo de 1998.

Reiteradamente se repiten datos que apuntan a que la escena tiene lugar en invierno, un periodo temporal que *transforma* la ciudad, a causa de la nieve (una vez más, espacio y tiempo aparecen indisolublemente ligados). En esta primera mención, la capital leonesa se representa por medio de uno de sus monumentos más conocidos, la basílica románica de San Isidoro; más adelante se nombran otros emblemáticos rincones de León: «Solitario e intacto el espacio de la plaza de *Las Palomas*. Al otro lado, sentada en un banco descansaba la escultura de Gaudí frente a su edificio *Botines*.»

La escultura de Gaudí llega a adquirir gran protagonismo en la narración: el bronce sedente y tocado con sombrero se convierte (sin comerlo ni beberlo, y nunca mejor dicho, pues se trata de una estatua) en confidente de las amarguras de Martina. Ahora bien, en ningún momento del relato la voz narradora afirma que su protagonista haya perdido la razón. Simplemente, se sienta junto al bronce, impasible al frío y el agua, «como si lo que calara la hora fuese el sol y no aquel alboroto de fuerte nevada». Y el difuminado entre las fronteras de lo real, lo imaginario, lo oníri-

co, lo lógico y la ensoñación, característico de las narraciones de Elena Santiago (Méndez Álvarez, «La magia narrativa...» 131), se confirma cuando el punto de vista del narrador pasa a situarse del lado de Martina, abandonando la lógica y asumiendo la particular percepción de la mujer acosada por la tristeza: «Gaudí ni la miró».

Si León es, en «Nieva oscuridad», el marco real de la narración, esta se expande hacia otra ciudad, únicamente evocada, Buenos Aires: «[Samuel] Hablaba con la ilusión de su huida hacia una dirección en Buenos Aires, Argentina, donde alguien lo esperaba. Se había comprado Martina un tango con aquel título, Buenos Aires, con una cierta aversión ya que no creía en ningún buen aire. Y un libro de fotografías del lugar, sucumbiendo en aquella proximidad». La capital argentina es un espacio remoto al que la protagonista, Martina, accede únicamente a través del tango y las fotografías, es decir, a través de productos culturales más o menos diseñados para el turismo. Sin embargo, a causa de la historia sentimental de Martina (su amor, Samuel, se ha marchado, tal vez a la capital argentina, donde otra mujer le esperaba), el atractivo de Buenos Aires queda invertido para ella: «ya que no creía en ningún buen aire».

Otra ciudad evocada por la protagonista mientras habla, sentada en un banco, con la estatua de Gaudí, es Roma:

Sr. Gaudí, me llamo Martina Carnelli. Mi padre italiano, habitante en Roma, en *Via della Vite*. Fue un contrasentido para mí, él y la calle, calle de la Vida, un par de cartas al año de letra perfecta y palabras especiales, como envueltas en el papel intenso y azul de los caramelos; sólo que de un caramelo al que habían olvidado endulzar.

Roma, en la mente de la protagonista, queda identificada con el padre, que adivinamos siempre ausente. Martina únicamente recibe de su progenitor cartas insatisfactorias, como caramelos sin azúcar. De ahí que tanto el padre (que le da la vida pero no aparece en su vida) como la calle (*Via della vite*, calle de la vida) sean para Martina un contrasentido.

Pero al margen de la ciudad que sirve de marco al cuento —León— y de las ciudades evocadas —Buenos Aires, Roma—, otro espacio tiene una relevancia especial en «Nieva oscuridad»: la casa. La importancia del espacio del hogar en la narrativa como trasunto del alma de los personajes

que la habitan fue notada ya por Gaston Bachelard (1965). Este valor se confirma en la narrativa de la escritora leonesa, donde la casa es reflejo de la identidad de la protagonista. Esta especularidad «casa-persona» no se desarrolla, sino que se expresa sintética pero certeramente: «No podía creer que siguiese siendo ella con el mismo nombre y los mismos apellidos. Y en la casa, la puerta exterior con el mismo número 41». La marcha del hombre amado deja a Martina sumida en la soledad, y «Dentro de la casa temblaban hasta las sillas y el vacío», mientras «Afuera el mundo en plena existencia seguía representando la comedia de cada día». Una alegoría espacial sirve a la autora para plasmar la oposición entre el mundo objetivo, exterior, y la intimidad subjetiva de su personaje. El recinto de la vivienda, como la propia Martina Carnelli, contiene la tristeza ineludible que han impreso en ella las vivencias pasadas: no es posible abandonar la vivienda, cambiarla por otra, como no se pueden abandonar las desgracias que han configurado la personalidad propia: «Asustada, decidí Martina irse a una casa sin recuerdos pero comprendió que aquella idea era una mentira; y se quedó pensando en Ofelia muerta por el río.» La referencia al célebre cuadro «Ofelia» del pintor prerrafaelita John Everett Millais resulta, en principio, difícilmente comprensible, pero más adelante podemos averiguar su significado: «Regresó a casa. Con sus libros. Su música. Sus pasteles de crema comprados al peso. Lentamente se acercó a mirar seducida el cuadro. Ofelia muerta tendida en el agua, pintada por John Everett Millais, en 1852, Ofelia, personaje de Shakespeare». Martina tiene en su casa una reproducción del cuadro (que representa a Ofelia, ya muerta, tras perder la razón), como tiene dentro de sí el germen de la locura y de la muerte. El cuadro, pues, lejos de ser una alusión sin importancia, contiene la clave del desenlace de la historia de Martina, que el cuento no llega a presentar, pero que insinúa en la distancia, y en clave simbólica.

Lugares de ficción. Relatos que construyen espacios que, en ocasiones, se parecen a los lugares reales —ciudades, pueblos— hasta en el nombre, en las calles y plazas, en los bares. Estas siete muestras confirman la relevancia de la dimensión espacial en el texto narrativo, sin importar su brevedad, y confirman también la variedad de posibilidades

para construirlo. Cada escritor elegirá su mapa y el modo de recorrerlo, ajustándolo a sus preferencias literarias; a menudo, ajustándolo también —como ha podido verse— a sus propias experiencias autobiográficas y al horizonte cotidiano que se siente como propio, aunque siempre pasando estos materiales por el tamiz de la creación y, por tanto, de la ficción. Salamanca de ayer y de hoy, León nevado, desérticas arenas de Egipto y lugares sin nombre que recorreremos con la sensación de haber estado allí, o en un paraje muy parecido. Lugares de ficción que merece la pena recorrer.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: FCE, 1965.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2007 (3.<sup>a</sup> ed.)
- CARRILLO MARTÍN, Nuria. «El cuento en Castilla y León (1975-2000)». *Literatura actual en Castilla y León*. José María Balcells (coord). Valladolid: Ámbito, 2005. 103-112.
- GONZÁLEZ SAINZ, J. Á. «Moco de pavo: desistimiento y novela». *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas* 3 (2005): 21-34.
- GUERRA GARRIDO, Raúl. *La Gran Vía es Nueva York*. Madrid: Alianza, 2006.
- LAGO, Eduardo. *Llámame Brooklyn*. Barcelona: Destino, 2006.
- LORIGA, Ray. *El hombre que inventó Manhattan*. Barcelona: El Aleph, 2004.
- MÉNDEZ ÁLVAREZ, Natalia. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, 2002.
- . «La magia narrativa de Elena Santiago o la sabiduría de una escritora asomada al invierno». *Literatura actual en Castilla y León*. José María Balcells (coord). Valladolid: Ámbito, 2005. 130-137.
- ORTEGA BARRIEGO, José Miguel. *Historia de 100 tabernas vallisoletanas*. Valladolid: Caja Duero, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. *La medida del mundo. Representación del espacio en la E. M.* Madrid: Cátedra, 1994.

SEGUNDA PARTE

RELATOS

LUCIANO G. EGIDO

MUERTE INJUSTA DE UNA MUJER DONCELLA

Lo peor de todo es que por mi culpa ha muerto una mujer y nadie en el mundo me lo puede perdonar y yo, el primero. La noticia quemó la ciudad, como un rayo múltiple que hubiera prendido fuego en todas las conciencias, que ardieron devoradoramente, como si fueran de estopa o de yesca y hubieran estado esperando la ocasión para quemarse con gozoso consentimiento y con premura de holocausto. El llanto acompañó el conocimiento de la tragedia. Yo tuve que esperar a la noche, que hizo crecer las tinieblas de mi mente, para llorar en solitario y a gusto aquella desgracia, sin que nadie pudiera oírme ni verme ni relacionarme de ninguna manera con aquel crimen, ni tener constancia de mi dolor, que hubiera sido extemporáneo a los ojos de todos y sospechoso, si alguien se preguntara por los motivos de aquellas lágrimas tan profusamente sinceras. Como un hombre público que soy, a mi pesar, y que tanto represento para mucha gente, no puedo exponerme a un juicio peyorativo y universal. El alto ministerio que desempeño me prohíbe exhibir cualquier sentimiento impropio de mi persona y de mi dignidad. Debo ver, oír y sufrir.

Los detalles son lo de menos y no añaden nada al horror del hecho en sí, que me agobia como una sombra. La encontraron desnuda, degollada y, después se supo, envenenada y violada, tirada en medio de la Plaza Mayor, todavía sin terminar, pero ya con todas las trazas de su monumentalidad y de su significación en el mismo centro urbano, como el ombligo de Salamanca. No parece sino que alguien hubiera querido proclamar esa ominosa bestialidad, como una advertencia ejemplar. Todo tenía las apariencias de un crimen pasional, como un ajuste de cuentas de un desorden moral, fuera de las reglas de la comunidad. La víctima era una mujer joven, de apenas veinte años, de una belleza deslumbradora, adornada con dos largas trenzas rubias, que le concedían unos reflejos dorados a su rostro, tocado por la gracia divina, y que le daban un brillo de cándida



ingenuidad al agua clara de sus ojos. Como yo había visto muchas veces aquella cara angelical, que durante meses había obsesionado mis sueños, alterado mis pulsos y ahogado mi corazón, no tuve que ver su cadáver para imaginar los estragos de la muerte ni los resultados de aquella barbarie.

Sólo pensar en su blanca piel expuesta a la agresión de las tinieblas nocturnas y en la sucia mirada escudriñadora de los curiosos me puso a morir. No me abandonó la sugestión de su sexo, que había frecuentado mis insomnios y que ahora habían podido contemplar cuantos hombres pasaron junto a sus despojos, hasta que la caridad pública ocultó con una manta sus recoletas vergüenzas. Quise morir para poder expiar debidamente mi falta, más imperdonable por aquella violación de su santuario secreto, con el que tanto había soñado y a la vez rechazado con una dolorosa decisión, reforzada por los cilicios sangrientos y el fervor de las oraciones inútiles frente a la violencia de mi oscura voluntad empecinada y pecadora. Me rondó la idea del suicidio; pero no quise agravar más la memoria de ella, que, por mi intromisión en su vida, la había perdido de aquella manera salvaje, impropia de la fama culta de esta ciudad, del prestigio secular de su gloriosa Universidad y de la ejemplaridad de sus hombres de Iglesia. Como si alguien hubiera querido desacreditar su tradición religiosa, firmemente asentada tras la Contrarreforma tridentina.

De este cruel episodio nadie vio nada y nadie parece querer hacer nada, salvo la pamema de la investigación oficial. Lo único que se sabe es el orden de los acontecimientos, según la opinión de los médicos. Primero fue envenenada en su casa, donde naturalmente no se halló ninguna huella delatora; después fue violada, antes de morir, y finalmente degollada, lo que debió tener lugar en la misma Plaza Mayor, donde se encontró el cadáver, a juzgar por la mucha sangre que aureolaba la cabeza de la víctima. Me horroriza esta macabra secuencia de hechos, que demuestra la perversidad del asesino y una insania verdaderamente demoníaca. No quiero pensar en esas largas horas que permaneció la muerta expuesta a la agresión de la intemperie, hasta que descubrieron sus despojos con las luces del amanecer, que acariciarían misericordiosamente aquella carne adorable, rescatándola de la ofensa de las negras sombras. Pronto empezaron las especulaciones y las sospechas más disparatadas e inverosimi-

les. Porque yo, que conozco parte de esta brutal historia, puedo juzgar los absurdos derroteros que fueron tomando las primeras invenciones.

Que fuera una mujer joven, conocida por la intensidad de su belleza y el recato de sus costumbres, acabó de completar los alicientes de la novela, que todos se empeñaron en componer, violentando los datos ciertos hasta los límites de una escabrosa inmoralidad, que parecía complacer la necesidad de novedades y misterios, que alentaba la curiosidad colectiva. Que la protagonista de la historia hubiera mostrado, desde muy niña, un insólito deseo de conocimientos y un permanente afán de leer libros, con frecuencia prohibidos, añadía otro interés suplementario a la reconstrucción de lo sucedido y al mismo tiempo servía de disculpa para explicar una posible interpretación de su triste destino. Por aquello de que «mujer que sabe latín, mal fin». Pero yo, que sé de primera mano la solidez de su formación humanística y la amplitud de su cultura literaria, así como el delicado respeto por las enseñanzas de la Santa Madre la Iglesia en materia de lecturas filosóficas, puedo decir que en ningún momento se alteró su fe ni se debilitó la solidez de sus creencias y que nunca se dejó seducir por las malas doctrinas de la modernidad, mereciendo yo más que ella cualquier tipo de condena inquisitorial por este motivo.

La vieja rivalidad entre la ciudad y su famosa Universidad, que viene arrastrándose desde la Edad Media, se vio fortalecida por este fatal episodio, que reavivó la desconfianza de la gente hacia los hombres de libros y mucho más hacia las mujeres que caen en tal tentación. Los peligros de las modas filosóficas que nos vienen de Francia han alertado las defensas de la Iglesia, que ve enemigos por todas partes y acechanzas del demonio en cualquier ocasión. Es este clima de temor y desasosiego el que está en el punto de arranque de este maldito acontecimiento. De la primera visita que me hizo la muchacha muerta, movida precisamente por esta situación, todavía me dura el asombro que me causó el anuncio de la extraña audiencia solicitada por una mujer joven que quería hablarme de sus escrúpulos de lectora entusiasta de libros franceses, a la que su confesor había aconsejado, con el criterio establecido para estos casos, que viniera a verme, porque sólo yo podría concederle el permiso obligatorio para la lectura de libros prohibidos, que ella, en su noble afán de ampliar su cultura, picada por su deseo de superación intelectual, deseaba conocer.

Todo el mundo sabía de mis proclividades francesas y nadie mejor que yo, además de por mi condición de obispo, para valorar la conveniencia o la inconveniencia de conceder aquel permiso.

Pero, cuando la vi entrar en la sala de audiencias, lo que menos me importó fue su sensata petición de lectora escrupulosa, sino que me sentí arrebatado, como Elías en su carro de fuego, por su belleza inesperada, que me hizo, si puede decirse ahora y aquí y con esta expresión, perder la cabeza, el habla y las precauciones de mi condición episcopal. Mi zozobra fue tan grande que aumenté el gesto retórico de mi autoridad jerárquica, para que no se notara mi incertidumbre y la debilidad de mis piernas que se negaban a sostenerme por el peso de mi sorpresa. Para que no se cumpliera el derrumbe total de mi persona física y diera el espectáculo de mi ruina por los suelos, la invité con un movimiento de mi mano derecha a que tomara asiento, lejos de mí, mientras mi mano izquierda se sujetaba el corazón para que no se me desbocara, como parecía inminente. Mis ojos en el suelo no eran una prueba de pudor o de concentración pastoral, sino el único modo posible de ocultar mi turbación y evitar un mareo que ya se insinuaba en mi cerebro, súbitamente desprovisto de sangre y de equilibrio funcional. Tardé un rato en reponerme y en poder pronunciar unas breves y torpes palabras de bienvenida, desprovistas de cordialidad y de simple cortesía.

Mis intentos de rectificación me hicieron tartamudear y debieron darle a ella idea de mi naufragio y de mi verdadera deriva angustiosa, lo que le permitió concederme su educada condescendencia y sacar a la luz sus cualidades morales, que acabaron de hundir el parapeto de mi tranquilidad. Pasó de víctima a verdugo, un verdugo por supuesto incruento, complaciente y sereno. Su exquisito comportamiento, mientras yo seguía con el agua al cuello, la hizo crecer a mis ojos, hasta alcanzar la estatura de una diosa. No tuve que pensar nada para concederle la autorización que había venido a solicitarme, porque, en primer lugar, yo no estaba en condiciones de pensar, y, en segundo lugar, porque su incontaminada inocencia, la salud de su pensamiento y la firmeza de su fe no ofrecían ninguna posibilidad de deteriorar su fidelidad a la Iglesia y ni mucho menos al relajo imprudente de sus honestas costumbres. Hasta cierto punto nos parecíamos algo, porque yo también había sentido curiosidad por las

obras que ella se disponía a leer y que yo había leído ya con placer, sin que mis convicciones religiosas se hubieran alterado lo más mínimo.

Aquella complicidad hizo lo que cualquier sacerdote llamaría mi perdición; pero que yo me atrevería a llamar mi salvación. Porque, después de aquel bendito encuentro, supe lo que es la felicidad sobre la tierra y no experimenté ninguna contradicción entre mis obligaciones episcopales, los votos de mi ordenación sacerdotal, mi amor de Dios y, lo que ya es hora de ponerle nombre, mi amor terrenal por aquella muchacha, que ocupaba mis días y mis noches, con una sensación de plenitud vital, que nunca había conocido. Mis hermanos en Cristo, mis compañeros de labor evangélica, probablemente no entenderían aquella extraña mezcla de compromisos, deberes y sentimientos, y, si la hubieran conocido, la achacarían a la mala influencia de las lecturas de los filósofos franceses, que habrían extraviado mi mente por los derrumbaderos de la herejía. Pero yo no me tenía por una oveja descarriada, ni dejaba de agradecer a Dios aquella nueva forma de gozar el regalo de la vida, que nos ha dado y glorificarle en su infinita generosidad. Yo sabía muy bien lo que significaba la castidad sacerdotal. Pero también sabía que la obligación de esa contención carnal era un acuerdo histórico, que los primitivos cristianos no conocían, y que la comunidad luterana tampoco la tenía entre las exigencias de sus pastores, sin que éstos desmerecieran por su falta de moralidad. Yo tenía en la contemplación de aquella muchacha otro motivo de expresión religiosa y creo que mi castidad nunca corrió ningún peligro.

Porque aquella muchacha volvió a visitarme, para consultarme sus problemas de conciencia, y yo la recibí, conociendo la razón del contento que sentía al verla y que debía asomarse a los ojos, porque pienso que ella también participaba de aquel mismo gozo, enriquecido por el fulgor de nuestras miradas. Puedo jurar, para no dar pie a las acusaciones que vendrían después, que no hubo en aquella comunión amorosa, si se me permite llamarla así, nada de lujuria ni siquiera de sensualidad. Si el amor platónico, además de una idea, es una realidad, nuestras relaciones eran de este género. Ni una caricia ni un roce ni una obscena complacencia con nuestros cuerpos. Nuestra forma de comunicarnos era la desbordada sonrisa que nos producía el placer de estar juntos y de hablarnos. Yo pensaba en ella con mucha frecuencia y esperaba con ansiedad su presencia, la flo-

ración de su juventud a mi lado, el perfume que me llegaba con el aletear de sus manos, el brillo de su pelo rubio con algo de tormenta bonancible y de llamarada agitada por el viento. Pero ni un paso más en la asunción del amor físico. Como adolescentes que ignoraran todavía las impulsivas necesidades de la carne.

Por eso, cuando recibí la primera advertencia de un familiar del Santo Oficio y su ruego de que cesara el escándalo de mis relaciones con aquella muchacha, que se había convertido en la comidilla de los medios eclesiásticos, no entendí el sentido de sus palabras y le rogué que fuera más explícito. Me sentía tan limpio de culpa que me fui irritando a medida que sus medias palabras iban adquiriendo un significado transparente. No me cabía en la cabeza que alguien pensara mal de nosotros dos. No daba crédito a lo que estaba oyendo, dicho con aviesa modestia y un deplorable castellano de extramuros, envuelto todo en un inesquivable olor a cuadra. Fue tanta la rabia que me dieron sus sucias insinuaciones que imprudentemente lo expulsé del palacio episcopal. Estaba ciego de indignación. Pero la primera equivocación ya estaba suelta y era imposible recogerla. El Santo Oficio ya no era lo que había sido; pero conservaba todavía mucho poder y su escasa utilidad en nuestros tiempos lo hacía más riguroso y más despiadado, como si hubiera vuelto a sus orígenes y a los castigos ejemplares. Era monstruoso que pudieran acusarme de algo que no existía. ¿Qué escándalo? ¿Qué falta de respeto a la dignidad de mi cargo? ¿Qué tenían que ver en aquello mis lecturas de libros franceses? ¿Qué daño le hacía a la Iglesia mi fama de obispo liberal?

Y para acabar de arreglar las cosas, el familiar del Santo Oficio se cruzó en las escaleras de palacio con aquella muchacha, que subía desalada, con apremios de cita sentimental. No la vi; pero me imaginé la turbia mueca de satisfacción y desprecio que iluminaría el rostro oscuro, juanetudo y retorcido del hombre que había abandonado mi sala, rencoroso y resentido, como si lo viera, con el firme propósito de humillarme y hundirme, si se terciaba, para compensar su mal rato y rehacer su autoridad ofendida. Cuando ella entró en la sala, con la felicidad chorreándole por todos los poros de la piel, me preguntó por el siniestro personaje que había visto salir de mi despacho y le conté quién era y el objeto de su visita. El alma se le cayó a los pies, empalideció y se llevó las manos al

corazón, como si fuera a desmayarse. Acudí en su ayuda y fue la única vez, y pongo a Dios por testigo, que toqué su cuerpo, en un amago de socorro. Ella no llegó a perder el conocimiento y yo perdí mi compostura y, enloquecido por su proximidad, besé su mejilla en un impulso incontrolable, que estuvo a punto de hacerme perder el sentido, sobre todo, cuando también ella, con un pudor que le ruborizó la cara hasta la incandescencia, me devolvió el beso con una quemazón de entrega. Fue un torbellino de apenas unos segundos; pero decidió nuestro destino y nos precipitó hacia la tentación de la concupiscencia, que rechacé con firmeza.

No volvió a palacio y confié que el tiempo calmaría aquella desgraciada pasión que me fue obsesionando hasta los límites de la locura y que me inspiró los más disparatados planes para el futuro. Huir lejos, unirnos con el vínculo del matrimonio, gozar juntos de una larga vida y envejecer con la serenidad de una existencia cumplida en la paz y en el amor. Pero pasaron los días y seguí abrasado por un desasosiego que enfebrecía mi cuerpo y arrasaba mi alma. Mis fámulos pensaron en alguna oscura enfermedad que estaría socavando mi salud. A veces creía que sus miradas y sus cuchicheos a mis espaldas estaban relacionados con la sospecha de los verdaderos motivos de mi adelgazamiento y de mi nerviosismo delator. Me veía en el centro de una red de espías, que estaban prestos a descubrir algún síntoma que confirmara sus conjeturas. En las ceremonias rituales en la catedral, no me abandonaba la esperanza de que ella estuviera entre la multitud de fieles y me concediera desde lejos el afecto y el apoyo que yo tanto necesitaba, en espera de días mejores. Cuando la liturgia me permitía sentarme, junto al altar mayor, disimuladamente la buscaba, recorriendo los rostros que se congregaban en los primeros bancos de la nave catedralicia, y no podía evitar un movimiento de alegría, cuando me parecía haberla reconocido y haber cruzado con ella una mirada de comprensión. Una vez creí sorprender una irónica mueca de entendimiento en uno de los canónigos oficiantes, que había notado aquel cruce de miradas. Pero, como dicen los griegos, los dioses ciegan a los hombres a los que quieren perder.

La visita de otro familiar del Santo Oficio precipitó los hechos. Fue duro y tajante. Mis amoríos con aquella muchacha constituían un escándalo, que unido a otros escándalos parecidos, como los encuentros fur-

tivos de estudiantes y monjas en algunos conventos de la ciudad o los cadáveres de recién nacidos, emparedados en un monasterio de oblatas y descubiertos por casualidad al hacer unas obras de restauración, obligaban a la Inquisición a tomar cartas en el asunto, que afectaba tanto a la credibilidad de la Iglesia y a su debida ejemplaridad, desmentida por aquellos recientes acontecimientos. Los testimonios de mis relaciones pecaminosas con aquella muchacha, sus visitas al palacio episcopal, mis salidas nocturnas para verla y la complacencia de nuestras miradas durante la celebración de las liturgias eclesíásticas habían sido confirmadas por multitud de testigos. Las advertencias que se me habían hecho no habían producido ningún efecto y, antes de acusarme públicamente, lo que equivaldría a echar más leña al fuego, habría que tomar algunas medidas disciplinarias, con firmeza y discreción. Casi todas las acusaciones eran mentira. Pero sentí desfallecer las fuerzas de mi resistencia y sólo me atreví a decir, lo que después he supuesto desencadenaría el trágico final de aquella dolorosa historia: «Esa muchacha es inocente y el único culpable soy yo», lo que debió interpretarse, como lo que era, una confesión de amor.

LUIS GARCÍA JAMBRINA

## OPERACIÓN PHOTOSHOP

*(Unas reflexiones sobre la ciudad de Salamanca en mi obra de ficción, seguidas de un cuento)*

*Una ciudad no es tan sólo un lugar geográfico, un territorio urbano. Es también un espacio literario, un ámbito simbólico en el que se funden el mito, la invención y la realidad. No en vano las ciudades las construyen también los novelistas. Son ellos los que las crean, configuran y remodelan, libro tras libro y siglo tras siglo, en el imaginario colectivo de la gente. De hecho, podríamos decir que, si los hombres no escribieran, no existirían las ciudades.*

*Una ciudad es, por otra parte, un texto que no se acaba nunca de escribir y no dejamos nunca de leer, un territorio en el que se entrecruzan la memoria y el deseo. Una ciudad es en sí un gran relato, una novela de novelas, una tupida red de narraciones que se entrecruzan y se bifurcan, un gran símbolo, una creación autónoma de la imaginación, un hipertexto al que se vinculan infinitos textos, como el famoso libro de arena de Borges, un palimpsesto sobre el que escribimos una y otra vez las mismas historias y metáforas, siempre renovadas y distintas. En el subsuelo de toda ciudad, hay, además, una ciudad oculta y sumergida, una ciudad onírica y subconsciente, en espera de que un escritor la redescubra y la haga aflorar.*

*Pero, más que un tema, un motivo o un escenario, algunas ciudades, como Salamanca, son en sí mismas un género literario. Su compleja y variada topografía es, en realidad, un reflejo o representación del alma colectiva, y no tan sólo el marco o decorado en el que se desenvuelven nuestras vidas. Y es que, en cada ciudad, hay, amalgamadas, una ciudad exterior y una ciudad interior, una ciudad visible y una ciudad invisible, una ciudad histórica y una ciudad mítica, una ciudad real y burguesa*

*y una ciudad imaginaria y utópica, una ciudad empírica y una ciudad virtual, una ciudad de piedra, hierro, cristal y hormigón y una ciudad de papel y tinta.*

*Como escritor, me interesan mucho los espacios que ya están muy connotados literariamente, aquellos que, junto a su topografía digamos real, nos ofrecen una topografía imaginaria, superpuesta o incrustada en la anterior; en este caso, la famosa Cueva de Salamanca, el llamado Cielo de Salamanca, la Peña Celestina, el Huerto de Calixto y Melibea, la puente y el toro del Lazarillo, la Flecha o huerto de Fray Luis, la calle del Ataúd del estudiante de Salamanca, los lugares del alma de don Miguel de Unamuno o, más recientemente, de Carmen Martín Gaité, que la vio «entre visillos», y de Luciano G. Egido, que ha viajado por ella en el tiempo. Por otra parte, es evidente que, en el subsuelo de Salamanca, hay otra ciudad sumergida, una especie de subconsciente urbano, podríamos decir, al que han ido a parar todos los sueños frustrados, deseos oscuros e instintos reprimidos de la ciudad: la Salamanca que se perdió o se olvidó y la que no pudo ser, pero que no ha dejado nunca de pugnar por salir a la superficie.*

*Por todo eso y por su proximidad, al final me he inclinado por Salamanca como espacio preferente para mis cuentos y, sobre todo, para mi primera novela. En mis narraciones, Salamanca es un espacio referencial y al mismo tiempo simbólico. Un espacio entre la realidad y la ficción o la imaginación. Una ciudad que esconde, dentro de sí, otras ciudades invisibles. Un lugar directamente conectado con el más allá o el inframundo. Un espejismo de piedra, en definitiva.*

*Mi idilio literario con la ciudad de Salamanca, comenzó hace unos años, con algunos de los cuentos incluidos en el libro titulado Muertos S.A., que publiqué en 2005. En él hay varios que se sitúan en Salamanca; y, entre ellos, hay dos de tema literario (ya he dicho antes que me gustan los espacios connotados literariamente). El titulado «Un extraño legado» gira en torno a la búsqueda del autor del Lazarillo por parte de un profesor universitario que no dudará en recurrir al espiritismo para lograr su objetivo. Es un relato de carácter fantástico y tiene como principal escenario un espacio muy cercano a mí, la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. En el titulado «El último café», asistimos al*

*último recorrido de Unamuno por las calles de la ciudad; desde su casa al café Novelty, donde toma su último café, y de aquí a su casa, donde muere poco tiempo después. Pero lo más importante es que todo esto lo vemos a través de los ojos de una niña que va siguiendo a Unamuno, por el que se siente fascinada.*

*Después, he seguido utilizando la ciudad de Salamanca como «escenario cotidiano» de algunos cuentos fantásticos. Pero es en mi novela El manuscrito de piedra, publicada por Alfaguara en noviembre de 2008, donde Salamanca —la Salamanca histórica y legendaria de finales del siglo xv— adquiere un gran protagonismo. No es sólo el escenario en el que se desarrolla la intrincada trama de la novela, que tiene a Fernando de Rojas como principal protagonista, sino que también es un lugar mítico y simbólico. De ahí que me haya preocupado de construirlo con un cierto detalle y, sobre todo, de hacerlo visible para el lector. A lo largo de la novela, podemos ir descubriendo la peculiar fisonomía de la ciudad, su asentamiento sobre tres tesos o colinas, separadas por dos arroyos que la atraviesan de norte a sur. También podemos pasear por sus laberínticas calles, con frecuencia embarradas y sucias, a pesar de las ordenanzas promulgadas por el príncipe don Juan, por entonces Señor de la ciudad y heredero de los Reyes Católicos. De hecho, estamos ante una ciudad que todavía es medieval en algunos aspectos, pero que ya empieza a transformarse y a convertirse en la ciudad renacentista que será muy poco después; en ella se habla del reciente empedrado de algunas calles, de la importancia de la plaza de San Martín, como centro neurálgico de la ciudad, de la inminente construcción de la nueva catedral y de las obras de lo que será la Casa de las Conchas.*

*Por supuesto, uno de los escenarios fundamentales de la novela es la Universidad: las animadas aulas de las Escuelas Mayores, el Hospital del Estudio, el pupillage y el Colegio Mayor de San Bartolomé, en el que se formaba la élite de ese momento y donde está alojado Fernando de Rojas, estudiante de Leyes de origen converso, al que he convertido, con mucho respeto y admiración, en una especie de detective que deberá investigar varios crímenes. En su recorrido, tendrá que visitar también la catedral, el palacio del obispo, la cárcel de la Inquisición, la iglesia de San Cebrián, el convento de los dominicos y el de sus rivales los francis-*

canos, en el lado opuesto de la ciudad. Pero también algunos mesones y tabernas, una tienda de libros prohibidos y otros oscuros antros.

Asimismo, está muy presente el río, que en aquel año de 1497 amenaza con desbordarse a causa de las lluvias, y, junto a él, el arrabal del puente, con sus bajos fondos, sus tenerías, cerca de las cuales vivía la Celestina, y, sobre todo, la Casa de la Mancebía, mandada construir por el príncipe don Juan, para sacar a las putas del centro de la ciudad y concentrarlas en un burdel controlado por el Concejo. Por último, Rojas arribará a los lugares de la heterodoxia y de la exclusión, aquellos donde se enseñaban o practicaban saberes distintos a los oficiales y donde se refugiaban los perseguidos por la inquisición y la justicia, lugares que aquí se sitúan en la Salamanca oculta y subterránea.

En el cuento inédito que aquí ofrezco, he intentado un nuevo tono y un diferente registro sobre este interesante asunto.

## OPERACIÓN PHOTOSHOP

Todo empezó de manera azarosa, como suele suceder con los asuntos que más nos interesan. Si aquella tarde no me hubiera llamado mi novia para cancelar nuestra cita, yo no me habría quedado en casa sin saber qué hacer ni, en consecuencia, habría encendido el ordenador ni me habría puesto a retocar fotos de forma compulsiva. Algunos psicólogos dirán que lo que hice lo perpetré para vengarme de ella. No seré yo, desde luego, quien lo niegue. Pero eso no explica lo que pasó después.

La gente piensa que a los fotógrafos nos gusta reflejar la realidad. Nada más falso; a la mayoría nos mueve justamente lo contrario: nuestra pasión es corregirla, manipularla o descubrir su cara oculta. Aquel día yo había quedado con mi novia para ir juntos a ver una película titulada *En el punto de mira*, pero veinte minutos antes de la hora fijada ella me telefoneó para decirme que le había surgido un compromiso. Según me explicó, acababan de pedirle que le enseñara la ciudad a un grupo de empresarios japoneses. Sí, ya sabía que esa era su tarde libre y que teníamos una cita, pero el resto de las guías estaban ocupadas y no era cuestión de dejar solos a unos turistas tan importantes.

Me la imaginaba recorriendo los principales monumentos de la ciudad, como un pastor que apacienta su rebaño con imágenes. Ellos atentos y con la cámara a punto, siempre delante de los ojos, como si necesitaran un filtro protector para contemplar la belleza, no fuera a trastornarlos, como le aconteció a Stendhal. Sin duda, les reservaría lo mejor para el final; no en vano la Plaza Mayor de Salamanca era, según había leído en Internet, uno de los lugares más fotografiados de Europa. Fue entonces cuando recordé que yo mismo tenía una buena colección de imágenes de la plaza. A instancias de mi novia, la había retratado en todos los momentos del día y en todos los días del año, desde arriba y desde abajo, sin olvidar ni un solo rincón. Así que, a falta de cosa mejor que hacer, abrí mis

archivos y me puse a retocarlas. Al principio, con cierta desgana; luego, con creciente entusiasmo; y, por último, con auténtica delectación.

Mi novia me llamó al día siguiente; no, claro está, para pedirme disculpas o preguntarme qué tal estaba o si la había echado de menos, sino para contarme algo que le había ocurrido durante la visita.

—Cuando les estaba enseñando la plaza —me comentó de forma atropellada—, sucedió algo muy extraño. No sé cómo explicártelo. Era como si la plaza Mayor fuera distinta, como si le faltara algo.

—Faltaba yo —bromeé.

—Déjate de bobadas —me replicó—. Te estoy hablando de algo muy serio, ¿te enteras? ¡Algo le está pasando a la plaza!

La noté tan alterada que me ofrecí a ir con ella al lugar de los hechos, para ver de qué se trataba. Aunque hacía una tarde bastante luminosa, las fachadas no tenían el esplendor habitual, como si a las piedras les faltara relieve o se les hubiera gastado el color. También eché en falta las efigies reales de algunos de los medallones que adornan la plaza. No lo podía creer.

—Parece que te alegras —exclamó mi novia al verme tan excitado—. Pues a mí no me hace ninguna gracia.

—Lo siento, no he podido evitarlo —me disculpé yo—. Acabo de descubrir que Photoshop tiene poderes mágicos. Pero no te preocupes —me apresuré a decirle con la mejor intención—, que esta noche lo arreglo todo y mañana volverá a estar como antes. Ya verás cómo no notas nada.

Mi novia me miró horrorizada, como si, de repente, me hubiera vuelto loco o, peor aún, me hubiera transformado en una rata. Intenté explicarle lo que había sucedido, pero se alejó de mí corriendo, como alma que huye del diablo. Varias horas después, me envió por correo electrónico unas fotos que alguien nos había hecho hacía tiempo en la plaza. Pero en ellas ya no estaba yo. Me había borrado y sustituido por otro, uno de esos actores que a ella le encantaban y que a mí, no hace falta decirlo, me repateaban un poco. Era su manera de comunicarme que habíamos terminado.

«Conque esas tenemos —me dije—, pues ahora te vas a enterar». Abrí, uno a uno, todos mis archivos sobre Salamanca y comencé a retocar con rabia las imágenes. Luego pasé a hacer otro tanto con las fo-

tos de esos mismos monumentos que encontré por la red. Con un último clic, desapareció para siempre la célebre rana de la fachada plateresca de la Universidad. Y lo mismo hice con la crestería de piedra del Patio de Escuelas. Después, los cambios se hicieron más sistemáticos, hasta afectar a todo el conjunto. Poco a poco, las doradas piedras, esas que tanta fama y belleza le habían dado a la ciudad, fueron volviéndose pálidas, como si estuvieran enfermas.

Estaba ya amaneciendo, cuando terminé. Muy pronto esos grandes edificios se harían invisibles y ningún turista vendría a visitarlos. La ciudad entera no tardaría en disolverse en el anonimato.

J. Á. GONZÁLEZ SAINZ

COMPOSICIÓN DE LUGAR

1

Igual que veinte años antes, cuando dejó de ir casi a diario por aquel camino, el tiempo se había vuelto de pronto tormentoso. A un cielo impecablemente azul, que parecía imaginado de tan nítido, le había sucedido un paisaje algodonoso de nubes cada vez más nimbadas de amenazas. Así que acabó de recoger todo aprisa, echó la llave a la vieja puerta de madera que el tiempo y la falta de cuidados habían vuelto enteramente gris y, sin perder un momento, subió por el sendero flanqueado de matas de saúco, de visnagas y yezgos, hasta el camino que lo llevaba al pueblo de vuelta.

Al ir a entrar por las primeras calles del arrabal, poco más o menos como aquel otro día tan distinto y en el fondo tan especular de hacía veinte años, un airazo huracanado empezó de repente a barrerlo y a trastornarlo todo. Como si ya no pudiese más de que las cosas estuviesen en el sitio en que estaban, empezó a levantar remolinos de polvo y tierra de todas partes y hacia todas partes; las partículas de arenilla y las brozas de hierba, igual que si fueran minúsculos balines disparados a mansalva, le pinchaban en las mejillas y la frente lo mismo que agujas diminutas, y el polvo, el polvo ubicuo en que parecía haberse convertido todo, se colaba hasta por las comisuras de los ojos como para cerciorarse de que nada hubiera de quedar a resguardo de aquella vorágine.

Desde el primer momento habían empezado a volar los papeles y las bolsas de plástico por los aires igual que las hierbas y las hojas secas que el viento zarandeaba de un lado para otro. Dentro de las casas se oían portazos, golpetazos de cosas caídas, de cristales que se rompían, y una lata vacía de refrescos, que repiqueteaba saltando y rodando de aquí para allá como sólo repiquetea y rueda lo vacío, parecía poner un contrapunto



de metálica oquedad a toda aquella baraúnda. Hubiera sido difícil pensar, como lo es siempre incluso momentos antes de que ocurra aquello que va a trastornarlo todo, en el número y la naturaleza de las cosas que podían llegar a caer, que podían llegar a tambalearse o a salir disparadas y desaparecer o cerrarse de golpe; en el número y la naturaleza de las cosas que podían llegar a ofuscarse. Sólo a las bolsas de plástico, hinchadas y livianas, les costaba más venirse abajo; se llenaban de aquello mismo que lo sacudía todo y, así, haciéndose lo más posible a lo que se llevaba todo por delante, se mantenían a flote largo rato bamboleadas a capricho por el vendaval.

Inmediatamente —no quedaba ya nadie por las calles—, un descenso brusco de la temperatura precedió a las primeras gotas aisladas, unas gotazas gordas, de un diámetro incomprensible de tan gordas, que se estampaban sobre el polvo acumulado en los caminos durante semanas y semanas de sequía produciendo un sonido sordo, alfombrado y blando o como de sofocar algo extendido y disperso. Lo malo, con serlo mucho a veces —se repitió Felipe, Felipe Díaz Carrión, muchas ocasiones durante esos veinte años recordando no sólo las tormentas de finales de verano—, no es quizá tanto lo que sucede, sino que la arenilla y el polvo en los ojos no nos deja verlo, y así puede ocurrir después cualquier cosa.

Era el primer día que había vuelto a hacer lo que tal vez nunca debió dejar de hacer, pensó durante toda la mañana, el primer día que, de nuevo, había vuelto a saltar de la cama cuando aún estaba oscuro, que se había preparado, ahora ya él solo y para él solo, su café negro, muy largo, con sus buenas rebanadas de pan con miel, y el primer día que, con las primeras luces, cuando daba la impresión de que la claridad estrenaba de nuevo las mismas cosas que la tarde anterior parecían gastadas y cansinas, se había vuelto a echar al hombro, sobre su chaqueta más raída, el viejo morral de hacía veinte años camino del silencio del río y el trabajo de la huerta. ¿Qué querrá decir esta coincidencia?, se preguntaría luego, a la vuelta, al barruntar ya también aquel día la tormenta, ¿quieren decir algo las cosas, o simplemente suceden y somos nosotros los que imploramos que algo nos hable?

## 2

Desde su casa en el arrabal hasta aquella casilla de la huerta junto al río se podía ir de dos formas. Por la carretera, al otro lado del río, hasta un paso por el que en días normales, sobre todo veraniegos, se podía vadear sin dificultad la corriente, y también por el viejo camino de herradura que iba paralelo al río por el lado de su huerta. Tanto su abuelo, según recordaba a la perfección, como su padre, a quien siempre que nombraba añadía que en paz descansa, y más tarde también él durante los años de su juventud y primera madurez, justamente hasta aquel día igual de tormentoso de veinte años atrás en que echó la llave a la vieja puerta de madera gris para volver ya sólo de vez en cuando los veranos, todos habían ido siempre invariablemente por el camino de tierra.

Dejado atrás el arrabal en que vivían, enseguida se atravesaba el viejo puente de piedra y, todavía por una carreterilla asfaltada, se llegaba al viejo molino abandonado. A partir de ahí desaparecía el asfalto y, aunque aún podían circular un trecho los vehículos, el camino de tierra batida se iba estrechando cada vez más hasta convertirse poco a poco en un camino de herradura, en una senda apta sólo para bestias de carga y hombres a pie y, no sé por qué, se diría que en silencio.

A la derecha del sendero, según se iba, a veces separadas por muretes de piedra sin argamasa o por grandes zarzales o cambronerías —también por alguna hilera de chopos o de olmos que volvían a intentar resarcirse de la grafiosis—, se extendían a lo largo las huertas hasta el río, y a mano izquierda, como si la extraordinaria fertilidad del otro lado del camino hubiese querido mostrar allí mismo su exacto reverso, se levantaban abruptamente, en tramos casi a pico y sin otra solución de continuidad que no fuera el propio sendero, los secos montes poblados de tomillares y cantuesos. El camino iba bordeando esos montes, primero sus laderas y cárcavas terrosas y poco después, como a tres cuartos del trayecto que les separaba de su huerta, la imponente quebrada rocosa de Pedralén. Allí, a buena altura, en una de las oquedades de la inmensa peña cortada a pico, había puesto su nido, desde que él tenía recuerdo, el alimoche, el más pequeño pero no menos vistoso de los buitres.

Ahora, a su vuelta, había comprobado que, al otro lado del río, en

unos ensanchaderos de la carretera, había muchos días de verano coches aparcados de curiosos que, dotados de prismáticos, se pasaban las horas muertas contemplándolos, observando con minucia su vuelo de remonte o de planeo y sus alas extendidas, como queriendo abarcar la inmensidad, ligeramente curvadas hacia atrás. Miraban con regodeo a las crías en el nido, a la hembra, y también al macho, incubarlas; miraban su vuelo solitario o en parejas o esperaban ratos y más ratos, con una paciencia realmente de naturalista, a que regresaran de sus largos desplazamientos en busca de carroñas.

Era fácil que una persona normal y corriente, nunca un especialista o quien quisiera poner un mínimo de atención, pudiese confundir de buenas a primeras a un alimoche con una cigüeña, a un carroñero que devora cadáveres con el ave que es símbolo de la fertilidad y los buenos augurios. No dejaba de ser curiosa esa confusión —no dejaba de ser dramática, se decía para su fuero interno—, pero así era, como son a veces las cosas incluso cuando no son.

Durante el vuelo es verdad que destacaba a primera vista el color claro o incluso blanco del plumaje del alimoche, en ligero contraste con el negro de las puntas de las alas, pero el cuello y las patas de los alimoches, para quien se fijara bien siquiera fuese un momento, eran en efecto mucho más cortos y menos esbeltos que los de las cigüeñas.

Díaz Carrión había sabido desde muy pequeño, desde las primeras veces que se lo llevó con él su padre que en paz descansa por el camino de la huerta, que los alimoches eran los primeros buitres en llegar allí donde había una carroña. Suelen ser silenciosos —le decía su padre impresionándole sobremanera—, apenas arman revuelo y de ordinario ni se les oye, pero a pesar de ser los primeros en llegar, hasta el punto de que a veces se diría que ya estaban allí durante la muerte de las víctimas, su pico largo, muy fino y amarillo, con la punta oscura sutilmente curvada a modo de garfio, sólo les permite engullir las partes blandas de los cadáveres; las partes blandas, le repetía su padre y él se diría después recordándolo muchas veces y pensando quizás en otras cosas, las partes blandas como los ojos y la lengua.

Los alimoches —le seguía contando su padre— necesitan que sean los grandes buitres, el buitre negro o el leonado o los quebrantahuesos,

con sus aterradoras alas negras y sus tremendos picos, que da pavor verlos mal que sea desde lejos, los que abran y descuarticen previamente a los cadáveres para que así ellos, como por común acuerdo, consigan aprovecharse luego de los restos blandos de las víctimas. Sin los grandes carroñeros, le decía, sin esas bestiazas negras y repulsivas, no serían nada; se extinguirían poco a poco o llevarían una vida aperreada e insignificante. Es el cálculo de los astutos, Felipe, hijo, el de los astutos y el de los que, por privilegio, tienen en realidad la sartén por el mango, por mucho que se quejen, concluía mirando siempre al camino con una mirada que no acabó de entender hasta que no se le puso a él igual; es la prioridad en el reparto del botín y el acceso a los despojos. Y luego callaba, caminaban uno al lado del otro y callaban, pero hablándose mucho cada uno a sí mismo o imaginándose mucho cada uno; imaginando él por ejemplo que estaba tumbado en la hierba del ribazo junto al río, o incluso en la cama de su habitación que daba al patio del viejo cerezo, y de repente se abalanzaba sobre él un enorme buitre negro que lo ahogaba con sus alazas y lo descuartizaba, o bien al revés, que era un alimoche, que él había confundido con una cigüeña y había llegado incluso a querer acariciar, el que le devoraba la lengua y los ojos y le sorbía el seso y las entrañas.

La condición del alimoche, pensaría Felipe Díaz Carrión muchos años después, el acuerdo del carroñero, el arreglo tácito, instintivo y a la vez racionalísimo, de los grandes buitres negros de aterradora envergadura, superior incluso a la de las águilas, y asentada mala estampa con sus vuelos en círculo y sus picos aguzados, y el elegante alimoche blanco que sin embargo devora las entrañas y deja sin ojos y sin lengua.

## 3

Debajo de la imponente pared de roca que llamaban Pedralén, en el lado del río del camino —a la derecha según se iba a la huerta— y justo en la vertical del punto más alto de la inmensa peña, se hallaba ahora una modesta cruz tallada sobriamente en piedra que había sido erigida en los años que él estuvo ausente. Levantaba poco más de un metro y se alzaba sobre una peana de la misma piedra en la que estaban grabados a buril algunos nombres. Y luego ya, tras la cruz y la quebrada rocosa de Pedralén

donde anidaba el alimoche desde mediados de febrero hasta bien entrado agosto, quedaba bien poco para llegar por fin a la huerta.

El camino se curvaba aún por dos veces al pie de la ladera, mientras por el lado de la margen del río, cubriendo toda la fértil anchura que lo separaba de la orilla, un tupido soto de chopos en hilera, cuyo murmullo de hojas según soplara el aire le hacía siempre buena compañía, como de recibimiento al llegar y de despedida al marcharse, extendía su frescor hasta el sendero de las matas de saúco, de visnagas y yezgos, que se tomaba al llegar a mano derecha y que, a unos cincuenta metros del cauce del río, concluía en su modesta casilla de labranza. En total, desde el recio portón con aldaba de bronce de su casa del arrabal hasta la puertecilla de caronchada madera gris que no había visto nunca un barniz ni un cuidado, no serían mucho más allá de los cuatro kilómetros, que Felipe Díaz Carrión, al igual que antes su padre y su abuelo, Felipe Díaz también ambos, recorrían en algo así como unos tres cuartos de hora de paso ligero y sin embargo sosegado.

Durante muchos años, durante toda su juventud y parte de su madurez, antes o después de trabajar sus horas en la imprenta de la localidad, al alba o al atardecer o bien los fines de semana, Felipe Díaz Carrión había hecho, a pie o en borriquillo, aquel camino que era para él mucho más que un simple camino o un simple enlace entre dos puntos. Enlazaba, sí, pero mucho más que dos puntos, mucho más que un punto de partida y uno de llegada, que su casa en el arrabal y su casilla de labranza en la huerta o al revés; enlazaba su ánimo interior —su alma, decía él a veces— con el mundo y hasta, tal vez, con algo que estaba muy por encima o por debajo de ambos. Aquel camino era su carácter y su temple en la vida, era la índole de su inclinación hacia el mundo y también de su desaparición de él. Era además todo su saber, como si su experiencia de la vida y su relación con las personas se hubiera ido forjando poco a poco en aquel trayecto, en aquel continuo ir y venir, meditar lo que veía y ver lo que meditaba, en aquel lento y acompasado posarse y decantarse de las cosas al ver lo común en lo distinto y al ver también lo mismo diferente, al ir encajando los golpes y sinsabores de la vida —al ir dejándose ganar por sus alegrías— y atravesando sus vacíos y soledades mientras oía el eco de sus pasos y el sonido impenetrable del viento en las hojas de los chopos que él

interpretaba según los días y la luz y las estaciones, y de ello, de todo ello, hubiera resultado una especie de callada e inagotable fuerza magmática y una rara serenidad taciturna y melancólica, pacientemente trenzada con los eternos enigmas de la vida y los signos, no menos enigmáticos pero eternamente cambiantes, del tiempo.

LUIS MARIGÓMEZ

REVUELTO

Ha llamado Aurora. Hacía bastante tiempo que apenas sabía de ella. Este verano casi no nos vimos en el pueblo. Ella debió de ir unos días que yo estuve de viaje en la costa. Mis amigos de verano ahora apenas van y a veces ni siquiera coincidimos, excepto en las fiestas. Entonces todo vuelve a ser casi como antes. No recuerdo haberle dado el teléfono de la casa de mi hermana, pero ella sabía que hace ya unos meses que paso la mayor parte del tiempo aquí, por mis estudios. Se lo habrá dado Pili, o Sonsoles; no creo que se lo haya pedido a Esperanza. Dice que trabaja en Telefónica y le sale gratis llamar. Quizá no tenía nada que hacer cuando se le ha ocurrido marcar el número. Por supuesto, no hemos podido hablar de nada. Allí estaban, expectantes, mi cuñado, mi hermana y el niño. Han preguntado si es mi novia. Siempre andan metiéndose en lo que no les importa. Acostumbro a responder con evasivas, pero hoy les he dicho la verdad: es una amiga del pueblo a quien hace mucho que no veo. «Una novia», ha dicho mi cuñado, con una sonrisa estúpida. «Una amiga» he contestado yo, con rabia.

En las últimas fiestas nos encontramos un instante. Nos dimos el obligado beso en la mejilla y apenas nos contestamos a la pregunta «¿cómo estás?». Ella iba con unas amigas de Madrid a las que estaría enseñando el pueblo. Yo estaba con los amigos de siempre, Carlos, el otro Carlos, Fernando, Pili, Sonsoles y Esperanza, encantado de coincidir con ellos un par de días, aunque cada vez tengamos menos que decirnos. Cuando nos despedimos, noté un brillo particular en sus ojos, como si estuviera emocionada. Entonces no le di más importancia. Tenía bastante que hacer siguiendo los cantos de las charangas y bromeando con quien salía al paso.

No había vuelto a pensar en ella hasta hoy, después de la conferencia. Apenas recuerdo sus enseñanzas sentimentales: algún beso mientras

bailábamos; sus silencios por correo; los celos el verano que fue novia de Luis, cuando actué de consultor sentimental mientras no hacía más que sufrir; la reconciliación; la vuelta a las confidencias y a una cierta intimidad que nunca nos comprometió; las caricias que siempre terminaron en nada... ¿Por qué habrá llamado?

Después de cinco conversaciones telefónicas en las que todo lo decía ella, que han dado ocasión a mi hermana para someterme a un interrogatorio de tercer grado sobre Aurora, del que he salido como un bobo lleno de secretos ridículos, mi novia, como la llaman aquí, dice que va a venir a verme. ¿Para qué?

Hace unos años, hubiera vendido mi alma porque lo que está ocurriendo sucediera. Entonces la señorita estaba ensimismada con el imbécil de Luis y yo sólo servía, si acaso, como pañuelo que recogía las lágrimas de la princesa cada vez más triste y más encaprichada del galán. ¡Cuántas horas habré pasado escuchando todos y cada uno de los detalles que ella quería contar de sus encuentros! Aurora trataba de descifrar el significado de sus miradas, de sus gestos, de sus posturas, de sus palabras y de sus silencios. Era agotador. Lo soportaba por estar con ella, pero todo tiene un límite y, según empezaba a mostrar mi aburrimiento y mi rabia de sesión en sesión, parece que el príncipe se iba distanciando de su enamorada. No había nadie en particular que lo arrastrara lejos de ella. Unos días era Esperanza, que nunca le dio mucho juego; otros, cualquiera de las muchachas que rondaban a su alrededor. En el punto álgido de la tragedia, llegó septiembre. Marcharon los veraneantes a Madrid y sólo tuve referencia de sus peripecias por escrito. Ese invierno Aurora escribió varias veces. Yo contesté a todas y cada una de sus cartas, con algo más de empuje que cuando nos veíamos en verano. El tiempo que empleaba en contestar, midiendo al detalle cada una de mis palabras, era el origen de esa fuerza, que desaparece por completo en cuanto estoy con ella cara a cara. Poco antes de las vacaciones, parecía que empezaba a tratarme con un cariño distinto en sus misivas, menos fraternal. Imaginaba que quizá ella también empezaba a sentir algo por mí.

Aquel verano sus padres la mandaron a Dublín y apenas nos vimos. No me enteré hasta poco antes de que ocurriera. Ese viaje destrozó todos mis planes. El invierno siguiente apenas hubo cartas y yo tomé la determi-

nación de librarme de alguien que sólo me ofrecía ansiedad y frustración. Lo conseguí a medias.

Empezé a estudiar veterinaria. No ha vuelto a pasar temporadas largas en el pueblo. Acaso estaba una semana con la abuela en el verano, entre viaje y viaje. Yo seguía con el bachillerato. Cuando aparecía procurábamos estar juntos, solos, algún rato. Había dejado de hacerme ilusiones y lo que conseguía me parecía casi bien. Empecé a salir con algunas chicas sin que nunca cuajara nada. A ella se le pasó la manía por el imbécil de Luis, que también ha dejado de frecuentar el pueblo, y no me hablaba tanto de sus novios. Yo vine a estudiar aquí con el propósito firme de encontrar una chica con la que vencer las angustias que a veces me entran. Ya ha habido bastantes candidatas; o mejor, ya lo he intentado con muchas, pero ninguna ha terminado de ceder, porque cuando uno va a dar el salto que cree definitivo, ellas, una a una, en distintos momentos, todos y cada uno muy particulares, deciden que el paleta que se les propone es demasiado tonto, aburrido, tímido, lanzado, listo, espabilado, feo, bajo, alto, o alguna otra condición inasumible.

Por ejemplo, Maite, de la Escuela. Nos conocíamos de vista, coincidimos en algunas clases. De pronto, durante algunos días, nos encontramos por la calle varias veces. En un alarde de valor, la invité un día a un café y charlamos un rato. También es de pueblo, del norte, y no tiene novio. Seguimos encontrándonos por casualidad. Una tarde tomamos unas cervezas y la acompañé a casa. Me invitó a subir a su piso de estudiantes. Bebimos más. Empezamos a acariciarnos. Nos besamos. Me mordió la lengua y luego se rió y pregunto si me parecía guapa. Llegué a desabrocharle el sostén y a disfrutar del tacto de sus pezones. Entonces dijo que tenía que irme. Nos despedimos con otro beso en los labios, corto, sin lengua. Volvió a reírse mientras cerraba la puerta. Después, en la Escuela, dejó de hacerme caso. Parecía que le molestara verme. Cuando, al cabo de varios días, logré hablar con ella un momento, dijo que no pensaría que porque me hubiera dejado meterle mano un poco ya éramos novios. Y soltó otra risotada. Desde entonces no hemos vuelto a encontrarnos como antes, por azar, por las calles. Nos vemos en las clases, nos saludamos a distancia y no parece que quiera volver a estar un rato conmigo a solas. Supongo que hay algo que hice mal el otro día, o que no hice. Quizá la

pillé en un momento de debilidad del que se recuperó según cerraba la puerta de casa. No es muy guapa, pero sí bastante alegre, y me había hecho ilusiones.

Vino Aurora. Me acerqué a la Estación de autobuses a recibirla. Llegó con su amiga, que tenía que visitar a una tía suya enferma. Dejamos las maletas y a su amiga en casa de la señora y fuimos a buscar a Julio y Mónica a un bar. Le enseñamos las curiosidades de la ciudad, los singulares licores que ofrecen en algunos establecimientos: el penicilino, un vino quinado con ginebra o algo parecido; se toma con una pasta bañada en clara de huevo que llaman zapatilla; el carriazo, un aguardiente dulce que se bebe directamente de la botella, en una taberna con el suelo de tierra, llena de borrachos ilustrados; en El socialista se bebe vino de un porrón y se comen cacahuets. Mónica enseguida perdió la compostura; los demás aguantábamos, más o menos. La novia de mi amigo no sólo hacía muchas bobadas, sino que le dio por vomitarle a un camarero en la chaqueta cuando íbamos a tomar unos cafés que nos despejaron en un establecimiento elegante. Me quedé sin dinero. Fuimos a casa de Julio. Su cuarto está a la entrada y ni siquiera entra a saludar a la familia. Siempre es así. Allí, mientras oíamos música, nos besamos. Enseguida vinieron las caricias. Se me estaba haciendo tarde para llegar a casa. Mónica roncaba y Julio había empezado a tocar la guitarra como para él, sin hacernos caso. Aurora no parecía tener ninguna prisa. Le pregunté si quería que nos fuésemos. Ella contestó preguntando si no podíamos quedarnos. Miré a mi amigo, que no había oído nada y al que parecía darle todo igual. No íbamos a pasar la noche allí los cuatro, en esa cama de ochenta centímetros de ancho, con toda su familia alrededor. Cogí nuestros abrigos y le dije que nos marchábamos.

En la calle, dijo que me invitaba a un café. Mientras me espabilaba un poco, contó que ya no vive con sus padres. Con el dinero que consigue trabajando, se ha hecho con una habitación en un piso de estudiantes. Ya no tiene que discutir con su madre cada vez que sale por la hora de llegada. Preguntó si tenía novia. Contó alguna anécdota de cuando estaba con Luis, riéndose de la impericia del muchacho. Ya era muy tarde. ¿No tenía que volver a casa de la tía de su amiga? Se desentendió del asunto. Yo sí tenía que estar donde mi hermana. Nunca he pasado una noche

fuera desde que estoy aquí, y menos sin avisar. ¿Qué íbamos a hacer? Preguntó si no tengo amigos que vivan por su cuenta. Algunos hay, dije. ¿Y no podrían hacernos hueco por una noche? Salimos a buscar a alguien conocido que quisiera hacer el favor. Encontramos a Maite, de juerga con unos cuantos. Celebraban un cumpleaños. Me moría de vergüenza cuando le pedí un hueco en su casa esa noche. Miró a Aurora con picardía y dijo que tendríamos que acompañarles hasta que les diera por retirarse. La madrileña enseguida empezó a reírse como el que más con las bromas de la panda. Tampoco perdía comba con la bebida. Cuando nos tocó pagar una ronda, ella se hizo cargo. Yo a veces me olvidaba de que debería estar en casa desde hacía mucho rato. Maite nos observaba, imaginando no sé qué.

A las cuatro de la mañana estábamos en el portal de su casa. Los tres abrazados como único modo de estar sujetos y de pie. Por fin conseguimos entrar en el piso, entre tropezones y carcajadas. Las chicas se encerraron en el baño. Cuando me quedé solo, empecé a imaginar cómo íbamos a dormir los tres, ¿juntos en una cama?, tuve un ataque de pánico y empezaron a darme arcadas. Salí de allí como si me persiguiera el diablo. Eché la pota en el portal, sin darme tiempo a llegar a la calle. Cuando me acostaba, eran casi las cinco. No toqué la cena, que estaba, como siempre que llego tarde, en el horno. Al día siguiente tendría bronca. La más contundente, hasta hoy.

Maite sonrío cada vez que me ve en la Escuela. Procuero evitarla. El otro día, en clase, se sentó a mi lado y contó lo maja que le pareció Aurora, mucho más que yo, y sobre todo, más simpática y menos cagueta que mucha gente. Yo no tenía ganas de hablar. Pidió sus señas y su teléfono, para invitarla a que venga a su casa cuando quiera. Dije que no los tenía ahí, pero que se los llevaría un día de estos.

Aurora no ha vuelto a llamar.

MOISÉS PASCUAL POZAS

## EL SILENCIO DEL OCASO

Muchas veces me han dado ganas de irme a descansar a la tapia del amanecer para apurar el silencio. Se lo he dicho a la joven que viene a hacerme compañía y, sonriendo, me ha pedido que espere un poco porque va a componer un libro con mis historias, incluso lo va a rematar con un apéndice a modo de diccionario con las palabras que ya no existen. Ella me considera un superviviente de los pueblos muertos, pero la verdad es que el mío se despierta cada mañana en un alboroto de voces que se meten en la cabeza y revolotean como avispas encerradas en una botella. Antes de que el rodar de ruedas anuncie su presencia, ya estoy sentado en la silla con la manta sobre las piernas y la bandeja de nogal encima del arcón con un plato lleno de pastas, dos vasos y dos botellas, una de vino dulce y otra de aguardiente. Estoy sentado en la silla de los ocasos respirando este aire de aceite de sándalo que disimula mi olor a viejo. Así la esperaba todos los atardeceres, pero sin manta sobre las rodillas porque entonces la sangre maceaba como el agua en los trampones. El cuento de mi impostura nunca se lo he contado y tendré que enmascararlo con las artes de la confusión y de la duda para no herir su autoestima. No sé por qué le mentí, quizá porque, de alguna manera, al mudarme a su casa deseaba ser él y, paradójicamente, mortificarme con el mal de ausencia.

Yo la veía desde mi ventana e imaginaba que era la diosa del templo que nunca envejece, mucho más bonita que esa virgen a la que llaman la Candelaria y que no es otra cosa que un trozo de madera con expresión de loca. Pero una tarde no salí a contemplar los relumbres del ocaso ni el vuelo azorado de los vencejos. Tampoco las tardes que siguieron balanceó su cuerpo menguado en la mecedora de la memoria. Desbaratado por la nostalgia de aquellos ojos de brisa estancada fui en busca del hueco de su carne. Cuando la encontré, no pude acariciar su rostro porque estaba tendida en la pared del amanecer y los buitres habían picoteado un

cuerpo en el que se habían marchitado los olores. Recordé entonces sus últimas palabras: «No besarás mis labios». Aquella voz suena tan lejos y tan cerca...

Vine a Romila una madrugada de finales de noviembre a lomos de una mula, envuelto en una manta ruana y trayendo por todo equipaje unas alforjas con la ropa imprescindible, el breviario y algunos libros. Hacía cuatro meses que había acabado los estudios en el seminario de Bolenda y dos que había celebrado la primera misa. Romila..., un amasijo de adobes que rastree varias jornadas en un páramo aterido, donde los vientos zarandeaban los buitres y aullidos salteados se cuajaban en un cielo de fulgores de diamante. Hacía mucho frío aquella madrugada y una niebla enmadejada subía de los Tajos del Lobo y envolvía la aldea. Romila se acurruca al pie de un cerro pelado, en el extremo del páramo que cierra el hondo barranco del Roderno. Más allá del barranco, que puede cruzarse por un puente de fresno, se tumba la tierra de los saltamontes y los escorpiones, y todavía más allá, donde el horizonte pierde los pies, lomea en reverberos de mica. Así que bien puede decirse que Romila es como el final de los cansancios. Llegué acá agujado por las prisas, pero se me fueron los años y cuando quise darme cuenta era el único habitante del páramo. Precisamente, tuvo que fatigarse mucho la vida en estos lugares para que ella apareciera por la pendiente del cerro con un carro de madera coloreada tirado por una yegua torda. Me explicó que estaba levantando un censo de los pueblos abandonados. Al principio me visitaba una vez al mes, y luego cada quince días, y ahora todas las semanas. Me trae las pocas provisiones que necesito porque aún me quedan fuerzas para cultivar el huerto, ordeñar la cabra y cuidar los conejos y gallinas. Un maestro granjero, gritó trazando un gesto de victoria con sus manos de niña, y así fue como empezó nuestra historia que se alimentaba de historias que yo le contaba sobre Romila, y de esta manera se fue poblando esta piel reseca de hombres y mujeres que mis palabras regresaban a sus tiempos. Y de las tinieblas emergió el hombre del traje de pana negro, bastón de nogal y leontina dorada que, recostado en el pescante de una tartana, se anunció tocando un acordeón a la revuelta del cerro. Sin sacudirse el polvo del sombrero, a repique de campana, canjeó en el atrio de la iglesia santos de madera pintada por papeles de tinta desteñida, y

apenas concluidos los tratos desapareció sonando la canción de los traficantes. O el pastor que se jugó a los dados sus horas por un cofre repleto de monedas de plata y, al romper la mañana, se ahorcó de una traviesa del puente. Y así le iba dibujando los afanes de lo que ella denominaba el friso del ayer y que copiaba y copiaba a la luz del carburo en unas hojas cuadrículadas. Cuando saltaba un vocablo que desconocía, me cortaba para decirme: «Esa moneda sin curso es un tesoro, repita otra vez». Y de cuento en cuento me quedé sin muertos y empecé a inventar historias, como la de la mujer tuerta que llegó a Romila una siesta de tizones cambiando los pensamientos de un loro ciego por pan; o la del soñador de aguas subterráneas que se ahogó en una cuba mientras intentaba despabilar su borrachera de cánticos y pozos de fantasía; o la del guardador de la simiente que repartía el hambre a su antojo y al que los pordioseros encontraron sepultado en un montón de trigo; o aquella del niño enano al que azuzaban los perros y arrojaban piedras con tanta saña que tenía que esconderse en las troneras del campanario. De tanto imaginar historias se apoderó de mí tal desconcierto que no distinguía las verdaderas de las mentirosas. Al final, presa del desvarío, me preguntaba si yo no sería realmente él o un personaje más en el reino de la fábula, y pensé con poca desazón en Balano, que consumió su existencia suspirando por la hermosa Olena, musa inventada por el insigne poeta Brandelo, a su vez creación de un autor sin nombre. Para comprenderme y salir de esta incertidumbre alucinada recorrí los senderos del ayer.

Cuando llegué a Romila era un mozo rebosante de energía. Al reconocerme apesado en la luna del armario me entraban unas angustias muy malas, y me quitaba la sotana, y me desnudaba, y me soñaba en brazos de una mujer, y recitaba los versos de un poeta latino culpable indirecto de que en el seminario me castigaran una semana a un ayuno de pan y agua. Luego me dolía de arrepentimiento y como no podía confesarme me encerraba en la iglesia y pedía perdón de rodillas y con las manos en cruz al Cristo de los extraviados.

Poco a poco se fueron difuminando tanto las referencias, que bien creí que Romila se había escapado del mundo porque los que se iban no regresaban y los arrieros apenas se detenían. Tanto se despobló, que terminé por ejercer de oficiante de ánimas y de sepulturero ante la falta



de brazos capaces de abrir hoyos en esta gusanera de yeso. Solo ella se quedó para siempre. Arribó un septiembre tan seco que los campos se rajaron y los vientos remolinaron el polvo. Sí, fue muy seco aquel mes de septiembre en que la vimos descender de un carro entoldado protegiéndose del sol con un velo blanco y transparente, y una sombrilla sostenida por un hombre espigado, con lentes, que andaba como las marionetas y que dijo «soy don Zalino, vuestro maestro». Desde ese día, para disfrazar las ansias, me entretenía repasando las historias de amor con las que excitaba a los feligreses. Encendía las velas de la iglesia y subido al púlpito veía el ensimismamiento de mi diosa, su mirar de sombra quemada, y mi voz suave y susurrante hablaba a las arenas calientes de los sentidos. Tuvieron que pasar cuatro años para poder sombrear mi cuerpo en la luna del armario y sosegar la agitación pecadora de mis noches. Cuando la vi acercarse al confesionario me asaltaron los miedos y sofocos. Olí su perfume a sándalo, me perdí en su mirar de pozo y busqué las palabras nunca pronunciadas. «Vengo para que me cuente la historia del amor fecundo», me dijo, y rozando lo temblores nos buscamos en la penumbra de los atardeceres. Ella se desnudaba con la liturgia que yo había recreado en los duermevelas. Encendía los cirios de las fiestas y ella se transformaba en canción de carne igual que las vírgenes y las diosas que inflaman las pasiones. Fue entonces Romila la tierra del olvido con sus veranos de candela e inviernos de carámbano, hasta que una noche de luceros caídos me dijo que las historias del amor fecundo eran tramposas y que nunca más besaría sus labios en el cuento de los pecados inservibles. Muchas tardes estuve esperando el eco de sus pasos en la iglesia que olía a cera derretida y a perfume de sándalo, pero allí solo se oían el arrullo de las palomas y las raspaduras del bronce.

Me sentaba enfrente de la ventana cuando ella se balanceaba en la mecedora de los recuerdos o cuando la luz de nieve recortaba tras los cristales su rostro de virgen salido de un cuadro. Y para no sucumbir a la pesadumbre hilvanaba en las madrugadas insomnes las infinitas historias del amor.

Rodaron los años, y se murió don Zalino, y lo amortajaron con su traje de lino, sus botas de charol y sombrero de paja fina un anochecer en que ladraban los perros, y yo seguí contemplándola en los relumbres del

ocaso, o a la luz de la llama de un candil tras los cristales, o bajo el palor nocturno de la luna de la nieve. Poco antes de su término nos encontramos en la iglesia derruida donde solo se oían el arrullo de las palomas y las raspaduras del bronce. Aunque no ardían los cirios de la fiesta de los vivos ni del recuerdo de los muertos, creí leer en su rostro la melancolía de todas las historias. Fue por aquel entonces cuando comencé a dar vueltas a las esquinas del miedo.

Ha dejado de escribir en el cuaderno de rayas que se cruzan y me ha mirado como quien entra o sale de un sueño. Le he contado que había prendido las mechas de los candiles y perfumado el aire con aceite de sándalo para ver si ella se hacía también canción de carne, pero con ademanes de sonámbula se ha levantado, me ha dado un beso en la frente y se ha ido dejando un rastro de mirada de sauce.

Al atardecer, el páramo se llena de voces que rutan en mi cabeza. A veces escucho como un crujir de huesos, y si aguzo el oído hasta puedo oír el rodar de un carro volteando el cerro. Llevo tanto tiempo esperándola que ya no sé si estoy sentado en la silla de los ocasos, o si, finalmente, me fui a descansar a la tapia del amanecer para llenar nuestro silencio.

PILAR SALAMANCA

NO VOLVEREMOS A OÍR LADRAR A SUS PERROS  
(Reflexión y cuento)

*Cierto, un escritor necesita algo de lo que hablar, un lugar donde ocultarse, una excusa para resultar poético y la Naturaleza, digamos, es una excusa tan buena como cualquier otra. Claro que, antes, tendríamos que ponernos de acuerdo en qué significa eso de Natural, Naturaleza. O, al menos yo. Yo, que todo lo que sé de la Naturaleza lo he aprendido en los libros. Y tampoco es que esto me haya servido de mucho. Las kilométricas distancias que a lo largo de los años he tenido que recorrer con el único fin de «encontrarla» han acabado, casi siempre frente a ordenados paisajes que no son ni la mitad de interesantes que las fotos de «al filo de lo imposible»: ruinas de lo que un tiempo fue la Amazonía o los acantilados de la Costa de la Muerte y que, hoy, no resultan convincentes ni siquiera a media distancia.*

*Me pregunto a menudo que me queda por hacer.*

*Desorientada las más de las veces no sé ni dónde habito y, sinceramente, me resulta todo tan... tan ¿rutinario? que fuera de la pequeña colmena donde habito confundo con frecuencia —sobre todo después del cambio de hora— la tarde con la noche y la noche con la mañana del día siguiente y cuando me levanto y abro la ventana, todo el paisaje que alcanzó a contemplar se reduce a las cuatro catalpas de la zona peatonal. Es decir, el paisaje de la ciudad. La jungla de asfalto. Que si es tan jungla como parece —y lo parece mucho— es sólo porque nosotros, sus habitantes, nos hemos convertido en unos predadores.*

*¿Qué por qué digo esto? Simple observación para-científica: todos los seres humanos tenemos los ojos colocados en la parte delantera de la cabeza —como los tigres— (las presas los tienen a los lados) y seguimos con los instintos alerta: es decir, siempre que nos parece necesario*

decretamos que alguien es una presa y caemos sobre él. A veces, «sobre países enteros», sobre «naturalezas» enteras. Desde que hace milenios domesticamos el fuego como si fuera un animal hermoso y temperamental no hemos cejado hasta conseguir domesticarlo todo: La Naturaleza en primer lugar y después el fuego, el viento, el agua, la luz y desde luego los sentimientos todos, el Lenguaje, nuestro cuerpo...

TODO salvo la imaginación. Con ella no hemos podido. Y a ella me atengo.

Existen otros mundos dijo —creo— Paul Eluard pero todos están en éste.

Pero lo cierto es que para saber cómo son esos OTROS mundos no necesitamos conocerlos en absoluto. O eso es lo que ocurre —al menos— en mi caso. Con frecuencia sucede que recuerdo escenas de días —o hasta de años antes— y las veo con toda claridad dentro de mi cabeza. Pero también puedo representarme e —incluso— crearme si de verdad lo quiero —hechos o experiencias en lugares completamente imaginarios.

A veces, al encontrarme frente a un paisaje visualmente imponente, experimento una emoción especialmente intensa y cuando me acuesto por la noche y cierro los ojos, vuelvo a ver el mismo paisaje desfilando dentro de mis párpados cerrados.

Me ocurrió también este verano. Habíamos subido a las murallas de Urueña para rendir homenaje al sol. Lo hacemos todos los años: Nos asomamos al mirador a la caída de la tarde y vemos cómo se va ocultando, muy despacio. Al contrario que en el desierto, otro paisaje que amo, pero donde el sol cae de repente y ya tenemos el cielo todo coloreado de negro, una especie de noche en donde, aquí y allá, se abren rasgones de lívida claridad pero sólo como advertencia de lo que viene detrás: la llegada de una oscuridad inmensa, total.

No obstante la imaginación, tal como podemos suponerla —en absoluto domesticada al modo de la Naturaleza— no tiene —en mi opinión— mucho que ver con la realidad es decir, con lo que «de verdad» acontece porque —en el fondo— es algo que funciona en OTRA DIMENSIÓN.

Otra dimensión ¿Cómo explicarlo? La imaginación es una facultad del alma que no se rige por las leyes de este mundo —y si vamos a eso,

tampoco por las de Otro—. Y que se trata de pura libertad, un milagro inexplicable.

Pero bueno, inexplicable o no esa noche de Urueña, esa imaginación de la que hablo, la mía sin ir más lejos, lo mezcló —una vez más— todo: la lenta puesta de sol desde las almenas y mis recuerdos de la imponente noche del desierto y el resultado fue este pequeño cuento que ahora paso a relatarles y que se titula:

### NO VOLVEREMOS A OÍR LADRAR A SUS PERROS

Se adentraron en el desierto en busca de las tumbas con menos provisiones de las necesarias. Con menos provisiones de las necesarias y una antiquísima tienda de campaña fabricada con tela embreada. Incluso las mantas eran de lana: todo muy pesado. Llevaban el equipaje en bolsas de lona colgadas al costado de sus camellos y cargaban también con rifles y munición para cien disparos, cámaras de fotos y botiquín de urgencia aparte, claro, de los utensilios de cocina y de la ropa. Y aunque aquella mujer había salido muchas veces de expedición y había tenido, también, que acampar al raso, nunca lo había hecho en lugares tan alejados; nunca en medio de ninguna parte.

Pero, en aquella ocasión, era el Dr. Smith quien, a fin de cuentas, tomaba las decisiones. El Dr. Smith, un engreído arqueólogo que trabajaba para el museo de El Cairo y cuya única idea era penetrar en el recinto de un pequeño templo recién descubierto al costado de la pirámide de Meidum para fotografiar los pozos arqueológicos y hacer una transcripción de los textos escritos en las lápidas. Lo demás, le tenía perfectamente sin cuidado.

Aquella mujer era su ayudante y, lo que viene a continuación, su diario:

Sábado, 21 de Marzo (día del equinoccio)

A mediodía el calor es opresivo. Frente a nosotros, el desierto y las tormentas de arena; a nuestras espaldas, las últimas escarpas. Pasaran toda-

vía algunos días hasta que el Dr. Smith se dé cuenta de que es mejor descansar de día y caminar de noche; de que no llegaremos a ninguna parte si nos empeñamos en seguir andando bajo el sol y, mucho menos, sin haber obtenido el permiso de paso de la tribu de los Rwuala.

Lunes, 23 de Marzo

Retrasados en nuestra marcha por una tormenta de arena que se abatió sobre nosotros durante la mayor parte de la noche y a lo largo de toda la mañana, llegamos al pie de la gran pirámide de Meidum al terminar la jornada del día 22. Viajan con nosotros: Mahdi Basam, de la tribu de los Dulaim, que ha cabalgado —gracias a Dios— con los Rwuala; su hermano Kassem, un bello joven muy diestro con los halcones; el servicial Muhammad, de la tribu de los Hassinah que se ocupa de cada detalle aunque en apariencia parece ir siempre dormido; Malick, un maldito vago, pero valiente como un león y Ali, el jefe de los camelleros, un beduino de piel oscura de los árabes Agail.

Nada más detenernos, montamos el campamento y mientras los demás descargan, Mahdi y yo nos llegamos a unas colinas cercanas para explorar el terreno. No vemos ni rastro de las negras tiendas de los Rwuala —la tribu en cuyo terreno nos encontramos— así que regresamos enseguida y después de la cena me enrollé en la manta y me quedé dormida.

Martes, 24 de Marzo

Por la mañana nos dirigimos al templo y empezamos las mediciones. Pasamos más de tres horas dando vueltas a los muros y tumbados en el suelo duro y helado de la mastaba haciendo fotografías y copiando las inscripciones de las ofrendas funerarias y las de una sorprendente estela de diorita que aparece decorada con cabezas de ocas. Según Mahdi, se trata de una invocación a los seres vivos, una especie de oración con la que los antiguos egipcios apelaban a la memoria del caminante a fin de que el nombre grabado pudiera revivir de nuevo con el aliento y el espíritu de aquel que lo leyese.

El texto dice —más o menos— así:

Mi nombre era Imhotep pero me llamaban Petubast, Guardian del Sello del faraón Huni

Y a continuación, venía la invocación:

Me encontraré con todos vosotros,  
hombres onerosos y estúpidos,  
los del colmillo sangriento,  
heridas frescas,  
los de las manos atadas  
y los otros.

Me encontraré con todos vosotros,  
Hombres del mal ejemplo, el disimulo,  
De la impotente resignación y de la pena,  
La purulenta pena de olvidarnos  
y de no estar ahí nunca.

Me encontraré con todos vosotros  
En la última esquina del templo  
En el último rincón, la punta  
de este desierto destrozado  
Y cuando os vea:

Volaré vuestros tímpanos a preguntas  
Y la cuenca de esos, los vuestros ojos  
ciegos y miopes.  
Liquidaré vuestra envidia  
A picotazos y vuestro cuajo  
A golpes.

Ahogaré vuestras mentiras con mis gritos  
Y los millones de gritos de los míos.

Porque nos habéis traicionado,

hombres incapaces y horrendos,  
muertos hombres, héroes muertos,  
progenitores del horror y la injusticia  
Nos habéis entregado a los tiranos  
Violado

Me encontraré con todos vosotros  
y os haré tragar el veneno a cucharadas  
y con voz de trueno y de tormenta  
Me oiréis por fin esta promesa:

No, no sobreviviréis.

Le digo a Mahdi que el tal Imhopet parecía un hombre airado y entonces él, aterrorizado, se me echa prácticamente encima y me tapa la boca con las dos manos antes de rogarme casi a gritos que no vuelva a repetir ese nombre porque da mala suerte además de irritar a los dioses. Que si quiero referirme al «Guardián del Sello», utilice su «alias» es decir Petubast ya que, según una creencia fundamental conocida como «la doctrina del nombre», los egipcios sabían que nombrar a alguien era, no sólo conocerle sino también tomar posesión de él y por eso, para no quedar a merced de los extraños, intentaban por todos los medios protegerlo. Sonríe y pregunto si él —como los antiguos egipcios— creía también en todas esas cosas pero él se encoge de hombros y no dice nada.

Después ocurre algo extraño:

Cuando vamos a salir observamos cómo la hermosa caliza de Tura que recubre el pasadizo de la entrada empieza a desprenderse. Al principio en finas capas de polvo pero después en fragmentos cada vez más grandes, mientras las paredes del pozo comienzan a vibrar suavemente. Mahdi parece aterrado y confieso que hasta yo misma temo ser víctima de un temblor de tierras o algo parecido. Terremoto o no, el caso es que al intentar abrirnos paso de nuevo, descubrimos que la entrada ha quedado bloqueada, seguramente, por un pequeño desprendimiento de arena.

¡Paciencia! Supongo que ahora nos tocará esperar pero imagino que si no estamos de vuelta en el campamento alrededor de las seis, vendrán a buscarnos. De momento, tenemos todavía luz y pilas de repuesto para tres o cuatro horas más. Con todo, Mahdi parece un poco inquieto y, al mismo tiempo, extrañamente resignado. Cuando le pregunto si será por fin esta noche cuando los Rwala se detengan en los pozos de Bani Saiff para dar de beber a sus camellos, mueve tristemente la cabeza y le oigo murmurar algo así como que o mucho se equivoca o no volveremos a oír ladrar a sus perros.

Sinceramente no estoy muy segura de qué es lo que ha querido decir.

ELENA SANTIAGO

NIEVA OSCURIDAD

Despertaba Martina Carnelli cada mañana con la misma dolencia, aquella punzada de compasión bajándole el cuerpo y maltratándole el alma desde la obsesión de su soledad. Largo tiempo llevaba sin mirarse detenidamente al espejo por no interesarle su imagen. La vida era adecuada para quienes sabían respirar pero no, nunca, para aquellos que arrojaban por el primer barranco cualquier deseo. Desde lo ocurrido había descartado la idea de caminar hacia adelante, quedándose cual estatua sombría en alguna parte de sí misma sin hacerle caso al sol si era el sol lo que salía.

Adoraba la nieve sosegada o inquieta dibujando en blanco el relieve del románico de la basílica de *San Isidoro*, continuando meciéndose sobre tejados, plazas y calles de León, cambiando la ciudad en una callada belleza.

Martina Carnelli se escondió en la sospecha, sin encontrar un alivio para la verdad de que Samuel la engañaba. Que se vestía de traidor los últimos meses, hasta llegar al instante que tuvo que decir que no podía más. Ciertamente había manejado la cortesía, arrugada de forma inmediata por ella como un papel inútil. Tan fanática del amor, una entregada, y cuando afablemente contó Samuel las ruinas de su amor por ella ahogándolo, se hundió impetuosa en la desventura y en la umbría del mayor desencanto.

Torcidas las horas, las palabras y las miradas. Cuando más seductora quiso aparecer, cargó una vejez repentina y un destino empobrecido. Afuera el mundo en plena existencia seguía representando la comedia de cada día. Dentro de la casa temblaban hasta las sillas y el vacío. Ni la más diminuta complicidad para poder despedirse dentro de aquel eclipse personal, ausentes ambos hasta en lo indiferente. «Si necesitas algo Martina...» Y ella repuso aquello: «Necesito la vida que me estás robando».

Los días pasaron rigurosos y destemplados. La ausencia se pronunció descorazonada. No podía creer que siguiese siendo ella con el mismo nombre y los mismos apellidos. Y en la casa, la puerta exterior con el mismo número 41.

Porque Samuel había desaparecido dejándola atrás hasta sin sueños.

Asombrada la mañana bajo los copos de nieve. Solitario e intacto el espacio de la plaza de *Las Palomas*. Al otro lado, sentada en un banco descansaba la escultura de Gaudí frente a su edificio *Botines*. Contemplaba sin mirada la llegada impetuosa de la nieve, absorto, posiblemente turbado. En su perpetua postura, bajo el sombrero y el frío de aquella hora.

Cuando Martina Carnelli llegó a su lado y como si lo que calara la hora fuese el sol y no aquel alboroto de fuerte nevada, se sentó a su lado cubierta por una amplia capucha. Gaudí ni la miró. Siguió fijo en otro siglo y en un rostro sin memoria emergiendo, sin embargo, a alguna sensación que llevaba escondida en los bolsillos. No le quedaba imaginación porque no le quedaba vida, pero sí conservaba algún color de los plasmados en su personalísimo Arte. Y quería sentirlo en la punta de sus dedos, en un alma o espejismo que pudiera quedarle. Quizá se lo estaba contagiando aquella mujer de impermeable negro brillante que se había sentado a su lado como si aquella fuese una hora de calor y no aquel noviembre de cielos malva oscurecidos. Bajo, muy bajo creyó llegarle la voz tenue de la mujer obsequiándole con su presencia y sus palabras: «Me llamo Martina Carnelli, y aunque estoy viva sólo tengo un presente sometido y duro como una cobardía. Doy clases de música en el Conservatorio y son mis dedos quienes reconocen las teclas y las notas, porque mi persona ha sido vencida».

Sin compañía desde que Samuel la había empujado al abandono, mientras le explicaba todas sus mentiras sin el menor arrepentimiento. Hablaba con la ilusión de su huida hacia una dirección en Buenos Aires, Argentina, donde alguien lo esperaba. Se había comprado Martina un tango con aquel título, *Buenos Aires*, con una cierta aversión ya que no creía en ningún buen aire. Y un libro de fotografías del lugar, sucumbiendo en aquella proximidad: ¡Samuel, tan lejos...! Lo que nunca sabría ni el nombre de la mujer que lo esperaba.

Pensaba Martina lo extraño. Lo estrafalario, finalmente. Y se contó que debería limpiarse el polvo de los derrotados que la cubría y abrir un frescor limpio. Pero permaneció en la oscuridad que él le había dejado y ni un intento hizo de encender la luz. Apenas si un temblor de cirio con llama y olor suave.

Aturdida había mirado a Samuel bajar la escalera en busca de la salida cargado de certeza y de una maleta tan desproporcionada como la hora.

Martina Carnelli como un golpe había recordado a Ofelia bajando muerta por el río.

Seguía densa la nieve triste como en aquel cuento de Chéhov: *La Tristeza*. Martina sabía que era la misma nieve y la misma tristeza. Giró la cabeza observando la efigie rígida de Gaudí, susurrándole: «Sr. Gaudí, me llamo Martina Carnelli. Mi padre italiano, habitante en Roma, en *Via della Vite*. Fue un contrasentido para mí, él y la calle, calle de la Vida, y un par de cartas al año de letra perfecta y palabras especiales, como envueltas en el papel intenso y azul de los caramelos; sólo que de un caramelo al que habían olvidado endulzar. Y mi madre leonesa, mujer amante del sosiego y las costumbres, esclava de la enfermedad que le dio la mano para no soltarla hasta que cansada, se fue entristecida. Decía que, con todo y a pesar de todo, le gustaba vivir. Así, fue injusta su ida hacia la nada aunque nada esperaba».

Asustada, decidió Martina irse a una casa sin recuerdos pero comprendió que aquella idea era una mentira; y se quedó pensando en Ofelia bajando muerta por el río.

Miró Martina Carnelli a Gaudí, Sr. Gaudí, aclarándole que aquel Samuel de maleta exagerada era su amante, un amante de vino y rosas como en las novelas, durante nueve años. Después aquel hombre de su vida comenzó a embelesarse con el tango que le dejaba lágrimas en los ojos y en los labios. Y comenzaron sus besos a ser besos de sal, y en la sal no había ternura.

No conseguiría Gaudí volverse a ella y conocerla. Escuchar su historia en su voz y en su mirada. La imaginó con aspecto impávido, tan obligada por un resentimiento que era lamento. La fue dibujando bajo sus párpados apagados. Le sobresaltó que acabase dejando la cabeza en su hombro material y dejando un estremecimiento (de frío o de recuerdos)

en un tono compungido. Levemente delirante, la oyó: «Sr. Gaudí, Samuel era mi amante. Se lo repito por si no me ha oído».

No pudo Sr. Gaudí ni pestañear. Bajo su sombrero colmado de nieve buscó interpretar, en aquella mañana sin palomas ni gorriones, una idea que era intento de aclarar de qué Ofelia le hablaba su compañera de banco. ¿Ofelia muerta en el río? Nadie, por hundido que estuviera podría merecer una muerte tan exquisitamente torpe y amarga.

Creyó al conocer a Samuel que nunca tendría aquella suerte torcida de su madre. Cuando se conocieron la había llevado al bosque de los chopos, en un día de viento. En el murmullo del momento bullían ramas que arrojaban hojas intensas en amarillo y color cobrizo. Abrazaron el árbol dándose las manos, y Martina había cerrado los ojos sintiendo lo dorado y cobrizo en hojas que caían sobre su pelo. Ningún velo mejor de novia. Te amo. Te amo. Un éxtasis cálido le acercó un beso. Otros besos. Supo Martina Carnelli que la eternidad existía para aquel amor.

«Sr. Gaudí, me llamo Martina Carnelli y creía en la eternidad como creo en la música».

Sólo era un hombre nevado, pero hubiese querido tenderle las manos. Dispensarla de aquella conducta lastimosa. A veces no se puede hacer lo que se quiere por no romper la vida. Otras, no nos deja la muerte. Caviloso, reflexionó que lo consideraba inaceptable.

Apartó su cabeza Martina Carnelli del hombro del Sr. Gaudí porque los escasos viandantes que se apresuraban de un lado a otro, la miraban. Sacudió la nieve llorosa en su regazo, en su bufanda y sus mangas. Musitó para sí misma: «A lo mejor el tiempo de atrás no tiene frío, no nieva en mi memoria y aun queda rescoldo para una espera».

Sólo el Sr. Gaudí nada podía esperar. Ella, sin embargo, sí estaba viva. Dejó su mano amigablemente en su hombro, cuchicheando: «Adiós Sr. Gaudí».

Y se fue hundiendo los pasos en la nieve.

Regresó a casa. Con sus libros. Su música. Sus pasteles de crema comprados al peso. Lentamente se acercó a mirar seducida el cuadro. Ofelia muerta tendida en el agua, pintada por John Everett Millais, en 1852, Ofelia personaje de Shakespeare.

Sola y bella, entre ramajes y flores salpicadas. Con las manos desoladas pero implorando.

Como las de Martina Carnelli.



## ÍNDICE

<i>Presentación</i>	
María Pilar Celma Valero y José Ramón González . . . . .	7

### PRIMERA PARTE. ESTUDIOS

NATALIA ÁLVAREZ	
Territorios, parajes y contornos literarios: aproximación teórica al espacio en la narrativa actual. . . . .	17
PALMAR ÁLVAREZ-BLANCO	
Para una reeducación de los sentidos: Naturaleza y ficción en el siglo XXI . . . . .	39
JOSÉ MARÍA BALCELLS	
Espacios de la infancia. . . . .	55
ASUNCIÓN CASTRO DÍEZ	
De la vida a la literatura: territorios leoneses en la narrativa española contemporánea . . . . .	79
CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ	
Mapa de palabras para siete cuentos . . . . .	101

### SEGUNDA PARTE. RELATOS

LUCIANO G. EGIDO	
Muerte injusta de una mujer doncella . . . . .	127
LUIS GARCÍA JAMBRINA	
Operación photoshop . . . . .	135

---

J. Á. GONZÁLEZ SÁINZ	
Composición de lugar .....	143
LUIS MARIGÓMEZ	
Revuelto .....	151
MOISÉS PASCUAL POZAS	
El silencio del ocaso .....	157
PILAR SALAMANCA	
No volveremos a oír ladrar a sus perros .....	163
ELENA SANTIAGO	
Nieva oscuridad .....	171

