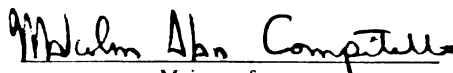




This is to certify that the
dissertation entitled
LA NARRATIVA DE ISSAC MONTERO:
UNA REINVINDICACION.
presented by
Eufemia Sánchez de la Calle
has been accepted towards fulfillment
of the requirements for
Ph.D. degree in Spanish


Major professor

Date November 8, 1990



PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____

MSU Is An Affirmative Action/Equal Opportunity Institution

c:\cric\datedue.pm-3-p.1

LA NARRATIVA DE ISAAC MONTERO: UNA REIVINDICACION

By

Eufemia Sánchez de la Calle

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

1990

ABSTRACT

LA NARRATIVA DE ISAAC MONTERO: UNA REIVINDICACION

By

Eufemia Sánchez de la Calle

This dissertation outlines the trajectory of Isaac Montero within the trajectory of the Spanish postwar narrative and demonstrates how his evolution exemplifies the path followed by the Spanish novel from the period of the Francoist dictatorship to the post-Franco era. In addition to a comprehensive analysis of Montero's works this study undertakes a contextual and intertextual reading of this extensive corpus of narrative that spans some thirty years of production. It demonstrates the ways in which Montero's narrative evolution responds to his own deep-felt beliefs about the relationship between literature and history and how his work contributes to the evolution of recent Spanish fiction. It also pinpoints those moments in which his narrative approaches and diverges from the evolutionary trajectory of Spanish fiction from the late 1950s to the present.

The first chapter is an analysis of the evolution of the Spanish post-war narrative from the end of the civil war to the present. The second chapter undertakes the study of the social and historical context that surrounds Isaac Montero in order to see his professional and literary activities. It also shows his views about literature and the political events that took place during that critical time. The third chapter is a study of the methodology used in the analysis of Montero's works to help to better understand and

appreciate his narrative. The theory of reception of Wolfgang Iser is of help to focus our attention on the role of the reader as an element of participation and creation of the text. The use of elements of the sociology of the literature of Lucien Goldmann allows us to center our analysis in the union that exists between the individual creation and the mediation of society. Both theories allow us to measure the works of Montero in its contexts and to observe his reaction to his socio-cultural environment. They will also allow us to measure the structural changes that Montero introduces in his works, many of which have to do with an increase in the role of participation of the reader. The rest of the chapters is an exhaustive analysis of Montero's work and a contextual and intertextual reading of his narrative.

The conclusion reached in this dissertation is that the intellectual evolution of Montero is that of a man committed to carrying out both a literary change and a social change, a trajectory which, little by little abandons direct political involvement in order to find other ways to channel the binomial of literature/social praxis. It is precisely how this relationship between the elements of this binomial changes which makes Montero's evolution so exemplary and perhaps paradigmatic and why we believe his contribution to Spanish narrative deserves to place him more clearly within the parameters of Spanish narrative evolution.

Copyright by
Eufemia Sánchez de la Calle
1990

A mis padres y hermanos.

AGRADECIMIENTO

Aprovecho esta oportunidad para manifestar mi más intensa gratitud al profesor Malcolm A. Compitello, director de la tesis, por su colaboración, apoyo y amistad durante mi estancia en Michigan State University. Su orientación y consejos han sido de importancia decisiva para la preparación y terminación del presente trabajo. A él le debo mis conocimientos sobre la novela española de posguerra y el haber llegado a conocer al autor tratado en esta tesis.

También quiero extender mi agradecimiento al profesor George Mansour por sus múltiples consejos y su apoyo a lo largo de mis estudios. De igual manera agradezco la ayuda y amistad recibida del profesor Robert L. Fiore, Kenneth Scholberg, Helene Tzitsikas, Mary Vázquez, Priscilla Meléndez, Frieda S. Brown, Ann White, Lucía F. Lockert, Dennis P. Seniff y Patricia Lunn.

INDICE

INTRODUCCION	1-3
CAPITULO 1 --Evolución de la literatura de posguerra.....	4-50
CAPITULO 2 --Isaac Montero y su época.....	51-86
CAPITULO 3 --Metodología: Lucien Goldmann and Wolfgang Iser.....	87-98
CAPITULO 4 --Obra narrativa de Isaac Montero: Primera etapa.....	99-159
CAPITULO 5 --Obra narrativa de Isaac Montero: Segunda etapa.....	160-250
CAPITULO 6 --Obra narrativa de Isaac Montero: Tercera etapa.....	251-329
CONCLUSIONES	330-334
BIBLIOGRAFIA	335-362

INTRODUCCION

En la opinión de la mayoría de los críticos, con la publicación de Tiempo de silencio de Luis Martín Santos se cierra la etapa de realismo social en la narrativa española. Se abre a continuación, teniendo en cuenta que el impacto devastador de Tiempo de silencio tarda más o menos cuatro años en dar fruto, lo que denomina Gonzalo Sobejano período de "novela estructural". Ahora lo que les importa a los narradores no es sólo el uso de sus obras como arma de cambio social sino, para citar a Sobejano: "la interna disposición de la conciencia personal frente a la composición compleja de la realidad social del semidesarrollo a través de una estructuración muy marcada de sus conexiones". Es precisamente durante esta época de transición -entre el apogeo del realismo social y el comienzo de la narrativa estructural- cuando Isaac Montero comienza su carrera novelística.

El propósito de este trabajo es examinar la trayectoria de Isaac Montero, novelista, hasta ahora, poco estudiado por la crítica e ignorado por el público en general. A pesar de que su obra merece un detallado estudio, hasta la fecha existe muy poco trabajo sobre este escritor español. Aunque existe alguna crítica, siempre admirativa, de alguna de las novelas, siguen faltando estudios profundos y análisis de la obra completa. La presente tesis es el primer trabajo que de forma exhaustiva examina las obras de Montero, y con él probaremos que la historia de la literatura española de posguerra no es completa sin la inclusión de este autor español que

tanto ha aportado a su formación.

Para ello, en un primer capítulo, haremos un análisis de la evolución de la narrativa de posguerra, desde el final de la guerra civil hasta nuestros días. En este primer capítulo se recogerán las críticas, opiniones y comentarios de diversas personalidades del mundo literario contemporáneo; de ahí la longitud de la bibliografía.

En el segundo capítulo estudiaremos a Isaac Montero dentro de su contexto histórico y social, para ver cuáles son sus actividades profesionales y literarias y cuál su postura respecto a la literatura, la política y los sucesos que tuvieron lugar en la época. En este apartado, haremos un recuento de su carrera literaria y de la situación cultural de España en el período que sigue a la guerra civil española, cuando Montero comienza su carrera literaria. De igual manera estudiaremos el aparato de la censura y cómo afectó a la obra de Montero.

En el tercer capítulo, haremos un estudio de la metodología a emplear en el análisis de las obras de Montero, lo cual nos ayudará a intensificar la comprensión y valoración de su narrativa. Por una parte, la teoría de la recepción de Iser, que centra su atención en el papel del lector como elemento de participación y creación del texto. Además de las teorías de Iser, haremos uso de elementos de sociología de la literatura de Lucien Goldmann; cuyo punto central está en la percepción de la unión entre la creación individual y la mediación de la sociedad. Ambas teorías nos permitirán medir la obra de Montero en sus contextos para ver cómo reacciona a sus ambientes socio-culturales. También nos permitirán

medir los cambios estructurales que introduce Montero en sus obras, muchos de los cuales tienen que ver con una mayor participación del papel del lector.

En los restantes capítulos haremos un análisis exhaustivo de las obras de Montero, a la vez que una lectura contextual e intertextual de su narrativa que se extiende a lo largo de treinta años de producción, destacando esos momentos en que su narrativa se aproxima y aleja de la trayectoria evolutiva española desde los finales de los años cincuenta hasta el presente.

Una vez descubierta la dinámica interna de cada novela, estaremos en condiciones de obtener unas conclusiones generales sobre todas ellas, así como entenderemos mejor el papel desempeñado por Isaac Montero en el contexto de la novela española contemporánea.

CAPITULO I

La evolución de la narrativa de posguerra

El gran acontecimiento que limita la literatura española contemporánea es el mismo que delimita su historia: la guerra civil de 1936 a 1939. El resultado de estos tres sangrientos años fue una profunda ruptura cultural y literaria debido a que muchos escritores y pensadores huyeron al extranjero, otros murieron, y otros dedicaron su energía a luchar por la República, hasta que finalmente tuvieron que marchar al exilio. "Varios miles de científicos, pensadores, intelectuales, creadores ... deben abandonar España desde los últimos meses de la lucha, y entre ellos figuran los más eminentes hombres de las letras y las ciencias coetáneas" dice Sanz Villanueva al hablar de este período.¹ Es decir, la guerra civil no sólo va a significar la pérdida de vidas humanas y la ruina económica, sino también va a suponer un corte en la vida intelectual del país, como vemos reflejado en la novela, en la que se abandonan las tendencias renovadoras y experimentales empezadas por Baroja, Unamuno o Valle Inclán y parece como si volviera al realismo de la segunda mitad del siglo XIX. "En novela", afirma Sanz Villanueva, "se extiende una convencional narrativa de corte tradicional -muy decimonónica en sus planteamientos- que entraña, también, una superación de los relatos de militancia política".² En verdad, el realismo que encontramos ahora, según advierte Sobejano, "sobrepasa la observación costumbrista y

el análisis descriptivo del realismo decimonónico mediante una voluntad de testimonio objetivo artísticamente concentrado y social e históricamente centrado".³ El nuevo realismo de la novela española es según la definición de Lucien Goldmann, "creación de un mundo cuya estructura es análoga a la estructura esencial de la realidad social en el seno de la cual se ha escrito la obra".⁴

Realismo que, para Gemma Roberts, supone una vuelta al mundo real, penetrando en las relaciones humanas y el momento histórico en que se desarrollan, lográndose así una rehumanización del género a través del marcado interés en el hombre y en los problemas humanos.⁵ Es decir, como consecuencia de la guerra civil se comienza a fomentar una nueva conciencia literaria que hace que los novelistas fijen su atención en las circunstancias concretas y en el momento en que viven, llevando a cabo una novela de tipo realista cuyos objetivos principales son reflejar la existencia del hombre y la sociedad española.

Los años que siguen a la guerra civil van a representar un período de inmensa decadencia y de extrema pobreza para gran parte de los españoles. En Spain: Dictatorship to Democracy Carr y Fusi al hablar de la situación económica de la España de estos años dicen:

Throughout the 1940s Spain was poor, an economy, in the words of Professor Sardá, in which there was neither consumption nor production. These were the "years of hunger". These were years of shortages throughout postwar Europe; the era of "Fish and Cripps" in Britain. It was the absolute level of hardship that distinguished Spain. Per capita income had been cut by nearly one-fifth compared with 1936. In the Spain of the forties where prices were rising faster than wages, where meat and leather were luxuries to the lower paid underemployed, poverty was made more painful by the conspicuous waste of the fortunate few.⁶

Concluida la guerra y con la instauración de la dictadura franquista el estado se va a encargar de dirigir todos los movimientos culturales, desde la universidad hasta la prensa, y la vida intelectual va a rehacerse con gran lentitud en un ambiente de opresiva censura.⁷ Durante los primeros años del franquismo, la censura gubernativa, que actuaba como instrumento de represión u opresión, procura eliminar todo cuanto pudiera ser nocivo para un público lector al que consideraba indefenso y se veía en la obligación de proteger. Pero la censura no sólo se ocupó de prohibir pasajes ofensivos en una novela, sino que también hizo que el autor se impusiera un tipo de autocensura al tratar de evitar las represiones de ésta. Sanz Villanueva al hablar del papel de la censura afirma:

Inflexible fue durante los años cuarenta con todo vestigio de liberalismo político, sujeta estuvo, además a la normativa eclesiástica y con frecuencia resultó mudable y contradictoria. El anecdotario de los usos censores es inacabable y con él se puede confeccionar una insuperable antología del desatino, pero conviene recalcar lo sustancial, la incertidumbre del creador, siempre expuesto al tajo depredador de un funcionario intransigente, malhumorado o temeroso de perder la ocupación.... Si la censura política era estricta, la eclesiástica amordazó las escasas posibilidades de expresión libre.⁸

Entre los criterios de censura que se seguían estaban aquellos cuya tarea estaba encaminada a "establecer la primacía de la verdad y difundir la doctrina general del Movimiento"⁹ haciendo referencia al respeto que se debía tener por el sistema del franquismo. Otros criterios "estaban relacionados con una determinada manera de considerar la moral pública y eran transcripción literal de los principios imperantes en el

integrismo católico".¹⁰

Otro de los fenómenos más característicos de la vida literaria de la posguerra española, según palabras de Juan Ignacio Ferreras,¹¹ viene constituido por los premios literarios¹² que ensanchan la base de lectores en España al hacer más popular la literatura. Sin embargo, lo que fue positivo en los primeros años de posguerra, años después, según advierte Isaac Montero, no es más que "una práctica que aleja de sí la pugna estimulante de dos libros antagónicos en la intimidad de un mismo lector, resulta, además, el más primitivo y burdo mecanismo para hacer de la literatura un bien de consumo. A la alienación del hombre por la vía de un consumo mixtificador y por la totalitaria de la amputación de la realidad, sirven y han servido los premios literarios de nuestra posguerra. Tal es la obligada conclusión".¹³

En La novela española de nuestro tiempo,¹⁴ uno de los más rigurosos estudios escritos sobre novela, Gonzalo Sobejano divide la novela de posguerra en tres direcciones: la **novela existencial** que trata de las situaciones que pone a prueba al hombre, la **novela social** que se fija en la convivencia dentro de un grupo o **colectividad**, y por último la **novela estructural** en la que se llega al conocimiento del hombre a través del estudio de la **estructura**. En estas tres etapas muy diferenciadas históricamente se observa un cambio en la concepción del mundo en que vive el escritor, por lo que es lógico que cambie también la concepción de la novela. No es la temática de sus novelas lo que va a cambiar sino el modo en que el autor se relaciona con el mundo ficticio que está creando. Según Gonzalo Sobejano en la primera

época o etapa existencialista, el autor no llega a desligarse de la ficción que está creando, interviniendo constantemente. En la época social, el autor busca la objetividad, es decir la autosuficiencia del universo ficticio creado en la novela, alejándose de ella para dejar solos al lector y su mundo ficticio. Al mostrar la realidad y sus personajes el escritor de este tipo de novela da detalles indeseables e injustos sobre situaciones sociales, económicas y políticas que existen en la sociedad. Su propósito es comprobar, ilustrar o mostrar una verdad haciendo hincapié en los detalles que caracterizan a un sector de la población. De igual manera, Pablo Gil Casado ¹⁵ define la novela social como la que trata de mostrar el anquilosamiento de la sociedad, o la injusticia o desigualdad que existe en su seno, con el propósito de criticarlas. Por último, el novelista de la etapa estructural, según Sobejano, trata de mostrar la debilidad de ese mundo, destruirlo a través del lenguaje, de ahí que su intervención en la obra sea decisiva. A esta división habría que añadir la novela de los ochenta o novela "poemática" como la llama Gonzalo Sobejano en su artículo "La novela poemática y sus alrededores", ¹⁶ en donde la define como la novela que aspira a ser texto creativo autónomo. Por otra parte, el crítico Robert C. Spires añade una nueva dimensión a la trayectoria de la novela española de posguerra utilizando el concepto del lector implícito. Para él en la novela de los cuarenta el lector se enfrenta directamente con la hipócrita sociedad española de la posguerra, en la de los cincuenta el lector se aleja, buscando identificación con la voz del narrador anónimo, y en la de los

sesenta se combinan ambos efectos.¹⁷

Los escritores de la novela existencial, término utilizado por Sobejano y que utilizaremos en este estudio, se dan a conocer en los años cuarenta, años de aislamiento internacional para España y en los que no hay posibilidad de libertad intelectual. Frente a los años estériles de la guerra civil, ahora vamos a encontrar una mayor cantidad de títulos y una relativa diversidad temática, pues ya no va a ser la lucha bélica y la política el único tema tratado en exclusiva. En un clima de bastante pobreza novelística, surge en 1942, como un clarinazo potenciador del futuro, La familia de Pascual Duarte de Camilo José Cela (Madrid: Aldecoa, 1942), iniciándose con ella la historia de la novela de posguerra. Esta novela, afirma Sobejano, representó una auténtica sacudida en los medios literarios y culturales, y desde la perspectiva actual fue el primer paso en el lento proceso de desmitificación de la realidad española de después de la guerra.¹⁸ La influencia de esta obra fue primordial en el marco de la narrativa española del momento, y como afirma Marra López "su deuda difícil de olvidar. Significó, en una palabra, la posibilidad de que existiera, por lo menos, 'otra' clase de novela de la que uniforme y mostrencamente había surgido después de la guerra".¹⁹ Es en esta misma época cuando se convocan los primeros concursos literarios y se fundan algunas revistas en la que los nuevos autores empiezan a publicar sus relatos. En 1947 Emilio González López proclamaba la buena salud de la novela española, después de tantos años de escaso cultivo:

El signo literario de España en estos momentos es la novela. Excelente novela en su presentación de caracteres humanos y

en sus temas, llenos de hondo y verdadero dramatismo; pero igualmente excelente en la calidad y condiciones de su lenguaje, que contrasta notablemente con aquel otro de las generaciones anteriores tan premioso y forzado, tan poco natural y fluido.²⁰

Después de La familia de Pascual Duarte, que fue el primer intento hacia un nuevo realismo en España, se publicó Nada (Barcelona: Destino, 1945), la novela de la joven escritora Carmen Laforet, que consiguió el Nadal y que fue uno de los grandes triunfos de esta época, junto al de Cela. El relato, hecho en primera persona y posiblemente autobiográfico, a pesar de las afirmaciones en contra por parte de la autora,²¹ es una denuncia de la miseria física y síquica de la burguesía española después de la guerra civil española. Obra triste, y de gran pesimismo que muestra un mundo sórdido, de grandes diferencias de clases, que es el de Barcelona y el del resto del país durante el drama de la guerra. Nora afirma que lo más valioso de esta obra está en la técnica, "sin novedad visible alguna, ... con una dicción sencilla, transparente y concisa, Carmen Laforet consigue expresar una sensibilidad nueva, dotar de interés cuanto roza, ligar apretadamente su historia sin menoscabo de una a veces encrespada, pero siempre fresca, bullente fluidez".²² La obra posterior de Carmen Laforet no ha despertado la popularidad de Nada y ha quedado oscurecida por el éxito de la primera novela.

Miguel Delibes es otro de los pocos novelistas surgidos en la posguerra que han ido avanzando a paso firme y con una producción novelística constante desde que en 1948 consiguiera el premio Nadal con La sombra del ciprés es alargada (Barcelona: Destino, 1948). En sus novelas nos muestra el ingrato mundo de los seres

humillados, hombres y mujeres que no tienen salidas ni esperanzas en un futuro mejor. Por su gran ternura y sensibilidad como observamos en El camino (Barcelona: Destino, 1950), Diario de un cazador (Barcelona: Destino, 1955), y Las ratas (Barcelona: Destino, 1962), Delibes se ha colocado en primera fila en nuestra novela actual. Con Cinco horas con Mario (Barcelona: Destino, 1967) Delibes comienza una nueva etapa en la que es relevante su innovación en el aspecto formal. Esta práctica de libertad absoluta en cuanto a la forma llega a un experimentalismo mayor años después en su obra Parábola de un naufragio (Barcelona: Destino, 1969) donde Delibes abandona el realismo y la verosimilitud respetada hasta entonces. De sus últimas novelas destaca Los santos inocentes (Barcelona: Destino, 1981) donde vuelve a situar el realismo en el mundo rural, realismo que ahora se ha restaurado y está abierto a las diferentes tendencias que existen en la novela de posguerra.

En el período de posguerra que va de 1950 a 1962 se observa en España una mejoría en el aspecto económico con la entrada en el país de gran número de turistas. Turismo, que según Carr y Fusi, al dar su primera manifestación "in the form of two-piece bathing costumes and bare arms had been frowned on the bishops, began as a trickle in the fifties. By 1973 it had become an annual flood of over 30 million tourists bringing with them 3,000 million dollars. It was for Spain a new form of tourism: in the 1930s the artistic monuments of Spain were the magnet; now it was the beaches of the Mediterranean coast that drew the middle class of northern Europe to Spain."²³

En 1955 la ONU levanta el bloqueo impuesto a España,

se abren las fronteras cerradas después de la guerra y se van a reanudar las relaciones diplomáticas internacionales. Según Induráin,²⁴ en esta década comienza a llegar a las aulas universitarias una nueva generación que se enfrenta con ira al medio ambiente que les rodea. El mediocre panorama cultural de la universidad les defrauda, el futuro profesional, una vez acabada la carrera, se les presenta muy incierto y se dan cuenta de que en el resto de Europa pueden conseguir aquello que les está vedado en su propio país, comenzando así la salida de muchos de estos jóvenes al extranjero, lo que les permite establecer contacto con una literatura diferente.

Comienza a efectuarse un cambio en el aspecto cultural que se ve reflejado en la fuerza que el grupo estudiantil va tomando desde que inicia su protesta en 1956. Grupo al que Franco se refirió despectivamente como "jaraneros y alborotadores"²⁵ Según Sanz Villanueva "resultaba clara la existencia de un movimiento colectivo que, minusvalorado por el propio Franco tendría un papel relevante tanto en la vida pública como en las letras y, dentro de éstas, impulsaría una confusa amalgama de voluntarismo político y de populismo literario".²⁶ Como afirma Elías Díaz, un miembro destacado de la "generación de 1956", en estos años:

La universidad alcanza una madurez e independencia crítica, revelándose el sistema incapaz de asimilar e integrar dicha evolución aperturista y liberalizadora, que en seguida, frustrada aquella, se transformará en clara y directa oposición de sentido democrático y socialista, en ocasiones desbordada por planteamientos más radicales. Comienza, en efecto, a configurarse una actitud de oposición intelectual y política, y después de escisión más profunda, entre hombres procedentes del propio sistema y, sobre todo, entre jóvenes educados en él.²⁷

Esta segunda generación de posguerra "está integrada por un nutrido grupo de escritores que pueden ser presentados de forma unitaria porque en ellos coinciden rasgos biográficos y estéticos tan acentuados que forman un auténtico grupo... El primer rasgo distintivo es una cronología que sitúa sus fechas de nacimiento entre el final de la guerra y unos diez o doce años antes. Se trata, por tanto, de una promoción cuyo hecho biológico primordial es no haber participado en la lucha... y cuya concepción de la literatura es una postura realista de carácter crítico".²⁸ La lista de novelistas de esta generación es bastante amplia, y en ella pueden incluirse: A. Ferres, L. Martín Santos, Ignacio Aldecoa, C. Martín Gaité, J.M. Caballero Bonald, J. Fernández Santos, A.M. Matute, F. Morán, J. Benet, R. Sánchez Ferlosio, J. García Hortelano, J. Goytisolo, J. Marsé, F. Umbral, L. Goytisolo, I. Montero. Junto a estos nuevos novelistas conviven escritores de la generación anterior (Cela, Delibes y Torrente Ballester, entre otros) que van a producir en estos años algunas de sus obras más maduras. Este grupo de escritores, a los que nos vamos a referir como "Generación del medio siglo", ha recibido numerosas denominaciones: generación del cincuenta y cuatro (Pablo Gil Casado), de 1950 (José Ortega), testimonial (Juan Carlos Curutchet), del realismo histórico (José María Castellet) y otros hablan de "los niños de la guerra". Se caracterizan en lo literario por la búsqueda de la objetividad, es decir por una autosuficiencia del mundo ficticio que se crea en cada novela. Frente a la literatura de los cuarenta, estos jóvenes escritores no quieren hablar en sus obras de la guerra; sin

embargo no ignoran las consecuencias sociales derivadas de ésta y hacen referencias reiteradas a ella. Por lo común, la inmensa mayoría de los escritores españoles de los años cincuenta, y no sólo los más jóvenes, coinciden en admitir la función social de la literatura, al margen de sus tendencias artísticas y del grado de su compromiso personal. En la Primera Conferencia Internacional sobre novela española, que tuvo lugar en 1959 en Palma de Mallorca, los novelistas españoles defendieron la postura social de la novela frente al valor artístico de la misma, sin considerar, dice D. Herzberger: "the moral imperative of their task promoted a literary ethic that subordinated artistic performance to social responsibility."²⁹

El autor de este tipo de novela, que Gonzalo Sobejano denomina como "novela social", no participa, simplemente se limita a exponer los hechos. "Hacia 1951, la literatura española dio un giro a su atención y empezó a marchar por la senda ... del relato objetivo ...",³⁰ proclamaría Camilo José Cela años después desde su posición de primerizo en este nuevo camino, con su obra La colmena (Buenos Aires: Emecé, 1951). En ella, Cela ofrece su mayor documento realista y el primer testimonio importante del estado social de toda la posguerra. La literatura asume así una función social responsable, que trasciende el simple propósito de evasión o divertimento, y que va más allá de la pura creación estética, para sacar a la luz los males, las injusticias y tristezas que hieren a la sociedad. A pesar de la diferencia entre los miembros de esta generación, todos ellos creen que la literatura "tiene un carácter utilitario y debe ponerse al servicio

del hombre, de la mejora de sus condiciones materiales o espirituales".³¹

Existe en esta época, por parte de los escritores, un deseo de describir la realidad, como nos demuestran las opiniones de Juan Goytisolo al semanario L'Express en 1960: "En una sociedad en que las relaciones humanas son fundamentalmente artificiales, el realismo se convierte en una necesidad ... Para nosotros, escritores españoles, la realidad es nuestra única evasión".³² Realidad que va a ser una simple exposición de cosas, limitándose el autor a plantear unos hechos como si se tratara de una cámara fotográfica, dejando que la película muda hable por sí sola. Este estilo de novelar es una necesidad creada por las circunstancias que rodean al escritor quien debe "decir callando", sin hacer ningún comentario sobre lo que escribe.

Un elemento imprescindible que contribuyó a la difusión de la literatura de este período fueron las revistas, algunas de las cuales estuvieron vinculadas con el sindicato de estudiantes universitarios, el SEU: Acento Cultural, fundada por Isaac Montero, fue la más importante. Revista que defendía el realismo y la conexión entre literatura y sociedad. Entre sus colaboradores destacan mayormente los escritores de la literatura social: Dámaso Santos, Gabriel Celaya, Blas de Otero, junto a otros más jóvenes como José María Caballero Bonald, Jesús López Pacheco, José Agustín Goytisolo, Juan García Hortelano, Alfonso Sastre, Ricardo Domenech e Isaac Montero entre otros. Pero esta revista en la que se propulsaron nuevos caminos de

carácter renovador pronto experimentó un cambio considerable al dejar de ser redactor jefe el joven Isaac Montero y al perder la colaboración de la mayoría de los escritores mencionados anteriormente. De esta manera la que fue una revista de carácter inconformista pasó a ser una publicación sin ningún compromiso ni inquietud social, por lo que su desaparición no tardó en llegar. Otras revistas fueron Insula y Revista Española, en cuya redacción se encontraba Ignacio Aldecoa y Rafael Sánchez Ferlosio.

Podemos decir que la etapa de novela social supone un enorme enriquecimiento de la narrativa española en relación con la del período anterior, pudiendo hablarse de un auténtico resurgimiento de la novelística de posguerra que se va a prolongar hasta bien entrados los años setenta. Uno de los primeros intentos importantes de esta segunda generación por captar la realidad española se lo debemos a Fernández Santos con su novela Los Bravos (Valencia: Castalia, 1954), novela que según Eugenio de Nora es la "primera obra plenamente representativa de la nueva promoción."³³ Los Bravos es la novela de un pueblo aislado, donde no ocurre nada especial y cuyas gentes viven en una estrechez perpetua en la mayor de las mezquindades. En ella se destaca la injusticia de la situación del campesino, el bajo nivel de vida y la rudeza de las ocupaciones del campo. Juegos de manos (Barcelona: Destino, 1954) es la primera muestra del proceder objetivo de Juan Goytisolo, a la que le sigue Duelo en el paraíso (Barcelona: Planeta, 1955). Ambas novelas se centran en el problema de la juventud universitaria y en la visión de la guerra vista por los niños. Hay una intención realista en ambos relatos oculta por

una capa de evasión y lo novelesco. Otras novelas como El circo (Barcelona: Destino, 1957), Fiestas (Buenos Aires: Emecé, 1958) y La resaca (París: Club del libro Español, 1958) se caracterizan por una mayor conciencia crítica y por una presentación de la realidad de un manera más efectiva.

Pero la obra realmente iniciadora de la conciencia social fue El Jarama (Barcelona: Destino, 1956) de Rafael Sánchez Ferlosio, novela definida por Juan Ignacio Ferreras como "la biblia española del realismo objetivo".³⁴ Obra con la que obtuvo el premio Nadal y que es considerada como una de las más importantes de la posguerra porque plantea en términos absolutos la posibilidad de objetivismo. En esta novela se relatan las horas que pasan un grupo de amigos de la clase obrera, junto a las orillas del río Jarama, la tarde de un domingo de verano. Obra en la que no ocurre nada, en la que el día avanza poco a poco sumido en el aburrimiento y que concluye trágicamente con la muerte de una de las chicas. En el relato de estos hechos vulgares el autor no interviene, dejando que sus personajes a través del diálogo se presenten y dejen al desnudo unas vidas sin ideales y sin entusiasmo donde la monotonía es la nota clave de su existencia. Según Buckley,³⁵ la objetividad de este tipo de novela no es una cualidad buscada por el autor, sino una reacción producida en cada lector por la lectura del mundo novelístico que el autor le propone; que puede aceptar como real o puede rechazar como artificial.

En los años sesenta se producen cambios importantes en el ámbito económico e intelectual de la nación: Mejora la situación económica y social de España, que llega a convertirse en

una futura potencia industrial. El auge del turismo y el aumento progresivo de intercambios culturales favorece el contacto entre la juventud española y la europea. La censura se hace más flexible con la nueva Ley de Prensa de 1966, a pesar de que todavía algunas obras no pudieran publicarse, como es el caso de Alrededor de un día de abril (Barcelona: Laia, 1981) de Isaac Montero. Los comentarios que siguen, pronunciados por una escritora de la época, ayudan a comprender lo que significó la nueva Ley de Imprenta:

Until very recently, at times of greater and at times of lesser severity, Spanish writers suffered a tasteless, anonymous, frivolous and contradictory antecedent censorship capable of condemning to ostracism without appeal a book that, three months later, might be mysteriously authorized in its entirety. At present, we profit from a new modality, much more tortuous. In key with the new, peculiar and unexpected democratic sentiment, we may publish anything -- well, almost anything-- without the necessity of consulting an antecedent censorship. Censorship may come later, as narrow, arbitrary and inconsistent as circumstances then warrant. After publication may come the confiscation of a book by the police, suppression of a magazine, the exorbitant fine, perhaps trial and prison. So astutely worthy or not, may fall foul. All may be crime. Anyone guilty. It depends upon who, when and why for. Thus we have passed from the anonymous criteria of unknown censors who would not tolerate the insertion of passages in which, for example, a woman takes a shower or St. Roque is called ugly, to the persecution of publishers.³⁶

De igual manera, el escritor Miguel Delibes, al hablar sobre esta ley, declaraba en una entrevista: "La Ley de Prensa de Fraga nos liberó de decir lo que no sentíamos, pero nos siguió impidiendo decir lo que sentíamos."³⁷ Sin embargo, hay que reconocer que esta nueva ley fue un avance importante a pesar de las numerosas prohibiciones que se siguieron produciendo.

También, a lo largo de esta época, se detecta la fatiga de los modos realistas y el surgimiento de una nueva generación de narradores que han recibido numerosas

denominaciones, y a quienes nos vamos a referir como nuevos narradores. Estos escritores, que han tenido una experiencia juvenil de la guerra, comparten unos mismos supuestos ideológicos y tienen unas preocupaciones formales y temáticas parecidas.³⁸ En cuanto a la forma, se tiende a una reivindicación de los postergados aspectos expresivos, desde la composición hasta el lenguaje y, en consecuencia, predomina la innovación y la experimentación en todos los géneros.³⁹ La conciencia de crisis social que encontramos en la generación del "realismo objetivo", se reemplaza por un sentido de crisis literaria y la urgencia de reforma social por la urgencia de renovación lingüística y literaria. La novela de ahora no va a ser un instrumento para cambiar la sociedad, el énfasis se va a poner en consideraciones teóricas, estéticas, y de forma.⁴⁰

En estos años en el proceso de transformación de la narrativa española tiene un lugar destacado Tiempo de silencio (Barcelona: Seix Barral, 1962) de Luis Martín Santos, novela que al mismo tiempo que cierra el camino de la tendencia social-realista, inicia un nuevo rumbo con su aportación de diferentes novedades: alejamiento del objetivismo y de sus personajes colectivos volviéndose hacia el ser individual, uso de un léxico exigente y presentación de una concepción culta de la novela. Lo que hace diferente a esta novela "no es la propuesta de una visión diferente del mundo, ni un cambio de sensibilidad, ni la propuesta de una subjetividad colectiva diferente, sino la visión de que tales intenciones ya no podían mantenerse con una literatura plana y carente de complejidad".⁴¹ Malcolm A. Compitello ⁴²

considera que "the Spanish narrative underwent a tremendous stylist and structural renovation triggered, in part, by the appearance of Luis Martín-Santos' Tiempo de silencio in 1962, which questioned some of the fundamental premises regulating serious Spanish narrative during the previous decade." Esta obra tan novedosa, partiendo de una intencionalidad de testimonio, construía un nuevo edificio en cuanto a la forma y lo lingüístico de acuerdo a la renovación y desarrollo que tienen lugar en el país.

La fecha de la publicación de Tiempo de silencio coincide, más o menos, con el momento de despegue hacia el desarrollo económico de la sociedad española y que, como señala Morán, produce un cambio en la mentalidad del novelista: "... en las primeras fases del despegue ... el novelista se siente obligado a presentar hechos y realidades que no encuentran cabida en la información o en el reportaje.. a medida que el desarrollo se realiza el tema que se le plantea al novelista no es la denuncia de hechos, sino intentar aprehender el sentido global de la sociedad".⁴³ El tema de esta novela es la frustración existencial de un joven médico, cuyo fracaso humano es consecuencia de la miseria social, del atraso científico que le rodea y de su propia debilidad. Pedro, el protagonista, es, como expresa Alfonso Rey en el volumen de la Historia y crítica de la literatura española de Francisco Rico correspondiente a la época contemporánea: "alguien que había elegido y que ha acabado maniatado por el medio, alienado. Se ha cumplido, en virtud de la poderosa habilidad del medio, la alienación de la indiferencia; más aún: la alienación de la aspiración a la indiferencia".⁴⁴

Por su construcción, por su técnica narrativa y por su lenguaje, Tiempo de silencio rompe con los esquemas narrativos del momento, inaugurando la renovación experimental en la novela española. Para José Schraibman, Martín Santos intenta desde el lenguaje un proceso de destrucción, que lleva a un saneamiento de la psique española y que libera a los españoles en habla y vida.⁴⁵ Como dice Juan Ignacio Ferreras, "a partir de Tiempo de silencio se puede dar por acabada la tendencia realista y objetivista de la década anterior y se puede ya hablar de novela abierta, en el sentido de la aparición de técnicas combinatorias, del triunfo de la imaginación y de la reflexión; del abandono, en una palabra, de fórmulas que se conformaban en trazar paralelos entre realidad objetiva y universo novelesco".⁴⁶

De gran importancia para explicar este cambio en la narrativa es la adjudicación en 1962 del premio Biblioteca Breve a Mario Vargas Llosa por La ciudad y los perros (Barcelona: Seix Barral, 1962). Esta obra trajo la incorporación de cierto exotismo en la situaciones y un estilo neobarroco ⁴⁷ muy alejado de la prosa del momento, lo cual contribuyó a la renovación formal.

Desde la perspectiva de 1970 el panorama de la novela española parece bastante claro: por una parte estarían los continuadores de la novela social; y por otra los de la novela experimental. Sin embargo, Sobejano, que en 1970 sólo distinguía dos tendencias, en 1975 observa una tercera, a la que él llama "novela estructural", en la que incluye autores desde Martín Santos a Benet. Según este crítico: "la denominación novela estructural, podría ser aceptable teniendo en cuenta estos tres

aspectos: el relieve de la estructura formal, la indagación de la estructura de la conciencia personal y la exploración de la estructura del contexto social. Novela estructural quiere decir, por tanto, que la estructura está en este tipo de novelas, más acentuado, formal y sistemáticamente que cualquier otro elemento".⁴⁸ El novelista de esta etapa pierde interés por la historia y trata de mostrar la sociedad en que vive, sociedad en conflicto que va a reflejar en la estructura de la nueva novela. Lo que parece importar a los novelistas de ahora es "la interna disposición de la conciencia personal frente a la composición compleja de la realidad social del semidesarrollo a través de una estructuración artística muy marcada de sus conexiones. Toda novela, aún la más desnudamente existencial o la más objetivamente testimonial, se organiza en una estructura, ello es evidente; pero en esta novela de los últimos años la estructura quiere hacerse notar y se nota, formal y temáticamente, como nunca".⁴⁹ En un importante estudio sobre la nueva narrativa española, Janet Díaz sintetiza sus características principales, indicando que los autores de ahora no tratan de cambiar la sociedad, como pretendían los "neorrealistas." Esta nueva narrativa va a producir un nuevo "cultismo" con obras en las que abundan las referencias literarias, así como un conceptismo manifiesto en una sintaxis latinizada, un vocabulario y una estructura complejos y referencias "vanguardistas".⁵⁰ Para Robert Spires lo que caracteriza a esta nueva novela es el lenguaje auto-referencial que utiliza, a diferencia del lenguaje referencial usado en la novela del neo-realismo.⁵¹ La nueva novela

ha dejado todo lastre histórico para centrarse en "su obsesión por una escritura cada vez más autosuficiente o por su radical preocupación por el lenguaje".⁵² De igual manera, Luis Suñén considera que la preocupación de estos escritores está en el uso del lenguaje, pues "escribir bien es su premisa fundamental, su obsesión primera".⁵³ Así mismo, Juan Goytisolo en su obra El furgón de cola (Barcelona: Seix Barral, 1976), señalaba: "El mundo en que vivimos reclama un lenguaje nuevo, virulento y anárquico. En el vasto y sobrecargado almacén de antigüedades de nuestra lengua sólo podemos crear destruyendo: una destrucción que sea a la vez creación; una creación a la par destructiva".⁵⁴ Y continúa diciendo: "Nuestro anquilosado lenguaje castellanista exige, en efecto, con urgencia, el uso de la dinamita o el purgante. El futuro renovador de nuestra narrativa será aquel, creo yo, que corte más audazmente sus amarras con el pasado lastre de la tradición que soportamos".⁵⁵

La influencia de Martín Santos se ve en obras posteriores como Señas de identidad (Méjico: Mortiz, 1966) de Juan Goytisolo; Volverás a Región (Barcelona: Destino, 1967) de Juan Benet; y Cinco horas con Mario (Barcelona: Destino, 1966) de Miguel Delibes. Goytisolo en Señas de identidad da expresión a la angustia del hombre perdido que busca reencontrarse tratando de descubrir la verdad de sí mismo y de su pueblo. Lo característico de Señas de identidad es la relación entre lo observado y los pensamientos que el personaje elabora sobre la realidad; pero el núcleo de la obra no lo constituye la acción sino la reflexión sobre los años que han transcurrido después de la guerra. El protagonista de la novela, que durante unos días de vacaciones en

España trata de reencontrar su pasado, sus señas de identidad, llega al resultado desolador de no encontrar la razón de ser miembro de su patria. La conclusión a la que llega Goytisolo al final de la novela es muy sombría y pesimista al no encontrar ninguna esperanza concreta en el futuro inmediato y viendo como única solución la retirada.

Lo que Delibes hace con Cinco horas con Mario es la crítica de una aspirante a burguesa que tiene inclinaciones ultrarreligiosas y fascistas, a través del soliloquio de recriminaciones que mantiene Carmen ante el cadáver de su marido. Pero como dice Sobejano "la defensa que la mujer hace de sí es una acusación al hombre, de la que éste no puede defenderse; pero la misma acusación lo defiende a él, mientras la defensa de ella viene a ser su propia acusación".⁵⁶

Por otra parte, Volverás a Región es un documento histórico sobre la guerra civil española que el lector debe interpretar y reconstruir. Benet nos muestra que su novela es tan compleja como la sociedad española de la que surge. La estructura de la narración, en la que queda atrapado el lector, refleja el mundo enmarañado de Región, y provoca en el lector una angustia que ha sido calculada por parte del autor para frustrarle y hacerle partícipe de la dolorosa realidad político-social de España.

La incorporación de nuevos rumbos en los sesenta determina un gran apogeo "experimentalista" en los años siguientes, que se van a extender hasta 1975. Entre estos escritores podríamos mencionar a J. Leyva y José María

Guelbenzu. El primero fue muy admirado por los críticos por su novela Leitmotif (Barcelona: Seix Barral, 1972) donde su experimentalismo llega a destruir todos los elementos del relato, incorporando lo irracional y lo absurdo en la misma línea que Kafka.⁵⁷ Guelbenzu en su obra El mercurio (Barcelona: Seix Barral, 1968) se muestra también como un narrador experimental al hacer que el propio proceso de creación de la novela sea la meta del relato.

Martínez Cachero,⁵⁸ tratando de clarificar el panorama narrativo del momento, clasifica las tendencias en experimentalismo, tradicionalismo y renovación. Según este crítico la novela continúa con la tendencia renovadora de los años sesenta, aumentando al máximo la experimentación formal, en un intento de transformar la literatura misma. Los elementos tradicionales del relato se destruyen y se buscan formas nuevas llevadas hasta tal extremo que llegan a destruir la novela y el lenguaje. Ahora el texto va a hablar por sí mismo, y a través de su enmarañada construcción va a reflejar las oscuras inquietudes del alma humana.

Pero este tipo de novela que nos muestra el mundo caótico del momento a través de una estructura fragmentada, que hace uso de las más modernas técnicas narrativas, de una multiplicidad de puntos de vistas, y de saltos temporales en la acción, pierde poder poco a poco, "y sucumbe bajo el peso de su propio cansancio."⁵⁹ Umberto Eco en las "Postille a Il nome della rosa" afirma que hay un momento en que la vanguardia no puede ir más lejos, "porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos", [...] de ahí que "la respuesta posmoderna

a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad".⁶⁰

Según Santos Alonso, este período de experimentación exagerada se cierra con la aparición en 1975 de la novela La verdad del caso Savolta (Barcelona: Seix Barral, 1975) del joven escritor Eduardo Mendoza, que fue una forma de respuesta al formalismo excesivo de la etapa anterior. Obra madura que introduce a través de formas variadas elementos oportunos en respuesta al experimentalismo abundante del momento. En la primera parte de la novela Mendoza hace uso de técnicas experimentales, alternando el diálogo, la narración en primera persona, cartas, monólogo interior, etc., para luego en una segunda parte tratar de contarnos y clarificarnos la trama haciendo uso del diálogo. Por lo que los cambios que se observan en esta misma novela son el portavoz de la transformación que va a ocurrir en la novela española de estos años.

Pero sería demasiado fácil explicar el cambio en la novelística española simplemente por la aparición de esta novela. Con la muerte de Franco en 1975 termina un largo período en el que desaparecen algunos de los condicionamientos que existían sobre la literatura de posguerra. España vuelve a la monarquía con la proclamación del Rey Juan Carlos I y comienza un proceso de transformación política con las elecciones generales en 1977, y la aprobación de la Constitución en 1978. Desaparece la censura y con ello muchas novelas españolas publicadas en el extranjero son reeditadas ahora en España. "La de 1975 es una fecha

decisiva en la historia política contemporánea de nuestro país y, por lo que se refiere al mundo de la cultura, la del inicio de un proceso que conduce, primordialmente, a la recuperación de la libertad del escritor, no sólo formal sino interior, espiritual... Así, el intelectual recupera su papel de voz crítica, vigilante del resto del acontecer nacional y el artista podrá optar por el libre ejercicio de su trabajo".⁶¹ La muerte del general va a dar lugar a una nueva situación española en la que aparecen esperanzas de un resurgimiento literario, que sin embargo defraudó a muchos: "El final del franquismo supuso, sin embargo, unas falsas expectativas respecto de un súbito florecimiento artístico y cultural como consecuencia de la desaparición de la censura. Los magníficos textos que se decía que nuestros autores guardaban en recónditos cajones en espera de tiempos de bonanza, no aparecieron".⁶² De igual manera se expresa Delibes al considerar que la censura fue "una disculpa muy socorrida pero excesivamente simplista. Las novelas que ha dado España al margen de la censura no superan a otras de los mismos autores publicadas dentro del país. Achacar a la censura, con todo lo enojosa que sea, nuestra incapacidad o nuestra indolencia, no deja de ser un pueril expediente".⁶³

Esta nueva novela surgida en esta etapa no evoluciona en la misma dirección y debido a su búsqueda de novedad no forma un grupo homogéneo o movimiento literario. "Se trata", dice S. Villanueva, "más de una narrativa de individualidades que de tendencias o grupos"⁶⁴ cuyo signo es la libertad, la variedad y la pluralidad. Esta novela no va a ser un relato lineal e ingenuo, sino

que sus creadores van a tratar de decir algo de una forma diferente y muy elaborada. El cambio mental surgido en lectores y escritores como consecuencia del paso de la dictadura a la democracia se va a reflejar, como es lógico, en esta novela, que a partir de ahora va a tener una actitud rigurosa ante la lengua y va a:

"autocriticarse como artífice de la escritura, exigirse y exigir al que lee el máximo de clarividencia y de esfuerzo en la hechura y en la recomposición del texto".⁶⁵ Umberto Eco al hablar sobre su primera novela El nombre de la rosa expresaba que "el posmodernismo es la falta de inocencia. El escritor hoy no es inocente, sabe que hay otros libros. Pero el lector tampoco lo es. Es imposible jugar con el lector como si fuera la primera vez que se escribe un libro. Por eso la única solución es jugar sobre, y a partir de, esta falta de inocencia. La creatividad se convierte, quizá, en metacreatividad...".⁶⁶

Es a esta novela a la que Robert Spire⁶⁷ llama autorreferencial, porque en lugar de un vocabulario o de unos objetos comunes de la realidad objetiva, presenta un vocabulario o unos objetos tan inusitados que la atención del lector va dirigida automáticamente al lenguaje mismo.

Gonzalo Sobejano en su artículo "Ante la novela de los años setenta"⁶⁸ nos da una semblanza de la novela española de esta década que hace su aparición en un clima histórico de obstaculizada apertura al principio, y que continúa después en un marco de transición. En esta nueva novela la imagen del autor se trasluce como la de un autor real, hacedor y señor absoluto de sus personajes, que interviene en su mundo imaginado porque se

cree con derecho a ello. Señala Sobejano que uno de los rasgos característicos de la novela estructural es: "la articulación autodialógica del discurso narrativo, en el uso mayoritario o total del "tú" autorreflexivo equivalente a un "yo" desdoblado. Ahora, (en la década de los años setenta) en cambio se intenta romper esa inmanencia por medio de un diálogo entre dos interlocutores no idénticos".⁶⁹ Según este crítico esta nueva novela se caracteriza por ser una memoria autobiográfica en forma preferentemente dialogada, por la reflexión autocrítica sobre el proceso de escribir la novela, y por la fantasía. Un ejemplo de novela donde se observa la memoria autobiográfica en forma dialogal es en Las guerras de nuestros antepasados de Delibes (Barcelona: Destino, 1975). Por otra parte, en La cólera de Aquiles de Luis Goytisolo (Barcelona: Seix Barral, 1979) y en Juan sin tierra (Barcelona: Seix Barral, 1977) de Juan Goytisolo existe la reflexión autocrítica sobre el proceso de escribir novelas, mientras que en El cuarto de atrás (Barcelona: Destino, 1978) de Martín Gaité y en Oficio de tinieblas (Barcelona: Noguer, 1976) de Cela encontramos la libertad de la fantasía para jugar con personajes e inventar situaciones irrealizables.⁷⁰ Todos estos factores de estructuración de la nueva novela son, según Sobejano, símbolos de ruptura con la época franquista. Ruptura que para María Elena Bravo no es más que una maduración de tendencias que han ido apareciendo a lo largo de un proceso que arranca de la actitud ante la novela de los escritores del noventa y ocho.⁷¹ Cinco años más tarde, el propio Sobejano⁷² admitiría que María Elena Bravo llevaba razón al decir que no existe una ruptura en la novela

sino que ésta sigue una línea de continuidad empezada antes de la muerte de Franco. Santos Alonso también afirma que la desaparición de Franco no trajo los cambios que se esperaban en literatura y por tanto no hace surgir una narrativa nueva... En vez de renovación o cambio se puede hablar de un continuismo.⁷³ Darío Villanueva proclama que "la trayectoria de la novela española no experimentó, a raíz de 1975, ninguna conmoción trascendental, sino que ésta, si de situarla en algún momento se trata, habría que retrotraerla a 1962".⁷⁴ Para Rafael Conte⁷⁵ los años de la transición no tienen ninguna relevancia cultural y no aportan una nueva novela. De igual manera, varios críticos y escritores manifestaron sus opiniones sobre la narrativa después de la muerte de Franco en una encuesta realizada por la revista Insula ⁷⁶. Luis Goytisolo, José-Carlos Mainer, Isaac Montero, Darío Villanueva, Javier Marías, y Vicente Molina Foix entre otros, defienden la postura de que no ha surgido una nueva novela durante los diez primeros años de democracia, sino que ésta continúa la misma línea ya empezada antes de 1975. Estos escritores destacan varias obras de este período, que en varios de ellos parecen coincidir: El parecido (1979) de Alvaro Pombo, El río de luna (Madrid: Alianza Editorial 1981) de José María Guelbenzu, El siglo (Barcelona: Seix Barral, 1983) de Javier Marías, Herrumbrosas lanzas (Madrid: Alfaguara, 1983) de Juan Benet, El jardín vacío (1981) de Juan J. Millas, y La cólera de Aquiles de Luis Goytisolo.

Después de este período de dificultad formal se vuelve a un propósito de clarificación y simplificación que convive con obras que aún siguen el experimentalismo de años antes. Sin embargo,

las obras de mayor experimentación van a ir desapareciendo poco a poco, y son las novelas que aprovechan los avances estructurales de forma equilibrada las mejores novelas de estos últimos años. Así mismo lo reconocía Santos Alonso en 1985 al hablar de la década anterior: "Desde 1976 perviven obras que continúan un intencionado experimentalismo formalista, ..., otras recogen, perfectamente asumidos, sus logros estructurales para insertarlos con eficacia y equilibrio en modos narrativos diferentes. La reacción contra la complejidad experimental ha sido, de todas formas, clara y contundente. La irrupción de un nuevo realismo y la vuelta al lenguaje narrativo han hecho olvidar pronto el protagonismo concedido anteriormente al lenguaje discursivo".⁷⁷ Los escritores comienzan a recurrir a mixtificaciones fantásticas frenando los excesos experimentalistas en favor de un relato más convencional, como muestra la abundante presencia de lo policíaco en estas obras. "El tono predominante de esta novela es de una concepción clásica, que vuelve a los orígenes del género, al mostrar un deseo de narrar, de atraer al lector hacia la anécdota y de construir o reconstruir ambientes".⁷⁸ Es evidente que la narrativa española de nuestros días ha superado la etapa de experimentación, o ha encontrado nuevas maneras de experimentar. Por ejemplo, la metaficción, va por nuevos caminos en busca de nuevas metas y refleja una perspectiva distinta ante una realidad nacional cambiante. Ahora, dejando atrás definitivamente el pasado, esta novela va hacia el encuentro de nuevas posibilidades mucho más a tono con la España en progreso del momento. A la complejidad experimental le ha seguido la aparición

de un nuevo realismo, como lo llama Santos Alonso, o una vuelta a una nueva línea narrativa, como dice Ferreras, ya que los novelistas se dieron cuenta de que "la novela estaba en un callejón sin salida",⁷⁹ ahogada por sus propios presupuestos teóricos, textuales y técnicos, y perdiendo lectores de modo progresivo. De esta manera, vuelven a un tipo de narrativa más tradicional, dando importancia al relato, al argumento y la trama, sin olvidar las nuevas técnicas, perfectamente asimiladas, que utilizan de forma moderada. Nos encontramos con una vuelta y un énfasis en el realismo a diferencia de la etapa anterior, donde el protagonista era el lenguaje. Por ejemplo, Juan Benet, que nunca cultivó el realismo, abandona la oscuridad de sus novelas para comenzar una etapa de más claridad, buscando quizás, un público más amplio. El escritor de esta etapa, sin olvidar las circunstancias de su generación, se deshace de todo compromiso político, dando una visión crítica de la realidad española a través de la propia memoria y utilizando la fantasía y la imaginación como elementos claves en su narración. Manteniendo un nivel de escritura de gran perfección, estos escritores hacen un tipo de novela más transparente que la anterior, favoreciendo así la comunicación con el lector. La renovación también se da a niveles de género, como se observa en la aparición de la novela de detectives que sigue los pasos de Hammett y Chandler, y que tiene sus primeras manifestaciones en las novelas de Vázquez Montalbán. Este tipo de novelas, que parece haber tenido una explosión en los años ochenta, ofrece un enriquecimiento de las técnicas narrativas y un lugar de excepción desde el cual poder contemplar la sociedad. Entre sus

cultivadores se incluyen Eduardo Mendoza, Juan Benet, Juan J. Millás, Isaac Montero, Lourdes Ortiz, y otros muchos.

La novela que encontramos en los ochenta es la que Sobejano ha llamado "la novela poemática", que según este crítico aspira a ser texto creativo autónomo.⁸⁰ El define esta novela como la que tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia. Novela que junto a otras que circulan a la vez: la novela histórica, la novela lúdica, la metaficción, la novela de memorias y la novela testimonial son agrupadas por el prestigioso crítico bajo el nombre de "novela escritiva" porque todas se orientan de alguna manera hacia el texto creativo. Según Sobejano, "novela escritiva" es aquella que "tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia: el texto en verso (épico, dramático, lírico, temático), en el cual los estratos todos de la obra de arte de lenguaje, desde el sonido al sentido, cumplen un máximo de concentración y perdurabilidad".⁸¹ Ejemplo de novela poemática sería para él toda la obra de Benet, El jardín de los jacintos cortados (1980) de Torrente Ballester, Visión del ahogado (1977) de Juan José Millás. Después del objetivismo de los años cincuenta y la experimentación excesiva de la novela posterior, "ahora", dice Darío Villanueva, "a la vuelta ya de estos hervores, el novelista regresa, por convencimiento irónico, a aquellos procedimientos del buen contar, antaño condenados como anacrónicos. Y el lector, al que le ha llegado otra vez su hora, comprende el guiño y acepta el pacto, porque su horizonte de

expectativas como tal lector de novelas se ha ampliado".⁸²

Lo que es innegable es que dentro de los géneros literarios de hoy en día la novela ocupa un lugar destacado. En los primeros años de los ochenta nos encontramos con una amplia cantidad de autores y una industria editorial que ha basado su esfuerzo en la novela. Gonzalo Sobejano en el artículo "La España ensimismada"⁸³ advierte que "la novela española reciente (1980-1985) se preocupa como nunca por ser ella misma, por girar dentro de su propia órbita a fin de lograr con plenitud su condición fictiva. Tiene conciencia de querer ser primariamente ficción y suele comunicar a los lectores la conciencia de esta voluntad". Novela que él llama *ensimismada* porque sólo quiere ser novela sin negar la realidad o su enlace con el mundo. Según este crítico existen tres tipos de novelas en este período: la *neonovela* innovadora como Saúl ante Samuel (1980) de Juan Benet que añade algo nuevo a la forma más avanzada del género, la *antinovela* destructiva que desentraña el género pensándose a sí misma como observamos en Paisajes después de la batalla (1982) de Juan Goytisolo, y por último la *metanovela* autorreflexiva que Patricia Waugh describe como "novela que de modo autoconsciente y sistemático llama la atención hacia su condición de artefacto con el fin de inquirir en la relación existente entre la ficción y la realidad".⁸⁴ Ejemplo de este tipo de novela es La isla de los jacintos cortados (1980) de Gonzalo Torrente Ballester. Otro crítico de novela actual, Rafael Conte, en su colaboración en el País el 10 de marzo de 1989, afirmaba que "la novela actual lejos ya de todo compromiso, vanguardias o experimentación, intenta ser

divertida, ... huir de toda complejidad, ... ser clara, sencilla y transparente".⁸⁵ Gregorio Morales Villena ⁸⁶ al hablar de los nuevos autores de estos años dice que éstos rechazan todo compromiso, aman la estética, la prosa cuidada, y desechan el experimentalismo. Esta nueva narrativa incorpora de forma natural temas irreverentes junto a buenas dosis de humor, lo que va a dar a estas novelas un toque mágico y genial que las transubstancializa, nombre que este crítico utiliza para referirse a ellas.

De nuevo, a mediados de los ochenta con un panorama rico aunque caótico, se vuelve a hablar de una nueva narrativa española en la que se aprovechan todos los mitos populares desde el cine hasta la música de jazz. Hay dos factores, según Fernando R. Lafuente,⁸⁷ que determinan el buen momento de la narrativa española, por un lado el ingreso de España en la Comunidad Europea y por otro, el agotamiento de la llamada nueva novela hispanoamericana. Narrativa en la que se agrupa a una serie de jóvenes narradores del momento como son Jesús Ferrero, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero por nombrar a algunos de ellos. Pero una aproximación más exacta a esta nueva narrativa para lograr una mejor perspectiva de análisis requiere una distancia en el tiempo de la que hoy carecemos.

En resumen, si tenemos en cuenta los estudios realizados hasta el momento sobre la evolución de la narrativa de posguerra, observamos que normalmente se pone la guerra civil española como punto de referencia para determinar una etapa diferente en la historia de la literatura española. Para la mayoría

de los escritores, el final de la guerra supone el inicio de un nuevo período, que termina con los tres años de infertilidad literaria que abarcan los años de la lucha. La poca producción literaria de esta época está al servicio de una causa, en este caso destinada a adoctrinar o entretener a los soldados. Literatura que ya no puede separarse de la lucha, pues está al servicio de ella, como dice el crítico Santiago Ontañón: "Estamos en guerra? Pues guerra. Ya vendrán otros tiempos y la historia dirá. Porque no está el pintor aislado en su mundo, sino comunicándose con el espectador. Y esto de hoy es pintura al servicio suyo, de su idea, que es la nuestra, la de todos los españoles leales".⁸⁸

A partir de 1939 se suele considerar el inicio de una nueva etapa de la historia de la literatura española. Con el triunfo del bando "nacionalista" se produce en España un cambio que se verá reflejado en el nuevo sistema político, en estrecha relación con la nueva vida intelectual. La vida diaria de los años que siguen a la guerra se caracteriza por una total devastación económica y rigidez política. En cuanto a cultura se trata de erradicar todo lo que se considere perturbador, intentándose controlar toda manifestación artística a través de la censura. Las actitudes críticas hacia el nuevo Régimen dan lugar a una política de apertura, y junto a las transformaciones socioeconómicas van a llevar a cabo una renovación de la sociedad española. Como resultado de la liberación intelectual y la apertura política internacional, surge también un proceso renovador dentro de la literatura, el deseo de recuperar la realidad diaria e histórica, que hasta entonces había estado enmascarada por

la literatura de evasión o propaganda. A partir de este momento, los temas principales de la novelística se caracterizan por presentar un testimonio casi exacto de la realidad social del país, con una intencionalidad crítica; por ello la promoción literaria de este momento, "la generación del medio siglo", se caracteriza por sus debates sobre la función de la literatura. En su mayoría, los escritores españoles de los años cincuenta coinciden en admitir la función social de la literatura, mientras que otros se preguntaban hasta qué punto debían descuidarse los elementos estéticos a favor de esa función extraliteraria.

A partir de este momento se trata de buscar una salida que lleve a una novela moderna y artísticamente valiosa. Se trata de resolver el problema de cómo conciliar una literatura de visión crítica y a la vez con visión moderna. Para ello se va a intentar hacer una renovación a nivel temático y formal. Va a predominar una inquietud formalista, cobrando importancia nuevos temas y huyéndose de la simple imitación de la realidad. Muestra de este cambio es Tiempo de silencio, a partir de la cual se comienza un cambio formal y lingüístico de carácter muy novedoso. Junto a esta novela existe otro factor que también contribuye a su renovación formal: se trata de la entrada de novelas hispanoamericanas con su incorporación de cierto exotismo.

Podemos decir que a partir de 1975 comienza una nueva etapa dentro de la literatura española, no por los cambios sociales, políticos e intelectuales, que ya habían empezado a surgir con anterioridad, sino porque con la muerte de Franco termina la

falta de libertad de expresión que había determinado a muchas obras literarias. Por ello, 1975 puede ser considerado como el año con el que se cierra el período de posguerra y con el que comienza la etapa actual. En este nuevo período las nuevas condiciones políticas de libertad de expresión se van a reflejar en la literatura. En esta nueva etapa no existe un proyecto colectivo, sino más bien parece que se buscan las individualidades. La narrativa social desaparece y la experimental, en la que había desembocado la narrativa de los años sesenta, busca nuevos caminos. La tónica general de esta novela de hoy es volver a los orígenes del género con un afán por "contar cosas", por atraer al lector interesándole en la anécdota o por la reconstrucción de ambientes. Dentro de estas novelas de "contar cosas" están las novelas de aventuras, de espionajes, cuyo primer éxito lo obtuvo La verdad sobre el caso Savolta (1975) de Eduardo Mendoza. Junto a este tipo de novelas de fácil comprensión, mucho más transparentes que las anteriores, que favorecen la comunicación con el lector, y en las que el relato es primordial, existe otro tipo de gran complejidad y culteranismo. Pero en esta nueva novelística el realismo es un elemento distintivo definidor, realismo que ahora es de tipo renovado, ampliado con nuevas perspectivas y puntos de vista, realismo donde la variedad de temas y técnicas es la nota dominante.

Sería absurdo pensar que la muerte de Franco, ocurrida el 20 de noviembre de 1975, iba a cambiar radicalmente, de la noche a la mañana, la sociedad y la literatura española. El verdadero cambio en la novela hay que situarlo en 1962 cuando se

publica Tiempo de silencio de Luis Martín Santos. Sin embargo hay que admitir que esa fecha significó para la historia del país, así como para su literatura, el final de una era que había comenzado al iniciarse la guerra, el 18 de julio de 1936. La situación política en la que se inserta la novela española a partir de ese momento es completamente distinta a la anterior, de ahí que la novela también sea diferente. En 1977 se realizan elecciones generales, y en diciembre de ese mismo año se vota en referéndum una nueva Constitución. Este proceso de evolución política trae consigo una abolición de la censura, que como consecuencia desemboca en una libertad de expresión, de la que sale beneficiada toda la literatura. Quizás no sería muy descabellado decir que para entender mejor tanto la España como la novela española de después de Franco habría que recordar unos versos de Antonio Machado: "Ya hay un español que quiere / vivir y a vivir empieza".

Hoy transcurridos quince años desde la muerte de Franco, al hacer una evaluación de la novela de posguerra, hay que tener en cuenta la situación histórica de la novela surgida durante los cuarenta años de régimen autoritario. De una novela, en la época franquista, polarizada hacia el compromiso político, el realismo, la crítica social, pasamos con la nueva situación democrática a una novela en la que esos presupuestos ideológicos ya habían perdido su sentido. La novela, como toda la literatura española, ha cambiado mucho, y ha cambiado de un modo vertiginoso, en muy poco tiempo. El escritor de hoy, a la vez que expresa su mundo personal e intenta crear una obra de arte que perdure, también

trata de estar a la altura de las circunstancias. Se vuelve a lo lúdico, la imaginación, el esteticismo, todo en un marco de libertad ya que ha desaparecido la censura. El signo de esta nueva literatura es la variedad, la libertad, es decir la pluralidad. Diversidad en la que conviven dos tendencias que, en un principio, parecerían opuestas: por un lado la integración en la cultura occidental; y por otra parte la búsqueda de nuestras propias raíces, es decir "nuestras señas de identidad".

NOTAS

¹Santos Sanz Villanueva, Historia de la literatura española. Literatura actual, Vol. 6/2 (Barcelona: Ariel, 1988) 23.

²Sanz Villanueva, 1988, p. 30.

³Gonzalo Sobejano, Novela española de nuestro tiempo, 2a. ed., ampliada y corregida (Madrid: Ed. Prensa Española, 1975) 24.

⁴Lucien Goldman, Para una sociología de la novela, (Madrid: Ed. Ciencia Nueva, 1967) 23.

⁵Gemma Roberts, Temas existenciales en la novela española de postguerra, (Madrid: Gredos, 1973) 42.

⁶Raymond Carr and Juan Pablo Fusi, Spain: Dictatorship to Democracy, (London: George Allen & Unwin, 1979) 52.

⁷La mayoría de la información sobre censura la he obtenido de la obra de Manuel Abellán, Censura y creación literaria en España (1939-1976), (Barcelona: Península, 1980).

⁸Sanz Villanueva, 1988, p. 29.

⁹Abellán, 1980, p. 15.

¹⁰Abellán, 1980, p. 88

¹¹Juan Ignacio Ferreras, Tendencias de la novela española actual, 1931-1969, (París: Ediciones Hispanoamericanas, 1970) 122.

¹² Ver José María Martínez Cachero, Historia de la novela española entre 1936-1969, (Madrid: Castalia, 1973) 346, sobre los premios literarios.

¹³ Isaac Montero, "Los premios o treinta años de falsa fecundidad", Cuadernos para el diálogo 14 Extraordinario (1969): 84.

¹⁴Sobejano, 1975, p. 26.

¹⁵Pablo Gil Casado, La novela social española (1920--1971), (Barcelona: Seix Barral, 1968)

¹⁶Gonzalo Sobejano, "La novela poética y sus alrededores", Insula 464-465 (1985): 1.

¹⁷Robert C. Spires, "El papel del lector implícito en la novela española de posguerra", Revista Hispánica Moderna 38 (1974-1975): 102.

¹⁸Gonzalo Sobejano, 1975, p. 89.

¹⁹José R. Marra-López, "Los novelistas de la promoción de 1936", Insula 224-225 (1965): 13.

²⁰Emilio González López, "La colmena", Revista Hispánica Moderna 20 (1954): 231.

²¹Eufemia Sánchez de la Calle y Aristófanés Cedeño, "Entrevista con la escritora española Carmen Laforet", Tropos 15 (1989): 75.

²²Eugenio G. de Nora, La novela española contemporánea, (Madrid: Gredos, 1958) 103.

²³Raymond Carr y Juan Pablo Fusi, 1979, p. 57.

²⁴Ricardo Gullón y José R. Marra-López, "Dos grupos generacionales de posguerra", España Contemporánea: 1939-1980, (Barcelona: Ed. Crítica, 1980) 23.

²⁵Ese es también el título del libro de Roberto Mesa Jaraneros y alborotadores, (Madrid: Ed. de la Universidad Complutense, 1982).

²⁶Sanz Villanueva, 1988, p. 35.

²⁷Elías Díaz, Pensamiento español en la era de Franco 1939-1975, (Madrid: Ed. Tecnos, 1983) 85.

²⁸Sanz Villanueva, 1988, p. 34.

²⁹David Herzberger, "The Theoretical Disparity of Contemporary Spanish Narrative", Symposium 33 (1979): 215.

³⁰Camilo José Cela, "Dos tendencias de la nueva literatura española", (Madrid: Alfaguara, 1969).

³¹Sanz Villanueva, 1988, p. 105.

³²Juan Goytisolo, "On ne meurt plus á Madrid", L'Express (1964): 18-19.

³³Nora, 1958, p. 312.

³⁴Juan Ignacio Ferreras, La novela española en el siglo XX (desde 1939), (Madrid: Taurus, 1988) 51.

³⁵Ramón Buckley, Problemas formales en la novela española contemporánea, (Barcelona: Península, 1968) 45.

³⁶Margaret E. W Jones, The Contemporary Spanish Novel, 1939-1975, (Boston: Twayne Publisher, 1985) 3. Cita de Ana María Matute, "The Short Story in Spain", trans. William Fifield, Kenyon Review 31, 126 (1969): 453.

³⁷Javier Goñi, Cinco horas con Miguel Delibes,

(Madrid: Anjana, 1985) 73-4.

³⁸José María Cachero, Santos Sanz Villanueva y Domingo Ynduráin, "La novela", Historia y crítica de la literatura española. Epoca Contemporánea: 1939-1980, tomo 8, (Barcelona: Ed. Crítica, 1980) 33.

³⁹Sanz Villanueva, 1988, p. 43.

⁴⁰Janet W. Díaz, "Origins, Aesthetics and the 'Nueva Novela Española'", Hispania 59 (1976): 112-113.

⁴¹Constantino Bértolo, "Introducción a la narrativa española actual", Revista de Occidente 98-99 (1989): 34.

⁴²Malcolm A. Compitello, Ordering the Evidence: "Volverás a Región and Civil War Fiction", (Barcelona: Puvill Libros, 1983) 21.

⁴³Fernando Morán, Novela y semidesarrollo, (Madrid: Taurus, 1971) 382-3.

⁴⁴Felix Grande y Alfonso Rey, "Significado y estilo de Tiempo de silencio", Historia y crítica de la literatura española. Epoca contemporánea: 1939-1980, tomo 8, (Barcelona: Ed. Crítica, 1980) 438.

⁴⁵José Shraibman, "Ruptura de 'forma' y 'lenguaje' en la novela española de posguerra", Insula 396-397 (1979): 11.

⁴⁶Juan Ignacio Ferreras, La novela española en el siglo XX (desde 1939), (Madrid: Taurus, 1988) 79.

⁴⁷Ver: Severo Sarduy, Barroco, (Buenos Aires: Sudamericana, 1974).

⁴⁸Gonzalo Sobejano, 1975, n/p.

⁴⁹Sobejano, 1975, p. 74.

⁵⁰Janet W. Díaz, 112-113.

⁵¹Robert C. Spires, "El nuevo lenguaje de la 'nueva novela'", Insula 396-397 (1979): 6.

⁵²Spires, 1979, p. 6.

⁵³Luis Suñén, "La novela como cuestión o leer a los modernos", Insula 396-397 (1979d): 21.

⁵⁴Juan Goytisolo, El furgón de cola, (Barcelona: Seix Barral, 1976) 93.

⁵⁵Goytisolo, 1976, p. 94.

⁵⁶Sobejano, 1975, p. 185.

⁵⁷Genaro J. Pérez, La novelística de J. Leyva, (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1985).

⁵⁸José María Martínez Cachero, La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura, (Madrid: Castalia, 1985) 343-370.

⁵⁹Santos Alonso, "Novela en la transición, transición en la novela, (1975-1980)", Nueva Estafeta 31-37 (1981): 86.

⁶⁰Umberto Eco, "Las Postille a Il nome della rosa". Citado por Darío Villanueva, Letras Españolas, (Madrid: Castalia, 1987) 32.

⁶¹Sanz Villanueva, 1988, p. 47.

⁶²Sanz Villanueva, 1988, p. 47.

⁶³Miguel Delibes, Los españoles y el boom. Cómo ven y qué piensan de los novelistas latinoamericanos, (Caracas: Tiempo Nuevo, 1971) 133-34.

⁶⁴Sanz Villanueva, 1988, p. 199.

⁶⁵Gonzalo Sobejano, "Ante la novela española de los

años setenta", Insula 396-397 (1979): 22.

⁶⁶Umberto Eco, El nombre de la rosa. Citado por Darío Villanueva, Letras Españolas, 1976-1986, (Madrid: Castalia, 1987) 58.

⁶⁷Robert C. Spires, Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel, (Lexington: The University Press of Kentucky, 1984) 23.

⁶⁸Sobejano, 1979, n/p.

⁶⁹Sobejano, 1979, p. 22.

⁷⁰Sobejano, 1979, p. 22.

⁷¹María Elena Bravo, "Ante la novela de la democracia. Reflexiones sobre sus raíces", Insula 444-445 (1983): 1.

⁷²Gonzalo Sobejano, "La novela poemática y sus alrededores", Insula 464-465 (1985): 1.

⁷³Santos Alonso, "Novela en la transición, transición en la novela (1975-1980)", Nueva Estafeta 31-37 (1981): 81.

⁷⁴Darío Villanueva, Letras españolas, 1976-1986, (Madrid: Castalia, 1987) 20.

⁷⁵Rafael Conte, "La novela española en 1981", Anales de Literatura española contemporánea (1983): 127.

⁷⁶Encuesta, "Diez años de novela en España (1976-1985)", Insula 464-465 (1985): 10-11.

⁷⁷Santos Alonso, "Un renovado compromiso con el realismo y con el hombre", Insula 464-465 (1985): 9.

⁷⁸Sanz Villanueva, 1988, p. 201.

⁷⁹Santos Alonso, 1985, p. 9.

⁸⁰Gonzalo Sobejano, 1985, p. 1.

⁸¹ Sobejano, 1985, p. 1.

⁸²Darío Villanueva, 1987, p. 63.

⁸³Gonzalo Sobejano, "La España ensimismada", España Contemporánea 1 (1988): 10.

⁸⁴Patricia Waugh, Metafiction, (London-New York: Methuen, 1984): 2.

⁸⁵Rafael Conte, El país, 10 Marzo 1989: n.p.

⁸⁶Gregorio Morales Villena, "Narrativa española última. La narrativa de la transubstanciación", Insula 464-465 (1985): 13.

⁸⁷Fernando R. Lafuente, "No hay ficción sin invención", Revista de Occidente 98-99 (1989): 69.

⁸⁸Cita de Santiago Ontañón de un artículo suyo publicado en El Mono Azul 47 (1939). Cita obtenida en Santos Sanz Villanueva, Historia de la literatura española. El siglo XX. La literatura actual tomo 6/2 (Barcelona: Ariel, 1984) 15.

CAPITULO II

Isaac Montero y su contexto social e histórico

El autor más joven de "la generación del medio siglo", y el más fiel defensor del realismo-social,¹ Isaac Montero, nace en Madrid en noviembre de 1936. Realiza estudios de Derecho, Filosofía y Periodismo, además de dirigir y participar en la creación de revistas estudiantiles del SEU (La Hora, Noticia). Colabora con el efímero pero muy importante Acento Cultural, del que fue fundador y redactor jefe. Esta revista cultural fue una de las operaciones llevada a cabo por Aparicio Bernal, Jefe Nacional del SEU, para mejorar la imagen ya bastante dañada del SEU. Para reunir a los participantes del Congreso de Escritores y dar a la revista el mismo carácter, Isaac Montero trae a la redacción a Jesús López Pacheco, Antonio Leyva y a Ricardo Domenech. Entre sus colaboradores destacan escritores como: Gloria Fuertes, Gabriel Celaya, Alfonso Sastre, Blas de Otero, Andrés Berlanga, José María Castellet, José Manuel Caballero Bonald, Juan García Hortelano, Rafael Conte, Luis Goytisolo, Alfonso Grosso y pintores como: Rafael Canogar y Antoni Tapiés. El primer número aparece en 1958 y se mantiene en publicación, a intervalos, hasta 1961. Acento, según Sanz Villanueva, va a expresar "la cristalización de un estado de opinión confluyente en el realismo como tratamiento necesario de la materia artística desde un punto de vista crítico (lo que no excluye

que diversos artículos aborden el expresionismo o el arte abstracto). Pero, además, arroja otros caracteres muy interesantes para entender la inquietud cultural del grupo de intelectuales jóvenes que en torno a ella actúan. Por una parte, preocupación por una proyección amplia de las actividades intelectuales. Por otra parte, un tono juvenil, crítico, contestatario y desenfadado y a veces agrio".² La trayectoria de la revista no es idéntica durante todo su desarrollo, ya que rápidamente toma un carácter izquierdista que alarma a los organismos oficiales. A partir de 1960 hay un cambio esencial cuando se les quita de sus puestos a Pacheco y a Leyva y cuando Montero es sustituido como Redactor jefe por Rafael Conte a la vez que se comienza a contar con la colaboración esporádica de Fraga Iribarne. Sin embargo, la revista se va a mantener como el reflejo de las inquietudes de la nueva generación hasta que desaparece cuando Martín Villa se convierte en Jefe del SEU. Acento será la revista que mejor exprese la actitud del realismo crítico y de la generación del medio siglo. Revista que, además, fue fruto de un período de transformismos importantes en Madrid en el año 1956 en cuyas actividades estuvo involucrado Montero.³ El número dos de esta revista se abre con un artículo de Isaac Montero, "Realismo y magia", en el que hace una defensa del realismo en el arte. Para él, las tendencias hacia el espiritualismo o el realismo surgen, por una parte, del contorno social que le toca vivir al artista y en el que la obra se produce. Por otra, de las distintas posiciones desde las que el hombre ve el universo y por las que decide actuar. Las dos tendencias, "coexistentes y en pugna, poseen una total justificación histórica, si tan sólo se trata de calificarlas

estéticamente, olvidando cualquier otra posible misión del arte".⁴

La culpa de que el arte oscile entre dos tendencias tan diferentes y contradictorias se debe al momento crítico en que vivimos:

Para el hombre instalado en pleno siglo XX el panorama a resolver se le presenta con un doble y verosímil probabilidad de frustración o superación. Por utilizar una nomenclatura sartreana, el artista que vive entre nosotros se encuentra inmerso en una situación 'fronteriza' que va a derivar de un momento a otro a situación 'límite'. La evidencia que el artista posee de ello le induce a adoptar, a la hora de la creación, uno de ambos caminos con desgarrada radicalidad. O se centra sobre la más inmediata circunstancia y la describe con ánimo de empujar la modificación inmediata ..., o se vuelve de espaldas a esa realidad en un intento de construirse un mundo en el que quepa apuntalarse y procurar la distracción del acontecer real.⁵

Sin embargo, Montero expresa con gran convicción la

necesidad del realismo en nuestro tiempo, pues, además de encontrarse adecuado al momento, tiene mayores posibilidades que cualquier otra forma de arte para cumplir una función social. Pero hay quienes se oponen al realismo porque refleja la realidad problemática de nuestros días, lo cual angustiará más al hombre ya de por sí angustiado: "Quizá una de las más sutiles defensas -también de las más utilizadas- en favor de un arte no realista consiste en afirmar que al hombre embarcado en nave frágil, que al hombre a punto de naufragio ha de servirle más todo lo que pueda sacarle de la incómoda situación en que se encuentra. ... En la segunda parte de la argumentación se supone que toda creación testimonial, realista, orientada a mostrarle al hombre esa desdichada circunstancia contribuirá a angustiarle más, a taparle todo horizonte posible, a instalarle en el naufragio por el naufragio, en la destrucción".⁶

Para Montero, el realismo en arte no es la mera copia de la realidad:

Lleva en sí una dinámica interna que le obliga a superar lo

descrito y plantear en sí mismo una coyuntura diversa de la tomada. En otras palabras, que aún hablando de arte testimonial no puede decirse que el realismo se detenga en el testimonio. Si así lo hace, quizá fuera necesario hablar de un realismo frustrado. De pura representación. Cuando en el autor de nuestros días toma cuerpo la idea de crear una obra testimonial -sobreentendiéndose realista y no naturalista como tampoco comprometida- se encuentra actuando en él un subconsciente propósito de modificar tal situación. Su intento es, por decirlo de algún modo, purificador y equivalente al cobro de pieza: lo que la situación reseñada imposibilita.⁷

El creador realista, según Montero, se plantea el mundo del arte como unido a la realidad que le rodea, mientras que el autor no realista se escapa del mundo, pero "sin buscar un atadero a otro que no provenga del nuestro".⁸ El que haya una contaminación de realismo en la actualidad se debe, dice Montero, a que lo que le interesa al hombre de hoy es resolver sus problemas y no dejarlos para la posterioridad. Por ello el artista de hoy hace "una denuncia y presenta una coyuntura desagradable cuya superación o modificación se impone. De hecho ha existido siempre en el creador realista esta especie de atavismo que le ha llevado a considerar el arte como una técnica mágica".⁹ La feroz crítica que la literatura hace de la realidad mostrada no tiene otro fin que cambiar y mejorar la situación o circunstancias que angustian al hombre. Pero para Montero, realismo no quiere decir una copia fiel de la realidad; "es necesario, por mejor ayudar a un fin social, inexcusable, operar con materiales reales del arte, pero sin que esto indique una presencia idéntica al de la realidad que se pretende mostrar."¹⁰

Además de colaborar con la revistas del SEU, Isaac Montero también publica con periodicidad en la prensa madrileña, en periódicos como Pueblo, Madrid e Informaciones. Organiza varias Mesas Redondas polémicas en Cuadernos para el Diálogo,¹¹ donde sus

opiniones en defensa del realismo chocan con las de, entre otros, el novelista Juan Benet.¹² En ellas acusa a las nuevas tendencias, en este caso representadas por Benet, de elitismo y de enfrentarse a la poética realista (más información sobre dicha polémica puede leerse más adelante en el capítulo).

Su actividad profesional¹³ se orienta después en el campo de la publicidad. Ha desarrollado también una extensa actividad como guionista para televisión, con un centenar largo de guiones que incluyen adaptaciones de cuentos y relatos universales, series basadas en novelas españolas contemporáneas (La noria, Juanita la Larga, Vísperas, Pájaro en una tormenta) y creaciones de ficción original (Cervantes, Dos orillas, Cántame un pasodoble español). Ha creado y dirigido en dos ocasiones programas televisivos dedicados al libro: 'Tiempo de Papel' (Segunda cadena de TVE) y 'La Hora del Lector' (Primera cadena de TVE). También dirige un programa para Televisión Española llamado Encuentro con las Letras en el que reúne a conocidos escritores y críticos del momento. Entre estos programas hay varios dedicados al propio Montero y a su narrativa: "Isaac Montero o la novela social", "Isaac Montero: Necesidad de un nombre propio (Documentos secretos)", "Novela española contemporánea: Arte real de Isaac Montero" y "Alrededor de un día de abril de Isaac Montero, quince años más tarde". Ha publicado ensayos y artículos en numerosas publicaciones españolas y extranjeras. Su obra narrativa la componen cuentos desperdigados en revistas, dos relatos y diez novelas: Una cuestión privada (Madrid: Aulas, 1964), Al final de la primavera (Madrid: Alfaguara, 1965), Los días de amor, guerra y omnipotencia de

David el Callado (Barcelona: Plaza y Janés, 1972), la serie Documentos secretos, que hasta ahora comprende tres volúmenes: Una agenda con diez anotaciones (Madrid: Al-Borak, 1972), Arboles y ropa de vestir (Barcelona: Frontera, 1974) y Necesidad de un nombre propio (Madrid: Akal, 1978); Arte real (Madrid: Alfaguara, 1979), Alrededor de un día de abril (Barcelona: Laia, 1981), Pájaro en una tormenta (Barcelona: Grijalbo, 1984) y Señales de humo (Madrid: Mondadori, 1988). En 1957, Montero obtiene el, en su día muy prestigioso, premio Sésamo de cuento, con el relato El teléfono, y el Sésamo de novela corta en 1964, con una Cuestión privada. Premios que otros años habían sido concedidos a Ferrer-Vidal y a Luis Goytisolo, y que años después conseguirían Juan Marsé y Alfonso Grosso, entre otros. Tanto el jurado como los concursantes, no sólo los premiados sino otros que quedaron finalistas, estuvieron unidos por los lazos de la generación del medio siglo. En los últimos años cultiva también la crítica y el ensayo literarios; da conferencias y dirige seminarios sobre literatura española contemporánea en instituciones universitarias. También ha dictado cursos de literatura en las Universidades de Santa Cruz (California) y Dakar (Senegal). En la actualidad trabaja en Televisión Española, donde dirige un proyecto de producción de 'comedias de situación', y colabora con frecuencia en los periódicos de la capital española.

Esta nueva generación, de la que formó parte Isaac Montero, va a tratar a través de su protesta universitaria terminar con el franquismo y sus fuerzas opresoras. Poco a poco el movimiento estudiantil y la protesta intelectual en su lucha contra la Dictadura, contra la intolerancia y por conseguir la libertad

de expresión comienza a tener más fuerza y conducirán a los hechos del mes de febrero de 1956, en los que como hemos dicho anteriormente, Montero participó. Muchos de los jóvenes escritores, que colaboraban por entonces en las únicas revistas culturales existentes, y que formaban parte de las nuevas promociones universitarias, van a ser los protagonistas de la crisis universitaria de febrero de 1956. En la obra La generación de 1956, Lizcano al hablar de estos jóvenes los describe como "educados universitariamente en un ambiente presidido por el trabajo, el estudio intenso y sistemático y una cierta resignación. Habían vivido en su infancia y su adolescencia entre los rigores y miserias de la posguerra y ahora tenían que apretar bien los codos si querían salir adelante. La Universidad era todavía el medio de promoción por excelencia, de salir de la pesadilla. Pocas distracciones podían permirtirse si querían terminar sus carreras con un buen historial que les permitiera acceder en condiciones ventajosas a una posición profesional decente".¹⁴ Los sucesos ocurridos durante esos días pueden ser considerados como la causa de que naciera el movimiento estudiantil contra el franquismo y, ya desde este momento, la Universidad va a ser el organismo de opositores al régimen. Ramón Tamames, uno de los protagonistas, considera una de las causas de las protestas el hecho de que "en los centros universitarios, a los que estaban llegando promociones que no tenían sino un recuerdo directo muy tenue de la guerra civil, se hacía más fuerte el contraste entre la realidad intelectual española y las corrientes exteriores del pensamiento".¹⁵ Pedro Laín Entralgo en sus Casi unas

memorias se pregunta sobre los hechos ocurridos en febrero, en los que él también tomó parte: "Cabía esperar, según esto, un giro aperturista del sistema? Dejándose llevar por las alas del optimismo, así podía pensarse allá por el mes de enero de 1956. Pero a partir de la primera decena del febrero subsiguiente, Franco y su sistema, más precisamente, Franco y el franquismo, iban a demostrar con total evidencia y ya para siempre que sólo tras la muerte del dictador sería posible la apertura política e intelectual del Régimen. Su origen y su propia constitución habían hecho a éste totalmente incapaz para cualquier evolución homogénea hacia la democracia".¹⁶ Elías Díaz, otro universitario que también padeció la represión franquista, al hablar de los sucesos del 56, afirma: "una etapa concluye verdaderamente en 1956: la Universidad ha alcanzado ya una cierta madurez e independencia crítica, revelándose el sistema incapaz de asimilar e integrar dicha evolución aperturista y liberizadora, que enseguida, frustrada aquella, se transformará en clara y directa oposición de sentido democrático y socialista, en ocasiones desbordada por planteamientos más radicales. Puede decirse que es a partir de entonces cuando comienza, en efecto, a configurarse una actitud de oposición intelectual y política, y después de escisión más profunda, entre hombres procedentes del propio sistema y, sobre todo, entre jóvenes educados en él".¹⁷ Fueron todas estas manifestaciones por parte de la generación joven en contra de las actividades franquistas, con las que empezaron "a fijarse los cimientos de una sociedad nueva, democrática, aunque en esas jornadas, todavía no podía vislumbrarse con exactitud cuál tendría que ser el

signo institucional".¹⁸ Los hechos llegaron a un desenlace el día 9 de febrero de 1956, fecha en que los estudiantes manifestaron su protesta por los sucesos ocurridos el día anterior en que la Guardia de Franco había asaltado una reunión para elecciones libres en las Facultades del Distrito Universitario de Madrid. En ese día, la manifestación de estudiantes chocó con la de los falangistas que festejaban el Día del Estudiante Caído, y en el encontronazo cayó gravemente herido el joven Miguel Álvarez Morales, de 19 años, miembro de las Falanges Juveniles. Nunca se supo quién realizó el disparo, aunque si no se averiguó fue porque no se quiso, pues la opinión pública sabía que los únicos armados eran la propia policía y los miembros de las Falanges. Como consecuencia de estos sucesos fueron detenidos: Fernando Sánchez Dragó, José Luis Abellán, Ramón Tamames y Miguel Sánchez Mazas, entre otros. La Universidad Complutense fue cerrada y se hicieron numerosos ceses y dimisiones de cargos universitarios. De esta forma terminaron los intentos de febrero de 1956 por transformar la universidad desde dentro del propio sistema, a pesar de que la resistencia estudiantil continuaría a partir de entonces.

La carrera literaria de Montero se desarrolla en un ambiente de censura opresiva en un principio, y en uno de progresiva apertura, paralelo al debilitamiento del régimen franquista, más tarde. Años, en que, como muy bien documenta Sergio Vilar, "la prensa, la radio y la televisión españolas fueron monolíticamente franquistas (salvo algunas variantes católicas y monárquicas): porque la casi totalidad de las empresas editoras de periódicos y de las radiodifusoras eran asimismo franquistas (por

ideología y por interés) y porque debía regirse por una ley de guerra. En efecto, la Ley de Prensa dictada el 22 de abril de 1938 perduró hasta 1966, lo cual pone de relieve las rígidas reservas que el equipo dictatorial impuso a toda circulación de la información".¹⁹ Terminada la guerra civil, el franquismo trata de ejercer libremente el control y exterminio intelectual de la universidad. Para ello asigna al Sindicato Español Universitario (SEU) una misión concreta dentro de ella, parte de la cual tenía que ver con la censura.²⁰

Como ha escrito José Luis Abellán, "la situación cultural de España en el período inmediato a la guerra civil, y como consecuencia de la misma, fue la de un auténtico páramo intelectual."²¹ Existía una cultura oficial, aislada totalmente de la europea de raíz liberal, cuya meta era defender los dogmas religiosos y la política del régimen. Dionisio Ridruejo en un artículo de un número especial de la revista Triunfo, "La vida intelectual española en el primer decenio de la posguerra", resaltaba:

La investigación y la enseñanza se convierten en empresas oficiales de un estado dogmático que, con frecuencia, las delega a una Iglesia de cruzada. Sin duda se emplea un considerable arsenal de aportaciones materiales para restaurarlas, pero su vida interior es enteca, confinada, censurada y dirigida a sus fines por algo muy distinto del impulso libre sin el que toda vida intelectual tiende a hacerse rústica o de mero oficio. La especulación teórica se hace penosa por sus condicionamientos doctrinales y la presión de una censura de inspiración predominantemente eclesiástica".²²

Pero, evidentemente, un gobierno débil, como el surgido después de la Guerra Civil, necesitaba de la censura como medio represivo para "despersonalizar a la población y

convertirla en una masa uniforme, compacta, produciendo en ella una parálisis política, social, cultural, etc... o sea que el pueblo se encuentra ante tal actitud en la obligación de pensar lo que el Gobierno le impone."²³ Fue en marzo de 1941 cuando el Ministerio hizo saber al pueblo español, y a los intelectuales y editores en particular, que la censura "intervendría en los planes editoriales que todos los editores deben enviar, cuidando, fundamentalmente, de tres aspectos: ortodoxia, moral y rigor político". El control administrativo se establece, por tanto, en un doble nivel, por un lado el organismo censor y por otro la censura establecida por el propio autor quien ha de tener cuidado con lo que escribe para evitar problemas posteriores.²⁴ Muchas obras de los años cuarenta no pudieron publicarse, por ejemplo Las playas de los locos de Elena Soriano, por ser considerada como obra altamente inmoral y pornográfica o como era descrita por el organismo censor "contraria a las costumbres españolas". La censura de estos años fue de una gran eficacia pues estuvo sustentada no sólo por la Administración, sino también con la ayuda de los organismos eclesiásticos en su afán de salvar almas. Pero los criterios seguidos como causas para ejercer la censura fueron muy arbitrarios y a veces difíciles de explicar. Así nos dice Ana María Matute: "Los criterios, jamás los he llegado a conocer y siempre me han parecido contradictorios y arbitrarios. Y he llegado a suponer si tal confusión no obedecía al talante, idiosincracia o humor circunstancial del individuo a quien tocara en suerte censurar un manuscrito. Otra explicación no se me alcanza. En resumen no se atienen a ningún criterio sino que son totalmente

arbitrarios en su mayoría, aparte de unas directivas vagas y generales".²⁵ Para poder tener una idea clara de lo que fue la censura hay que analizar alguno de los casos en que ésta se practicó sin motivos serios, por algo tan ridículo como el sonido de una palabra. Este fue el caso de Una cuestión privada de Isaac Montero, premio Sésamo de novela corta, que fue prohibida por su uso de palabras esdrújulas.²⁶

En censura, la etapa de intervencionismo y dirigismo iniciada con el franquismo terminaría, hasta ciertos límites, con la aparición de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, aprobada por el pleno de las Cortes el 18 de marzo de 1966. Esta ley fue acogida con la esperanza de que trajera un cambio cultural, a pesar de que entre sus artículos seguían existiendo algunos que impedían la auténtica libertad de expresión. En el artículo 2, por ejemplo, se proclamaba que "todo español podrá expresar libremente sus ideas mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado". Existía una variante importante con respecto a la ley anterior ya que a partir de ahora se sustituía la censura obligatoria por la "consulta voluntaria". Sin embargo esta nueva Ley de Prensa, "era un arma de dos filos: encauzaba y recuperaba las tensiones sociales en pos de la libertad, pero a la vez -en aras de dar alguna impresión de autenticidad- hacía indudables concesiones".²⁷

A pesar de que a partir de entonces la censura quedaba eliminada, hubo libros que fueron prohibidos, secuestrados y condenados a la destrucción. Tal es el caso de la obra de Isaac Montero Alrededor de un día de abril, que fue prohibida en 1966, y

por la que es procesado y juzgado por el Tribunal de Orden Público, como documenta Manuel Abellán en su libro Censura y creación literaria en España (1939-1976). La novela no ve la luz hasta 1982 cuando se convierte en un tipo de fenómeno editorial, ya que se había convertido en el primer texto secuestrado después de la promulgación de la supuestamente más liberal Ley de Imprenta de 1966 cuyo arquitecto principal - Manuel Fraga Iribarne - proclamaba a "bomba y platillo" que había eliminado la censura previa.

Según Manuel Abellán, una vez consultado el expediente completo de Alrededor de un día de abril, los únicos criterios seguidos para su censura fueron los referentes a la moral y al dogma. La novela no tuvo problemas en el campo de las ideas políticas. Sin embargo, los censores llevaron a Isaac Montero al Tribunal del Orden Público, que había sido creado para juicios de delitos políticos. A principios de 1966 la Editorial Plaza y Janés, una vez que había aceptado publicar la novela, la sometió al equipo censor para aprobación. Cuando esto ocurre aún estaba en vigor la antigua Ley de Imprenta, pero ya el 31 de marzo aparecen en el "Boletín Oficial del Estado" los trece decretos que regularán la Nueva Ley. Días más tarde, el 15 de abril, Montero recibe una carta en la que el editor le comunica que Alrededor de un día de abril ha sido prohibida totalmente por la censura por su anticlericalismo, obscenidad y su crítica de la burguesía. Según Montero, "las tachaduras y cortes [...] afectan al retrato de un sacerdote, personaje clave en la novela, y la descripción de unas relaciones eróticas entre otros de los personajes protagonistas".²⁸ Sobre ese mismo día, nos dice Isaac Montero en su prólogo a

Alrededor a un día de abril: "Son las tres menos cuarto del 15 de abril de 1966. Yo ignoro todavía que vivo una fecha histórica (a más, por supuesto, de mi historia íntima personal; de mi experiencia del estupor ante la prohibición total de un texto que me ha costado un año de trabajo y al que nadie profetizó problemas). Minutos después, sin embargo, la Historia Universal entrará en mi casa. Al encender el televisor el locutor de Telediario me anuncia con el enfático y trascendental tono de voz de las grandes ocasiones que la nueva Ley de Prensa e Imprenta ha sido aprobada en las Cortes".²⁹ Ante esta contradicción tan obvia Montero hace una réplica al Jefe del Servicio de Orientación Bibliográfica, que no era otro que la misma censura, quien le proclama "su personal estimación de que el escritor posee un insobornable derecho a unas libertades expresivas que no han de ser limitadas por puertas excesivamente estrechas ni interpretaciones rigurosas; que por lo demás, yo debo tener en cuenta que acabo de escuchar el más duro de los informes emitidos; que, en su opinión, mostrar críticamente la conducta de un sacerdote no es hacer anticlericalismo, que ni siquiera el anticlericalismo atenta contra la sustancia de Fe; que la crítica de la burguesía resulta, incluso, ineludible, pues la burguesía se presenta plagada de incontables lacras que pueden y deben ser juzgadas con dureza; que en fin, la consideración de lo obsceno y lo pornográfico, cuando el arte media, es una tarea dificultosa en verdad".³⁰ Sin poder dar crédito a lo que oye por boca del propio censor, pero aconsejado por éste, Isaac Montero se decide a suavizar el texto. De nuevo la novela va a ser prohibida en su totalidad, aunque esta vez con una leve

diferencia; el texto deja de ser anticlerical y se convierte en un texto obsceno. Amparándose en la nueva Ley por la que todo autor tiene derecho a presentar un texto íntegro ya impreso, y editar el texto completo, Montero decide editarlo en su totalidad por cuenta propia, sin hacer caso a la invitación de presentar de nuevo el original a "consulta voluntaria" como preveía la Ley de Prensa recién instaurada. El Tribunal del Orden Público ese mismo año condena al autor por delito de propaganda ilegal y escándalo público, sin hacerse mención esta vez de sus ofensas al Estado y a la Iglesia. Se le absuelve del delito de "escándalo público" porque al no haberse distribuido el libro no había podido ofender a nadie, pero se ordena el secuestro de la obra. Posteriormente, el 3 de enero de 1967, Isaac Montero fue condenado por el Tribunal del Orden Público a 6 meses de prisión por haber explicado en un prólogo a la edición de esa obra, que su novela había sido censurada y prohibida. Hecho que, quizás, refleja la venganza de este organismo contra la forma en que Isaac Montero se había dirigido a los censores en el célebre prólogo: "Les califico de caníbales. A mí entender es lo que les cuadra pues, ante todo, en sustancia es esa su aportación a la vida literaria. Estos insaciables sujetos han masticado, deglutido y eliminado -curiosamente, no digerían parece- personaje tras personaje. En esta extraña secta, imagino, los habrá con preferencia por el mordisco en carne adúltera o de mantenida; otros, de ánimo más apocado, proclives a las parejas de novios, las viudas tentadas o las inquietas adolescentes. Todos ellos desde luego, a más de lo descrito, han ejercido de urbanistas, cambiando nombres de calles y topografías urbanas; de cirujanos,

quitando pechos opulentos y robustas caderas donde los quería la naturaleza; de peluqueros, tiñendo al rubio de moreno ... han practicado, en suma, actividades omnímodas que sólo le corresponden al escritor. No obstante, y porque pretendo un mínimo rigor en mis aseveraciones, insisto en que es la antropofagia su actividad favorita y constante; y caníbales, por ello, la calificación sustancial que merecen".³¹ No es sino con gran asombro, que hoy leemos estos informes en donde queda patente la falta de seriedad y de rigidez de criterios de un organismo que se suponía garantizaba la libertad de expresión. Después de muchos años de litigaciones, Alrededor de un día de abril ve la luz finalmente, quince años más tarde de la fecha en que fue concluida, en el verano de 1982.

En sus ideas literarias Montero se define como un ferviente defensor del realismo y de la enorme influencia de las determinaciones históricas en la obra del escritor. Para nuestro autor "lo específico de una obra de arte innovadora proviene de una coyunda entre la realidad y la conciencia del escritor, coyunda en la que juegan decisivamente, por igual, aquélla y ésta. Es la realidad quien estimula esa inventiva, es el momento histórico concreto el que fuerza a la subjetividad del artista a llevar a cabo el salto innovador, la creación de nuevas formas narrativas el papel impulsor lo ostentan los nuevos matices, los nuevos cambios que una época dada aporta a la condición humana. Se ha amado siempre, pero no siempre como hoy. Y ahí está el secreto del cambio. Ahí y, desde luego, en comprender e intuir a tiempo esas modificaciones y en elegir los nuevos y adecuados moldes que la

época ofrece para verterlas."³² Su postura se enfrenta a la de aquellos que practican el arte por el arte, como es el caso de Benet, a quien en la famosa polémica que mantuvo con él le acusa de practicar una literatura separada de la sociedad, completamente formalista: "Cabría definir esta corriente por alguno de sus rasgos más cuidadosamente expuestos a la luz pública. Valdría hablar así de elitismo, formalismo, irracionalismo, pretensiones de cosmopolitismo y ruptura con las tradiciones nacionales, culto a la trivialidad y búsqueda permanente de la moda, la concepción de la vanguardia como mero experimento lingüístico, culteranismo, adscripción a los métodos críticos estructuralistas, aunque, eso sí, con el debido despegue, a la espera de cualquier nueva invención que, sea cual sea su utilidad, aparezca en lontananza; snobismo en fin".³³

En otro artículo para la misma revista "Los premios o treinta años de falsa fecundidad", Montero hace una interpretación negativa de los premios literarios, en los que participaron la mayoría de los escritores del medio siglo:

Los premios presentan desde su origen ciertos vicios; vicios que son, por así decirlo, su fatalidad. Aún a riesgo de anticipar las conclusiones del análisis posterior, enumero los que sospecho más importantes o con un efecto más evidente en la literatura promovida. Los premios, dadas las circunstancias que los alumbran, han servido como instrumento importante a una política cultural segregadora; su utilitarismo les llevó a convertirse en óptimos hacedores de buena conciencia, de cara a una clase dominante puritana e hipócrita, inexorablemente necesitada de falsos valores; sus necesidades de rentabilidad han corrompido y confundido el gusto del lector, frenando cualquier solución innovadora; se revelaron como útiles eficacísimos para las prácticas malthusianas de eliminación de autores y corrientes incómodos; en su anterior desarrollo, sirven también como piezas maestras para poner en pie una literatura consumista anulando o mixtificando la más alta función de la obra literaria, aquella que hace de un libro

una experiencia de enriquecimiento y liberación".³⁴

Concluye diciendo que los premios nos han creado una falsa imagen, haciéndonos pensar que estábamos atravesando un glorioso período en la historia de las letras españolas, por lo que en vez de resolver la crisis que encuentran en el momento de su aparición, lo que hacen es agravarla. "Y eso fue así porque, hoy como antaño, la crisis literaria se inserta en un contexto general, en el que la clase dominante pretende mantener a sus antagonistas marginado de la cultura o, en última instancia, alienados por ella".³⁵

Isaac Montero, en su artículo de 1972 "Una crisis entre dos exaltaciones antagónicas",³⁶ apuntaba cómo la década de los sesenta experimenta la caída de la novela objetivista surgida en los años cincuenta. Los primeros síntomas de esta crisis, según él, se observan en el desinterés del público ante el deseo de los novelistas por cambiar la organización social. "Ahora, a más de quince años de la aparición de Los bravos, cualquier mediano interesado en el género sabe que la situación de nuestra novela puede ser definida por la crisis del intento realista y las reacciones posteriores contra las insuficiencias y errores de la llamada novela social. ... A mi modo de ver, sin embargo, el abandono radical de aquellos presupuestos me parece tan nefasto para el porvenir de nuestra novela como la alegría con que se trabajó entonces".³⁷ Para Montero, Tiempo de silencio constituye la plataforma a seguir a partir de ahora: "La renovación, si ha de llegar, llegará por la vía de una novela experimental, culta, capaz de interesar y divertir a una minoría de iniciados, interesada por tanto en

el juego imaginativo, antiobjetiva, preocupada por la brillantez formal, a ser posible cosmopolita, desde luego ajena a cualquier pretensión de incidir sobre el conocimiento de la realidad y mucho más ajena a cualquier urgente transformación del país".³⁸

Montero considera que la situación de crisis de la novela española se agrava por el papel que desempeña la censura y por la llegada de la narrativa hispanoamericana, quienes serán de gran influencia en la obra de Juan Goytisolo, o por ejemplo, en San Camilo 1936 (Madrid: Alfaguara, 1969) de Cela, ejemplos de novelistas que llevan a cabo una renovación. Es la crítica iniciada en el interior del grupo realista por los teóricos del grupo -Goytisolo y Castellet- la que indica la necesidad de un cambio. Cambio que, según Montero, se distingue por el énfasis dado al lenguaje, la imaginación, subjetividad o la mediación del autor. En el realismo, a partir de ahora, y a diferencia del realismo de la etapa anterior, los autores ocuparán un lugar excepcional: "El autor, con su cultura, su concepción del mundo, su retórica, sus argucias para cautivar a los lectores, va a estar presente a lo largo y ancho del relato".³⁹

Es muy difícil hacer un análisis, con visos de totalidad, de la obra novelística de Isaac Montero, porque aunque existe alguna crítica, siempre admirativa, de algunas de las novelas que hasta ahora ha publicado, siguen fallando estudios profundos y análisis de la obra completa. Aunque no existe hasta ahora un libro dedicado a la obra completa del novelista, sin embargo, los numerosos estudios generales sobre la novela española contemporánea y sobre todo los dedicados al análisis de la novela

realista incorporan algunas páginas sobre Montero. A pesar de que su obra merece un detallado estudio, hasta la fecha existe muy poca crítica respecto a este escritor español. La presente tesis es el primer trabajo, hasta el momento, en examinar de forma exhaustiva todas las novelas publicadas por Montero. Existen varios autores que de forma general examinan brevemente la obra de Montero en el contexto de un panorama de la situación literaria: José María Martínez Cachero en su obra La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura (1985) es una de las pocas historias de la novela contemporánea que incluye a Montero como un escritor relevante dentro de la nueva novela española. Santos Sanz Villanueva en su Historia de la novela social (1942-1975) y en su Historia de la literatura española. Literatura actual hace un interesante estudio, quizás el más completo que hasta ahora encontramos. Otro escritor que también incluye a Isaac Montero dentro de su historia de la literatura Novela desde 1936 es Ignacio Soldevila Durante, quien hace una breve anotación de algunas de sus novelas. Además existen otras historias de literatura recientes; tal es el caso de Novela en la transición de Santos Alonso y La novela en el siglo XX, (desde 1939) de Juan Ignacio Ferreras, que también hacen referencia a este autor. Pero además de estos breves estudios no existe hasta ahora un estudio detallado de este importante autor, tan desconocido para la mayoría del público. Además conviene advertir que sigue faltando un estudio biográfico del autor que, en parte, orientaría al investigador. A pesar de todas estas lagunas que no nos es posible rellenar, hay que considerar que desde nuestro punto de vista Isaac Montero ha

escrito un importante conjunto novelesco en el que se aprecia una notable evolución que va de un relato de concepción tradicional a otro de técnica más novedosa, pero siempre dentro de los cánones del realismo. La labor como novelista de Isaac Montero es la vertiente más importante de su perfil intelectual, pero no hay que olvidar su labor de aguda percepción y de carácter polémico como ensayista y crítico literario.

Su evolución permite acotar varios períodos en su producción -diferente por los temas abordados y por su tratamiento formal- que responden no sólo a la evolución llevada a cabo por la novela española después de la guerra civil, sino también a las diversas fases de un recorrido personal guiado por la idea de exigencia, superación y perfeccionamiento. La trayectoria de Montero es un gran ejemplo de autoexigencia, en el que predomina una crítica social constante de los temas más ardientes de la sociedad del momento. Su honestidad como escritor le ha llevado a una superación estilística y formal, como vemos en el cambio habido desde su primera novela Una cuestión privada (1964) hasta la última Señales de humo (1988).

Con todas las limitaciones que toda clasificación suele implicar, existe en la narrativa de Montero, una época inicial integrada por los títulos siguientes: Una cuestión privada, Al final de la primavera y Alrededor de un día de abril. Una segunda compuesta por los títulos siguientes: Los días de amor, guerra y omnipotencia de David el Callado y la trilogía de Documentos secretos, hasta Arte real que marca ya el comienzo de su etapa detectivesca y en la que también encontramos Pájaro en una

tormenta. Por último, su nueva novela Señales de humo abre una nueva fase en su trayectoria, pero siempre dentro de los dictámenes del realismo.

En cuanto a las ideas de Montero poco podemos decir aparte de sus declaraciones en los diferentes artículos y mesas redondas que organizó durante los años sesenta. Durante esos años, Montero se consideraba partidario del realismo y no del arte por el arte como predicaba Juan Benet. "Lo específico de una obra de arte innovadora -declaraba en su famosa acotación en defensa del realismo- proviene de una coyunda entre la realidad y la conciencia del escritor, en la que juegan decisivamente por igual, aquélla y ésta. Es la realidad quien estimula esa inventiva ...".⁴⁰ Hoy en día, desconocemos su pensamiento político al igual que sus ideas literarias; todo lo que sabemos es a través de su obra literaria. Sin embargo, advertimos que su preocupación social está en el proceso de su evolución constante de sus ideas novelísticas, pero siempre buscando un instrumento más eficaz e incisivo al hacer su crítica.

La obra de Isaac Montero está profundamente inmersa en la situación de la España de la posguerra, y concebida como un rechazo absoluto de las ideas y los valores transmitidos por la ideología oficial. Pero, aunque se trata de una obra crítica de la sociedad española, es también una consecuencia de ella: sus novelas no escapan al contexto español contemporáneo, sino que se ven en gran manera condicionadas por él.

Las difíciles circunstancias en que Montero escribe son las mismas que la de otros autores de generación. Todos ellos las

sufren y reflejan en sus obras con parecida intensidad. Pero, mientras otros autores de su tiempo, de la llamada Generación de Medio Siglo⁴¹ disminuyen o paralizan su labor social por falta de enfoque de la realidad, Montero trata de superar con más determinación las limitaciones impuestas al escritor en el ámbito español, evolucionando y progresando hasta el día de hoy. Montero ha sabido ver los cambios de la sociedad del país sobre el que escribe, no dejándose coartar por su confusa complejidad, sino que la somete a análisis nuevos, aprovechándola así para enriquecer su novela con materiales distintos. Montero se fija en problemas concretos y procura analizar sus causas, sin apartarse ni siquiera en sus últimas novelas de carácter policíaco, del examen de una realidad que procura hacer más clara y objetiva. En este sentido su novela habría que incluirla dentro del realismo crítico, en su acepción más extensa, dando cabida a cualquier opción formal que trate de explorar.

La evolución de su novelística está, sobre todo, como haremos ver en los capítulos siguientes, en el aspecto formal, en la forma que ha tenido una gran transformación, pero no en su contenido, que sigue dentro de la tradición realista. La formalización casi extrema de su narrativa convierte a su novela, en un principio mayoritaria, en una novela de público reducido, debido a la exhaustiva elaboración de su estructura.

Montero junto a otros miembros de su generación plantean en sus obras las desastrosas consecuencias de la guerra. Todos ellos, como novelistas responsables, dan pruebas de su responsabilidad escribiendo sobre la realidad de su patria. Para

ello utilizan como enfoque un realismo de tono crítico. Los principios que rigen a estos novelistas tienen su origen en la tradición realista española, concretamente en las circunstancias trágicas por las que pasó España durante la guerra civil, y en las dificultades sociales del momento. José Manuel Caballero Bonald, miembro de esta generación, expresaba que "la realidad española está al alcance de todo aquel que quiera mirarla y comprenderla. He tratado de reflejar esta realidad con la mayor objetividad posible".⁴² De ahí que el realismo español de la forma que lo entiende esta generación es básicamente la reproducción exacta de la realidad con el objeto de corregir las deformaciones que ha venido sufriendo en la España oficial.

Otro elemento característico de esta generación, y que Montero refleja de forma constante en los personajes de sus novelas, es la frustración personal ante la situación de su país, y ante la dificultad de encontrar nuevos caminos. Sobre esta situación Juan Goytisolo explicó: "A los treinta y pico años de edad los hombres de mi generación nos encontramos en la situación anormal de envejecer sin haber conocido la juventud ni responsabilidades ... Tal vez la característica distinta de la época que nos ha tocado vivir haya sido ésta: la imposibilidad de realizarnos en la vida libre y adulta de los hechos, de intervenir de algún modo en los destinos de la sociedad fuera del canal trazado por él (Franco) de una vez para siempre".⁴³ Esto será uno de los motivos más reiterado en toda la obra de Montero, en la que tratará de denunciar las condiciones de vida de aquellos que por una u otra razón fueron marcados por la guerra civil.

Esta postura de compromiso se manifiesta en el deseo del escritor de explorar el pasado, no con la intención de encontrar los valores del pueblo español, como los escritores de la generación de 1898, sino con el deseo de llegar a comprender mejor las circunstancias del presente, pues como dijo Lukacs, "sin conocer el pasado, no hay descubrimiento del presente".⁴⁴ Pablo Gil Casado identifica en líneas generales el realismo de la novela social con el realismo socialista; así dice "el realismo crítico español y el socialista ruso de la actualidad quedan muy próximos, su tono es parecido e idénticos sus propósitos [...]. La constante demanda de mayor libertad de expresión, el deseo urgente de transformación de la realidad que manifiestan los escritores españoles, puede apreciarse también en los rusos".⁴⁵ El tono de protesta que caracteriza al realismo español es una abierta denuncia a la realidad social en la que vive. Testimonio, que a veces tiene raíces políticas, y otras en las que otorga mayor importancia a los aspectos narrativos relacionados con la creación artística, pero manifestando también una marcada intención social y política.

Desde su primera novela Una cuestión privada, Montero se propone criticar diversos aspectos de la sociedad española, desde las consecuencias de la guerra civil, la injusticia hasta la alienación que padecen sus habitantes. Como los miembros de su generación, considera absolutamente indispensable que el novelista adquiera una actitud de compromiso con las circunstancias del país; por ello en su novelística, a través del realismo, Montero hace una denuncia de la hipocresía y falta de

humanidad de la sociedad en que vive. Realismo que, en un principio, sigue las pautas del realismo social, pero que a partir de la publicación de Tiempo de silencio en 1962 tiene un viraje, surgiendo un nuevo método narrativo en la novelística de Montero. Sus temas siguen siendo sociales pero la novedad radica ahora en la experimentación estructural. En resumen, existe en Montero una uniformidad en cuanto a que su novelística sigue los cánones del realismo, aunque la expresión artística que utiliza sea un tanto diferente en sus novelas de madurez. Hay en Montero una búsqueda incansable de nuevas formas, cada vez más adecuadas, de acercamiento a la realidad, que va evolucionando hasta las formas más complejas de sus últimas novelas.

NOTAS

¹Isaac Montero defiende un realismo-social renovado, abierto a las diferentes tendencias que existen en la novela de posguerra. Realismo restaurado que es igual, por ejemplo, al que observamos en Los santos inocentes de Miguel Delibes. Montero cree que lo específico de una obra de arte innovadora proviene de la unión entre la realidad y la conciencia del escritor. Para él es la realidad la que estimula la inventiva, es decir es el momento histórico concreto el que hace que surjan nuevas formas narrativas.

²Santos Sanz Villanueva, Historia de la novela social española, (Madrid: Alhambra, 1980) 85.

³Para más información sobre los acontecimientos ocurridos en febrero de 1956, véase Pablo Lizcano, La generación de 1956, (Barcelona: Grijalbo, 1981).

⁴Isaac Montero, "Literatura: Realismo y magia", Acento cultural 2 (1958): 5.

⁵Montero, 1958, p. 5.

⁶Montero, 1958, p. 6.

⁷Montero, 1958, p. 7.

⁸Montero, 1958, p. 7.

⁹Montero, 1958, p. 7.

¹⁰Montero, 1958, p. 7.

¹¹Cuadernos para el diálogo 23 Extraordinario (1970)

¹²Para más información remitirse a la obra de Malcolm A. Compitello, Ordering the evidence: 'Volverás a Región' and Civil War Fiction (Barcelona: Puvill, 1983).

¹³Por información facilitada por el propio Montero puedo añadir algunos datos más sobre su labor para Televisión Española: El 7 de enero de 1977 en el programa "Encuentros con las artes y las letras" organiza una mesa redonda sobre 'Páginas literarias en diarios y revistas' en la que intervienen Rosa María Pereda, Javier Alfaya y José Antonio Gabriel y Galán. Entrevista a Fernando Morán autor de La novela realista. Daniel Sueiro entrevista a Isaac Montero, premio Sésamo de cuentos en 1957 y de novela en 1964 que habla de la novela social. El 9 de mayo de 1984 en el programa "Tiempo de papel" Javier Goñi entrevista a Isaac Montero que comenta su libro Pájaro en una tormenta. El 23 de junio de 1983 en "Tiempo de papel" participa en la entrevista y coloquio con Luis Goytisolo, Eduardo Galeano, Manuel Portela, Miguel Bilbatua, Felix Grande, Uslar Piutri, Manuel Scorza,

Roa Bastos y Jorge Sábato. El 1 de marzo de 1988 en el programa "Entre líneas" Isaac Montero (de la Asociación de Escritores) habla de los derechos de autor. El 21 de junio de 1988 en "Entre líneas" Francisco López Barrios entrevista a los escritores Isaac Montero sobre su novela Señales de humo y al peruano Alfredo Bryce Echenique sobre su novela Crónica personales. Empezando el 7 de abril de 1987 Isaac Montero va a participar semanalmente en el programa "La hora del lector". Ese día comenta los libros El Griffon de Alfredo Conde, La fuente de la edad de Luis Mateo Díez y Cuentos completos de Mario Benedetti. El 14 de abril, comenta los libros Peregrinaciones de una paria de Flora Tristán, Biografía de Simone de Beauvoir y Juego limpio de Maria Teresa León. El 21 de abril, comenta y recomienda los libros La izquierda unida de Manuel Azcarate, Como los dientes de una sierra de Ramón Luis Acuña y Esa dama de Kate O'Brien. El 28 de abril, comenta y recomienda los libros Los Rockefeller de Peter Collier y David Horowitz, Keynes de Charles H. Hession y Los profetas de Flannery O'Connor. El 5 de mayo, comenta y recomienda los libros: La nueva era de la ciencia de varios, Caníbales y reyes de Marvin Harris y De la tierra a la luna de Julio Verne. El 12 de mayo, recomienda Euskadi: pensar el conflicto de Fernando Savater, y Grande pace de Mario Onaindia. El 26 de mayo, recomienda La fiebre del oro de Narcís Oller, Teniente Bravo de Juan Marsé y Vacaciones pagadas de Pere Quart. El 9 de junio, recomienda Platero y yo de Juan Ramón Jiménez, David Copperfield de Charles Dickens y Zalacaín el aventurero de Pío Baroja. El 23 de junio, comenta Veinte poemas de amor y una canción desesperada de Pablo Neruda, La voz a ti debida, razón de amor de Pedro Salinas y Rimas y declaraciones poéticas de Gustavo Adolfo

Bécquer. El 7 de julio, comenta Menos de cero de Bret Easton Ellis, No habrá más penas ni olvido de Osvaldo Soriano y La cultura norteamericana contemporánea de Marvin Harris. El 14 de julio, recomienda Tierra mal bautizada de Jesús Torbado, Gufa espiritual de Castilla de J. Jiménez Lozano y Miguel Martín y Desde mis poemas de Claudio Rodríguez. El 21 de julio, comenta El laberinto de la soledad de Octavio Paz, El siglo del viento de Eduardo Galeano y Las iniciales de la tierra de Jesús Díaz. El 28 de julio, recomienda La sonrisa del gato de Francois Mampero, El actor y los demás de Fernando Fernán Gómez y Tiempo de silencio de Luis Martín Santos. El 4 de agosto, comenta El niño de arena de Tahar Ben Jelloun, Cuentos fantásticos del siglo XIX de Italo Calvino y El Cristo de Velázquez de Miguel de Unamuno. El 11 de agosto, comenta El inocente de Mario Lacruz, El día menos pensado de Andreu Martín y Regalo de la casa de Juan Madrid. El 18 de agosto, recomienda Cajal de José M. López Piñero, Elogio y nostalgia de Toledo de Gregorio Marañón y Nuevas escenas de la vida de un médico de Fernando Namora. El 25 de agosto, comenta La colmena de Camilo José Cela, Darwin de Jonathan Howard y Crónica de una muerte anunciada de Gabriel García Márquez. El 1 de septiembre, comenta Litoral femenino de varios, Me casé con un genio de Francoise Xenakis y La plaza del diamante de Merce Rodoreda. El 8 de septiembre, comenta Decidnos quien mató al conde de Nestor Luján, Primaveras y otoños de Baltasar Porcel, y El otoño de las rosas de Francisco Brines. El 15 de septiembre, comenta En vísperas de Ivan Turguenev, Un día en la vida de Ivan Denisivich de Alexander Soljenitsin y Diez días que estremecieron al mundo de John Reed. El 22 de septiembre, Todo se derrumba de Chinua Achebe, Cantos de sombra de L. S. Senghor y

Cuentos africanos de Doris Lessing. El 29 de septiembre, comenta Memorias de Frances Cambo, La destrucción de la democracia en España de Paul Preston y Cinco horas con Mario de Miguel Delibes. El 6 de octubre, comenta Burdeos de Soledad Puértolas, Las muertas de Jorge Ibarguengoitia y El blues de la calle Beale de James Baldwin. El 13 de octubre, comenta Retrato del artista adolescente de James Joyce, Poemas humanos y España aparta de mí este cáliz de César Vallejo y La revolución francesa de Albert So Boul. El 20 de octubre, comenta El crack del 29 de John K. Galbraith, La calle de Valverde de Max Aub y Manhattan Transfer de John Dos Passos. El 27 de octubre, comenta Los viajes de Gulliver de Jonathan Swift, El bosque animado de Wenceslao Fernández Flores y Memorias encontradas en una bañera de Stanislaw Lem. El 3 de noviembre, comenta Los vascos de Julio Caro Baroja, Verdes valles, colina rojas de ramiro Pinilla y Antología de la narrativa vasca actual de Jesús María de Lasagabaste. El 10 de noviembre, comenta Las obras completas, Las novelas ejemplares y Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes. El 17 de noviembre, comenta Los Malavoglia de Giovanni Verga, El Gatopardo de Giuseppe Tomasi de Lampedusa y Nuestros antepasados de Italo Calvino. El 24 de noviembre, comenta Por tierras de Portugal y de España de Miguel de Unamuno, Poesía de Fernando Pessoa y Cuentos de la montaña de Miguel Torga. El 1 de diciembre, comenta Los pazos de Ulloa de Emilia Pardo Bazán, Un mundo feliz de Aldous Huxley y La familia de Pascual Duarte de Camilo José Cela. El 15 de diciembre, comenta Noticias del imperio de Fernando del Paso, CanCIÓN de Raquel de Miguel Barnet y Gabriela, clavo y canela de Jorge Amado. El 22 de diciembre, comenta Las mismas palabras de Luis Goytisolo y Madera de héroe de Miguel Delibes. El 29

de diciembre, comenta El largo viaje de Jorge Semprún, Tiempo de canallas de Lillian Hellman y La gente de Juli de Nadine Gordimer. El 5 de enero de 1988, comenta Cuentos al amor de la lumbre de Antonio Rodríguez Almodóvar, Intercambio con un inglés de Christine Nostlinger y Colmillo blanco de Jack London. El 12 de enero, comenta Israel de Amos Perlmutter, Antes de su diáspora de Walid Khalidi y La chica del tambor de John Le Carre. El 19 de enero, comenta Bartolomé de las Casas de José Alcina Franch, El laberinto de la hispanidad de Xavier Rubert de Ventos y La aventura equinoccial de Lope de Aguirre de Ramón J. Sender. El 26 de enero, comenta El Aleph de Jorge Luis Borges, Hijos de la ira de Dámaso Alonso y El siglo de las luces de Alejo Carpentier. El 2 de febrero, conversa con Enrique Fuentes Quintana (economista y ex ministro de economía) sobre el ensayo de John K. Galbraith El crac del 29, también comenta Naciones ricas, naciones pobres de John K. Galbraith, Subdesarrollo y letras de osadía de Mario Benedetti y Nostro Mo de Joseph Conrad. El 9 de febrero, conversa con Alvar de Luna (actor) sobre la novela Días de llamas de Juan Iturralde. También recomienda El pasaje de luna de Miguel Sánchez Ortiz, El memorial de Claudi M. Broch de Robert Saladrigas y Los alegres muchachos de Arzavara de Manuel Vázquez Montalbán. El 16 de febrero, Montero conversa con Luis García Montero (poeta) sobre Poemas del destierro y de la espera de Rafael Alberti. También comenta Obra poética de Miguel Hernández, Poemas de amor de Blas de Otero y Antología poética de Angel González.

¹⁴Lizcano, 1981, p. 81.

¹⁵Elías Díaz, Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975), (Madrid: Tecnos, 1983) 84.

¹⁶Pedro Laín Entralgo, Casi unas memorias, Cita tomada de Roberto Mesa, Jaraneros y alborotadores (Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1982) 20.

¹⁷Díaz, 1983, p. 85.

¹⁸Sergio Vilar, Historia del antifranquismo 1939-1975, (Barcelona: Plaza & Janés, 1984) 251.

¹⁹Vilar, 1984, p. 377.

²⁰En una Orden Ministerial se enfatizaba que todos los alumnos matriculados en las Facultades Universitarias, por el hecho de serlo, quedaban integrados en el sindicato Español Universitario. Pero lo que en un principio fue desinterés hacia el SEU por parte de los estudiantes, más tarde sería indignación ante la obligación de ser parte de este sindicato, y por último sería un rechazo total del SEU, que terminaría en lucha hasta que por fin se logra su desaparición.

²¹José Luis Abellán, La cultura en España (Ensayo para un diagnóstico), (Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1971) 9.

²²Cita de Dionisio Ridruejo en "La vida intelectual

española en el primer decenio de la posguerra". Triunfo 507, (1972): 71-72. Tomado de Elías Díaz, Pensamiento español en la era de Franco 1939-1975, (Madrid: Tecnos, 1983) 23.

²³Antonio Beneyto, Censura y política en los escritores españoles, (Barcelona: Euros, 1975) 13.

²⁴Fernando Alvarez Palacios, Novela y cultura española de posguerra, (Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1975) 15.

²⁵Manuel Abellán, Censura y creación literaria en España (1939-1976), (Barcelona: Península, 1980) 93.

²⁶Isaac Montero, Alrededor de un día de abril, (Barcelona: Laia, 1981) 531. Montero reproduce el diálogo mantenido con el censor. Todas las citas a esta novela son de esta edición.

²⁷Sergio Vilar, Historia del antifranquismo 1939-1975, (Barcelona: Plaza & Janés, 1984) 378-79.

²⁸Montero, Alrededor de un día de abril, 1981, p. 526.

²⁹Montero, Alrededor de un día de abril, 1981, p. 542.

³⁰Montero, Alrededor de un día de abril, 1981, p. 544.

³¹Montero, Alrededor de un día de abril, 1981, p. 534-

35.

³²Isaac Montero, "Respuestas a Benet y defensa apresurada del realismo", Cuadernos para el diálogo 23 (1970): 71.

³³Montero, 1970, p. 67.

³⁴Isaac Montero, "Los premios o treinta años de falsa fecundidad", Cuadernos para el diálogo 24 (1969): 74.

³⁵Montero, 1969, p. 84.

³⁶Isaac Montero, "Una crisis entre dos exaltaciones antagónicas", Triunfo 507 (1972). 71

³⁷Montero, 1972, p. 89.

³⁸Montero, 1972, p. 89.

³⁹Montero, 1972, p. 94.

⁴⁰Montero, 1970, p. 71.

⁴¹Término introducido por José María Castellet. Este crítico considera que los novelistas de este grupo nacieron entre 1922 y 1936, y comenzaron a publicar sus novelas a partir de 1950.

⁴²Véase José Corrales Egea, La novela española actual, (Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1971) 61.

⁴³Juan Goytisolo, El furgón de cola, (Barcelona: Seix Barral, 1976) 15.

⁴⁴Georg Lukács, "Realismo socialista", Revista de Occidente 37 (1966): 6.

⁴⁵Pablo Gil Casado, La novela social española (1920-1971), segunda edición (Barcelona: Seix Barral, 1975) 32.

CAPITULO III

Metodología: Lucien Goldmann y Wolfgang Iser

Este estudio reivindica la ausencia de Isaac Montero dentro de la narrativa española de posguerra. Para lograr esto se lleva a cabo un análisis de la obra de esta importante figura en el plano cultural español, y una lectura contextual e intertextual de su narrativa que se extiende a lo largo de treinta años de producción. Estas páginas prestan especial atención a aquellos momentos en que la narrativa de Montero se aproxima y aleja de la evolución de la trayectoria de la ficción española que va desde finales de los años cincuenta hasta el presente.

Por contextual queremos decir que estudiamos la evolución de Isaac Montero en el contexto de la narrativa española contemporánea, ensayada ya en el capítulo primero; lectura intertextual, que Genette¹ llama transtextual porque examina la dinámica de la propia evolución de las obras de Montero y pone en relación manifiesta o secreta un texto con otros textos. La intertextualidad en la época dictatorial en que las novelas de Montero fueron escritas, sirve de ayuda para identificar el mensaje de la obra sin que éste sea explícito, al darnos elementos intertextuales reconocibles. De esta manera, como dice Malcolm Compitello:

The identification of the links between texts (whether overtly established or not) widens the scope of its possible readings). Admission of such an analytical mechanism is a function both of the type of literature under study here, and the repressive conditions under which it was produced. Such circumstances tend to generate texts part of whose message is tied to the readers' competence to provide expanding parameters of interpretation

through the recognition of intertextual keys. ... In this way intertextual analysis also serves to underscore the meaning behind structure, by emphasizing the ideological message embedded in the narrative's syntactical disposition.²

Para lograr esta labor haremos uso de elementos de sociología de la literatura y de la hermenéutica de la teoría de la recepción. Esto nos permitirá medir la obra de Montero en sus contextos para ver cómo se reacciona a sus ambientes socio-políticos y culturales. También nos permitirá medir los cambios estructurales que introduce Montero en sus obras, muchos de los cuales tienen que ver con un incremento en el papel del lector. La metodología que utilizaremos en esta tesis estará basada en la teoría de recepción elaborada por Wolfgang Iser y en el método sociológico de Lucien Goldmann. La aplicación de estas teorías al estudio de las obras de Montero ayudará a intensificar la comprensión y valoración de su narrativa.

En The Act of Reading, Iser explica que cada texto literario al ser leído produce una respuesta, la cual puede ser descrita a través del proceso de lectura. Pero hay que considerar que los efectos y respuestas no son propiedades ni del texto ni del lector; sino que es el texto el que representa un efecto potenciador al realizarse el acto de leer.

La teoría de recepción de Iser, en vez de centrar su atención en el autor o el texto, se fija en la relación entre texto y lector: "A theory of reception always deals with existing readers, whose reactions testify to certain historically conditioned experiences of literature. A theory of response has its roots in the text; a theory of reception arises

from a history of readers' judgements."³

La teoría de recepción está basada en una ideología humanista liberal, según la cual Iser cree que el lector al leer debería ser flexible y tolerante, preparado a cuestionar sus creencias y permitir que estas puedan transformarse:

The more committed the reader is to an ideological position, the less inclined he will be to accept the basic theme-and-horizon structure of comprehension which regulates the text-reader interaction. He will not allow his norms to become a theme, because as such they are automatically open to the critical view inherent in the virtualized positions that form the background. And if he is induced to participate in the events of the text, only to find that he is then supposed to adopt a negative attitude toward values he does not wish to question, the result will often be open rejection of the book and its author.⁴

Pero además de un lector liberal, Iser también depende de un cierto tipo de texto. Una buena obra literaria, por ejemplo, no debe mostrar de forma muy obvia sus elementos, pues el lector se aburriría. "If a literary text does organize its elements in too overt a manner, the chances are that we as readers will either reject the book out of boredom, or will resent the attempt to render us completely passive".⁵ Iser cree que un texto literario debe ser concebido de manera que haga que la imaginación del lector trabaje "in the task of working things out for himself, for reading is only a pleasure when it is active and creative. In this process of creativity, the text may either not go far enough, or may go too far, so we may say that boredom and overstrain form the boundaries beyond which the reader will leave the field of play."⁶

Lo que a Iser le interesa desde un principio es la pregunta de cómo y en qué condiciones un texto tiene

significado para un lector. El ve el significado como "the product of an interaction between the textual signals and the reader's acts of comprehension".⁷ Continúa diciendo que el lector "cannot detach himself from such interaction; on the contrary, the activity stimulated in him will link him to the text and induce him to create the conditions necessary for the effectiveness of that text. As text and reader thus merge into a single situation, the division between subject and object no longer applies, and it therefore follows that meaning is no longer an object to be defined, but is an effect to be experienced."⁸ En la interpretación de un texto, al buscar su significado, es el proceso por el que obtenemos este significado más que el producto final a lo que deberíamos prestar atención. El objetivo del intérprete "should be, not to explain a work, but to reveal the conditions that bring about its various possible effects. If he clarifies the potential of a text, he will no longer fall into the fatal trap of trying to impose one meaning on his reader, as if that were the right, or at least the best interpretation."⁹ Para describir la relación entre texto y lector Iser introduce el concepto del "lector implícito", que define como una condición del texto y un proceso de producción de significado: "The term implied reader incorporates both the prestructuring of the potencial meaning by the text, and the reader's actualization of his potential through the reading process."¹⁰ Considerando que todo texto literario es tal al ser leído, hay que aceptar que en él existe lo necesario para que la mente del lector pueda obtener el significado. Por ello el concepto del 'implied reader', según Iser, es "a textual structure anticipating the

presence of a recipient without necessarily defining him: this concept prestructures the role to be assumed by each recipient, and this holds true even when texts deliberately appear to ignore their possible recipient or actively exclude him. Thus the concept of the implied reader designates a network of response-inviting structures, which impel the reader to grasp the text".¹¹

Para describir la forma en que el lector está presente en el texto, Iser desarrolla el concepto de "wandering viewpoint" para sobrepasar la relación externa lector-texto, pues para él la única cualidad de la literatura está en verla desde su interior. El "wandering viewpoint permits the reader to travel through the text ... unfolding the multiplicity of interconnecting perspectives which are offset whenever there is a switch from one to another".¹² Al leer un texto, evaluamos continuamente los acontecimientos según nuestras expectativas futuras y en relación con nuestro pasado. Así un hecho no esperado hará que reformulemos nuestras expectativas de acuerdo a este acontecimiento e interpretemos el significado de acuerdo a lo que ha ocurrido.

Cuando el texto se interrumpe y el lector se encuentra ante direcciones inesperadas, es el momento en el que el lector puede hacer conexiones rellenando las lagunas que dejó el texto: "Gaps have a different effect on the process of anticipation and retrospection, and thus on the "gestalt" of the virtual dimension, for they may be filled in different ways. For this reason, one text is potentially capable of several different realizations, and no reading can ever exhaust the full potential, for each individual reader will fill in the gaps in his own way, thereby

excluding the various other possibilities; as he reads, he will make his own decision as to how the gap is to be filled. In this very act the dynamics of reading are revealed". Y añade más tarde: "With all literary texts, then, we may say that the reading process is selective, and the potential text is infinitely richer than any of its individual realizations. This is borne out by the fact that a second reading of a piece of literature often produces a different impression from the first".¹³ Para Iser, la obra literaria más efectiva es aquella que plantea al lector una nueva percepción crítica dándole así un código nuevo de comprensión del texto. Iser da al lector cierto grado de autoridad sobre el texto, permitiendo que diferentes lectores interpreten la obra de diferentes maneras, ya que no hay una sola interpretación del texto. El fundamento principal de la teoría de Iser expresa que el individuo lector "completa" un texto al traer a cada lectura la riqueza de experiencias y conocimiento de otros textos literarios que no estaban al alcance de los lectores o escritores del pasado.

El mérito de la teoría de Iser está en que nos ha hecho entender la importancia de la relación del lector con el texto a la hora de comprender lo que realmente es literatura.

Además de este método de acercamiento a los textos, esta tesis integra la metodología sociológica de Lucien Goldmann, cuyo fundamento principal es la visión de la unión que existe entre la creación individual y la sociedad de la que forma parte el individuo. Esto lo vemos reflejado en la obra de Montero en el cambio de estructura, la cual guarda relación con el momento en que la obra fue creada. La importancia del método de crítica social de Montero

está en la forma en que éste representa su visión del mundo a través de la estructura a diferencia de los autores del realismo objetivista que calcaron en sus obras la realidad tal y como la percibieron. Juan Ignacio Ferreras define la sociología de la literatura como la ciencia que tiene por objeto la producción histórica y la materialización social de las obras literarias, en su génesis, estructura y funcionamiento, y en relación con las visiones del mundo (conciencias, mentalidades, etc.) que las comprenden y explican.¹⁴

Al aplicar el método sociológico de análisis, denominado por Goldmann "estructuralismo genético", hay que considerar la presentación del hombre y la sociedad en la obra de arte. Como dice Goldmann, "In studying such important works, one should investigate privileged groups and the global structure of society. It is through such groups that we can comprehend the genesis of a work".¹⁵ Para Goldmann, en cada texto está la manifestación de una visión del mundo de un sujeto colectivo en el que están inscritos el autor individual y sus pensamientos. Goldmann da gran importancia al individuo y a su obra, pues es, en una específica creación cultural, donde la visión del sujeto colectivo encuentra su expresión coherente. Según Goldmann, "the relations between the truly important work and the social group, which --through the medium of the creator-- is, in the last resort, the true subject of creation, are of the same order as relations between the elements of the work and the work as a whole".¹⁶

Goldmann define la novela como la búsqueda degradada de valores en un mundo degradado: "The novel is the story of a

degraded (what Lukacs calls "demoniacal") search, a search for authentic values in a world itself degraded, but at an otherwise advanced level according to a different mode".¹⁷ Es la búsqueda de valores auténticos que este héroe hace en la sociedad lo que constituye la novela: "The demoniacal hero of a novel is a madman or a criminal, in any case, as I have said, a problematic character whose degraded, and therefore inauthentic, search for authentic values in a world of conformity and convention constitute the content of this new literary genre known as the "novel" that writers created in an individualistic society".¹⁸

Para hacer una investigación de la obra literaria de un autor, dice Goldmann, "we must begin with the analysis of each of the writer's works, studying them as far as possible in the order in which they were written. Such a study will enable us to make provisional grouping of writings on the basis of which we can seek in the intellectual, political, and economic life of the period, structured social grouping, in which one can integrate, as partial elements, the works being studied, by establishing between them and the whole intelligible relations and, hopefully, homologies".¹⁹

Goldmann observa que la relación entre la obra y la estructura social en la que surge, es más compleja en la sociedad capitalista, sobre todo en el caso de la novela, que es la forma literaria más asociada con el sector económico de la sociedad.

Para él, el estructuralismo genético parte de la hipótesis de que todo comportamiento humano es un intento de dar una respuesta significativa a una situación particular, y por ello mismo,

trata de crear un equilibrio entre el sujeto de la acción y el objeto sobre el que recae el mundo circundante.²⁰ De este modo, el estructuralismo genético representa un cambio de orientación respecto a la sociología literaria del contenido, pues parte del hecho de que las estructuras del universo de la obra son homólogas a las estructuras mentales de ciertos grupos sociales o en relación con ellos. La teoría de Goldmann es de gran importancia en este estudio por el énfasis que este crítico pone en el significado de la estructura. A diferencia de otros críticos, Goldmann no sólo se fija en el contenido de una obra, también presta atención a la organización del texto, que para él está íntimamente ligada a la estructura que el autor tiene del mundo que le rodea.

Como dice Ferreras, a través de la Sociología de la Literatura podremos alcanzar la significación de la obra literaria, es decir alcanzar su comprensión y su explicación. A su vez, el concepto del lector implícito que, según Iser, "incorporates both the prestructuring of the potential meaning by the text, and the reader's actualization of this potential through the reading process",²¹ nos ayuda a enlazar lo artístico con lo personal para dar así una nueva dimensión a nuestra concepción de la obra. El uso de las teorías de Goldmann e Iser, que no son contradictorias sino complementarias, nos ayudarán a una mejor comprensión de las novelas de Montero: Por una parte, Iser nos permitirá ver el interior del texto, es decir como funciona su estructura, y por otro, Goldmann nos ayudará a relacionar este análisis al contexto de la obra y su significación transtextual.

En este estudio de la evolución de la narrativa de Isaac

Montero, espero demostrar no sólo la madurez creadora de este importante autor, sino también cómo su narrativa es un espléndido ejemplo de la evolución seguida hasta el momento por la mejor narrativa española de posguerra. Razón importante por la que creemos que hay que reivindicar el nombre de Isaac Montero y conseguir que su narrativa salga a la luz y asuma su lugar merecido en el panorama de la literatura española actual.

NOTAS

¹Prado Biezma, F. J., Cómo se analiza una novela (Madrid: Alhambra, 1984) 294.

²Malcolm Compitello, Ordering the Evidence: Volverás a Región and the Civil War Fiction, (Barcelona: Puvill Libros S.A., 1983) 37.

³Wolfgang Iser, The Act of Reading, (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978) 10.

⁴Iser, 1978, p. 202.

⁵Iser, 1978, p. 87.

⁶Jane P. Tompkins, ed. Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-structuralism, (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980) 51.

⁷Iser, 1978, p. 9.

⁸Iser, 1978, p. 10.

⁹Iser, 1978, p. 18.

¹⁰Iser, 1978, p. 34.

¹¹Iser, 1978, p. 34

¹²Iser, 1978, p. 118.

¹³Tompkins, 1980, p. 55.

¹⁴Juan Ignacio Ferreras, Fundamentos de la sociología literaria, (Madrid: Cátedra, 1980) 31.

¹⁵Lucien Goldmann, Towards a Sociology of the Novel, (Great Britain: The Cambridge University Press, 1975) 156.

¹⁶Goldmann, 1975, p. 158.

¹⁷Georg Lukács, Teoría de la novela, (Buenos Aires: Ed. Siglo Veinte, 1966) 1.

¹⁸Lukács, 1966, p. 2.

¹⁹Goldmann, 1975, p. 159.

²⁰Lucien Goldmann, Para una sociología de la novela, (Madrid: Ciencia Nueva, 1967) 221.

²¹Iser, 1978, p. 34.

CAPITULO IV

Análisis de la obra narrativa de Isaac Montero I:

Las novelas de la primera etapa

Montero, como ya hemos visto en capítulos anteriores, comienza su trabajo de escritor en los años cincuenta publicando cuentos y relatos cortos en diversas publicaciones y revistas del país. Pero no va a ser hasta los años sesenta cuando comience su labor narrativa, siguiendo los cánones de un realismo social renovado y con una enorme actitud crítica. A lo largo de toda su narrativa, Montero se propone denunciar diversos aspectos de la sociedad española: las consecuencias de la guerra civil, la injusticia o la alienación que padecen sus integrantes. Como miembro de la 'Generación del Medio Siglo', siente una actitud de compromiso con las circunstancias que ocurren en el país, y cree su deber denunciar los males de los que es testigo.

En el primer período de su novelística (1964-1966), Montero escribe tres novelas: Una cuestión privada (Madrid: A.U.L.A., 1964), Al final de la primavera (Madrid: Alfaguara, 1966) y Alrededor de un día de abril (Barcelona: Laia, 1981). En Una cuestión privada se describe a un excombatiente del bando nacionalista en la guerra civil española, pero no sólo vemos las características individuales sino también las características psicológicas de un grupo que ha sufrido la guerra. En Al final de

la primavera es un grupo de jóvenes universitarios y sus frustraciones la base de la novela, mientras que en Alrededor de un día de abril es la clase media alta con su hipocresía y ganas de aparentar lo que le preocupa al autor. Novelas que fueron escritas cuando Montero es aún un autor muy joven, por lo que existe un proceso de evolución constante desde esta etapa hasta su última novela. Estas primeras novelas de Montero quedan incluidas, por su contenido y aspiraciones formales, dentro de la novela social, que según la definición de Pablo Gil Casado es la novela que "señala la injusticia, la desigualdad, el anquilosamiento que existe en la sociedad y, con propósito de crítica muestra cómo se manifiesta en la realidad, en un sector o en la totalidad de la vida nacional"¹ Lo mismo ocurre con la forma de sus novelas, al hacer uso de las directrices del realismo, realismo que es entendido por Montero y los miembros de su generación como la reproducción exacta de la realidad a fin de mejorar y corregir los problemas que ha tenido la España oficial.

La primera novela de Isaac Montero, Una cuestión privada,² fue publicada en 1964, año en que obtuvo el premio "Sésamo". Es una obra que entra dentro de las preocupaciones de Montero por una literatura con una función social, y no puramente evasiva como son partidarios otros escritores de su época. En ella, Montero plantea la responsabilidad y culpabilidad de aquellos que hicieron la guerra, en este caso el protagonista es un vencedor de la guerra. La obra está dividida en tres capítulos: En los dos primeros se alternan el relato de los hechos contemporáneos (en el primero el chico y el hombre en el autobús, y el segundo los

dos tomando copas) con los recuerdos de la guerra (estos destacados en letra cursiva). De esta forma llegamos a conocer ambos hechos a un mismo tiempo. El último capítulo narra los interrogatorios en la comisaría.

El argumento es sencillo: Un hombre de negocios, universitario y antiguo alcalde de su ciudad, en uno de sus viajes a Madrid se encuentra con un joven delincuente, "el Tapioca", quien por su parecido físico le recuerda un soldado republicano que mató en el frente. Este encuentro con el joven que bien pudiera ser hijo de aquel soldado le remueve su tranquila conciencia comenzando una rememoración en primera persona de los hechos ocurridos en la guerra, que guarda un gran parecido con los cuentos de Francisco de Ayala en La cabeza del cordero (1949), especialmente 'El Tajo' y 'La cabeza del cordero': "El hombre tiene el pelo rojizo y alborotado. Ha quedado boca arriba sobre la tierra del parapeto. Es muy blanco y parece muy joven. Estaba asustado. El hombre se levanta, aparece con los brazos en alto, muy rápido. Tiene las orejas enormes, separadas. Huelo a pólvora de la granada. Disparo".(15) Esta rememoración se repite de manera obsesiva a lo largo de la novela que abarca una larga noche en la que el protagonista y el joven se embriagan juntos en diferentes bares de Madrid. Su obsesión por los recuerdos de la guerra va paralela a la rapidez con la que progresivamente van emborrachándose. El muchacho, pensando que lo que el hombre busca en él es un encuentro sexual, da su primer paso y le acaricia siendo rechazado por el industrial. Desconcertado por esta reacción y tratando de defenderse el joven apuñala al hombre.

Ambos terminan en la cárcel, de la que el industrial sale por la intervención de un amigo.

El narrador, en las novelas de este primer período, es un narrador omnisciente que sabe todo acerca de la psicología y conducta de los personajes. Por ello Montero utiliza la tercera persona como punto de vista principal, dándonos en ocasiones otro enfoque por medio del monólogo interior de alguno de los personajes. El diálogo es el recurso más útil para contrastar diferentes concepciones del mundo de los personajes, aunque estos se desvelan totalmente mediante el monólogo interior. Esto es importante, porque a través de este monólogo se evita que el resto de los personajes desconozcan esa parte de la conciencia de su compañero, planteándose así el problema de la incomunicación, como observamos en los dos personajes principales de Una cuestión privada. Pero la incomunicación no surge sólo del desconocimiento que cada uno tiene del otro, sino que se da, además, por ser un diálogo entre personas de visión diferente, que mantienen intereses divergentes.

Los personajes aparecen ante los ojos del lector a través de la visión del novelista y definidos muy escuetamente pero de forma tajante y concreta. Ignoramos el nombre de ambos personajes, y por descontado, carecen casi de físico, lo que indica que al autor le importa más su función social que describirnos un cuerpo. Por ejemplo, al hablar del protagonista de Una cuestión privada le vemos: "Entornando los ojos cuando Luisa le gastó la broma sobre su joven pelo negro".(10) En el autobús "notó la mano de aquel tipo, del que sólo podía ver el rojizo cabello".(13)

Los personajes de este tipo de novela social tienen interés por ser arquetipos representativos, más que por tener una individualidad propia. Montero en esta característica sigue a Lukács, para quien los mejores tipos novelescos son aquellos en los que "se encuentran los factores determinantes de un momento histórico particular en forma concentrada".³ Esto es, por ejemplo, lo que Montero hace en sus novelas. Los personajes no sólo quedan definidos por lo que el narrador nos dice de ellos, sino también por lo que el lector recompone a través de sus actos y sus diálogos.

La intriga es una característica constante en la narrativa de Montero, no sólo en las novelas de este primer período, sino también en las de etapas posteriores. La narración, hasta el momento del climax, se desarrolla de forma más o menos equilibrada, pero a partir de ese momento los hechos se precipitan. En otras novelas de Montero, como Arte real, el proceso es a la inversa. El episodio en el que se presenta el crimen ha ocurrido antes de comenzar la novela y se nos hace saber desde el principio, el resto de la novela se dedica a la explicación de las circunstancias y causas que lo originaron, pero siempre manteniéndose la intriga hasta el final.

El narrador omnisciente presenta al protagonista a través de un serie de planos diferentes que se superponen. Le vemos en un presente buscando un taxi en una calle de Madrid, en contraste a unas horas antes en que lo situa en casa de su amigo Gabriel. Alternando ambos planos, de un pasado reciente al momento actual, vamos tomando conciencia de la situación que le ha llevado a

la calle, a buscar un taxi. Además, el contraste entre ambas situaciones se acentúa a través de la sensación de frío y calor que estos dos momentos representan: En la calle "sentía frío. [...] Se había subido varias veces el cuello del abrigo y se ajustaba ahora el sombrero para alejar un estremecimiento", (7) sensación que repite múltiple veces para que no pase desapercibida por el lector y así hacer más explícito el contraste: "Se limitaba a estar, a recibir el frío; y a combatirlo a su pesar con los desvaídos y débiles retazos de aquellas horas últimas en las que había permanecido apoltronado en la butaca. Apoltronado; con una copa de coñac suave y caliente al alcance de la mano ... Apoltronado y caliente durante casi seis horas. Ahora así más de veinte minutos, quieto". (9-10)

La descripción de los personajes que nos hace el narrador es a través de los rasgos físicos característicos de ellos, los cuales, a veces, no añaden nada a la personalidad de los personajes. Otra forma de describirlos es a través de la visión de uno de ellos, por ejemplo, al llegar al bar, el industrial describe al joven a través de la imagen reflejada en el espejo:

Fijó la mirada en el espejo de tras el mostrador, por entre los estantes y las botellas, y le vio quitarse la gabardina. Llevaba una chaqueta a rayas, ostentosa y pasada de moda y una corbata de lunares que destrozaba por completo cualquier posibilidad de elegancia que la chaqueta hubiera permitido. Observó que era todavía más escuchimizado, canijo y débil de lo que la trinchera dejaba suponer. Vio como paulatinamente adoptaba unos modales pausados y pretenciosos, colocando con displicencia un codo sobre el mostrador. Llevaba una sortija de sello en una de las manos. (42)

Esta descripción del muchacho, que nos hace pensar en un hombre de apariencia de chulo, queda reiterada por el lenguaje del joven: "Quizá me meta sin que se me señale la

incumbencia, pero esta clase de mujeres pide un trato duro".(45)

O cuando dice: "Es una prójima amiga..." y "Primero guarda el trabuco y deja en paz mi ánfora"(56) y "Conque empezando la farra. Pues hay poco "bebú" y el respetable no anda muy animado".(14) A su vez la continua repetición de frases idénticas en los monólogos interiores nos muestran la obsesión de la que es dueño el industrial.

Lo realmente importante de la historia es la indagación en el interior del personaje, a través de sus constantes recuerdos sobre el suceso de la guerra, lo cual nos muestra la carga de culpa que siente el protagonista por lo ocurrido. Estos recuerdos, en forma de monólogo interior, tienen lugar en el presente de indicativo como si estuvieran ocurriendo en el momento en que se pronuncian. El hecho de que no lleguemos a saber el nombre del protagonista, y que ni siquiera se mencione en el interrogatorio policial, nos hace creer que lo que el autor trata de mostrar no es un episodio individual, sino algo más complejo que abarca a toda una generación, a todos los individuos que hicieron la guerra. La repitición continua da a entender que las imágenes están tan bien grabadas en la mente del protagonista que parece como si los hechos volvieran a ocurrir ante él o como si estuviera viendo su propia película. Además, este procedimiento resulta eficaz pues expresa con gran exactitud la obsesión casi enfermiza del protagonista. A través de los múltiples apartados del monólogo interior sobre el pasado del industrial podemos reconstruir su vida en el frente. Estos

pasajes son cada vez más específicos y aportan más datos para así poder reconstruir los hechos que tuvieron lugar durante la guerra. Sus recuerdos del pasado se confunden con el presente, en una perfecta yuxtaposición. Sin que el narrador explique nada, el lector hace asociaciones que le llevan a la conclusión de que hay cierta relación entre lo ocurrido en el pasado y el momento actual:

Mientras contemplaba la estrecha frente, los chicos ojos implorantes, la fina y apretada boca, las dos orejas separadas del cráneo y puntiagudas, los mechones de rojizo pelo enmarañado, continuó asiendo con fuerza la mano. Pero sin tener conciencia de lo que hacía. Sin controlar la inconsciente y poderosa necesidad de asir aquel palpitante muñón de carne huidiza. Siguió apretando mientras a toda prisa, embarullándose, rectificando, superponía otras mismas grandes y puntiagudas orejas sobre las puntiagudas orejas en forma de soplillos que tenía ante sí; otra idéntica expresión implorante sobre el inquieto resuello del tipo que ya había decidido desistir de todo forcejeo y sólo rogaba; con el miedo en los ojos y en la precipitada forma de respirar.(15-16)

La asociación de estas dos situaciones completamente paralelas, a la vez que el parecido físico del joven, y las mismas circunstancias del pasado en las que se encuentra ahora el protagonista bajo el efecto del alcohol, le llevan a pensar que quizás el muchacho sea "hijo de aquel hombre". Al igual que cuando disparó al hombre durante la guerra ahora también se haya bajo la influencia del alcohol. Esta nueva superposición nos hace pensar que estamos ante situaciones iguales, que las historias se repiten. El lenguaje de los dos hombres con las repeticiones características de los embriagados está muy bien reproducido por Montero. Durante la guerra, bajo el poder del vino no podía ver ni calcular bien: "Le veo mal. La calina pone sobre la polvareda

de las granadas un halo que desdibuja su figura. Tengo la boca reseca. Bebería otra vez sin parar, como hace un rato, cuando la comida. Debo haber sudado ya el vino. Hace falta una sombra. Corrijo la puntería. Mierda de piedra."(16) Ahora, bajo el coñac ingerido en casa de su amigo Gabriel, no puede juzgar ni actuar con claridez: "Estás borracho. Es un carterista. Pregúntale donde murió su padre. Hay miles de hombres que se parecen. El aire de familia engaña. Es un mito el aire de familia. Dirá que no quería robarte. Dirá cualquier cosa si le preguntas. Has bebido demasiado y estás borracho. Pregúntale si su padre murió en la guerra."(19) De igual manera, la escena en la que el joven ataca al protagonista se yuxtapone con los recuerdos de la guerra, como si estos volvieran a repetirse de nuevo: "Le vio en los ojos el miedo; el mismo miedo de aquel otro rostro gemelo; la misma angustia de no saber qué ocurría; el mismo desconcierto; la misma pasividad pese al brillo del acero que sostenía; el mismo miedo y estupor agrandados por las orejas ridículas, la boca apretada, el revuelo pelo más rojizo y alborotado que nunca."(110) La rememoración de los hechos ocurridos en la guerra civil española y su obsesión por saber si el padre del joven murió en la batalla del Ebro van a durar toda la noche. Su curiosidad se debe, en parte, a la culpabilidad que siente por haber matado a un hombre estando en estado de embriaguez y cuando éste se rendía. Como consecuencia de este acto cree haber dejado huérfano al joven, que ha llegado a ser delincuente por su culpa. Durante toda la noche, mientras se emborrachan, el protagonista divaga intentando saber lo que el joven está tramando. De forma pasiva, se deja arrastrar por él, buscando

el momento apropiado para hablarle y averiguar lo que tanto le obsesiona.

Sólamente, a partir del ataque del joven, podrá el protagonista llegar a comprender todo lo ocurrido y verse a su merced sin posibilidad de hacer nada. Tendido boca arriba, cambiándose ahora los papeles, se ve en la situación del hombre que él mató. A través del uso de la anáfora, en un pasaje de gran intensidad y belleza, se nos enfatiza la situación crítica del protagonista: "Sólo se vio a sí mismo a partir de ese momento ... Se vio tendido, con una mano en el costado, pegajosa y enrojecida por la sangre. Se vio tendido, desfalleciendo ...; se vio auscultado, reconocido en el pecho; ... Se vio bajando los párpados sin poder oponerse, enceguecido ... Se vio tendido boca arriba bajo la hiriente claridad ... Tendido boca arriba y contemplado por un rostro impasible ... Tendido boca arriba y tan inerte, tan complacido de verse así, que no sintió el nuevo golpe".(111)

Además de las narraciones en tercera persona por un narrador omnisciente, encontramos monólogos del protagonista en los que nos revela parte de su pasado familiar y los motivos por los que ha llegado a la situación actual. En su monólogo interior, el personaje selecciona los datos a exponer y trata de hallar su vinculación con el momento que vive. En cierto momento de su monólogo interior, el protagonista emplea la segunda persona en vez de la primera, produciéndose un desdoblamiento que hace que cuando el protagonista monológa, se hable a sí mismo como si fuera otro. Este doble tratamiento del personaje sirve al autor para intensificar el verdadero tema de la novela: el examen de

conciencia del industrial, que no es otro que el de todos los que combatieron en la guerra. Es decir, a través del análisis del pasado y de su búsqueda, el protagonista podrá enfrentarse a un futuro prometedor: "Estaba hipotecada la finca y don Julio y el notario se lanzaron sobre ti como si fueras carroña, cuando apenas hacía unas semanas que habías desfilado por las calles de la capital y ellos te habían aplaudido. A los cinco años tenías un negocio próspero, sin necesidad de acudir al dinero de Emilia. Y si no te casaste antes, tú lo sabes, fue para que nadie pensara que buscabas con el matrimonio la manera de sacar adelante la herencia y el negocio".(148)

La intriga, rasgo característico en las novelas de Montero, va a ser utilizada por el narrador desde el principio de la novela: "Luego, sucedió lo demás".(12) Estas frases anticipatorias producen en el lector un deseo de saber que es lo que ocurrió y adelantarse a los hechos. Otro ejemplo sería: "El resto sucedió antes de lo previsto".(14) De nuevo, se despierta la curiosidad del lector y se le incita a seguir leyendo para así llegar a averiguar lo que sucedió.

Cansado de esperar un taxi, el protagonista toma el autobús, donde observa como un joven intenta robarle la cartera. Se entabla entre los dos una lucha silenciosa, él uno por zafarse, y el otro por no dejarle escapar: "Entonces, la mano del tipo y su propia mano derecha aferrando esa mano actuando como de acuerdo hasta llegar a ser un vibrante e inseparable nudo. Apretó fuerte, con ganas de provocar en el otro un grito. Apretó sin decir nada".(14) Pero sus deseos de venganza quedan apaciguados cuando ve la cara del desconocido. El narrador no

dice más, simplemente nos inserta un monólogo interior del protagonista escrito en letras cursivas por lo que sabemos que son pensamientos provocados al ver la cara del delincuente. En el monólogo recuerda el momento en que disparó contra el soldado republicano de pelo rojizo durante la guerra civil española. Para poder comprender lo ocurrido, el lector, como indica Iser ⁴, tiene que hacer asociaciones y rellenar las lagunas que impiden la comprensión. A través del monólogo interior podemos llegar a saber los recuerdos del protagonista, y las conexiones que le han llevado a dichas rememoraciones. Es el pelo rojizo y alborotado del joven delincuente el motivo de sus asociaciones con el pasado, en el que otro joven de pelo rojizo y alborotado, asustado como también lo está el joven del autobús, le suplica clemencia. La superposición de los dos planos, no sólo está a nivel de parecido físico sino también en el hecho de que ambos están a la merced del protagonista. Además, la descripción que se utiliza en letra cursiva en los monólogos interiores para describir al hombre de la guerra, sirve para describir también en la narración en tercera persona, que corresponde al presente, al joven delincuente. Así el lector asocia ambas descripciones buscando un parecido entre ambos personajes. De igual manera que el lector, el protagonista hace las asociaciones pertinentes para hacer la correspondiente asociación: "Superponía otras mismas grandes y puntiagudas orejas en forma de soplillos que tenía ante sí".(15) La identificación entre ambos es clara y constante: "El hombre se levanta, aparece con los brazos en alto, muy rápido".(15) De igual manera, el joven "ya había decidido desistir de todo forcejeo y

solo rogaba; con el miedo en los ojos y en la precipitada forma de respirar".(16)

La culpabilidad que siente el industrial va aumentando a lo largo de la novela, como se observa en su obsesiva rememoración de los hechos, en un principio borrosa y como tal poco definida, pero que va tomando forma y más precisión a medida que los recuerdos son más claros. La superposición es tan intensa que llega a creer que ambas personas son las mismas, por lo que ha de convencerse de lo contrario: "No puede ser aquel hombre", (16) para después, ya más calmado, comprender y aceptar que "es hijo de aquel hombre".(19) Mientras hace pasar el tiempo esperando atreverse a hablar con el joven, continua con sus recuerdos obsesivos y su cada vez más claro sentido de culpabilidad: "La cosa no tiene remedio. Si le hablas, él también lo entenderá de una vez".(36) Trata de buscar una disculpa, y sin embargo, no lo logra: "Ahora se lo preguntas. Y te dice que sí, que su padre ... Qué culpa tienes tú?"(39) Conforme más involucrado está en el asunto, a base de decir mentiras, más necesidad siente de disculparse y justificar su culpa: "Admitido que es su hijo. Quien le mató en realidad? No es tuya la culpa. Debe haber otros cuantos por ahí tan huérfanos como él. Disparate más veces. Admitido que es el hijo y que lo dejaste huérfano, qué vas a hacer ahora? Está contigo porque le has dejado ver que llevas unos cuantos billetes. No va a dejar de ser un golfo porque le cuentes la historia".(39)

El industrial, consciente de dejarse llevar pasivamente, sin embargo no hace nada por evitarlo: "Se encontró con que ya no disponía de fuerzas para desasirse y sí sólo una mínima

vehemencia de querer retrasar el atraco que sabía inminente".(80) A pesar de estar convencido de ello, hay una fuerza interior que le impide hacerlo: "Decídete de una vez. Para hacerlo no es necesario haber vomitado. Háblale o déjale. No puedes seguir así. Te robará. Eso es lo único que conseguirás al final. Y lo mismo no tiene nada que ver con aquél. No empieces con el aire de familia, por favor. Decídete".(81)

Después de haber pasado la noche bebiendo con él no consigue averiguar nada, debido a que no tiene la valentía de enfrentarse y hacerle la pregunta que ha tenido preparada desde el principio del encuentro. De esta forma se queda abierta la posibilidad de que quizás "no era el hijo de aquel hombre. Pero callado. Qué otra cosa puedes hacer? Aunque no fuera el hijo de aquel hombre, callado. No puedes explicarlo".(116-7) Las amenazas del hombre en respuesta a las caricias que le hace el joven producen en éste un temor que vuelve a recordarle el otro momento del pasado: "Le vio en los ojos el miedo; el mismo miedo de aquel otro rostro gemelo; la misma angustia de no saber qué ocurría; el mismo desconcierto; la misma pasividad pese al brillo del acero que sostenía; el mismo miedo y estupor agrandados por las orejas ridículas, la boca apretada, el revuelto pelo más rojizo y alborotado que nunca". (110)

En el interrogatorio policial, el industrial opta por callarse y no decir nada protegiendo así al delincuente y de esta manera aliviando su culpa por haber matado durante la guerra al hombre que él considera el padre del joven. Pero lo más irónico de esta situación es que el protagonista no sabe con certeza si el

joven al que encubre y por el que está mintiendo a la policía, hasta el punto que estos creen que mantuvieron relaciones homosexuales, es el hijo del hombre que él mató durante el conflicto: "Ni siquiera sabes si es realmente el hijo de aquel hombre. Ni lo vas a saber en tu vida"(119) Pero, para el protagonista lo importante no es averiguar la verdad, sino que lo que verdaderamente trata es acallar su conciencia. Para ello pasa por la humillación, y no hace ningún esfuerzo por interrogar al joven. Irónico también es que un hombre tan macho como él, acostumbrado a ir de putas, y que siendo niño se había peleado con el compañero que le había llamado marica, prefiera ser acusado de homosexual por la policía a decir la simple verdad de los hechos.

El relato de lo acontecido carece de sentido para la policía a quien le es muy difícil encontrar una relación lógica entre un delincuente y un hombre de negocios de aspecto respetuoso: "Usted no llevaría a su casa a un maleante. Presentaría 'el Tapioca' a su mujer? Le dejaría que tratara a sus hijos? No es probable que le alojara en su casa. Si usted es lo que dice su carnet, su cartera y usted mismo, por qué le encubre? Qué hay que usted no pueda confesar entre usted y una persona con la que normalmente no se tropezaría en la vida?".(138)

Igualmente irónico es el hecho de encontrar escrúpulos de conciencia en un hombre usurero, tramposo y frío en sus negocios, que se vale de sus amistades de influencia para enriquecerse. Hombre que una vez decidido que no quiere tener más hijos, le priva a su mujer del placer que él consigue en los

burdeles.

Durante el interrogatorio en la comisaría llegamos a saber que las frustraciones que ha sufrido en la vida le han agriado su carácter: "Se había abierto paso sonriendo y le gustaba sonreír. Pero no le gustaba ahora [...] Le gustaba sonreír en Madrid, cuando su padre se decidió a enviarle a la Facultad porque un abogado viene bien en los negocios. Después cuando fue alcalde, sonreía amplia y constantemente Ahora le tiraba el pelo el esparadrapo. Aunque lo intentó, no pudo componer una sonrisa".(119-20)

Todo el percance junto al joven terminará con la pérdida del dinero robado, que va a funcionar como un estímulo para que el industrial trabaje más y poder conseguir el doble de lo sustraído. Llegando incluso a la conclusión de que quizás el hecho ocurrido no haya sido más que un acto inconsciente para poder motivarse a enriquecerse. A pesar de las circunstancias adversas de su pasado, se da cuenta de que logró salir adelante y hacerse un futuro. Así, si el muchacho ha llegado a ser lo que es no es por la culpa del industrial al dejarlo huérfano, sino por su deseo personal, ya que el hombre no está determinado: "Eres lo que eres porque así lo has querido. No hay descarriados por la fuerza. Ese muchacho no sería ahora lo que es si se lo hubiera propuesto".(149)

El poder de abuso de la policía queda patente en el episodio del interrogatorio, donde a base de amenazas se trata de obtener una confesión del protagonista: " Quieres que te tenga en cuclillas hasta que me cuentes qué hay entre tú y 'el Tapioca' para que lo mimes tanto?"(132) Sin embargo, existen grados diferentes de

tratos, dependiendo de la persona interrogada, por ejemplo, el trato dado al industrial, antiguo alcalde de pueblo, es muy diferente al que le han dado al joven delincuente, quien cuando es traído por la policía a su presencia tiene un aspecto desfigurado: "Lo miró cuando el comisario abandonaba la mesa y se dirgía a su encuentro. Percibió los moratones que habían desfigurado la expresión de aññada astucia. Todo en sus ojos, en su portura, en el rictus de la fina boca, hablaba de miedo".(140)

Como vencedor de la guerra, y como parte integral de una clase privilegiada, el industrial está asociado a instituciones de poder como la iglesia: "No te vendrían mal a ti unos ejercicios -dijo Gabriel- También hay negocios del alma".(161)

Montero no resuelve nada con esta novela, pero sí plantea una pregunta crucial para su propia generación, pero sobre todo para aquellos que hicieron la guerra. Como explica en su artículo de Triunfo "Una crisis entre dos exaltaciones antagónicas", abandona el objetivismo de años anteriores, dando entrada a la presencia menos engañosa del novelista. Los temas que aborda siguen siendo sociales pero la novedad radica en la experimentación lingüística y estructural. Estamos ante unas novelas en las que existe un balance, o al menos se trata de lograrlo, entre el compromiso temático y estético. A lo largo de su evolución narrativa vamos a observar como existe en Montero una búsqueda incansable de nuevas formas, cada vez más adecuadas, de acercamiento a la realidad. Esta búsqueda queda reflejada en la estructura ya que la fragmentación de la realidad, la imposibilidad de comprender el mundo en que se desenvuelve lleva al personaje a juzgar la realidad sólo por lo que

percibe y asimila. Su visión fragmentaria susministra datos incompletos, lo que le conduce a soluciones erróneas y a un callejón sin salida. Es la divergencia entre la sociedad y el individuo, producida por su incapacidad de comprensión global del entorno y de las fuerzas que actúan sobre él. La sociedad acaba siempre imponiéndose sobre este personaje solitario y atípico. El personaje no controla sus relaciones sociales ni soluciona sus contradicciones personales, inmerso en un sinfín de valores cuantitativos. De igual manera el lector ante la multiplicidad de versiones ofrecidas queda confuso y sin posibilidad de juzgar, al no serle posible llegar a ninguna conclusión.

Dentro de este mismo período encontramos su segunda novela: Al final de la primavera ⁵ (1966). El narrador, que es parte de un grupo de jóvenes universitarios, hace rememoración, en primera persona de los hechos que ocurrieron durante los años transcurridos en una residencia universitaria. A través de sus recuerdos se nos hace un recuento de los problemas, frustraciones y aspiraciones futuras de una juventud que bastante parecido guarda con la del propio Montero. En la obra se nos ofrece con gran exactitud la vida diaria de un grupo de jóvenes universitarios: "un fardo lleno de estupidez y granos primaverales"(6), sus horas de juegos, mujeres, bares, exámenes e incluso su aburrimiento, y en los que a pesar de su frivolidad, pesa en gran manera su preocupación por el futuro.

Jóvenes que gozan de una situación ventajosa, y que tienen un futuro prometedor asegurado por el hecho de formar parte de una clase social elevada: "Eramos una minoría quienes

gozábamos de aquella atmósfera de campana de vidrio [...] Eramos parte de una minoría rectora y nuestras manos moverían los hilos más importantes y responsables de nuestra vida y de la vida de las gentes en general".(21) Jóvenes a los que se les preparaba para desempeñar un papel especial dentro de una clase social privilegiada: "Se nos cultivaba. Se nos proporcionaban conferencias, sesiones de cine, cuenta de crédito en el bar, seminarios de las asignaturas claves de nuestra carrera, recitales poéticos, primicias de arte, inquietudes, cocacolas, salidas nocturnas en grupos caballerescos".(22) Es decir eran parte de aquellos que tomarían las riendas de las posiciones más destacadas del país: "Formábamos una élite de ejemplares distinguidos y peculiares de la que, a menos de ser un redomado idiota, lo mejor era no apartarse".(22) Sin embargo, con su apatía, con su falta de trabajo y esfuerzo, todos ellos están tirando ese futuro prometedor que se les ofrece. Jóvenes desconformes que no están contentos, pero que no saben qué hacer porque tienen miedo del futuro incierto: "Estoy harto y sé, sin necesidad de observarme en ningún espejo, que mi expresión es adusta. También sé que todo esto es miedo. Y que además está lo que no supe conservar".(51)

Al igual que en la primera novela, en Una cuestión privada, es un encuentro casual lo que va a producir los recuerdos del narrador. En este caso es el encuentro fortuito del narrador con uno de sus compañeros de residencia, Pedro, lo que va a producir los recuerdos: "Veo su alta figura y su flequillo y su perpetuo ademán para retirárselo de la amplia frente".(5) A través

de un narrador, ahora adulto, que recuerda sus años de juventud, obtenemos una visión negativa y cargada de un fuerte pesimismo de lo que fueron los tres años pasados en un Colegio Mayor: "Fue un tiempo en el que hicieron crisis en mí, demasiadas cosas y demasiado a la vez. Me nacieron demasiados temores y demasiadas esperanzas. Tenía veinte años y eso lo dice todo, supongo".(71) Tiempo en que el pesimismo, el aburrimiento y la dejadez están por encima de todo.

La caracterización de los personajes se hace de diferentes maneras y cada cual más original. A diferencia de la primera novela, en ésta se amplía el círculo de personajes secundarios, aunque no ganan en profundidad. No sólo va a ser el narrador quien nos describa a los personajes, estos también van a ser descritos en sus diálogos con otros, en sus disputas, incluso a través de las fichas, parecidas a la fichas policiales, que de todos ellos mantiene uno de los estudiantes. Cuando hay necesidad de describir a un personaje, el autor normalmente utiliza el punto de vista de otro personaje haciendo que el narrador omnisciente desaparezca. En una discusión entre Roldán, el cotilla del grupo, y Pedro, el primero hace acusaciones al segundo, dándonos una imagen más completa de él: "Tú debes mucho dinero a César. Tú figurabas en la primera lista de sospechosos que César entregó a Fernando el día del robo. Haces una vida muy rara. Sueles levantarte a mediodía. Vas poco a clase. Has dormido más de una noche fuera del colegio. Eras amigo de Landeira en los últimos meses. Te han visto borracho y con putas. Das una clase particular, pero eso no puede dejarte dinero para la vida que te pegas. Ni para pagar tu deuda a César, llega".(8)

La réplica de Pedro nos muestra la clase de hombre que Roldán es: "Yo no llevo un fichero de la gente. Yo no ando fisgando en las habitaciones de los demás"(11) Un ejemplo de descripción a través de las fichas que mantiene Roldán lo tenemos, por ejemplo, en lo que dice de uno de los estudiantes del grupo: "Poco dotado, servil y por tanto cobarde; con toda seguridad es un vicioso".(12)

Al narrador le vemos a través de sus propias palabras, de forma que no tenemos una visión parcial ni de él ni de los hechos. Al hablar de su atracción por Pedro y por seguir sus pasos, comenta: "Mi conducta, entonces, fue absolutamente canina y sumisa".(24) Ve en él su tabla de salvación para salir de su insatisfacción personal, y se obsesiona de una manera absurda, lo que nos recuerda al protagonista de la primera novela de Montero: "Siempre me ha gustado estar con alguien, es cierto. Fascinación. Sobre todo, hubo una suerte de hipnotismo al que soy muy dado. Nadie deja de ver si no quiere ser ciego y una obsesión es una manera de cegarse".(26)

De todos los estudiantes recuerda, en especial, a Pedro, quien fue su compañero de cuarto. De él no olvida: "... Su figura un poco hierática. Habla con media docena al tiempo y sólo el flequillo, el pequeño mechón rebelde, contradice la sobriedad de los rasgos, la noble cabeza. Haría un soberbio actor".(15) Pero es en especial el flequillo lo más característico de Pedro, algo así como sus señas de identidad: "Mire para donde mire, veo su flequillo. Era el flequillo, ahuecado a perpetuidad sobre los ojos, lo que confería un cierto aire burdo a su elegante figura; un aspecto tosco, de chalán, o quizá mejor de buscavidas sin

muchas posibilidades, que no casaba, ni con su presencia ni con su reputación de superdotado".(16-17) Cuando recuerda aquellos días del pasado, cree que la admiración que sentía por Pedro se debía a la manera en que éste se hacía cargo de su pésima situación, que era mucho peor que la suya: "Ahora, miro hacia atrás y me sonrío. Y me doy cuenta sobre todo, de que la fascinación que ejerció Pedro sobre mí en aquellos días se asentaba sobre su naturalidad, sobre su fuerza para cargar con algo muy semejante a lo mío. En resumidas cuentas todo se resumía a que habríamos de repetir curso, panorama que para él alcanzaba unas enormes proporciones de handicap".(72)

Admira en Pedro su impasibilidad ante el desastre, ante la desgracia que va a sobrevenirle: "El aire de Pedro era distinto. A pesar de su aire impertubable, de sus risas fanfarronas, había dejado caer no sólo que perdería el curso sino que no estaba dispuesto a no hacer nada por remediarlo. A pesar de todos los pesares, tan sentado y sapiente, tan seguro de lo que quería, había hecho agua y se iba a pique. Y él mismo debía saber, lo sabía de sobra, que no le resultaría fácil salir a flote y, sin embargo, se había referido a ello de una manera impersonal".(73)

La desgana que acompaña a estos jóvenes se observa sobre todo en Pedro, quien de ser un estudiante sobresaliente pasa a perder el interés en los estudios y en sacar buenas notas: "No pienso mover un dedo. Estoy a gusto no? Es idiota llegar al cuarto y pasarte la noche en claro bebiendo café y atiborrándote de simpatina cuando ya no hay remedio".(30) La apatía de Pedro por todo lo que no sean las salidas nocturnas, el juego de los dados y las mujeres, se puede observar en su respuesta: Sabes lo único que me

preocupa? Dar el pego hasta que termine el curso?".(31) Sólo está interesado en todo lo material, aquello que no le exiga esfuerzo alguno: "Me gusta lo que puedo tocar sabes?, lo que puedo palpar, oler, gustar. El dinero, las chicas, el alcohol. Y hay cosas que se tienen que conocer y gozar a su debido tiempo porque, si no, terminan pudiendo contigo".(33) La apatía, no es sólo algo que caracterice a Pedro, sino que es algo general, de todos los miembros del grupo: "Hace una espléndida mañana y la verdad es que importa muy poco suspender o aprobar o enojarse por un idiota o irse al diablo. No nos importa en general, supongo, a ninguno de los que allí estamos, medio protegidos del sol por la arboleda, Y así permanecemos en silencio, conscientes de los bienes que nos es dado gozar".(37) Sólo existe el deseo de no hacer nada y de "seguir contemplando el mundo desde las posesiones del lagarto".(38) Apatía que llega a tal extremo, que no se está dispuesto ni siquiera a hacer el esfuerzo por conquistar unas chicas: "Las contemplamos con mucho más que glotonería, con mucho más deleite porque sabemos que las dejaremos ir, que pasarán a nuestro lado y no nos inmutaremos. Cualquier cosa es preferible a un esfuerzo".(41) De todo el grupo, es Pedro, quizás, el único que no está allí por el dinero de su padre, sino por una beca conseguida por el poder de la influencia de la iglesia: "Es muy beato mi padre, te lo he dicho ya? Si no fuera de esa pasta, no me hubieran proporcionado la beca".(33) Convencido que no es el esfuerzo personal, ni el trabajo lo que hace que una persona triunfe, le replica al narrador: "No seas ingenuo. Estoy oyendo hablar así, desde que tengo uso de razón. Tú, tú mismo, la persona, el hombre, el individuo, tu sudor, tu

esfuerzo, tu mierda. Procura no decir ese tipo de cosas. Esa clase de mentiras habría que hacerlas pagar muy fuerte. Dejar hablar a quien te lo explica y ordenarle después: demuéstramelo, hombre, empieza a demostrármelo desde ahora mismo, tienes toda la vida para hacerlo. Y obligarle. Coger un látigo y tenerlo a mano para conseguir todas las mañanas, la misma pantomima del gilipoyas".(46)

En Pedro se observa una gran falta de responsabilidad y ética, al mostrarse tan seguro de sus posibilidades, a pesar de no estudiar para los exámenes. Sabe que algo ocurrirá para evitar el desastre final, incluso si tiene que ser porque su padre pida dinero a un usurero: "Mira, mi padre siente un cierto respeto por mí. Está convencido de haber engrendado a un ser excepcional, un ser casi de otra especie. Y en mi pueblo hay un usurero. No como César, un usurero que obliga a firmar recibos. Bueno, pues mi padre le venderá el alma, pero yo seguiré estudiando".(78) Y continúa diciendo: "Y si ello falla, mi padre robará".(78) Su optimismo y confianza en sí mismo y su falta de honradez llegan a un extremo incomprensible: "Las cosas siempre se solucionan. Siempre que lo queramos de verdad. Y no te obsesiones, no es saludable. Decide lo que sea, pero echa a andar".(79) Pero, a partir de estas situaciones, el narrador empieza a comprender al verdadero Pedro y su carácter oportunista. Sorprendido por este descubrimiento, le quedan sentimientos ambivalentes: "Le devuelvo la sonrisa sin saber si es eso lo que quiero". (79)

Aunque no se nos dice que lo ocurrido en ese día será el punto de separación entre los dos amigos, sin embargo debemos

intepretarlo de esta forma por el párrafo que sigue, y que comienza así: "Ya no le puse los ojos encima hasta el día en que su enfermedad hizo acto de presencia".(80) A partir de ahora, el narrador trata de convencer al lector de que lo ocurrido con Pedro no marcó para nada su vida: "Si saco cuentas, no sólo le vi poco, no sólo apenas si influyó en mis asuntos, si no que ni siquiera contó la última charla que tuve con él, pese a su aparatosidad ... han sido un proceso en el que Pedro no influyó para nada".(80) Sin embargo, no llega a convencernos de ello, pues hasta ahora hemos ido observando la influencia que el otro ha ejercido sobre él. Además el motivo de que el narrador esté contándonos estos recuerdos es precisamente provocado por el encuentro con Pedro después de ocho años sin verle. Ahora, desde el presente, puede comprender mejor su comportamiento. Es muy significativa la frase del narrador cuando pronuncia: "Una vida se hace también con las renunciias y siempre se encuentra a alguien, que nos recuerda lo que quisieramos olvidar".(81) En ella expresa su aversión hacia Pedro, quien le hace recordar su propia derrota, al mostrar su propio triunfo: "Me digo que debo mostrarme cordial, pero me fastidia tenerlo a mi lado, sosteniendo como yo un vaso con una combinación y con su reciente y más rentable adquisición apoyada en él y sonriente también: la mujer, su mujer".(86-97) Es la seguridad que demuestra en cada movimiento, en cada uno de sus pasos, lo que realmente le molesta, pues es precisamente esto lo que le recuerda su inferioridad: "Este tipo de gente, aunque se haya compartido su intimidad, es enojosa, demasiado esbelta, demasiado segura y rápida; y además la sonrisa, la fascinadora

sonrisa".(84) Su envidia llega a tal extremo que espera que la mujer de Pedro sea peor en persona de lo que reflejan las fotografías de los periódicos, sin embargo para su desilusión es todo lo contrario: "Es mucho más mujer que en la fotografía. He ahí lo que me espera también. Puede haber mala suerte y puedo terminar unciéndome a un monstruo; pero, en principio, me aguarda una chica sólida y bien lavada, que sabe llevar un abrigo, comprarse un bolso, desmaquillarse, combinar los tonos de color que la van".(85)

El narrador, que en el Colegio Mayor había dejado a un lado los estudios por lo que él consideraba su verdadera vocación: el teatro, el arte, al final no se ha realizado en ninguno de estos trabajos. Sin embargo, delante de Pedro no quiere ceder a lo que fue su ilusión y pretende ser lo que no es: "Me puse a representar delante de él, algo así como el personaje del hombre superior para quien lo que no es vocación es nada. Y fallaba todo, incluido el vestuario y el atrezzo, es demasiado costosa la tela de mi americana y demasiado cara la bebida que tenía entre las manos".(82)

La ironía de todo es que el narrador acusa a Pedro de oportunista porque hace exactamente lo mismo que él hace: "Escogí lo que él tomó entonces, las cosas sólidas a las que aludió: dinero, otro poco de dinero para las mujeres, más dinero para una confortable seguridad".(82)

Y de los dos, es precisamente Pedro el que obra con más naturalidad y espontaneidad al verle en el bar, acercándose a saludarle. Muestra su desagrado por Pedro al alegrarse con el mal ajeno, para que así no pueda hacerle sombra: "Saberle quemado y al borde de la catástrofe me fascina".(89)

Por la técnica de anticipación, tan característica

en Montero, el narrador nos revela que lo sucedido en el tercer año de su estancia en la residencia le nubla los buenos recuerdos de los dos años anteriores. De nuevo, esta intriga produce en el lector el deseo de adelantarse y saber que ocurrió entonces, pero no será hasta el final de la novela cuando se nos desvele lo acontecido entre los dos. Hasta entonces no nos enteramos de la enfermedad de Pedro, y como ésta va a ser la solución a sus problemas: tendrá que repetir curso, pero tendrá una renovación automática de la beca. La reacción del narrador ante este hecho muestra su envidia y resentimiento por la fortuna de Pedro: "No sentía ninguna necesidad de hablar. Lo único que se me ocurría para iniciar la charla era decirle que había tenido suerte con el vómito. Y me parecía excesivo. Con toda seguridad, además, le sentaría mal y yo no quería tener más que una breve charla de circunstancias y marcharme".(100-1) La falta de honradez de Pedro se manifiesta cuando le explica que si su enfermedad no hubiera ocurrido él estaba dispuesto a hacer lo que hubiera sido necesario para seguir disfrutando de la buena vida que llevaba en la residencia. El narrador ha reservado hasta el final la conversación que mantuvo con Pedro durante su enfermedad, para mostrárnoslo como un oportunista, un hombre sin moral, que sólo piensa en sí mismo y que por el triunfo social está dispuesto a todo: "Pensé en dar un sablazo. Pensé también en chulear a una mujer.... Habría tenido que acudir a mi padre. En el pueblo hay un usurero. Mi padre tiene poco que empeñar, pero quizá llorando a unos y a otros habría sacado algo. Mi madre también habría llorado lo suyo. Ya sabes, los seres que te quieren, carecen de defensas ante las

mentiras improvisadas".(103-4) Aunque no se nos dice claramente, llegamos a pensar que la enfermedad de Pedro fue provocada por él mismo. Así podríamos entender las palabras del narrador: "Hablaba de algo que sólo sabíamos ambos. A qué esa versión oficial? Por qué explicarme lo que yo había vivido? ... Estaba claro que esa repetición, era una manera de decirme algo. Pero qué? Que lo ocurrido no contaba para él? Que guardara silencio? Esta amistad que termina de golpe, sin una pelea entre ellos, no hubiera sido recordada si no hubiera tenido lugar el encuentro casual entre ellos: No me he acordado de él hasta encontrarle ahora, y verle me ha fastidiado. Es esa la razón de recordarle? Lo que sé es bien poco: al recordarle, lo único que lo identifica en todo momento y lugar es su flequillo, su aparatoso mechón cayéndole sobre la frente, lo que ya no tiene. Tal es su huella".(108-9)

En esta novela, Montero deja de abarcar una imagen completa de la sociedad limitándose a un mínimo sector de la juventud española: el de la clase estudiantil, rica y pudiente. Jóvenes de los que Montero nos da una visión negativa, destacando su carencia de ideales y su falta de honestidad. Tema que guarda parecido con la novela Nuevas amistades (Barcelona: Seix Barral, 1959) de Juan García Hortelano, otro autor de la Generación de Medio Siglo. En esta obra la juventud universitaria, con su marginación del resto de la problemática colectiva, su absentismo y falta de sentido vital, nos recuerda a la novela de Montero, en la que la juventud universitaria de la época va a ser la protagonista de la novela. En ambas la abulia y la apatía van a ser las características que describan a estos jóvenes cuya falta de

ideales nos hace pensar en la España de posguerra.

En las dos novelas de Montero estudiadas hasta ahora, las circunstancias de la guerra civil se manifiestan en la falta de adaptación de los personajes, lo cual los fuerza a rechazar todo tipo de autoridad, e inclusive los lleva a utilizar la astucia y la mentira como arma de combate. Tanto en una como en otra el ambiente geográfico es el mismo: el Madrid de posguerra, y en ambas el relato consiste en la rememoración por uno de los personajes de hechos acaecidos en el pasado.

Además de las características comunes a ambas novelas, observamos que durante este período, Montero, en su afán de experimentación, llega casi a supeditar el tema al método narrativo. Juan Goytisolo en uno de sus artículos de su obra Problemas de la novela expresaba que "si la técnica va ajustada al tema, deja de ser un procedimiento para convertirse en una visión inédita del hombre y del mundo".⁶ No obstante, esta limitación en el enfoque narrativo, característica de Una cuestión privada y de Al final de la primavera es sobrepasada en novelas posteriores.

La preocupación por el método narrativo se advierte tanto en la primera como en la segunda novela de Montero. En ellas el autor juega con el tiempo superponiendo los planos respectivos, hace uso del monólogo interior, de la descripción, la narración y de la letra cursiva que sirve para destacar y diferenciar.

Tanto el narrador de la primera como el de la segunda novela utilizan el método de análisis introspectivo y cuentan,

usualmente a través del diálogo, parte de sus vidas pasadas. De esta forma nos dan a conocer las experiencias y vivencias que ayudaron a moldear sus personalidades, gustos y deseos. En el caso del industrial de Una cuestión privada la narración es en tercera persona, aunque a veces el autor combina este tipo de enfoque con el monólogo interior. También recurre a los cambios de los tiempos verbales haciendo que el lector, a pesar de saber que se narra un hecho del pasado, se sienta como si estuviera presenciando la escena. En el caso de Al final de la primavera la narración es en primera persona singular del presente, pero sin embargo, se nos narra un hecho del pasado. Con el uso del presente obtenemos la misma sensación que en la novela anterior, de que los hechos que ocurren está sucediendo en el momento en que se habla. Los personajes de Montero consideran el pasado como condicionante ineludible del presente y como consecuencia de esto, el vacío de su presente está labrando un futuro sin sentido. El personaje no contempla su vida como libre y responsable, sino condicionada por un pasado más remoto, el que le otorga su propia familia o su clase social.

En ambas novelas, el narrador y el otro personaje que se le opone son de distintas clases sociales, de ahí su separación y a veces su incompatibilidad. Todos ellos se sienten segregados del resto del mundo y hacen lo posible para ser admitidos en el círculo de los que admiran siguiendo un camino de degradación personal. En Al final de la primavera, todos los personajes son de clase acomodada, excepto Pedro: "Mis padres no saben escribir. Ni siquiera con esta letra. Es del cura. Un tipo curioso".(88) Motivo

por el que a base de oportunismos, mentiras y falta de honradez trate de ser aceptado en otra clase social. En cada una de las novelas contrastan dos clases sociales, pero su función no consiste en señalar diferentes niveles cuantitativos entre los personajes, sino en indicar de forma más subjetiva la carencia de alicientes. Es un ambiente del que reniegan porque les aniquila la personalidad, su misma falta de perspectiva hace imposible su superación y su oposición a los condicionantes sólo puede resolverse en fórmulas que les degradan todavía más.

Los personajes en ambas novelas se caracterizan por ser seres humanos alienados por la sociedad del país. A los jóvenes se les niega una serie de valores con los que dar sentido a su vida; al adulto, la frustración de un lucha inútil le condena a la resignación definitiva. Aunque todos sufren alienación, tratan de adaptarse a las circunstancias y hacer su existencia, sino feliz, al menos tolerable. La solución, a veces, es la resignación y en otras es el egoísmo y la indiferencia. Aparece la angustia ante la vida y la falta de ocupaciones, intereses, alicientes en el futuro, lleva a los personajes a la sumisión, a los moldes sociales, y a la incapacidad de realización personal.

Con la obra Alrededor de un día de abril ⁷, Montero nos ofrece una obra culta y de gran elaboración. Obra con un léxico de gran riqueza y un estilo apropiado a los distintos narradores, en donde se muestra ya la madurez que vamos a encontrar de forma constante en las obras posteriores. Novela a la que encuadramos dentro de la primera etapa de su narrativa y que sigue dentro de los cánones del realismo crítico y social, a pesar de

que otros escritores de su generación ya han empezado a abandonar la literatura social o a transformar sus modelos estéticos. Montero, sin embargo, sigue fiel a las declaraciones que hizo en Cuadernos para el diálogo⁸ donde se mostraba partidario de una literatura realista con función social, sin embargo comenzando, ya a partir de ahora, una renovación en la estructura.

Esta novela fue el primer texto literario secuestrado por la dictadura franquista, bajo la Ley de Prensa e Imprenta de Fraga Iribarne, y no va a ver la luz hasta quince años después en 1981. Los incidentes relacionados con la censura que rodean la novela son explicados por el mismo autor en el epílogo que hay al final de la obra. En él, Montero explica que la razón del secuestro no está en el carácter político de la novela, porque:

No es una obra de resistencia política, es, sencillamente, una novela escrita desde unos planteamientos estéticos, según los cuales la literatura es un medio de iluminar las conciencias y de generar, por una vía compleja, emotiva y racional, una reflexión del mundo circundante; pero quien busque la política en ella no la va a encontrar, aunque sí, en el elemento añadido del epílogo, donde se cuenta de la prohibición. Viendo los hechos con la perspectiva de quince años de secuestro, entiendo perfectamente que no la dejaran salir, pese a que la denuncia de ciertas conductas de ciertas capas sociales se lleva a cabo de manera bastante elusiva. Lo que les resultaba intolerable era tanto el papel mixtificador de la Iglesia en nuestra sociedad como el retrato de unas gentes de la burguesía acomodada, incapaces de situarse generosa y positivamente frente a viejos-nuevos problemas. La novela está construida en torno a un aborto y a la puesta en pie de una construcción hipócrita para conseguir sin el aborto lo que el aborto proporciona.⁹

Montero, en esta novela, hace un estudio y crítica de la clase media burguesa, de su hipocresía y sus deseos de mantener los convencionalismos sociales. El título de la novela hace referencia a la fecha de nacimiento de un bebé negro, alrededor del cual va a desarrollarse la obra. El logro de la novela está en

los caracteres formales utilizados para presentar un argumento bastante simple. Elvira, personaje sobre el que gira la novela, es una joven soltera de la alta burguesía, que al quedar embarazada decide dar a su hijo para adopción y de este modo mantener las apariencias sociales. El niño será adoptado, antes de nacer, por un matrimonio norteamericano de profesión liberal y residentes en Madrid, quienes una vez nacido lo rechazan por ser de piel negra. No pudiendo encontrar otra familia adoptiva, a través del sacerdote que les ayudó la primera vez, los abuelos maternos deciden ser ellos mismos quienes adopten al niño, que poco después morirá en un accidente de tráfico. Este argumento servirá como base a Montero para hacer una increíble denuncia de las mentiras e hipocresía de una clase social en la sólo cuenta el egoísmo y el deseo de mantener las apariencias. Todos los personajes carecen de autenticidad y de amor al prójimo, y menosprecian a los que no están en su círculo. La crítica abarca no sólo a la familia de la joven embarazada, sino también a sus amigos españoles, franceses, y americanos, siendo pues, una denuncia internacional a la hipocresía y al egoísmo de una clase social donde es de gran importancia el racismo ya sea por el color de piel o por el status social.

Las diversas formas narrativas adoptadas ayudan a hacer la historia más verdadera, y de esta forma se consigue que la denuncia sea más fuerte y decisiva. La obra está dividida en cuadernos, cuyo punto común es Elvira, la joven embarazada. El primero utiliza la forma epistolar, a través de la cual Daisy, una mujer norteamericana de la clase media intelectual, liberal y snob,

muestra su frustración como madre, sus anhelos por tener un hijo y su histeria progresiva conforme va avanzando el embarazo con el que ella se siente totalmente identificada. Montero, en esta novela emplea a una pareja americana como protagonistas de esta primera parte, en vez de a una familia española como hace en sus otras novelas, para darnos una visión objetiva de los males de nuestra sociedad. La crítica de nuestras instituciones sociales, nuestras costumbres, nuestros prejuicios, es más encarnizada cuando la realiza alguien que no pertenece a ella. Además, el uso de esta pareja norteamericana le da también a Montero la oportunidad de tratar temas como el racismo, por el color de la piel, que de otra forma no hubiera sido posible. Las cartas, que son enviadas desde la capital de España, van dirigidas a los Estados Unidos, a su amiga June, a la que llama: Querida gran traidora, cochina indecisa, querida coliflor teñida, monstruo adulador, monstruosa y gruñona June, cabeza de ganso, cariño tozudo, monstruo inexpugnable, paciente archivadora, y un gran número de nombres más, que van abandonando su originalidad a medida que se obsesiona más con el embarazo. El aburrimiento y exceso de tiempo libre sin saber en que emplearlo, "demasiado tiempo sin nada en que ocuparme. Nada importante", (30) le lleva a la conclusión de que lo que le hace falta para solucionar su problema y su frustración es tener un hijo: "Mi ocio lo solucionaría la adopción de un niño". (38)

Otras cartas hablan de sí misma, de su pasado en la universidad viviendo una vida de holgura costeada por su padre, utilizando la tercera persona, para así mostrarnos la separación que existe entre ella y aquella otra persona aburguesada de sus años

universitarios: "O como Daisy en Columbia. Quedándose allí porque el honorable abogado Olsen podía girarle mensualmente la cantidad de dólares necesarios para que ella lo pasara en grande clasificando palabras españolas ... Soy consecuente y reniego de aquellos seis meses de bohemia dorada con amaneceres de despertador, desprecio al cheque del viejo papaíto..."(21)

Un tema común a casi todas todas las cartas, y que progresivamente será el único que aborde, es el de sus deseos maternos. A través de su correspondencia periódica va a hacer un buen retrato de su inestabilidad emocional, lo cual le llevará al final a rechazar al niño negro. Sin embargo, no será ésta la primera vez que la pareja intente una adopción, en otras dos ocasiones en el pasado tampoco pudieron llevar a cabo sus deseos, pues la adopción es para Daisy algo muy superficial, como un capricho que en cualquier momento puede dejar de interesarle:

Sabíamos que si nos inclinábamos por la adopción, aquella niña ocuparía en nuestras vidas y en nuestro corazón el lugar de un bello objeto querido. Un hermoso ser digno de amor, enfados remordimientos y nuevamente amor. Nos planteamos que, si después, aquella niña desapareciera, nos sentiríamos mordidos por la pena. pero supimos siempre que aquella niña-objeto sólo sería algo entrañable que había crecido y cambiado a nuestro lado y que, dolorosamente, desaparecería. No es poco, en verdad. Y quizá cuando escribo nos debes leer me ... Era demasiado mayor aquella niña de Berkeley para cantarle una canción de cuna".(56-7)

De nuevo como en el pasado, bajo un estado de ansiedad descrito por su marido como "embarazo subterráneo", está convencida de querer a este hijo al que ya imagina formándose: "A estas alturas se habrá configurado ya su pequeña cabecita. Le estarán apareciendo los ojos, los labios y las membranas

interdigitales que condicionarán la sensibilidad y el valor de su sentido del tacto..."(59) Una prueba de su inestabilidad emocional se observa en sus visitas al tocólogo como si estuviera realmente embarazada: "Me encuentro en el período de 'fuera de cuentas'".(106) Llegando al extremo de tener todo preparado en caso de que el parto ocurra en cualquier momento: "Fred ha recibido la consigna de no permitir que el tanque del coche esté mediado de gasolina".(106) Su instinto maternal es tan fuerte que no habría nada que le pudiera hacer cambiar de idea: "Y estoy segura de que toda la carga emotiva, hasta ahora no descargada, de mis instintos maternos [...] se volcará sobre su pequeño cuerpo. Y creo que se volcaría sobre su pequeño cuerpo si éste fuera deforme".(60-1)

Sin embargo, esto se contradice con lo que hace más tarde, cuando al nacer el niño lo rechaza simplemente por ser negro. Sus deseos de maternidad no están basados en el amor, sino en razones erróneas, para satisfacer con él sus frustraciones: "Fred dice que un hijo se tiene hoy y se desea a pesar de la posibilidad de destrucción por una borrachera atómica, porque en un hijo se intenta satisfacer, día a día, las frustraciones que nos destruyen".(61)

Quiere tener un hijo a pesar del porcentaje que indica que existe una posibilidad de que un niño sea infeliz: "Yo quiero tener un hijo. Lo quiero tener como toda mujer que así lo desea, aunque traerlo al mundo suponga para ese niño una atormentada e infeliz existencia. Existen cincuenta, ochenta, noventa y nueve probabilidades entre cien que permiten profetizar que una criatura será, en principio, infeliz. Y sin embargo, yo, muchas mujeres, mi madre, la tuya, lo han querido así, no han valorado ese

porcentaje negativo".(46-7)

Este hogar, según su amiga June, sería para el bebé un molde de inadaptado. No sólo por la inestabilidad emocional de Daisy, sino también por las frustraciones que la pareja trata de esconder en la bebida. A pesar de que Daisy en todas sus cartas trata de dar una imagen equilibrada de su hogar: "Fred ha dejado de beber". Sin embargo, en cartas anteriores, antes de expresar su deseo de adopción, habla del consumo tan excesivo que hacen del alcohol: "Ahora bebe menos. Quiero decir que el cubo de la basura evacua menos cascos vacíos de gin y whisky. Y además hemos descubierto que el sherry es barato hasta lo indecible. Barato y comunicativo. Es lo que tiene este país. Tú misma harás la experiencia de una borrachera de jerez en Andalucía. Te enajenas hasta llegar a ser brazo de un jocundo dios de millones de amorosos brazos".(27) Y en cartas posteriores confiesa: "Fred sacó una botella de whisky y nos sirvió al 'muchachote' y a mí. Y cuando terminamos ésa, sacó otra. ... La nuestra fue también una noche silenciosa. En solitario. Una noche llena de whisky, porque a lo largo de toda la noche pesó físicamente el dolor, la estupefacción y unas ganas tremendas de hacer algo".(91-2) O cuando ella misma se queja de la dificultad para ser feliz: "No es fácil para Daisy, querida. Y ya habrás adivinado que este borrón que desdibuja el comienzo de la carilla es una gota de burbujeante whisky con soda".(47)

Su decisión de adoptar un niño, en esta ocasión, mientras el bebé es todavía feto, le da la opción de poder elegir a la madre dentro de su clase social: "El vientre en que crece mi hijo es tan siglo XX como el mío. No es una especie de ejemplar

retrógado. Posee una excelente posición y familia con un status similar al de nuestros altos ejecutivos. El automovil familiar es una lujosa marca extranjera, cosa que, como en nuestra querida patria, significa elevados ingresos".(70) La madre que ha elegido reúne todas las condiciones adecuadas para ser la que engrende a su futuro hijo. No le interesa saber su estado de salud, moral, o educación, lo importante para ella es saber que es de una clase social adinerada, como indica el que haya querido mantener el asunto de su maternidad en la oscuridad. De igual manera, la familia que va a dar el niño para adopción busca una casa que pueda proporcionarle el confort que hubiera tenido en la suya propia "un hogar acomodado, digno, y de cierto status elevado. Esto es, no quieren restarle ninguna posibilidad material ni espiritual".(42) Con gran hipocresía incluyen la palabra espiritual entre sus prioridades cuando lo único que buscan es una familia de clase acomodada.

La familia que opta por la adopción como salida al embarazo de su hija, quiere evitar el escándalo y mantener los convencionalismos sociales para no cerrar a su hija la oportunidad de un buen matrimonio. La opción del aborto queda rechazada por motivos religiosos además de por hipocresía, egoísmo y por cobardía frente al sistema penal. La crítica que hace Daisy a la familia católica por su hipocresía se puede igualmente aplicar a ella. No le convence el que la familia no sólo busque el conservar la vida de la criatura, sino también el que quiera que tenga un hogar con el bienestar, seguridad y tranquilidad que ellos habrían podido darles: "Es una contradicción demasiado evidente,

para que consiga tapar la hipocresía. Ante todo, la vida para ese ser. Pero, a qué se reduce esa vida? A unas amplias habitaciones, en una bonita casa, con padres económicamente bien dotados".(75-6)

Pero lo que más le sorprende es, " por qué prefieren un niño criado en un hogar protestante, que se condenará, a un niño no nacido, que, según su doctrina, sólo recaerá sobre su conciencia como pecado, pero que, como todo pecado, pueden redimir?".(77) Las observaciones que hace Daisy sobre la iglesia católica, en su conversación con el cura, sirven para hacer una crítica a la hipocresía de la clase alta que la practica y a su falta de escrúpulos.

Su resolución de no volver a los EE.UU. comienza a hacerse menos fuerte una vez le ofrecen a Fred, su marido, un trabajo de prestigio en la costa Este. Sin embargo, su orgullo no le deja aceptarlo como tal y pone la excusa de que su única razón por querer volver es por el bien del niño: "Tanto en la actitud de Fred como en la mía, haya muchos más factores de cobardía que de valor. En principio, pese a todas las apariencias, es más fácil exilarse. Y desde luego lo es cuando se puede vivir como vivimos nosotros aquí, tomando aquello que nos parece bueno del sistema americano de vivir -una zona residencial, el viejo régimen alimenticio, el coche USA, un buen sueldo en dólares, para terminar- y divirtiéndonos con el espectáculo del país en el que somos huéspedes y en el que, durante algún tiempo, todos los días hay algo que sorprende, a veces hasta la excitación".(89)

En la crítica que hace Daisy de la sociedad española, y sobre todo de la influencia de la iglesia, encontramos el eco de Montero enjuiciando el poder del clero y su relación con las clases

superiores:

Puedes hacerte a la idea de que un clérigo católico, en este país, ejerce innumerables funciones, en relación con las clases del status superior. El por qué de esto ha llenado bastantes páginas de libros sobre la estructura social española. ... Cierta tipo de clérigo español entiende que, además del mero ejercicio religioso y la necesaria labor benefactora y caritativa, su misión consiste en prestar el auxilio debido a la clase social que lo mantiene (no hace falta que te recuerde quien limpió de 'curas' este país cuando la guerra civil. Era lógico). ... Todos hablan de que, salvo excepciones, aquí los clérigos traicionan a Cristo. Y este es un país terriblemente religioso. Nuestro clérigo no parece ser la excepción de esa regla".(71-2)

Dentro de esta crítica incluye a aquellos que por su clase social y por guardar las apariencias se muestran unidos a la iglesia a pesar de no creer en ella: "El 'muchachote' es un escéptico, ya recuerdas, pero en este país, y para un hombre de su clase, y con la mujer a la que se ha unido, la ceremonia religiosa es ineludible".(26)

Daisy enjuicia también el comportamiento de la familia española de clase social alta cuya actitud por guardar las apariencias llega hasta el punto de encerrar a su hija en un pueblo durante los meses de gestación: "Admitir como normal encerrar a esa muchacha en una pequeña aldea, vestirla de negro -el luto, aquí, aún no ha perdido rigor- introducir en una anular una alianza y esperar a que el fruto de ese vientre falsamente casado y enviudado salga a la luz, para inmediatamente dejarlo y tirar la alianza y las ropas negras y el escondido rincón, me parece que no se puede juzgar ni honorable, ni justo. Y desde luego, sí hipócrita".(80)

Para esta gente mantener las convenciones sociales y religiosas es primordial, por ello de acuerdo con las normas de

la iglesia están en contra del aborto: "Son unos seres despreciables, egoístas. No los conozco, pero te los puedo describir afables, tomando el aperitivo con sus amistades y hablando de cualquier banalidad, incluso de su hija ausente. Los imagino y sé llenos de trucos: hablando del largo crucero de su hija por los archipiélagos del Pacífico, para que nadie intente localizarla".(82) Hipocresía que no sólo abarca a la clase alta acomodada, sino también al clero, que está de parte de los agraciados económicamente. Así, el cura, que está mezclado en la adopción, considera que: "Desgraciadamente los humildes, al carecer de formación religiosa, no son afectados por el pecado, por su feligresía, y ..., el escándalo en las personas de alto rango es doble pecado porque es mayor la ejemplaridad que se les exige".(81)

Daisy no sólo se fija en la hipocresía que le rodea en España, también le interesa la injusticia de su país de origen: "Tenemos demasiado orden, mecanización y calma. Y ya sabes que, al decir eso quiero decir mitos, prejuicios, aburrimiento, infelicidad, injusticia y opresión. Aquí nos hablan del problema de los negros. Cielos, eso se arreglará aunque no lo quisiera ni un sólo americano blanco. Pero eso es lo más injusto y lo más evidente. Y lo demás?".(96) Estas palabras estás rodeadas de gran ironía si tenemos en cuenta que después rechazará al bebé simplemente porque es negro. Después de la última carta de Daisy, escrita unos días antes de la fecha prevista para el nacimiento del bebé, pasamos a la sala de partos, momento decisivo en la novela, donde la joven embarazada está a punto de dar a luz.

El narrador omnisciente en tercera persona, por los

los ojos de la enfermera, nos hace presenciar el parto, a la vez que nos da la impresión del suceso, a través de éste personaje ajeno a los hechos. Pero no sólo se nos dan detalles externos, sino también llegamos a saber los pensamientos e ideas de la enfermera que está al cuidado de la nueva madre. Para ello se nos insertan sus monólogos interiores insertados dentro del estilo indirecto del narrador: "No hay moisés en la habitación, de modo que el niño no se lo lleva a vivir con ella. O sea que lo van a adoptar. Pero él, como de costumbre, no explica nada. He de enterarme por deducción y por los chismes de las enfermeras".(108) Sus pensamientos muestran su falta de caridad hacia el prójimo y su preocupación por saber lo que se esconde detrás de la paciente más que por saber el estado de salud en el que ésta se encuentra: "O sea que no es viuda. Pare una criatura normal y la abandona. El retrato de la habitación es tan falso como un duro de plomo. Es soltera. Ese retrato y la alianza son pura filfa. Porque el crío viene normal".(108) El lector es avisado de que algo no va bien en el parto a través de las reacciones y observaciones que el narrador hace de la enfermera, quien a su vez observa lo que hace el médico: "Lo observó de nuevo. Las manos habían retomado el trabajo y proseguían impertérritas la tarea. Pero, de nuevo, el titubeo. Ahora mucho más breve, casi imperceptible. No hay duda. Algo no marcha".(110) La sorpresa de la enfermera es la misma que la del lector al enterarse que el titubeo del médico se debe al color de la piel del niño. Este nos es presentado de forma exagerada en contraste con la blancura del hospital: "... no eran visibles. Sólo lo era la blanca camilla, la

blanca bata del médico, un níveo pedazo de lienzo de la camilla, el
aséptico blanco del azulejo. Y sobre todo la silueta del niño.
La negra tonalidad de la piel crecía a cada segundo,
alimentada por tanto blanco resplandor".(112)

El segundo cuaderno está escrito en tercera persona y
en él, a través de un narrador omnisciente, encontramos las
reacciones de los diferentes personajes relacionados con el niño:
Fred, el padre americano; Manolo, el padre de Elvira; Don Jesús,
el cura; etc. Todas estas reacciones aparecen insertadas en el
texto en primera persona dando más autenticidad y fuerza a
lo que se expresa. Aunque es alrededor de Elvira sobre la que
gira todo el relato, también llegamos a averiguar la vida,
frustraciones y problemas de esos otros que viven o se relacionan con
ella.

A partir de ahora, al no ser Daisy misma la que se
expresa sino el narrador omnisciente, podemos llegar a conocer otro
lado de la personalidad de Daisy. En conversación con Fred,
aparece como un ser añorado, débil y caprichoso: "Esperaba su
respuesta como una niña que ha pedido algo muy querido y teme que
sea inútil su petición. Qué ha ocurrido, papá?".(119) Es de una
gran ironía que, después del miedo y trauma que Fred siente por
tener que darle la noticia a Daisy del nacimiento del niño negro, que
diga: "No iba a explicarle a ese hombre que ni tú ni yo tenemos
prejuicios racistas".(124) Como en todas las ocasiones en que
han de decidir algo, Fred le deja toda la responsabilidad de la
decisión a Daisy, que es la más débil de los dos: "Por descontado,
que en definitiva, somos tú y yo quienes hemos de decidir, pero creo

que no me equivoco si digo que eres tú quien debe tomar esa decisión".(124) Pero antes que éste decida, Fred razona las diferentes posibilidades que tienen ante el niño y lo positivo de la adopción para convencerse así mismo que tiene prejuicios racistas:

Nada nos impide adoptarlo. Querida, esto es lo primero que debemos tener presente. Que lo mismo podemos decir sí que decir no. Para decir sí, tenemos sólidas razones. Primera razón: carecemos de prejuicios raciales. Segunda razón, hemos llevado y estamos llevando hasta ahora una vida bastante poco convencional y todo parece indicar que vamos a proseguir así. Tercera razón, Daisy, querida, escucha de una vez -se interrumpió-. Supón que has adoptado a ese niño. Esto incluso admitiendo lo peor, es, de cara a los demás, o al menos frente a una mayoría, un acto loable y simpático. (467) ... Pero es que tú, si dices sí, vas a tener motivos para sentirte satisfecha, porque esta criatura va a ser un símbolo entrañable y querido de las cosas que deseas y de las que gustas, aparte por descontado de las satisfacciones que esperas obtener de él y por las que has buscado adoptarlo. Vas a ser su madre. Tú sabes que un niño negro, blanco, amarillo, tostado o verde, no significa nada para mí si lo relaciono con el afecto".(127-8)

Sin embargo, después de decirle que es ella la que debe decidir, termina advirtiéndola que no está capacitada para pensar y decidir con serenidad debido a su estado de enajenación total: "Tú no estás ahora en disposición de analizar con ponderación, ... Eres en estos momentos lo más alejado de un ser humano. Yo quiero que cuando decidas influyan en tu decisión los sentimientos, pero quiero que influya también la cabeza".(130) El hecho que Fred quiera que sea Daisy la que decida le quita responsabilidad, y por tanto le evita sentir culpa alguna. Pero, ante la desilusión de Daisy que se niega a aceptar la realidad, Fred ha de analizar la situación a solas y tomar una decisión: "Tú no quieres compartir solo una responsabilidad immoral. No quieres adjudicártela. Si Daisy se ve forzada a aceptarlo, sufrirán ambos. Y tú, puesto

que convivirás con ellos. Esto también es una inmoralidad. No quieres compartir una responsabilidad inmoral pero tampoco quieres cargar con todo el peso de otra. Y la cuestión es sencilla. La cuestión ha aparecido diariamente en todas las páginas de todos los periódicos del mundo desde hace tiempo. Se llama derechos civiles, se llama racismo americano".(198) Aunque es él el que decide, dejándose llevar por su propio egoísmo y racismo, termina adjudicando toda la culpa en su mujer y en su situación neurótica y desquiciada que la hacen incompetente para adoptar un niño.

En el cuaderno cuarto, en su conversación con el narrador-recopilador, antiguo novio de la chica embarazada, Fred admite haber sido él el que tomó la decisión sobre la adopción: "Yo convencí a Daisy de que no debíamos adoptar a ese niño. Sabes? La traje a un lugar como éste y razoné hasta el límite de todo. Y si hubiera hecho falta pegarle para impedirle que adoptara lo hubiera hecho".(472) Se defiende de las acusaciones del narrador que les hace responsables de la muerte del bebé: "Y tampoco soy racista. Pero no creo que una vida fetal justifique el tormento de otras vidas. Yo comprendo, aunque me indigne, la actitud de esta muchacha al desprenderse de su hijo. pero yo no estaba dispuesto a tolerar que ese niño amargara para siempre la vida de Daisy. Y Daisy tampoco es racista. Pero nadie le había advertido que esa criatura iba a ser un niño negro".(475)

A través de la crítica que unos personajes hacen de otros llegamos a conocer su mundo interior lleno de hipocresías, egoísmos, mentiras, convencionalismos sociales y deseos de

guardar las apariencias. La acusación de racistas que los padres de Elvira hacen a los dos americanos por no querer aceptar el niño negro, recae también en ellos al querer que la familia adoptiva sea de una clase social específica.

Otro de los personajes clave de la novela, a través de quien vamos a tener otra perspectiva de los hechos, es Manolo, de quien sabemos forma parte de la clase social adinerada, de quien nadie "ignoraba su apellido".(131) En un principio no sabemos su relación con el resto de la historia, sólo que para él el nacimiento del bebé es de gran importancia, como indica el que nada más nacer éste reciba una llamada en la que se lo comunican. Una técnica para hacernos saber más sobre un personaje es hacerle reflexionar sobre hechos que le interesan. Manolo mientras espera que se desaloje una cabina telefónica piensa en todo lo acontecido en los últimos tiempos, haciéndonos ver su relación con el recién nacido: "En fin de cuentas aquel niño llevaba sangre suya y que le hubiera gustado saber algo de él. ... De pronto él, que conocía con exactitud el valor de los cuerpos bien formados, cayó en la cuenta de que la única causa capaz de quitarle a esa criatura el apellido yanqui que se destinaba sería una malformación".(137) La necesidad de dar al bebé para adopción viene dada por el hecho de que "ese niño en su hogar representaba para su hija una especie de suicidio".(139)

Una vez enterado que el niño es negro, por primera vez va a sentir asco ante lo ocurrido. Ahora, comienza a ver pecado en lo que antes sólo había considerado una desgracia familiar: "Frente a todo intento de encararse con un mínimo de lucidez con el hecho,

existía, para destrozarle una imagen. Una imagen sólo. ... Era solamente dos cuerpos desnudos abrazados. Y uno de ellos, negro, brillantemente negro...".(143) Por su egoísmo y deseo de mantener su buen nombre ve con angustia lo que ocurriría si la familia americana se echase atrás en su decisión de adoptar al niño. La reacción de su esposa, al igual que la suya, muestra también como todos los personajes, incluso los más cercanos a la joven embarazada, no tienen piedad ni comprensión por lo ocurrido: "Fue un estallido que llegó hasta la blasfemia y en el que todo -odio de razas, una especie de latente confesión de tardía lujuria que se recreaba en los detalles- constituyó un absoluto desprecio por lo que informaba y dirigía la vida y conducta de esa mujer. Fue un largo párrafo que atronó la habitación y cubrió el cuerpo ausente de la hija de todas las defecaciones".(165)

El cura también recibe la comunicación del nacimiento del niño negro por teléfono, pero esta vez el encargado de hacerlo es Fred, el padre adoptivo. El problema, que en un principio había consistido en ocultar el embarazo, ahora se trata de un problema de piel. De ahí que comprenda el modo en que esto ha afectado a Daisy y trate de justificarla: "Son gentes de un país donde todos los días se apalea o se mata a un negro porque ha querido subir a un autobús de blancos o ha mirado a una mujer blanca. [...]

El racismo alienta en la cabeza. Y usted sabe muy bien que las cabezas se moldean, que es la cabeza la que admite o rechaza la justicia o la injusticia de unos hechos. Yo estoy seguro de que en nuestro país también habría gente dispuesta a apalear a un negro".(159-60)

El cura es consciente en todo momento de la unión entre la iglesia y la clase poderosa, como muestra el que esté tratando de ayudar a esta familia de clase adinerada: "Somos fieles servidores de la burguesía, ésta es la iglesia de hoy".(168) Lo cual es interpretado por Fred como otra clase de segregación. Así cuando el cura acusa a Fred de racismo de piel: " ¿Cuál es la diferencia entre ese niño y un niño blanco?"(177), el americano le acusa de racismo de clase: "Para usted la diferencia es que sea hijo de madre rica o de madre pobre".(178) En su búsqueda de otro hogar para el niño negro, el cura visita la casa de una familia de clase social trabajadora, a la cual rechaza como lugar no adecuado para el bebé:

Este no es el hogar para ese niño. Desde el momento en que, tras remontar los tres pisos por la pintarrajeada escalera, había pulsado el timbre, temió no poder deshacerse de esa evidencia que acababa de aparecer en su mente. ... La contemplación o simple percepción del modesto portal y la descarrillada escalera, del pequeño vestíbulo.. la mujer; embutida su corta y redonda figura en una larga bata hasta los pies, tan estridente y florida como los cortinajes ... Todo aquello pertenecía a un mundo, pero no debía pertenecer al mundo de la criatura".(201-2)

La hipocresía de la iglesia católica que predica la caridad y amor al prójimo la vemos reflejada en uno de sus miembros, quien no considera apropiada para el niño la casa de una familia trabajadora y honesta, "que ahorran y trabajan diez, once, doce horas diarias todos los días de las semanas y todas las semanas del mes y todos los meses del año".(200) Sus motivos para rechazarla están basados en lo material y en la clase social: "los hijos de este hombre y esta mujer, si pudieran tenerlos, no va a ser fácil que dispongan de otro porvenir que el lento asalto a una profesión no

manual. Una vida igualmente gris, monótona y esforzada. Calco de la de sus padres".(203) En su búsqueda por una familia para el bebé el cura se encuentra comprometido y aliado a la familia de la clase alta, de ahí que no le parezca bien el matrimonio modesto que ha visitado porque no es del mismo nivel social.

El rechazo de la familia americana de adoptar al niño negro y al no poder conseguir otra de su misma clase social, no le va a dejar a Manolo y María otra alternativa que quedarse con su propio nieto. A pesar de todo, el racismo de Manolo y su interés por conservar su reputación y buen nombre quedan patente cuando traen el niño a casa por primera vez: "Fue la propia María quien subió al niño a su cuarto, le preparó el moisés y lo tendió en él. Y por primera vez en muchos años, Manolo durmió en una habitación distinta a la de su mujer".(362) Ante los ojos de sus amigos que desconocen lo ocurrido, la adopción del bebé negro la consideran como un rasgo de bondad y como un bello gesto: "En general opinamos todos que está muy claro que los españoles no somos racistas. Y que el gesto de Manolo y María es un ejemplo casi insignificante al lado de todos los de nuestra historia. Nos hemos mezclado con las razas más diversas".(371)

Poco después que los padres de Elvira deciden adoptar al bebé tienen un accidente de tráfico y el niño muere. Esta noticia va a ser la que provoque el que narrador-recopilador de la historia se entere de la existencia del bebé y de lo ocurrido a Elvira, de quien en el pasado ha estado enamorado. El narrador retrocede al pasado para explicarnos de qué forma llegó a conocer todos los detalles y a las personas cercanas a los hechos. La gran movilidad en

el tiempo cuando se nos presentan todos los datos sin que se nos avise de ello más que por lo que los personajes conocen o desconocen, va a hacer la labor del lector a la hora de ordenar todos los sucesos de gran dificultad.

Los tres cuadernos finales, escritos en primera persona, son obra de un antiguo amor de Elvira, quien resulta ser el narrador y recopilador de los hechos: "Llevo días y días escribiendo y aún no hablé de Elvira"(387). El va a ser quien reflexione sobre todos los datos contradictorios que ha recogido para poder así dar un sentido a la historia: "Obstinado en ceñirme a unos hechos. Inmisericordie. Atento a describirlos con la mayor objetividad posible, supliendo pequeños detalles de acabado para que el conjunto quede cerrado, concreto, verosímil. Todavía más: tal y como sucedió, según he logrado saber".(252)

Este narrador no va a ser un simple relator de los hechos, ya que conoce a todos los personajes que pueblan la historia, y forma parte de su propio mundo: "... Así comprobé cómo estaba en posesión de todos los hilos, cómo era un testigo a posteriori de todos los sucesos, de la misma manera a como había sido un engranaje imprescindible e inconsciente de la historia"(345). Al hablar de su propio proyecto de escritura, el narrador reconoce "que en la génesis de este trabajo ha influido decisivamente la presencia de Elvira. Y probablemente cuando me estancué y decidí ordenar y analizar cada suceso y cada persona, anduvo también Elvira por medio. Pero también, estaban Daisy y María y mamá. Y, sin embargo, fui capaz de 'reconstruir novelescamente' lo

ocurrido, tal y como quería".(394) Su proximidad con el resto de las personas involucradas en los sucesos hace que pueda reconstruir estos y juzgarlos con más exactitud. El fue el que escribió todas las cartas de Daisy tratando de reconstruir el estilo de las verdaderas. También nos confiesa como su único interés al recopilar todos los datos fue saber más de Elvira, aunque sea precisamente ella la única que no tiene voz en todo este relato: "Vale que diga que no hice sino hablar de ella desde que comencé a escribir esta larga y pormenorizada relación de sucesos. Cuando componía el nombre de Daisy, el de Fred, el de Manolo, hablaba de Elvira, apareciesen o no las letras que forman el suyo".(252)

Para llevar a cabo esta labor lleva un año encerrado en la misma casa de pueblo donde Elvira pasó su embarazo, escribiendo la obra que el lector está leyendo: "Hace un año que uní mi vida "para siempre" a la de la persona amada"(254) A falta de referencias exactas de lo que pasó, el narrador está creando su propia historia basándose en lo que él cree que tuvo lugar. Así al recrearnos la violación de Elvira el lector no sabe que lo que lee es fruto de la imaginación del narrador y no datos verídicos. Sólo cuando el narrador comienza a mostrar sus dudas sobre el relato se da cuenta el lector que no puede creer totalmente lo que el narrador le dice: "Tuvo que ser así? Elvira jamás dejó entrever la posibilidad de que su hijo fuera negro. De creer en su relato tuvo que ser así".(263) Como no conoce los hechos con exactitud, da diferentes versiones sobre la violación e imagina las circunstancias que la rodearon: "La ebriedad, la brutalidad de la persecución de ella y de la otra muchacha he de suponerlas, aunque Elvira no las refiriese, por el

mismo motivo que aceptó la inconsciencia y la ausencia de placer".(275) El dato más importante para aceptar la hipótesis de que Elvira ignoró y no sospechó de la piel de su violador, consiste en que "se negó la salida del aborto".(275) Pero aún así duda de lo dicho: "Quizá no fuera así"(278) Quizás lo único que le llevó a ocultar el probable color del niño fuera "el deseo de salvar su futuro de soltera que debe hacer un buen matrimonio, fundar un hogar y criar en él hijos con dos apellidos. Para el Cielo".(279)

El narrador no puede obtener datos directos porque las personas que estuvieron cerca de Elvira durante el embarazo no se atreven a hablar de ella. Ramón, uno de los criados de la casa del pueblo, mantuvo conversaciones con ella, pero como éste se niega a hablar, el narrador no sabe lo ocurrido de forma directa, sino a través de un hijo de éste. Pero tampoco podemos creer en todos los datos aportados por este personaje del que ni siquiera el narrador se fía: "Si es que la relación de Moncho es fiel".(291) De igual manera, tampoco el narrador es consistente con lo que dice, de forma que no podemos fiarnos de él. El lector se encuentra completamente confuso, sin saber cual de las diferentes reacciones a los hechos que se dan en una misma persona es la correcta. De María, la madre de Elvira, se nos dice que consideró a su hija como una criatura traviesa e inconsciente por lo ocurrido. Sin embargo, más tarde la presenta como un personaje cruel empeñada en hacer sufrir a su propia hija: "Ella misma ha confesado después que quería, de una manera consciente y premeditada, grabar en la mente de Elvira la escena que se avecinaba, acumular detalle sobre detalle para que tuviera conciencia de lo que había

sucedido y para que jamás pudiera olvidarlo".(308) Según los comentarios de la criada sobre una conversación que escuchó, esta última versión parece la más exacta: "Pensando en los vestidos que vas a hacerte para conquistar a otro hombre. Cómo querrás el vestido en cuanto se te desinflen la tripa? Escotado y ceñido, verdad? Así podrás tener enseguida otro hijo".(311)

El narrador trata de imaginarse como se desarrollaron los hechos, cómo le dio María la noticia a Elvira de que su hijo era negro, y para ello imagina diferentes situaciones: "Quizá fue de improviso. Quizá lo dijo sobre una sonrisa, o un giro torpe de recién parida o una pregunta de Elvira sobre cómo le caía el vestido. Acaso sobre el silencio, mientras Elvira terminaba de embalar las cosas".(317) Pero se desdice de lo que acaba de pronunciar: "No. No fue así. Sé que no fue así".(317) Tuvo que ser de una manera más despiada y cruel de acuerdo a la personalidad de María: "Tienes un hijo negro. Te has acostado con un negro. Te has ensuciado y ahora el producto de tu sucia acción no lo quiere nadie. Ni esa mujer ni nadie. Nadie quiere ese niño para sí. Nadie quiere tu tizón".(317) Pero de nuevo vuelve a mostrar su duda de que los hechos se desarrollaran así: "No es seguro que sucediera así".(317) Y finalmente nos da una nueva explicación que explica la crueldad de María no como algo innato en ella sino como una reacción a lo que le cuentan sobre el pasado lujurioso de Elvira.

El narrador al desear obtener información sobre lo ocurrido acude a su madre, figura clave en la historia. La conversación entre los dos, que imaginamos de gran interés para

comprender los acontecimientos, se retrasa al hacer que la madre quiera ducharse antes de conversar con su hijo. Esto da motivo a que el narrador recorra la casa y comience una larga rememoración de sus años del pasado, manteniéndose así el interés y la intriga por lo que ambos van a hablar. Matilde, la madre del narrador, justifica la acción de Elvira y trata de alimentar en su hijo piedad hacia ella. El narrador aprovecha para denunciar el comportamiento tan hipócrita de los que, como su madre, rechazan el aborto, y sin embargo no ven el mal en otros actos tan crueles como éste. Para él, el pecado de Elvira fue el de indecisión, ya que desechó la solución del aborto presionada por sus padres y el cura: "Elvira no es cobarde. Ni lo fue entonces, ni luego, a lo largo de los nueve meses. Ni siquiera durante el largo día de silencio lo fue. Fue indecisa y sucumbió al garfio de las contradicciones, el sentimiento del pecado y culpa, el temor al futuro".(269)

El narrador sabe que todas las acusaciones que está plasmando en sus escritos no es más que algo injusto y deshonesto contra sus conocidos: "De nuevo he escrito algo injusto y cruel. Estoy entreteniendo mis horas en acusar de impiedad, turbias decisiones y falsos puritanismos".(347) Nos descubre que la protagonista brillante de todo el asunto "fue mamá de quien nació la idea de hablar a don Jesús y pedirle su colaboración. Fue también ella quien encontró la solución del escondrijo aquí para la Elvira del embarazo. [...] Fue ella la que, en todo momento, esbozó, ideó y obligó prácticamente a ejecutar los nimios o importantes sucesos de los nueve meses".(357) Sabe que si su madre no hubiera intervenido las cosas se habrían desarrollado de otro modo, habrían dado el niño

a un orfelinato y no se habría puesto la "conditio sine qua non" de que el hogar habría de ser similar y condigno".(359)

Ahora como en el pasado el narrador escribe para liberarse y conseguir una cura a sus angustias: "La única manera de eludir la angustia que me causa el estridente sonido de mi voz, la luminosidad con que se presenta cada aspecto del conjunto, es abrir unas hojas y escribir. Como hago ahora. Como hice aquella primavera con el primer diario".(447) Explica que si su relato de los hechos no es preciso "se debe a que , tal vez, he querido complicar inconscientemente algo bastante simple: mi inestabilidad afectiva, mi falta de valor para aceptar lo que no es absolutamente imprescindible".(459) Es consciente de que sus personajes han salido seres egoístas y mentirosos, pero todos esos atributos no representan la totalidad que es mucho más compleja: "Pero no puedo decir que todos y cada uno de los que han intervenido hayan sido mendaces, falsos, dañinos, cínicos, asesinos virtuales, hipócritas. Sobre todo no pueden ser presentados así. Incluso por táctica puramente convencional: un ser novelesco es complejo".(459) Así en "cada decisión, hay por lo menos una parte veraz, humilde, compasiva, digna, amorosa o sacrificada. Por muy inválidos que sean los principios que han maleado esa conducta -la de don Jesús por ejemplo, la de María, la de mamá- los actos no han sido totalmente malos".(459) En todas las historias hay dos puntos de vista, y no todo el mundo obra por motivos egoístas, "ni los prejuicios son en sí mismo absolutamente malos".(460) Por ejemplo la imagen dada hasta ahora de Fred no es completa, porque él "no ha sido el monstruo cobarde, racista, indeciso, rastrero,

capaz de agotar toda su materia gris en justificar lo injustificable. Fred no es esa persona que las notas que acabo de romper se empeñaban en presentar porque sólo valían los hechos".(460)

De la conversación mantenida con el cura, que viene a verle a la casa del pueblo, el narrador decide omitir lo que hablaron porque "de lo hablado con don Jesús aquí, nada es válido como material. Lo que he de hacer es comenzar de una vez la corrección de lo escrito y lo que falta".(493) De nuevo observamos que el narrador no es parcial, selecciona lo que a él le parece oportuno, de ahí que no sea fiable. En cuanto a sus cualidades como escritor sabemos que se limita a escribir sobre lo que le rodea: "No sé escribir más que sobre lo que sucede a mi alrededor. ... De esa María puedo estar escribiendo horas. Pero no de lo demás".(499)

En esta clase acomodada a la que el narrador pertenece, los buenos modales y los convencionalismos sociales son rasgos primordiales, los sobreentendidos también son comunes entre ellos, de ahí que exista poca comunicación entre sus miembros: "Nada de palabras, sobreentendidos. Incluso soluciones sobreentendidas. ... Sobreentendidos siempre. A todos los niveles".(509)

Finalmente, el narrador admite la culpabilidad de Elvira en los hechos. Para él, la negación por parte de ésta de su encuentro con el negro es comparada con lo que hace el niño que rompe un tarro de mermelada y lo niega ante sus padres por miedo al castigo: "Elvira miente y nada prueba su mentira. [...] Elvira ha mentido en esa ocasión como miente siempre. Una vez más Elvira quiere recobrar la inocencia negando un hecho, a la manera que lo

ha visto hacer a su alrededor desde niña".(513-4) Con estas palabras el narrador muestra su rencor contra Elvira por la superficialidad como trató la relación entre ellos: "Ella ha sido siempre de ese modo. Yo sé toda la banalidad con que roció mis intentos de establecer una verdadera relación amorosa. Sé cuán banalmente cínica y embustera resulta en sus relaciones. Cuán banal fue para ella la historia de nuestros encuentros en Rue Copernic".(514) La hipocresía es una característica constante en la vida de Elvira, quien sabe que mintiendo puede conseguir todo aquello que desee: "Elvira sabe sobradamente la cantidad de privilegios sobre los que se asienta su vida. Y mintió. Su embuste, en realidad, no cambia nada. Habría hecho otra cosa Manolo, de conocer la piel de ese niño con antelación al parto? ... En esta vida edénica es un deber mentir, puesto que sólo así esa vida ofrecerá sus característicos frutos, sólo así, mintiendo tan naturalmente, la vida será tranquila, amena, limpia, sin cuidados ni remordimientos".(515) Por ello, a Elvira no le importó nada el que los demás quedaran afectados por su culpa. "Ella se limitó a disponer las cosas, de tal manera que quienes la tratamos resultáramos culpables".(516)

Aunque el narrador nos critica de una forma cínica y sarcástica a los componentes de su clase social, él no queda fuera de nuestro enjuiciamiento. Se nos muestra como un personaje apático, contradictorio, lleno de dudas y, a quien no podemos darle toda la credibilidad. Al final de la novela, de la que no se salva ninguno de los personajes, no nos queda nada que no sea un sentido negativo de todo este mundo, del que sobresale el egoísmo y el querer aparentar y, en el que no existe la honradez ni amor al prójimo.

En este primer período de la narrativa de Montero se va a observar ya un deseo de renovación formal constante, como ocurre con otros novelistas de su generación, especialmente Juan Goytisolo. Vamos a encontrar desde el inicio de su producción novelística un proceso de búsqueda y de continuo compromiso en los planos personal, estético y social, que vamos a ver a lo largo de su trayectoria narrativa. Con Alrededor de un día de abril, tercera novela de este período se observa en Montero el comienzo de una renovación formal con respecto a las dos novelas anteriores. Renovación que va a continuar de ahora en adelante, llegando incluso a los límites del experimentalismo en novelas posteriores. En las dos primeras novelas, Una cuestión privada y Al final de la primavera, las circunstancias de la guerra civil española se manifiestan de forma patética en la falta de adaptación de los personajes y en su degradación personal. Sin embargo, en Alrededor de un día de abril, más que la guerra son las circunstancias sociales y la ideología de la posguerra, en un sistema político dictatorial, lo que influye en los personajes. Tanto en la primera como en la segunda novela, el narrador utiliza el método de análisis introspectivo y cuenta, normalmente a través del diálogo, parte de sus vidas pasadas, dándonos así a conocer las experiencias que moldearon su forma de ser. En las tres novelas se van a contrastar las clases sociales para así indicar de forma subjetiva la falta de alicientes en una sociedad que niega una serie de valores con los que dar sentido a la vida.

En Alrededor de un día de abril, Montero, siguiendo un deseo de renovación, hace uso de diversas formas narrativas y también de una estructura más compleja que en las novelas precedentes, lo cual

hace que la historia parezca más verdadera y con ello la denuncia sea más fuerte. Es con la aparición de esta novela cuando se observa un gran cambio respecto a las novelas que le preceden, cambio que va a ser indicativo de la evolución y búsqueda de formas nuevas que va a seguir la narrativa de Montero. Esta búsqueda queda reflejada en la estructura, ya que la fragmentación de la realidad, la imposibilidad de comprender el mundo en que se desenvuelve lleva al personaje a juzgar la realidad sólo por los retazos que percibe y asimila. Los años sesenta, momento en que Alrededor de un día de abril fue escrita, se considera como una etapa de transición política y económica en España, y un momento en el que se produce una disgregación de valores. Por ello, el novelista, tras una búsqueda constante, crea una alternativa que precisa unas nuevas formas literarias.

NOTAS

¹Pablo Gil Casado, La novela social española (1920-1971), Barcelona: Seix Barral, 1968): 4.

²Isaac Montero, Una cuestión privada (Madrid: A.U.L.A., 1964) Todas las citas de esta obra son de esta edición y se indica la página en el texto.

³Georg Lukacs, Teoría de la novela (Buenos Aires: Siglo Veinte, 1966) 95.

⁴Wolfgang Iser, The Act of Reading (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978) 171.

⁵Isaac Montero, Al final de la primavera (Madrid: Alfaguara, 1966) Todas las citas de esta obra son de esta edición y se indica la página en el texto.

⁶Juan Goytisolo, Problemas de la novela (Barcelona: Seix Barral, 1959) 33.

⁷Isaac Montero, Alrededor de un día de abril (Barcelona: Laia, 1981) Todas las citas de esta obra son de esta edición y se indica la página en el texto.

⁸ "Mesa redonda: novela", Cuadernos para el diálogo 23
Extraordinario, 1981.

⁹ Pilar Trenas, "Entrevista a Isaac Montero", ABC 27
septiembre 1981: 38.

CAPITULO V

Análisis de la obra narrativa de Isaac Montero II:

Las novelas de la segunda etapa

Un segundo período en la narrativa de Isaac Montero comienza en 1972 con su novela Los días de amor, guerra y omnipotencia de David el Callado,¹ obra que, sin embargo, sigue con los planteamientos críticos hasta ahora utilizados por Montero y que se halla dentro de lo que José María Martínez Cachero define como "realismo renovado"² Montero, en su búsqueda de nuevos caminos que interpreten la realidad ha hecho uso de formas diferentes cada vez más complejas que han ido evolucionando de manera favorable dentro de su trayectoria novelística. "La novela puede incorporar en el futuro nuevas formas de conocimiento de la realidad",³ decía Montero en su polémica mesa redonda sobre novela, tratando de manifestar la importancia del trabajo personal del escritor y con ello su capacidad de imaginación.

Esta novela aunque escrita en 1967 no se publica hasta 1972 debido a los avatares con la censura de su anterior novela Alrededor de un día de abril. El cambio ocurrido hasta ahora en su novelística se observa sobre todo en el terreno de la investigación formal, siguiendo la expresión de Montero de que "la recreación literaria expresa aquello que las formas aciertan a mostrar".⁴ Para hacer posible una crítica a la sociedad del momento Montero usa elementos formales nuevos que le capaciten una reflexión sobre el

mundo que le rodea. Así afirma que: "la necesidad de dar una réplica a una sociedad inmovilista puritana, reaccionaria, no surge del proceso del libro, sino de unos planteamientos previos, por los que consideraba la literatura y, especialmente la novela, como un arte, destinado a incidir en la sociedad, a provocar una reflexión sobre el mundo real; pero sí agudiza, en cambio, el deseo de encontrar aquellos recursos que pusieran de manifiesto las lacras de la época, concretamente del franquismo, con una mayor virulencia".⁵

Al igual que en novelas anteriores, Montero con esta obra, con la que abre un nuevo período, muestra una sociedad alienante, que frustra al individuo y que no le da posibilidad de realización personal. Pero ahora, el problema está visto desde una perspectiva diferente, ya que la ironía, no tan notable en las otras novelas, va a estar presente a partir de este momento y ser una parte esencial de ella, dificultando la novela. Obra en la que Montero entrecruza la historia y la ficción, haciendo historia de la ficción sin avisarnos, mezclando personajes de ficción con personajes reales y trayendo personajes del pasado al presente como si fuera la cosa más natural. Como nos indica el narrador al principio de la obra, la vida que se nos va a contar de David comienza a los treinta años, cuando ya no existe en él ni el entusiasmo ni la credulidad. De ahí que toda la obra, escrita por este David en sus horas de estudio, esté llena de ironía, sarcasmo, humor, y nos de una visión del mundo excéptica y llena de cinismo.

La novela no sólo nos muestra la caída de un personaje, sino también de una generación, que está incrustada en una sociedad que se tambalea bajo el empuje de la rutina y la falta de imaginación.

Es irónico que Montero haga una crítica a la pasividad y a la falta de creación a través de una novela que resalta y sobresale lo que la sociedad necesita, que es el humor y la imaginación. A través de un lenguaje conciso, pero seguro, con un estilo propio adecuado a las necesidades de cada narrador y de las diferentes situaciones, pasando del tono retórico e inflado de la crónica de Heródoto a un lenguaje sencillo y a veces vulgar del diario de David, Montero con esta novela consigue darnos una obra literaria en la que la palabra llega a ser a la vez el disfraz, y la máscara de la realidad.

Como indica Sanz Villanueva "esta novela debe entenderse como la respuesta que ofrece Montero para hallar una salida artísticamente valiosa a un realismo naturalista y testimonial ya que su compromiso moral y fiscalizador permanece inalterable pero la forma literaria se adapta a nuevas exigencias y no opera por una estética de urgencia guiada por la presumible operatividad inmediata de la literatura sobre su contexto social y político".⁶ A partir de esta novela, vamos a observar a un Montero decidido a transformar los modos de narrar y lograr una superación en su narrativa dejando a un lado el realismo social e inclinándose de forma original hacia una nueva narrativa, pero siempre dentro de la línea realista.

La forma literaria de esta novela se adapta a las exigencias del momento, pero el compromiso crítico de denuncia permanece como hasta ahora. Obra en la que con gran humor e imaginación, se hace un recuento de la vida de David el Callado, a través de una estructura muy compleja. La acción de esta novela, dirigida a un lector muy culto e intelectual, es difícil de seguir debido al uso de múltiples interpolaciones de documentos, los

diferentes narradores y las contradicciones en los hechos descritos por los diferentes narradores. Estamos, como dice Montero, ante una obra en la que es evidente "la búsqueda de los recursos narrativos, y de la persecución de las formas idóneas".⁷ Obra que nos hace recordar la novela La saga/fuga de J. B. (Barcelona: Destino, 1972) de Gonzalo Torrente Ballester también del mismo año, por el uso de la imaginación al crear un ambiente imaginario, que se presenta como si fuera un hecho histórico, y su búsqueda de renovación formal. Pero siempre considerando que la novela de Montero terminada en 1967 se adelanta a las inquietudes de Torrente Ballester en varios años. También el autor Ramiro Pinilla ⁸, perteneciente como Montero a la generación del Medio Siglo sigue en sus obras una línea parecida a la de David el Callado. En sus novelas, en las que también se exige una intervención del lector existe una fuerte crítica y gran imaginación dentro de un realismo renovador. En el año 1972, al mismo tiempo que Montero publica Documentos secretos I y Los días de amor, guerra y omnipotencia de David el Callado, Pinilla publica Seno (Barcelona: Planeta, 1972), novela de una imaginación desbordada, en la que todo es posible como en el David el Callado de Montero. El intertexto de esta novela, en que a través de las crónicas de amigos y conocidos se reconstruye el pasado de David, se diferencia del que encontramos en Señas de identidad de Juan Goytisolo, en donde el propio protagonista, a través de papeles, fotografías y recortes rememora su pasado a fin de hacer una búsqueda de su interior. Por su complejidad, diversos niveles estilísticos y, el hilo biográfico no lineal, que se reconstruye mediante la incorporación de numerosos materiales: ideológicos, culturales y sociológicos, David el Callado anticipa ya,

obras como la tetralogía Antagonía (1963-1980) de Luis Goytisolo.

La transformación llevada a cabo por David, el protagonista, es una forma de huida o escape de la sociedad y a la vez una muestra del comportamiento de un ser que vive una existencia que no es la que desea. Como el autor dice: "Disfrazarse es mucho más que un juego. Pienso que la necesidad del disfraz se entrafía en el mismo impulso que nos lleva a transformar el mundo. Y acaso por ello suele constituir el recurso de quienes, tras verse frustrados en la acción, no se resignan, aunque tampoco se atreven a reiniciar el combate".⁹

La novela que comienza de la siguiente manera: "Como la de Cristo, la vida pública de David se inicia consumidos ya los treinta primeros años. Es decir, desterrado de su existencia el entusiasmo y la credulidad",¹⁰ nos va a explicar de forma irónica y con humor cómo el mundo cruel que rodea al protagonista le lleva a la incredulidad y al escepticismo. Ironía y humor, como también encontramos en Parábola del naufrago (Barcelona: Destino, 1969) de Delibes, con las que el autor muestra su actitud crítica. Obra en la que encontramos de nuevo el estudio de una generación y el porqué de sus mezquindades y envidias, y que sigue el tipo de novela que se trata de hacer en este momento, que "sin ser de la guerra ni de la posguerra, se siente condicionada fuertemente por ellas".¹¹ Como en obras anteriores "se vuelve hacia el trauma dejado en quienes vivieron sus consecuencias, y que los ha incapacitado para hacer, crear y querer libremente".¹² Trauma que nos refleja el mundo de la niñez que les ha frustrado:

"L" se embriagó. Me habló de su infancia. No fue un niño alegre, contra lo que su actual aspecto invita a suponer. Se le anudaba la lengua cuando le llamaban en clase a la pizarra; jugaba solo demasiadas veces y vivía perpetuamente aterrado,

calculando cuándo le convocaría su padre para regañarle".(27)

La obra está dividida en dos partes: una primera es el manuscrito y una segunda es un breve relato, incluido como apéndice, de la persona que encontró dicho manuscrito, Jesús Iparraguirre, un pariente lejano de David el Callado, autor del manuscrito. El argumento es muy simple: se nos narran la conquista y el adulterio entre David y la esposa de un amigo en una pequeña ciudad de provincia. Pero tras esta historia tan banal, e introduciendo la realidad en lo imaginario, Montero analiza y la España del momento.

El manuscrito es la historia imaginaria de la vida de David, supuestamente escrita por el historiador, Heródoto, pero en realidad escrita en su totalidad por el protagonista, en las noches que pretendía estar estudiando. Pero este dato no lo sabemos hasta el final de la obra, por lo que durante toda ella creemos que David y el historiador son personas completamente diferentes, y que el historiador es un personaje objetivo, ajeno a los hechos que revela. . El manuscrito está formado en parte por el diario secreto de David el Callado, escrito en primera persona, ateniéndose a la realidad observada, y por los Informes secretos, escritos en tercera persona por el supuesto Heródoto y testigos ilustres de la historia verídica de la humanidad. Entre ellos destacan: Tácito, Simón Templar, "el Santo", agentes de la C.I.A., de la N.K.V.D., Marco Polo, San Isidoro, reportajes de la revista "Elle" y de "Selecciones del Reader's Digest", los testimonios de Don Quijote de la Mancha y de Cristóbal Colón y un sinfín de personajes y fuentes famosos que dan testimonio de la existencia del reinado imaginario de David el Callado. En la obra se mezclan personajes ficticios con personajes reales,

presentados todos en un mismo nivel, al igual que hace Borges, lo cual va a requerir la participación de un lector culto que diferencie entre unos y otros. La mezcla de historiadores verdaderos y falsos como cronistas de David pone a un mismo nivel de lectura tanto la realidad ficticia como la realidad real. De esta manera, Montero hace una parodia de la vida bajo el franquismo y de la versión oficial de los hechos tanto de los años de la guerra civil como de los años de posguerra. El lector que, en un principio, desconoce el origen del manuscrito, cree todo lo que le dice el narrador-historiador de los hechos, sin saber que es la misma persona que el protagonista de lo que leemos. Este historiador-recopilador duda de la veracidad de los informes y cree que fueron fabricados por amigos de la infancia de David para desacreditarle: "La moral de mi oficio me lleva a advertir, además, que ciertos fragmentos del Diario y los Informes me huelen a apócrifos. Más antes las falsificaciones, prediqué siempre que el historiador o las descubre o las acepta. La lección moral de la Historia no se asienta tanto en la veracidad como en la convicción. ... La Historia y la Leyenda se distinguen en que la primera muestra documentos y la segunda los huye como Satán un 'vaderreto'". (13)

Es por esto, por lo que David ha decidido utilizar un historiador que haga su historia más verídica, lo cual va a proporcionar diferentes niveles de lecturas dependiendo del nivel cultural del lector. Pero, irónicamente con el uso de testigos de diferentes épocas de la humanidad consigue que su relato no sea creíble. Por lo que ya desde un primer momento, el lector duda de la veracidad de los documentos, porque ni siquiera el narrador, recopilador de los hechos, tiene fe en ellos.

David es presentado a través de la historia como un hombre muy comunicativo, aunque irónicamente su apodo indica lo contrario: "David charlaba en las Audiencias (la charlatanería del Rey Callado pasó ya al tesoro del idioma y acuñose en frases tales como "rajas más que David)".(164) Heródoto, el historiador, afirma lo mismo. Al hablar de la charlatanería del rey dice: "Todo dios sabe que lo de Callado le vino a David por regalo irónico de quienes aplaudían su oratoria".(246) Sin embargo, David es consciente de la limitación de la palabra. En su discurso académico, afirma que las palabras limitan al hombre, porque no hay palabra que represente la vida ni pueda expresar nuestros sentimientos: "Las palabras son nuestras fronteras, que a su través no resulta posible traspasar toda nuestra riqueza o nuestra miseria. ... Hagamos humanas las palabras. Pensemos que en su presente estado no son canales de comunicación, sino, como mucho, ejércitos que nos penetran y subyugan. Frente a este juego criminal secundado por las Academia, propongo yo ahora la única salida: la invención constante. Me declaro partidario del neologismo y para eso os convoco".(254)

Según la historia, David supo rodearse de gente ilustre de diferentes épocas que le ayudaron en el funcionamiento del régimen. Personajes, unos auténticos, otros ficticios, como indica el latino Tácito, que aunque en ocasiones mentiroso, en esta ocasión, según Heródoto, fue veraz. Entre esos personajes están Pitágoras, Job, amigos de la niñez de David, personajes ficticios de las historias que leía de niño, mezclados con amigos del momento actual.

A diferencia de la grandilocuencia del lenguaje y hechos narrados en la Historia de Heródoto, en el Diario de David abundan los

cotilleos y las pequeñeces diarias de la gente del pueblo donde vive. En él los personajes carecen de nombre propio, sólo les reconocemos por una letra mayúscula, lo cual dificulta el relato, ya que nunca sabemos con exactitud a quienes se refiere. Incluso cuando Donato, el tonto del pueblo, piropea a "A" la llama "A" en vez de hacerlo por su nombre: "A" me comería a cachos toas tus tripas". (95) Pero esta treta que podría querer evitar el revelar las vidas privadas de estos seres, sin embargo no lo consigue, pues irónicamente se dan detalles suficientes para poder averiguar quién es quién.

David, al igual que el narrador en tercera persona, no es fiable en su diario. A veces las historias que nos relata no pueden ser creídas en su totalidad debido a que no le son contadas por las personas que la presenciaron, sino por personas a quienes las noticias les llegaron por fuentes secundarias: "Tal es el origen de la biblioteca del chalet, según "A". Digo "A" cuando, en realidad, el narrador de la historia ha sido "R5" el coadjutor, a quien "L" se la había contado. "A" se limitó a precisar algún detalle. Y conoce pocos; sólo un par de veces le habló de ello su madre".(57)

Ya desde un primer momento David se muestra enamorado de "A", a la que describe como portadora de "alguna espuma maravillosa que emborracha".(15) Sin embargo, cree que es "A" la que a través de sus tretas intenta conquistarle, que es ella la interesada y la que ha comenzado todo el asunto: "A", eres una pequeña meretriz que crece, una cortesana en agraz, una corza en celo que quiere engañarse, una Thais que no se atreve a confesar su nombre. Crees que no vi claro desde el primer día? Y tus últimas tretas? Repasa tus "préstamos": Ovidio, Cátulo, Manon Lescaut, El amante de Lady Chatterlay, Madame

Bovary, Ana Karerina, La Regenta, Calle Mayor, El Satiricón; el conocido Casanova hoy; y, pronto, Scherezade y sus mil y una noches de lujuria y milagros". (17) Pero, a pesar de sus quejas, David es consciente del fruto que esta constante lectura está produciendo en él: "Tendría gracia que terminara siendo un pozo de ciencia en este rincón perdido. Un pozo que a nadie aprovecharía porque tengo definitivamente claro que no me interesa volver al viejo tiempo infantil en que se me señalaba por la calle como el niño prodigio que llegará lejos".(32) Además esas horas de la lectura le ayudan a borrar su dolor pasado y a la vez justifican su existencia rutinaria. Sabe que: "Quien abre un libro pisa la jauja del libertinaje. Puede allí el viajero, dueño desde el umbral, hacer lo que le pete. Escupir a izquierda o derecha, tragar con avidez, defecar al instante, rascarle las nalgas al primer figurón con que tropiece, fornicar con la heroína, cobrar tibias caricias perdidas, dar de hostias, poner cadenas a una reflexión impertinente. Vive en los libros una vida que de pellejo tan áspero como el de cualquiera, se deja, sin embargo, abrazar. Lerdo hay que ser para no sacar provecho de ello".(65)

A diferencia de su esposa que trata de ponerse al día en todo lo nuevo, David se asemeja a los otros provincianos del pueblo que rechazan todo lo que les parece pecaminoso: "le pregunto que si también ella quiere seguir zorreando como "A". Le digo que si tan moderna se siente, haré con ella todo lo que los lujuriosos hacen con las putas. Me desnudo y me paseo así por la alcoba. Finjo enternecerme y la acaricio y ella, toscamente, acepta jugar entre lágrimas -turbada por la tentación- a lo que le he propuesto. Después le digo que debemos confesarnos. Me insulta". (88) Pero no es sólo

David el que describe a "A" como a una mujer fácil, también Heródoto en su Historia General la describe como "tímida a ratos, ambiciosa siempre, astuta en todo momento y puta a capricho".(97) Su parcialidad aparece con frecuencia, al hacernos ver su poca simpatía por "A", a la que considera: "lasciva, ambiciosa, venal, intrigante, tornadiza y falsa"(125) y a quien cree del lado de los espías de David. Esto le lleva a hacer un tratado antifeminista de gran humor, hablando sobre la maldad de la mujer, para poder así probar su teoría sobre la mezquindad de "A":

Dice la ciencia que es la mujer el producto más fuerte, resistente y dotado de la especie humana; y por fortaleza y dotes, entiende Naturaleza simulación, capacidad de adaptación al medio, mañas innatas para capear temporales. "A" acaso sea, sin duda, fiel, como su leyenda quiere, pero no me olvido de qué clase es la fidelidad femenina; heredada y no adquirida; egoísta y no filantrópica. La mujer resulta el ser más fiel de la creación porque, a la postre, sólo atiende a su provecho: tener caudales -buen alimento, buen cobijo- para alimentar a sus crías. La fidelidad femenina! Mientras un hombre guarda días y días su herencia en los testículos, las damas se desprenden de sus huevos maduros cada mes. Qué le importa a un óvulo la ausencia del espermatozoide amado! No hay espermatozoides amados sino ambicionadas cuentas corrientes, deseadas palabras de cortesía, tufillos de la sopa boba. Cuándo se vio fidelidad en los fuertes?. (126)

Además para probar su hipótesis, Heródoto cuenta con el hecho de que "A" tuviera como heroína a Manón Lescaut y no a una mujer dulce y abnegada. A pesar de saber que su opinión está muy lejos de la historia oficial y de la leyenda que dan una versión diferente, para él la culpable de todo lo ocurrido es "A" que tiene a David como drogado y esclavo de sus encantos: "Pero nada vale junto al papel real jugado por "A" cerca de David. "A" fue el aguardiente destructor, el lento veneno inoculado, la cicuta matinal con que se desayunan el ignorante o

el que se odia a sí mismo". (224)

Consciente de la insignificancia de su vida al releer sus memorias, David se da cuenta de la posibilidad que todos tendríamos de hacer algo por cambiar nuestras vidas si pudieramos ver reflejado en un espejo la inutilidad de nuestra existencia: "Qué vale una vida cuando los recuerdos albergados son tan insignificantes como estos míos? Pienso que si todos anotáramos nuestras jornadas con minuciosidad y exactitud la vida terminaría cambiando. No sería posible persistir inmóviles ante el fiel espejo de nuestra inmovilidad". (23) Además de en la memoria, también encuentra en su mujer un espejo donde reflejarse: "También sé ahora que la odio porque es mi espejo; odio mi imagen de estos últimos años que no puedo soportar. Qué digno y sumiso en la aceptación de la catástrofe! Qué hábil para moldear con la cera de mis desplantes de niño precoz y engreído esta figura servil y acomodaticia!. (26)

El diario de David parece estar dirigido a una segunda persona "tú", a la que se refiere, en cierto momento, como a un "tú" que quizás englobe a todo el pueblo, mostrando así que el diario es como una confesión: "En medio de las risas y los balbuceos, de la inanidad y las verdades a medias, apareció la voz de "A". Según su propia confesión, había anidado en ella casi sin querer. Era esa misma voz tropical y colibrí que tú y yo conocemos. Cuando terminó de contar vaguedades ilusorias el locutor se inclinó ante la muchachita un poco pálida y huesuda. Le dijo: tiene usted una de las más hermosas voces que escuché en mi vida. Ese mismo verano "A" parloteaba por el micrófono".

(34) Más adelante sabemos que el "tú" es alguien individual y se refiere únicamente a una persona cercana al narrador:

"Cuando tú, creyendo engañarnos, camuflando el veneno en una cortesía, le manifestaste a "L" tu pena por la fracasada voz de "A". Esta es "A" y así se presentó en mi vida. Quizás su existencia sea un fracaso, como aseguras, pero yo no querría que tus palabras llegasen a su oreja porque sé que la sumirían en una amarga reflexión. Yo sé que "A" puede probar de nuevo suerte un día cualquiera. Sospecho que tú no lo entiendes porque tú perteneces a una especie estática impermeable a toda tentación".(36) "Tú" que, más tarde explica, se refiere a una persona venenosa, cruel e hipócrita, y finalmente advierte es "H", el director de la sucursal de un banco.

El diario no sólo nos indica los acontecimientos en la vida de David también nos da una visión del atraso del pueblo y del miedo de la gente frente a todo lo nuevo: "Verdaderamente, las aldeanas de la Vega no van a llenar su antesala en busca de lecciones de parto sin dolor". (45) De igual manera, que prefieren llevar ex-votos a los santos que usar prótesis. Este enfrentamiento también se ve reflejado en la postura de los dos médicos: el médico tradicional y el médico recién llegado, "L", el esposo de "A", que representa al médico liberal. Con una gran ironía David describe la difícil lucha mantenida entre "L" y la gente tradicional del pueblo por intentar hacer innovaciones: "Había elegido un pequeño rincón para marco de su vida, su destino y su triunfo. Y llegada su hora, presentóse en él provisto de un reluciente aparato de "rayos X", un reluciente

laboratorio de análisis una reluciente sonrisa y una más reluciente esposa legítima. Aún no había desenfundado el instrumental, y ya le incensaba la voz del pueblo". (74) La envidia despertada en el médico tradicional termina en guerra hasta que consigue la victoria derrotando al médico nuevo, al que "poco a poco, su voz fue tornándose rutinaria, gris su mirada, ceniciento su pensar. Comentó el vulgo que era una historia más de las muchas habidas con estrellas fugaces". (74) Enfrentamiento, que en ocasiones es el motivo para que unas personas arremetan contra otras y salgan a la luz viejas enemistades originadas durante la guerra civil española: "Ayer, en el casino, un par de viejos "peces", nacidos seguramente en la pecera, crecidos en todo caso allí, arremetieron contra el abuelo Ramón. La historia que contó el coadjutor ha corrido ya. Como "L" salió en defensa del diputado, "T9" le acusó de recetar la pildora a las solteras". (63)

También Heródoto, padre de la Historia y caprichoso cronista de los sucesos, dentro de su Historia General nos ofrece una serie de documentos sobre el pueblo de David, que muestran de nuevo el atraso del país y la pobreza de medios de la educación: "Somos un país de paletos e ignorantes. La media docena de risitas aquella tarde, cuando el Loco te preguntó por Le Corbusier y te sonó a chino, era la risa de la hiena". (212)

A lo largo de la novela existen diferentes técnicas que hacen que el lector no se fie de lo narrado. Una de ellas es a través de la duda creada por el narrador debido a la falta de pruebas para saber qué documentos son ciertos o falsos. Según

él, sabemos que en los Informes Secretos también se encuentran notas consecutivas del Diario que no estaban dentro del original, lo que para algunos es prueba de que fueron robadas por espías. Para otros estos documentos no eran más que simples falsificaciones: "Se alude en ellos, desde luego, a sucesos ciertos y personas reales; la manera de David está muy bien imitada; pero las anotaciones transcritas no fueron robadas al Rey Callado, manifiestan un sencillito fraude". (50) En su afán de hacer verídicos sus documentos, parece como si David intentase hacer que unos sean falsos cambiando el estilo del original. Así, en los documentos que él asegura ser falsos cambia el estilo utilizado con anterioridad. Por ejemplo, nunca antes en su diario había sido tan explícito sexualmente como hasta ahora: " Sólo me lleva a "A" la necesidad de burlarme del prójimo? En mi cabeza sólo hay un eco de risas. Eso y mi sexo hinchado, hambriento". (52) A su vez el historiador reconoce que hay documentos que han sido eliminados: "Ya he dicho más de una vez que abunda el magreo de documentos, pero que la desfloración propiamente dicha no se consigue todos los días ni está en manos de cualquiera poder gloriarse de acto tan sustantivo". (72) Para más confusión, Heródoto afirma que él presenta las historias ficticias y verdaderas de la misma manera, que es lo mismo que hace Montero al dar a los personajes ficticios y verdaderos el mismo protagonismo, por lo que el lector se encuentra ante unos hechos que no sabe distinguir como de ficción o como parte de la realidad: "No sería yo llamado Padre de la Historia si no hubiese acertado a componer con

gracia errores, ilusiones y verdades, dando a todos ellos igual naturaleza".(71) Otros historiadores, dice Heródoto, como Tito Livio, los Salustio, los Mariana, el grupo de Moscú, Tucídides, Taine y otros han dado una imagen falsa del verdadero David al que han pintado panzudo y onanista. "Yo, en consecuencia, tiré de otro hilo. Y de él, lo juro por mis muertos, no salió el rostro de Dios y, mucho menos, el de su antagonista. Ese hilo seguirá haciendo topar al lector con un ser de carne y hueso, no con un animal mitológico o un Dios que se pee en la cama (ya me contará Carlyle, padre de esta última figura, cómo coños se las arreglaba Apolo con los gases)". (107) Afirma que lo que él busca como buen cronista es "confundir prejuicios enemigos, alentar simpatías ignorantes y acrecentar fanatismos. Yo busco que el lector sienta viva en sí la figura historiada, pues el fin de la Historia es el amor o el odio. Y odio y amor -la frase es del Rey Callado- repiten siempre viejos actos de antropofagia".(108)

Para el historiador todos los documentos utilizados ocultan la verdad, de ahí que tenga que utilizar los desdeñados **Informes en contra**, donde se halla parte de la historia de David, aunque deformada. En ellos se dice que "A" fue el elemento destructor de David. Sin embargo, no podemos fiarnos mucho de la palabra del historiador de quien sabemos odia a "A" a la que llama concubina, estrábica, bizca, y a quien, según él, Cervantes llama "puta metomentodo". (225) Para probar lo dicho incluye una serie de documentos poco conocidos, que muestran, según él, el rostro verdadero de "A" y donde David el

Callado aparece como su víctima. Pero el historiador constantemente presenta documentos nuevos que apoyan o contradicen lo hasta ahora dicho: "Traigo un documento que, en vez de avalar mis palabras, las contradice. Obro así para que, luego de lo dicho, se comprenda cuán grande es el error de ver al Rey Callado como un ser ajeno a vicios, incontaminado y purísimo". (262)

De los informes incluidos como parte de la historia de David, Heródoto afirma que los de Simón Templar, el Santo, son falsos e inventados, y que por eso consiguen aclarar y confirmar la existencia del Rey Callado que hasta ahora se había puesto en duda. Otro de los documentos de que se hace uso es una carta de David a su madre, que, según Heródoto, no sabe si fue escrita por uno de los espías de David o por Freud, amigo de él. De la forma vuelve a producir en el lector la misma idea de duda, al no saber el propio historiador nada del origen de sus documentos. Carta, que por su contenido es de dudar que fuera escrita por un hijo a una madre. En ella el supuesto David increpa a su madre el que le haya arruinado su vida, acusándola de haber querido hacer de él un hombre importante para acrecentar su propia soberbia:

Cuando voy a besarte caigo en la cuenta de tu fealdad. ... La primera vez que quise pintarte, al ver junta tanta desgracia, desistí. ... Hoy, no me cabe la menor duda de que, si continuases a mi lado, arruinarías una vez más mi vida. Como a tanto arrepentido me ató a tí la conciencia culpable... Yo nunca he sido libre. Tirase por donde tirase, habrías de topar con la escarpada senda de la ambición sin límites. ... Mi razón me decía que poco podía conseguir y con cuánto esfuerzo, pero me susurraba también que, resignándome, me desprendía de una carga puesta desde niño a mis espaldas sin mi consentimiento. ... Mi libertad estaba en mi marcha, en mi triunfo o fracaso solitarios. ... Porque buena no eres. Has sido buena conmigo,

si es que puedo llamar bondad a ese afán tuyo de que yo redimiera con mis triunfos tu pasar de bestia. (115-119)

La quiebra económica de su padre supone que David tenga que abandonar los estudios e incorporarse al trabajo para así poder mantener a la familia: "Sencillamente, yo debería dedicar mi vida a alimentarlos, pues de ninguna fortuna gozábais. ... Creí que llorabas en mí nombre, que insultabas por mí. ... Hoy sé que llorabas tu derrota, aunque no me despojaras del papel protagonista. ... Pero ante el hijo postrado, te hallabas tú postrada después del esfuerzo". (120)

Cansado de fingir y de estar disfrazado quiere vivir en libertad: "Sé bien que las diferencias entre el siervo y el señor no son sólo las del color del iris. Pero me importa un pito. la vida de un hombre vale para más que para ese idiota simulacro de supervivencia a que queréis destinarla. No, madre, no se siembra en vano soberbia y egoísmo. No se alienta un amor absoluto para luego tornarlo devaneo. No se embriaga sin riesgo de delirio. Aún no sé lo que haré. Pero sé que me vedo tus misérrimas aventuras. Hoy vivo a gusto en el desprecio y el engaño. Ignoro dónde terminaré. pero no te daré satisfacción. Ya no podrás salvarte en mí". (122)

De su padre, que había pasado muchos años en Hispanoamérica, resiente su vuelta y con ello el hacerle perder su acostumbrado puesto en la cama junto a su madre. El odio hacia su padre, nos dice Heródoto, no comenzó con su ruina sino una vez que David llegó al Cuartel y se vio como alguien sin importancia, acorralado, y no como le habían hecho creer que era: "Empecé a odiarte y a odiar lo que habías imbuido en mí: el amor por conquistar la vida, mi deseo de éxito, mis viejos ensueños infantiles. [...] Odié mis

ansias por ver mi nombre impreso, mis proyectos de llegar a ser un grande y famoso arquitecto". (284-5)

El historiador cree que, una vez haya terminado con los informes de los espías, habrá menos testimonios falsos, pues todos serán documentos oficiales del reino. Lo cual no quiere decir que no vaya a ver datos sorprendentes y que quizás desvelen a "un David pobre, asqueroso, ruín hombre que realiza empresas admirables". (141)

A pesar de hablarnos de la veracidad que caracterizará lo narrado de ahora en adelante, Heródoto vuelve a darnos datos erróneos o confusos. Nos dice que el apodo "El Erótico" dado al abuelo de "A" se debe a su afición por la literatura amatoria y por narrar en un número de crónicas los amores de su nieta con David. Sin embargo, el abuelo lleva muerto muchos años cuando David y "A" comienzan sus amores. De ahí que no podamos creer en el historiador a pesar de confesar que se atiene a la verdad.

Además de las dudas producidas por algunos documentos, también tenemos versiones diferente de los hechos, que dificultan al lector la visión clara de lo sucedido. Según Heródoto, los espías de David dicen que el rey fue un buen padre durante el día, sin embargo Tácito dice que David se olvidó de sus hijos debido a sus obligaciones con el Reino.

Heródoto, a pesar de contar con todas las fuentes para reconstruir la vida del Rey Callado, muestra, sin embargo, su incapacidad para darnos un relato auténtico de lo acontecido a David en sus últimos días: "Pese a mi designio, pese a mi sabiduría también, carezco de poder para iluminar ese aire espeso, hendirlo y perseguir en cada agujero luminoso la huella final de David". (289)

Si explicar su origen y vida es de gran dificultad, su muerte es aún más difícil porque "nadie, nunca, podrá señalarla con certidumbre".

(289) Unos le consideran vivo, otros muerto, pero nadie puede probar nada: "Los difundidos romances del Rey Callado le quieren vivo, y vivo proseguirá por los siglos de los siglos hasta que el olvido atine a rematarlo. Yo he intentado destruirlo de otro modo; hallando el dato revelador, pescando la confidencia segura, la anotación secreta e innegable, la firma de su muerte, en fin. He de confesar mi fracaso. No hay pruebas de cómo David dejó este mundo. Los fanáticos pueden frotarse las manos con satisfacción y reírse a mi costa". (289) Sin embargo, a pesar de no tener pruebas, el historiador afirma que el Rey David murió, a pesar de que "nada, es cierto, lo demuestra. Pero yo digo que nada, tampoco, revela lo contrario". (290) De esta forma, Heródoto da fin al manuscrito, dejando al lector perplejo y sin suficientes pruebas sobre lo ocurrido.

El lenguaje discursivo utilizado por el historiador Heródoto es de gran humor debido a la mezcla de un lenguaje formal con un lenguaje de la calle, que a veces, raya en lo vulgar:

Por si éramos pocos, señala un refrán castellano, parió la abuela. A la necedad de tanta boca gorrón vino a unirse la infatigable estolidez de las computadoras. Llamados a consulta, los cerebros electrónicos dieron su opinión. El espectáculo, jamás alcanzado por un borracho en trance de servir al prójimo, todavía sonroja hoy. Los cerebros electrónicos negaron primero la existencia de la pregunta. De nuevos llamados al orden, negaron finalmente la existencia de la Humanidad. Después, eligieron el único camino cierto: enloquecieron. Y era lo que faltaba. Los periodistas se abalanzaron sobre el asunto como las moscas al culo del caballo. Por fin, una computadora británica -en la Universidad de Oxford- dio una respuesta positiva, aunque inquietante: se trata de un sueño". (134)

Por otra parte el lenguaje utilizado por Don Quijote de

la Mancha, Presidente del Tribunal del reino de David, es el

característico del personaje de Cervantes: "Bien sabe Vuestra Merced el aprieto en que pone a este caballero. Y estoy en razón si estampo lo antedicho, previo a cualquier otra cosa, pues fue mi lema afrontar con ánimo altivo y lengua presta cualquier aventura o malaventura. Pero se me va el santo al Cielo, Altísimo Señor David, amigo mío. El conflicto en que Vuestra petición me coloca grave es y os lo detallo. Mi corta lanza en ristre, tantas veces embotada por la traición y mi torpeza, mi yelmobacía, mi Rocinante y mi nuez componen un símbolo para la Humanidad" (238).

Otro ejemplo de lenguaje discursivo es un extracto de Calla, Zaratrustra, "Compendio ejemplar de Palabras Abominables" de Federico Nietzsche. La misma ironía que se observa en el sobrenombre 'el Callado' del rey David, personaje que sobresale por su verborrea, la encontramos en el título de la obra que muestra el juego irónico que hace Montero en relación con el verdadero título de la obra de Nietzsche: Así habló Zaratrustra. En la obra atribuida al renombrado filósofo, el autor, con gran humor, explica como a los niños se les dice lo que no deben hacer, pero no se les da los medios para hacerlo:

Dícese al niño que ame al señor su Dios y jamás se le muestra; enséñasele el valor de la castidad en vez de los rituales placenteros que la carne precisa para madurar; pídesele que ame la verdad, más no se le da nunca, haciéndole así hambrón; recomiéndasele el respeto a la propiedad del prójimo, en vez de procurarle agudos saberes de palanqueta, necesarios siempre para disfrutar bienes; conmínasele a que ame la vida ajena y otórgasele licencia de fusil cuando alcanza la edad de la independencia. En resumen, cuán distinto sería el hombre si, desde el primer vagido, recién salido del vientre materno, hallase a su alrededor palabras estimulantes y paisaje auténtico, no muecas y comedia". (269)

En todas las crónicas de Ramón "El Erótico", se trata de perfilar el primer encuentro amoroso entre "A" y David en una furgoneta. Escritas con un estilo cursi de gran humor tratando de imitar el que se supone sería el estilo del abuelo de "A": "En el principio fue el sol. En la alcoba, nimbada por la luz huidiza de los apliques, mientras se viste, recuerda el principio: apenas dos horas antes. El sol, entonces reinaba en el mediodía invernal. Y el alargado cuarto de estar [...], alentaba presidido y animado por un sol extrañadamente robusto, imponente, que inundaba el mirador y desde allí, por encima de cristales y visillos, se apoderaba de los objetos, paredes, cobres y sombras". (156)

La segunda parte de la obra la constituye el apéndice que continua al manuscrito. Está escrito en primera persona por Jesús Iparraguirre, un pariente lejano de David el Callado, quien encontró el documento que acabamos de leer. El nos va a dar un recuento de los últimos días de David en un relato titulado "La otra muerte de David el Callado". En él nos ofrece otros detalles que vienen a completar la información obtenida a través de los otros documentos. Montero no ha querido dejar el final abierto a ambigüedades, de ahí que en el apéndice nos de una explicación de lo ocurrido: El cuadro de una mujer desnuda encontrado entre los ex-votos de una imagen en la ermita del pueblo va a desencadenar el trágico final. El retrato era de "A", la esposa del médico liberal, y el autor, quien lo había colocado allí, el amante: David.

Según este nuevo narrador, de la quiebra del padre de David fueron responsables muchas personas influyentes en la Villa, de ahí que con sus acciones quisiera el Rey Callado vengarse de ellos.

La disculpa dada hasta ahora del porqué David no había estudiado arquitectura, basándose en la quiebra del padre, resulta ser falsa según lo que nos dice el pariente de David: "Yo tenía una idea bastante exacta de lo que había frustrado su carrera. Sabía incluso que, mientras se encargaba de solventar la quiebra del negocio familiar, solicitó una beca para proseguir sus estudios ... tras cuatro años de intentos fallidos para ingresar en Arquitectura- no fue estimado lo suficientemente bueno -ni las teclas que se tocaron por otra parte, eran las precisas". (313) Pero también cree que fue la ruina del padre lo que tiene para David "el valor del hito que descubre el camino de un desbordamiento morboso, ... ya que los protectores de David no movieron un dedo por ayudar a su padre y le dieron a él cobijo por satisfacer pequeñas venganzas". (315)

El narrador ha recibido noticias de lo ocurrido de forma un poco velada por la gente del pueblo. Señala la historia de Heródoto, de la que muestra tener conocimiento, y en la que se apoya para hablar del deseo de ocultar datos por parte de la gente del pueblo: "Se las ingenian para ocultar con sumo cuidado tales tensiones al forastero". (316) El narrador da una hipótesis del porqué y cómo ocurrieron los hechos de la ermita, lo cual lleva al lector a dudar de sus palabras: "Lo que ahora estampo es, pues, sólo una hipótesis. Asentada, sí, en la sólida base de los escritos "davidianos". Pero hipótesis". (332) Y después, afirma: "He supuesto lo anterior y si, sirviera para algo, podría exhibir un complejo y convincente aparato demostrativo. Seguramente, de no suceder así las cosas, se desarrollaron de modo similar. Pero David nada explicó". (333) Sólo sonrió y dijo: "Hay que dejar algún rastro. No le

parece?. (333) Pero, existen otras explicaciones; para el casero del narrador, el motivo que dejara el cuadro en la ermita no es otro que el provocar envidia: "Tenía ganas de ponernos los dientes largos".

(323)

En el relato del apéndice, existe una crítica al clero y a su intolerancia y falta de piedad. Es el arcipreste, en este caso, quien en vez de amortiguar los hechos los acelera inculcando odio y venganza en la gente del pueblo. El suceso de la ermita reúne a todo el pueblo alrededor del arcipreste y su rabia se convierte en fanatismo: "Volviendo a los hechos, y según mi casero, no todo había sido intolerancia religiosa en la conducta de los más; diverso y mezquinos motivos se habían disfrazado de fanatismo místico. Yo no le concedí importancia. En una explosión fanática e intolerante hay ingredientes por completo ajenos a la idea motriz o a la pureza de lo que se defiende; envidias, celos, simples ganas de hacer daño y destruir, la comezón de delinquir impunemente". (322) El papel del arcipreste en el asunto y el desenlace final fue muy importante: "Pienso que vino a jugar como un catalizador y, al mismo tiempo, como conciencia pública que otorgó legalidad a cualquier sentimiento inmoderado para con el delincuente. [...] El arcipreste mostró desde el primer momento no ya desprecio, sino intolerancia, un celo que atrevo a calificar de desmedido".(323) Todo el odio inculcado por el sacerdote en los parroquianos pudo haber sido convertido en comprensión y tolerancia hacia el prójimo. Al optar por lo primero y condenar a David muestra su falta de caridad y amor hacia los otros: "Pesaron en él sentimientos intolerantes, una concepción rígida de su ministerio quizá, que le impidieron ver, por ejemplo, cómo la actitud

contraria le habría valido también idéntico respeto". (325) Perdida la buena reputación que gozaba en el pasado y buscando la aceptación y el poder que había perdido, el sacerdote no duda en convertirse en el verdugo de uno de los vecinos del pueblo. Este "anciano soberbio que, en su decadencia, o no sabía o no quería darse cuenta de que, uniendo a las gentes en torno a sí, alentaba un clima de rabia, odio y violencia contra un hombre, merecedor, en principio, de clemencia". (327-8)

Poco antes de su muerte, y después del suceso de la ermita, David vino a ver al narrador del epílogo y le entregó un paquete con sus escritos, que no es otro que el manuscrito leído. A partir de este momento sabemos que el autor de todo el manuscrito, incluido el Diario y los Informes secretos, es David, quien lo escribe en las horas que hacía creer a todo el mundo que estudiaba.

Sobre la muerte de David, de nuevo, existe imprecisión, debido a que los datos vienen dados, no por el conocimiento de estos de forma directa, sino a través de la información de terceros: "Quien me proporcionó más detalles fue la sirvienta que nos atendía y, una vez más mi casero". (334) La muerte del tonto del pueblo, Donato, por alguien desconocido, es atribuida a David, porque así se cree conveniente. De esta forma queda justificada la muerte a sangre fría de David por un grupo de hombres del pueblo.

El narrador muestra su participación en la construcción del manuscrito al comparar y cotejar, quizás seleccionando y añadiendo documentos:

Naturalmente yo tengo mi teoría de cómo fueron sucediendo las cosas y la he puesto en pie gracias precisamente a un cotejo de mis indagaciones en quienes trataron a David con las tintas, papeles añadidos, cambios en la caligrafía del manuscrito, etc.

Ahora pienso que tal trabajo no tiene mayor interés para el lector. En sus líneas generales, el proceso creado resulta fácilmente perceptible: un diario, unos ejercicios literarios y al fin, un día una chispa, seguramente latente ya desde el principio, pues son muy pocos los nombres tachados y con una sigla encima; David escribió así desde el primer momento ... En fin, tamaña erudición huelga, a no ser para quienes, como yo, conocimos al autor en persona. (341)

De todas las tachaduras la única completa, rechazada en su totalidad por Heródoto, es una delación de un súbdito a la policía. Las tachaduras le impiden reconocer lo escrito, a excepción de un párrafo que dice: "Aún resonaban las palabras en la habitación de al lado. El muchacho cerró la puerta y, casi de inmediato, rompió en sollozos. Hacía años que no lloraba. No volvería a llorar después. Nunca más". (342) Este suceso de gran importancia en la vida de David, sin embargo, es tachado por él en sus correcciones, o quizás por el pariente que encontró el manuscrito, dejándonos así un vacío que obliga al lector a hacer asociaciones para completar la información, dando esto lugar a nuevas ambigüedades. Es la vaguedad de los datos obtenidos y las múltiples versiones de los hechos lo que hace que el lector no sepa realmente lo ocurrido y tenga que hacer un juicio de valor basado en lo leído. Pero es, precisamente, esta falta de claridad, según Iser, lo que hace que el lector participe en la obra: "It must be borne in mind that fictional texts constitute their objects and do not copy something already in existence. For this reason they cannot have the total determinacy of real objects, and, indeed, it is the elements of indeterminacy that enable the text to 'communicate' with the reader, in the sense that they induce him to participate both in the production and the comprehension of the work's intention. ..."¹³ A su vez, es esta indeterminación y el que

el lector tenga que averiguar e interpretar los hechos que no le son dados de forma directa lo que permite que exista un mayor espectro de soluciones:

It is not the same as saying that comprehension is arbitrary, for the mixture of determinacy and indeterminacy conditions the interaction between text and reader, and such a two-way process cannot be called arbitrary. ... The experience of the text, then, is brought about by an interaction that cannot be designated as private or arbitrary. What is private is the reader's incorporation of the text into his own treasure-house of experience, but as far as the reader-oriented theory is concerned, this simply means that the subjetivist element of reading comes at a later stage in the process of comprehension than critics of the theory may have supposed: namely, where the aesthetic effect results in a restructuring of experience".¹⁴

Con la trilogía Documentos secretos entramos en la segunda etapa de Montero, caracterizada por su madurez temática y formal. La crítica presente en todas sus novelas, ahora se hace más agresiva y sarcástica y será lo que una estas tres novelas que no tienen ninguna relación argumental. Todas ellas tienen lugar durante la posguerra española y todas ellas analizan un objeto que es utilizado de una manera extraña. Hecho que es estudiado y relacionado con el comportamiento de la sociedad española de posguerra. Como el autor dice en la introducción a sus Documentos I, por otro nombre Diez agendas de bolsillo con una misma anotación repetida todos los años el 25 de abril ¹⁵: "Quizá el primero y más evidente rasgo de la serie sea el de la autonomía de las partes. No hay personajes comunes, tampoco lugares ni paisajes. Mucho menos historias o antecedentes. El carácter unitario le viene a la colección por la vía de los modos de contar y, muy fundamentalmente, por la realidad examinada".(9) Todos estos relatos están basados en hechos reales, que aunque de orígenes muy diferentes han dejado una huella especial: "Objetos comunes con

ocultos, personalísimos usos".(10) Todos ellos basados en reconstruir "sucesos ocurridos en nuestro país a partir de 1939". (10) Cada documento es testimonio al menos de una aberración "con sumo cuidado escondida, apenas perceptible". (10) Es precisamente esta aberración la que Montero trata de investigar a fin de llegar a sus orígenes más ocultos: "Sorprendí entonces la significación secreta y personal de un objeto empleado precisamente para fines contrarios a los habituales, [...] tras cuya apariencia irrelevante podía haber usos clandestinos". (11) Estos usos anormales, que hay que enlazar con el comportamiento de la sociedad de posguerra, son motivados porque en "el largo tiempo de nuestra posguerra, la entera sociedad española ha sido un organismo convaleciente, rigurosamente cohibido. Y cuando tal ocurre, el rostro, podrá adquirir una mueca de serenidad, pero en alguna parte escondida surgen deformidades, llagas, agarrotamientos y otras miserias". (11) De esta forma, para poder explicar estos comportamientos, Montero aporta "amplias referencias al medio en que surge: la base económica, las ideologías dominantes, la moral en uso, los acontecimientos y los hábitos colectivos".(11)

En el primero de sus "documentos", Documentos secretos I, Montero sigue con la misma preocupación crítica vista hasta ahora, pero utilizando una técnica narrativa más compleja que en el primer período, pero de menor dificultad que la de la novela anterior, David el Callado. El objeto empleado y que va a ser analizado es siempre una agenda en la que se han ido haciendo diversas anotaciones. Fernando Garrido, el propietario de las diferentes agendas, que van de 1957 a 1967, ha ido anotando en cada una de ellas una frase pronunciada por su amigo José María Egea: "En 1967 seré figura

indiscutible de la medicina española. Emplazado". (17-8) La colección de agendas será lo que constituya "el registro anual de un emplazamiento". (18) Garrido va a "emplazar" a su amigo esperando con morbosidad su fracaso, pero lo curioso es que Egea no sabe nada del emplazamiento que le ha preparado Garrido, quien durante diez años espera la derrota de su amigo, "el ver pasar el cadáver de tu enemigo", como él mismo se dice. (66) Llegando su envidia a ser tal que le produce llanto y dolor, y le hace repetirse continuamente: "Que no lo consiga, Dios mío, que no lo consiga". (76)

El narrador omnisciente ha narrado el comportamiento anormal de Garrido, interrumpido por el estilo directo de éste, quien en estado de embriaguez y totalmente desquiciado por el dolor al tener que admitir el fracaso de su vida, recuerda los momentos claves de su existencia. Su relato no es más que la reconstrucción, a través de cartas y entrevistas a amigos, de una vida fracasada. Pero a través de todos los testimonios se nos revela, no sólo la vida de Garrido, sino también la de los otros que le conocieron, a la vez que se hace un análisis de la sociedad entera de posguerra. Al final de la obra queda esclarecido que lo que ha determinado la vida de Garrido y la de los miembros de su generación son las condiciones históricas, culturales e ideológicas del país. Egea, en cuya voz, creemos ver reflejada la de Montero que fue miembro de este grupo generacional y que vivió los traumas de los años de posguerra, no podrá cumplir su sueño por una serie de circunstancias que impiden su realización y, Garrido, solo y derrotado carecerá de fuerzas suficientes para enfrentarse a su porvenir, dejando que las circunstancias en que vive frustren a un hombre inteligente y jovial.

El autor, sobre todo, va a prestar especial atención a las repercusiones producidas en la clase media de profesión liberal que no puede desarrollar su capacidad de creación e imaginación en un país en el que no existen oportunidades ni libertad para ejercitarlas. Montero, en esta novela, muestra a una pareja de amigos, quienes a pesar de estar bajo diferentes circunstancias y de tener ideales distintos, llegan a un mismo final de destrucción y fracaso debido a que viven bajo una sociedad que les oprime y no les deja realizarse. La crítica no va dirigida sólo a Garrido, abarca a todos los personajes de la obra, por lo que podemos afirmar que es una crítica a la burguesía española de posguerra, al fracaso y a la derrota de toda una generación.

El papel del lector en esta obra es, por tanto, fundamental, ya que se requiere su participación para interpretar cada una de las diferentes opiniones de los personajes que dan su parecer sobre el protagonista. Pero la participación del lector no es sólo por razones literarias, se requiere también su ayuda por razones sociales ya que las estructuras que Montero emplea para hacer al lector participar del sentido de la novela, también le hace participar en su crítica de España. Al hablar de las diferentes interpretaciones de Paradise Lost de Milton, el crítico Philip Hobsbaum usaba el término 'availability'. Según él existe una tendencia entre los críticos a hacer conexiones que posiblemente no existan para otros lectores, lo cual es una exigencia de la crítica y de la paradoja que ésta contiene. Hobsbaum considera que es "more graceful, as well as more honest, to concede that, however unified a work may be in intention, it is sadly fragmented in effect? ... This is what I called

the concept of availability: just as all of his experience is not available even to the most gifted creative writer, so all of the writer's work is nor available to even the most interested reader".¹⁶ Iser utiliza el concepto de Hobsbaum y destaca su importancia: "The lack of availability of the whole work during the act of comprehension, which is brought about by means of the 'moving viewpoint', is the condition that necessitates consistency-building on the part of the reader".¹⁷ Cree que esta construcción de consistencia como una estructura de comprensión "depends on the reader and not on the work, and as such it is inextricably bound up with subjective factors and, above all, the habitual orientations of the reader. ... It is in the reader that the text comes to life, and this is true even when the 'meaning' has become so historical that it is not longer relevant to us. In reading we are able to experience things that not longer exist and to understand things that are totally unfamiliar to us".¹⁸

Garrido, narrador en primera persona, en estado de embriaguez, decide contarle a su hija, una niña de un año, la historia de su vida. La narración que se le ofrece al lector es la carta que Garrido lee a su hija, y que durante un mes ha estado escribiendo a Egea haciéndole saber el emplazamiento en el que le ha tenido: "Princesa ..., tengo que contarte esto. Tú vas a ser buena y yo te daré lo que quieras, pero tienes que escuchar esta historia de papá. Es una broma preciosa, ya lo verás, verás cómo te ríes. Y tú me darás tu parecer". (81) A través de esta carta-sentencia obtenemos un resumen de esos diez años de espera deseando llegar a ver la derrota de su amigo: "Primero te la leeré a ti ... y luego telefonearé al

ratonpérez de este cuento y le haré un resumen. Qué te parece? Y después meteré la historia en un sobre y se la mandaré al ratonpérez". (83)

Además del punto de vista de Garrido, tenemos el del propio Egea, el de compañeros de colegio y universidad de Garrido, así como el de conocidos y amigos del pueblo. La función principal del lector ha de ser la de combinar y seleccionar todas las perspectivas que se le ofrecen, que según Roman Jakobson, son "the two basic modes of arrangement used in verbal behavior".¹⁹ La función de cada una de las diferentes perspectivas es el iniciar el proceso para llegar a obtener el significado del texto, pues éste no está representado en sólo una de esas perspectivas, sino en la conjunción de todas ellas. "The interaction between perspectives is continuous, because they are not separated distinctly from one another, and they do not run parallel either: authorial comment, dialogue between characters, developments of plot, and the positions marked out for the reader -all these are interwoven in the text and offer a constantly shifting constellations of views. ... As an author's perspective view of the world, the text clearly cannot claim to represent the reader's view. The gap cannot be bridged just by a 'willing suspension of disbelief,' because ... the reader's task is not simply to accept, but to assemble for himself that which is to be accepted".²⁰

El novelista ha creado intriga en el relato al no decirnos el resultado final, sino llevarnos hacia el fracaso deseado por Garrido, que más tarde comprobaremos no es exactamente tal. Fracaso, desde el punto de vista de lo que espera Garrido, pues Egea no ha conseguido hacerse una figura de la medicina. Pero, triunfo,

según Egea, quien pudiendo haber tenido un futuro espléndido con la ayuda del padre de su novia, renuncia a él y se dedica a un trabajo de más validez social. Existe una gran ironía en este hecho, porque textualmente desdice lo que piensa el narrador así como socialmente enfrenta dos maneras de plantearse lo que es importante en la sociedad; por un lado, el éxito para Garrido y, por otro, el compromiso social para Egea. Sin embargo, lo que en principio supone una victoria para Egea termina siendo a su vez una derrota ya que claudica en sus ideas y termina aceptando lo que en el pasado había rechazado. Por otra parte, Garrido, abogado, secretario de ayuntamiento, al no poder aprobar las oposiciones a notaría, se ha casado por conveniencias con la hija de un acaudalado extremeño convirtiéndose así en cacique del pueblo. Su fracaso, que representa el fracaso de los sueños de muchos franquistas, se basa en el tener que abandonar los sueños y deseos de triunfo que había tenido en su adolescencia, aunque triunfa en el sentido de que llega a tener dinero.

A través de un argumento sencillo y del análisis del pasado de un personaje fracasado, Montero también hace una crítica llena de gran ironía de la juventud universitaria de posguerra. Crítica que realiza a través del uso de diferentes narradores y recursos formales, fórmula muy utilizada por Montero, en su deseo de darnos los diferentes puntos de vista de la realidad tan complicada de la España posfranquista. La novela está narrada por un narrador-recopilador de los hechos, quien en primera persona comenta los datos obtenidos. Este mismo narrador utiliza, en ocasiones, la tercera persona para de forma omnisciente darnos a conocer los pensamientos y

secretos más íntimos del protagonista. A su vez, encontramos otra primera persona que es Garrido, quien analiza su relación con su amigo Egea. El delirio provocado en Garrido por su estado de embriaguez y por la excitación provocada por cumplirse la fecha del emplazamiento de Egea le lleva a una autorrecriminación en la que usa la segunda persona: "Ferdinandus amante -princesita, papá sufre-, has perdido tu tiempo en aprender quiromancia y astrología, en comprar antigüedades de tres al cuarto, cuando debieras haber estudiado más teología para poner en cristiano moderno las innumerables condenas que se ganó a pulso el niño de la bola, usted es un mierda, con perdón, don Fernando, aunque quién sabe, cuando el niño de la bola se la echa a la cara va a rabiar, Dios escribe en renglones torcidos, don Fernando mándele esa carta". (277) El uso de esta segunda persona autorreflexiva lo encontramos también dentro de la novela española reciente. Se utiliza en Tiempo de silencio (1962) de Luis Martín Santos, más tarde en Señas de identidad (1966) de Juan Goytisolo, en Parábola del naufrago (1969) de Miguel Delibes, y será la fórmula favorita de San Camilo, 1936 (1969) de Camilo José Cela, y la única forma utilizada en Reivindicación del conde D. Julián (1970) de Juan Goytisolo. Esta fórmula de la segunda persona autorreflexiva es, quizá, la manera ideal para poder expresar el sentimiento de frustración y desesperanza que caracteriza a nuestra posguerra.

En la novela, a través de los diversos puntos de vista de los diferentes personajes se ofrecen niveles estilísticos muy variados, como ya veíamos en Días de amor, guerra y omnipotencia de David el Callado. Las personas que conocieron a Garrido, tanto sus amigos del pueblo, compañeros de universidad, enemigos, antiguo

maestro, tienen un estilo propio. Garrido se caracteriza por el empleo de palabras latinas y relacionadas con el Derecho. Por ejemplo, se refiere a su criada como a: "Adela, Adelanda, Adelantabi, Adelantatum, vieja pellejo, alcahueta maloliente". (48) A veces, Garrido utiliza la terminación en "-ino" típica del extremeño: "Está usted sólo en el despacho de su casa, Don Fernando, solino como Dios manda, escondidino, agazapadino a la espera, hecho un tigre, el famoso tigre de Bengala, fuerte sin necesidad de hablar ni de escuchar, agazapadino, pero ni siquiera le apetece a usted esperar". (67) En otras ocasiones, completamente borracho, mezcla el extremeño con el latín llegando a ser incomprensible: "Que se joda el niño de la bola no le beneficia a nadie, jaunque vuesa mercé quería jacerle jozá en una charca pa los jorrinos, jembromarle bien jembromao de jesa manera, tan viril, tan de macho, jesa je la broma, jablemos claro, jesa jé, jesa, jesa, ... Ferdinandus, Ferdinandus, émulo de Ovidio el desterrado, de Horacio el labrador, emulus Ovidioe et Horatioe". (272)

Francisco Almazán, una de las personas que testimonian sobre Garrido, se expresa como un hombre de pueblo, sin educación y con expresiones populares: "Que yo recuerde, de éste poco pue decirse, estudioso, mucho, sí, le daba clases de latines don Argimiro, el señor cura párroco en aquel entonces, luego estuvo en los frailes, en Valencia, se hizo abogao".(202) Por otra parte, Carbonell, compañero de facultad, muestra un estilo culto y muy intelectual: "La sociedad no acepta facilitar el acceso a puestos claves a todos esos hombres, las sociedades humanas no se ajustan a las reglas naturales de la selección de las especies, o, seamos más exactos, mejores equivale en las sociedades humanas a los más poderosos, o más

exactamente todavía, mejores entre los hombres viene a ser sinónimo de acaudalados, todas las sociedades humanas hasta el presente se han comportado así, se trata de un hecho innegable, incluso aquéllas que postulan un hombre nuevo ...". (196)

Además de estos estilos tenemos también el discursivo del estudio hecho por el narrador-recopilador sobre las diferentes acepciones de la palabra 'emplazamiento', estudio que remonta a épocas feudales. Según el narrador omnisciente, el empleo de esta palabra arcaica en la segunda mitad del siglo XX muestra algo de la persona que la pronuncia, ya que "la primera evidencia a extraer de cualquier hecho lingüístico es que manifiesta una mentalidad, sustentada a su vez en un sistema de relaciones sociales". (26) También existe un estudio de la revista "Alcalá" de la que Garrido, el protagonista, es un ávido lector. Revista de gran importancia por su papel promulgador de las ideas fascistas del régimen de Franco, una vez concluida la guerra. El hecho de que Garrido sea lector de ella le sitúa desde el principio como un facha, seguidor de las ideas de la derecha. Con el estudio de esta revista, no sólo se trata de averiguar lo que configuró la mentalidad del protagonista, sino también hacer un estudio del ambiente cultural de la época. La revista "se debate entre los impulsos renovadores, sumariamente descritos, y la inercia de una ideología, por mitad fascista, por mitad teocrática, que asumió al acabar la guerra la tarea de impulsar y generalizar una mentalidad regresiva, tratando de integrar en ella los fenómenos contemporáneos que no la negasen y eliminando de raíz la consideración de aquellos otros difíciles o imposibles de asimilar". (30-1) El lector de esta revista, "el joven universitario de la época ha convivido con los

slogans impresos en papeles y muros: Hablemos la lengua del Imperio, Por el Imperio hacia Dios; ha entonado canciones evocadoras y nostálgicas de un pasado áureo: Isabel y Fernando, el espíritu impera". (31)

Dentro de lo que el narrador considera como los mecanismos encargados de mantener a Garrido en una situación arcaizante están no sólo las revistas y política de la época, sino también la censura y el hecho de haber preparado oposiciones. La censura por razones obvias, "hay que calibrar que fueron considerados malditos -es decir inexistentes- hombres como Marx, Freud, Keynes, Schumpeter, Kant y una interminable lista de científicos, filósofos, ensayistas, dramaturgos, poetas, novelistas y realizadores de cine". (42) y lo segundo por el encierro y aislamiento que se requiere, además de por ser un "procedimiento arcaizante, ..., entrenamiento mental simplemente memorizador, creador de hábitos mentales nominalistas y rígidos". (42)

El narrador omnisciente, sin previo aviso, y sin hacer una transición narrativa que clarifique al lector, vuelve del presente al pasado de Garrido, sus días de facultad y su amistad con Egea, consiguiendo de esta manera poner al mismo nivel de realidad todos los hechos que rodean a los personajes. Este narrador, que parece no tener piedad de Garrido, se ríe de él y le imita su costumbre de hablar con fórmulas latinas: "Estaba acongojado, Ferdinandus, roto, desbordado estaba, todavía sin fuerzas para insultar a nadie ni explicar nada. Rumiaba sencillamente su fracaso. Había tenido que soportar la frase casi enamorada de aquella ridícula gorda, la Nati, Ferdinandus, que te quería, sí, que te deseaba, sí, y las frases de

los demás". (54)

El propio Garrido, como narrador en primera persona, interrumpe la narración del narrador omnisciente, leyendo en voz alta a su hija la carta que escribió a Egea una vez cumplidos diez años de su emplazamiento. En ella muestra también su frustración y sus ideales: "He abandonado también viejos sueños de adolescencia. Ya no me duermo por las noches arrullándome con discursos en el hemiciclo de las Cortes; no leo mi nombre entre las audiencias civiles del Pardo; no me hacen entrevistas conocidos reporteros; no ingreso en la Real Academia de Jurisprudencia; no escribo artículos en la tercera página del ABC. Cómo cambia la vida de un hombre!" (90-1) En otras ocasiones muestra y reconoce el motivo de todo este juego que le ha tenido durante años pendiente de la vida de Egea: "Si escribo la frase en la nueva agenda, ya no podré andarme engañando con paños calientes, lo hago por envidia pura y simple, persiguiendo su perdición y su fracaso". (92) Durante estos años, la envidia le ha ido minando por temor a que se cumpliera el deseo de Egea: "Aceptar tu probable triunfo me subleva. Tú fíjate: si no habrán sido estos diez años míos tiempo de malos tragos, temiendo siempre que un inoportuno azar te enderezara las cosas. Aquella tarde fuimos juntos al cine y yo me la pasé maquinando hasta encontrar una conclusión. Era drástica: que se salga con la suya y, si no, que se muera". (94) Años de espera en los que para no amargarse y poder sobrevivir trata de creer que los planes de Egea se vendrán abajo: "Finjo pesar por no poder quedarme a conocer a tu novia. Tomo el tren nada más dejarte y escupo por la ventanilla tres veces seguidas cuando Madrid se pierde en el horizonte. Así saludamos la cofradía de los comidos por la envidia.

Aunque, te repito, yo estoy seguro de que se romperá el juguete.

Corazonadas, Chemary, corazonadas!" (102)

Su envidia no cesa ni siquiera al enterarse de que Egea ha rechazado su buena situación profesional por un trabajo de menos prestigio social: "Pero no puedo negarme a ciertos cálculos. Vamos a ver, me digo: le ha entrado el prurito de distinguirse sólomente? O es que nos sorprenderá algún día con un hallazgo de importancia? El descubrimiento de una vitamina, una nueva técnica operatoria? Como ves, aunque ahora aparente tranquilidad, me trajiste por la calle de la amargura. Como encima te ha dado por visitar Suecia no se me va el premio Nobel de la cabeza!" (113) Como contrapartida a los estudios de Egea en Suecia, cree poder corresponder con el hecho de que él se haya convertido en el cacique del pueblo: "Tú en Suecia? Yo, en el corazón de Extremadura, hecho un apañadito remedo de señor feudal, adaptado al cantueso y al castúo". (115) Una vez abandonados sus sueños se deja caer en una vida cómoda y sin principios en la que lo más importante es el dinero y los placeres físicos y en la que no existe afán de superación ni de ayuda al otro: "Yo, en mis partidas de caza ... O en otras cacerías más sabrosas, pues por esta época empiezo a quedarme a dormir los jueves en Cáceres con el pretexto del control semanal de la delegación, pero movido en verdad por Agustina". (118-9)

Al igual que en David el Callado, la personalidad de Garrido va a ser redondeada por otras personas que le conocieron, los cuales van a aportar detalles importantes, no sólo de él, sino también de la España de ese momento. Garrido va a ser juzgado por todos ellos, y a través de todas estas declaraciones vamos a llegar a

entenderle con más claridad. Todos van a decir sólo lo que les conviene, movidos por la envidia o la maldad, sin tener en cuenta el daño que pueden producir en los demás. Augusto Martínez García-Limón, un señorito de pueblo, le presenta como a "un hombre trabajador, leal, emprendedor, abnegado, moderno, muy moderno en lo que cabe serlo y chapado a la antigua, faltaría más, en lo que tiene que estar chapado así, tradicional hasta la médula, un español que no reniega de las virtudes que nos dieron un Imperio y nos hicieron brazo insustituible de la Cristiandad. Un hidalgo español cruzado con un capitán de industria". (123) Según él la crítica que recibe Garrido es debida a la envidia de la gente: "Este en un país muy triste, lleno de envidiosos, de gentecilla sin ideas y sin empuje, como yo digo, una gusanera repleta de mala baba, y aún así, oígalo bien, lo peor que se ha llegado a decir de él es que es ambicioso". (121) Por su boca también recibimos crítica de la situación de Extremadura:

Porque tenga en cuenta que es muy triste todo, estas provincias siguen viviendo dejadas de la mano de Dios, esa es la pura verdad, oígalo bien, quedan a trasmano, vegetan, esa es la pura verdad, faltaría más, se nos recuerda de uvas a peras, se nos compadece, que sí las Hurdes, que sí nuestros campesinos sufridos, que la ganadería no es una riqueza moderna, verdades como puños, no digo que no, pero la verdad, oígalo bien, es que los hombres de empuje, el dinero, la capacidad de trabajo, las iniciativas modernas, sanas iniciativas, verdad?, vamos a distinguir, en fin que eso no viene a Extremadura, y lo digo con dolor. (123)

Antonio Gómez Siqueiras, a diferencia del testimonio anterior, va a criticar a Garrido. No cree que el establecimiento de Copersa haya hecho nada por el desarrollo de Extremadura como otros creen, pues la situación de pobreza sigue siendo la misma: "Aquí la gente, en los pueblos, sigue comiendo carne de pascuas a ramos, siguen comiendo rebanadas de pan con tomate y aceite, migas, un poco de

tocino, ya ves nuestros grandes inventos gastronómicos, la caldereta y el gazpacho, fíjate tú, sí, se sigue haciendo la rueda en la plaza cuando llegan las contratas de temporada, y muchos pueblos acaban de conocer la luz eléctrica". (190) Además, sigue diciendo este personaje: "Hay que salir y mirar un poco para darse cuenta de que seguimos siendo un pueblo de pastores, una región miserable, repartida entre unos cuantos, sin agua y sin fuerzas además para que no se nos lleven lo poco que tenemos". (190) Crítica que se extiende hasta a los representantes de la Iglesia: "Nuestro clero es el más cerril, el más reaccionario del país, salvadas cuatro excepciones honrosas, aquí el señor sigue siendo el señor feudal, aquí en zonas donde los campesinos tienen un poco de tierra, como en la parte frontera a las Hurdes, el único que medra es el usurero, todavía entran los guarros y las cabras por la misma puerta que las personas en muchos sitios". (191)

Por él nos llega una visión negativa de Garrido, a quien considera un hombre fanfarrón: "Yo no sé que interés puede tener un hombre así, no lo sé, de verdad, tú sabrás , pero aquí, los cuatros gatos que tratamos de pensar por derecho ya ni siquiera nos divertimos con él, aquí sigue habiendo latifundios incommensurables, costumbres, historias de explotación, casos de llorar, hambre, epidemias, analfabetismo, tú verás por qué te ocupas de un fantoche, sin decir claramente que es uno de los responsables de ese atraso, y eso no lo vas a poder decir, aquí la gente se está marchando, y ya está". (193-4)

Gonzalo Ruiz Carbonell, un compañero de estudio de Garrido, sin embargo, opina que "era muy inteligente, estaba muy

preparado, quizás lo más característico en, veamos, sí, hablaba muy bien y escribía muy bien. ... Era un gran organizador, muy sensato, muy pragmático, muy responsable y, además, con una enorme simpatía, luego aquí, en el colegio, ya tenía esas manías que le entran a los opositores, yo podía escribir un libro con centenares de anécdotas significativas, se había vuelto muy desaliñado, hosco con quien no le gustaba y a ratos irritable, histérico como una damisela decimonónica". (194-5) Pero este comportamiento no es sólo típico de Garrido sino de toda una generación que vivió la posguerra. por eso habla de la frustración de muchos jóvenes tan preparados como Garrido, que sin embargo no logran triunfar porque no tienen el poder ni la fuerza para derribar las barreras que se lo dificulta:

Cuál es el motivo real de que jóvenes llenos de entusiasmo, de aptitudes para llevar a cabo una actividad pública, comunitaria, jóvenes que han hecho suyo un ideal de vida, un talante altruista, desinteresado, ajenos al ensimismamiento, ... cuál es la razón por la que jóvenes de un talante así no pasen la criba?. ... La sociedad no acepta facilitar el acceso a puestos claves a todos esos hombres, las sociedades humanas no se ajustan a las reglas naturales de la selección de las especies, o, seamos más exactos, mejores entre los hombres viene a ser sinónimo de acaudalados, todas las sociedades humanas hasta el presente se han comportado así. Los caminos del éxito, contra todo lo que hayamos podido soñar en la adolescencia, no han sido trazados para que los recorran los mejor dotados, sino los más fuertes que son quienes ya tienen de antemano abiertas las puertas, barrida la senda de obstáculos. (195-6)

Carbonell, al tratar de recordar con exactitud a Garrido, se da cuenta de que, a pesar de hacer un esfuerzo, le falla la memoria:

La memoria es un almacén perfecto, quién lo duda, pero con el único fallo de que no siempre se encuentra lo almacenado en él, yo recuerdo ahora de Garrido su pasión, no sé, rasgos significativos, veamos, por ejemplo que estaba siempre dispuesto a responsabilizarse de cualquier tarea, que tenía una inmensa capacidad de trabajo, no decía que no jamás a nada, veamos, por ejemplo, que más que criticar le gustaba actuar, tenía capacidad inventiva, una imaginación muy pragmática, seguirá siendo un

buen maniobrero, entonces lo era, extraordinariamente hábil para diluir querellas, para convocar, para hacer trabajar juntos a quienes no podían verse entre sí. ... Sabía escuchar, más aún, le gustaba escuchar a los demás, era buen conservador, simpático, con humor a veces, aunque en general lo teníamos por serio, un poco solemne, pero este otro, escuchar, no es fácil, y él no fingía, no lo hacía por cálculo, le gustaba, disfrutaba escuchando, tomando nota de las opiniones ajenas, o contrarias, no sé, tenía todo eso que tiene un hombre a los dieciocho años, una risa franca, sinceridad, ilusión". (198-9)

Por Francisco Almazán, amigo de la niñez de Garrido, sabemos sobre sus padres y su inclinación por la política. Con su peculiar lenguaje, característico de un hombre de pueblo sin educación, afirma: "Cuando era un crío entodavía quiso irse pa la División Azul, pa Rusia, y su padre, claro, no le dejó, pero por ese motivo de que siempre le tiró la política, ya digo que le daba por imitar al Fitler, el alemán". (203) Durante su niñez era amigo de niños de diferentes clases sociales: "Jugaba a lo que todos aquí, sí, luego fue monaguillo, como el señor cura le daba lecciones, pero, pues resumiendo, era normal, ni mejor no peor que la mayoría, listo, sí, en la escuela se le veía, era de los primeros, el primero en realidá, también le daba las lecciones aparte don Argimiro, el pobre, porque el padre podía, como le mandó luego a Valencia, pero andaba con to dios, con los hijos de don Jesús, el médico, y aquí con nosotros tamién, ni mejor ni peor". (205)

Por otra parte, el padre Elía Santamarta afirma que: "a lo largo de su estancia entre nosotros, fue uno de nuestros alumnos ejemplares, matrícula de honor varios años". (205-6) Otro de sus paisanos, Abilio Ruiz, se refiere a él como a una persona inestable y de manías acusadas. Este narrador pasa de un presente, que en realidad es un pasado, en que deseaba un final feliz para Garrido, a

un pasado en que sabemos que el comportamiento del presente de Garrido ha empeorado y llegado a ser crítico: "Está muy bien visto en el gobierno civil, pero tiene que asentarse, joder, tiene que decidirse y esperar su hora, quizá cuando se le templen los nervios lo comprenda, si no, un día de éstos va a hacer alguna sonada y en provincias, ya se sabe, como te cuelguen un sambenito, y él lo sabía, vaya si lo sabía, no voy a decir que no tuviera sus rarezas, pero una persona seria sí era, un hombre recio, responsable, muy inteligente, muy preparado, y de pronto, pues eso, pequeñas manías, aficiones así, que no tienen importancia, pues luego resulta que crecen, es como el cáncer". (209)

Para entender la conducta de Garrido, así como la de aquellos que vivieron en esa época habría que referirse a las palabras de Egea, el personaje envidiado por Garrido, quien en un lenguaje discursivo y muy intelectual habla del método de Paulov y de su formulación sobre la interdependencia entre las condiciones de vida y el comportamiento animal y humano:

A medida que el gasto del tiempo, es decir la realidad, nos borró esas ilusiones, sobrevinieron los choques, se deshicieron los lazos amistosos y dejamos de segregar la baba feliz con que dibujábamos el hermoso cuadro apocalíptico, todavía me veo de vez en cuando con los viejos amigos, seguros todavía algunos de ellos, iluminados, aferrados a hábitos de camaradería juvenil, siguen con el retrato del Che pinchado en la pared del living, como si fuera un icono, es un icono ciertamente, o el Guernica o unos grabados de obreros ceñudos que muestran su puño cerrado, agresivo, ... esos ornamentos les sirven exactamente de imaginería, de objetos litúrgicos y alienantes, porque ellos cobran sueldos mensuales altos, veranean donde se les antoja, se dan un garbeo por París de tanto en tanto, tienen su coche, su frigorífico, su lavaplatos, algunos, por no tirar el dinero, qué casualidad, se han comprado un buen piso y después lo han vendido aprovechando la plusvalía acostumbrada. (142-3)

A través de Egea recibimos una visión global de la época y de los condicionantes de una generación fruto de la posguerra:

"Lo que nos ha marcado a todos nosotros, a toda una generación, es que se nos prolongó la niñez y la adolescencia, la inocencia, mejor, y así queda englobado todo el período, vivimos demasiado tiempo con la torpeza del niño. Fuimos niños, niños biológicamente adultos, como los subnormales, vaya, otras veces niños-adultos, serios, engreídos, pero niños." (158) Estos jóvenes poco maduros, en una sociedad que no les permite hacerse hombres, con el paso del tiempo se encuentran sin ilusiones, "estamos cansados, cínicos también, todavía jóvenes y muy cansados, además, nos vemos inútiles, cuando se desencadene algo de interés, si se desencadena algún día, ni lo habremos preparado nosotros, ni se contará con nosotros, yo hablo de vez en cuando con muchachos que acaban de cumplir los veinte y lo veo, son distintos, de otro planeta, nosotros, no, nosotros, cansados e inútiles, bonito panorama". (161-2)

Las ideas de Paulov se ven reflejadas en ambos amigos protagonistas de la novela, quienes después de una niñez llena de alegría e ideales llegan a la edad adulta frustrados, cansados de luchar inúltimente y finalmente derrotados llevan la vida burguesa que antes repudiaban: "Lo que mueve aquí a la gente es tener un poco más de dinero. Hace media docena de años se morían de hambre y ahora buscan ese dinero para rodearse de objetos que tapen el pasado. A eso lo sacrifican todo. Salud e higiene incluidas. Trabajan doce, catorce horas diarias. Compran una moto, un televisor, un reloj de pulsera. Yo lo comprendo. Hace media docena de años malvivían en las dehesas andaluzas y extremeñas, en aldeas y en pueblos miserables, en plena edad media. Cada compra supone para ellos mucho más que la

satisfacción de un pequeño deseo. Cada objeto poseído es mucho más que un objeto envidiado desde siempre: es la compra de su libertad".

(165) Tras su fracaso, después de una lucha sin fruto por obtener sus sueños, Egea termina claudicando y aceptando un puesto que se opone a sus ideales: "Ahora me ofrecen formar parte de un negocio interesante. Mecánicamente considerado, resulta una copia exacta de lo que yo quise. Se trata de un Centro Médico donde aplicar la técnica del 'Check-up', una revisión periódica del individuo adulto, un control para prevenir. En los Estados Unidos, esta medicina auscultativa ha hecho millonarios a bastantes médicos. Aquí, como nuestra clientela será pudiente, quizá surta el mismo efecto". (165-6)

Egea en su testimonio, al igual que Garrido, muestra su frustración juvenil, que es lo que ha condicionado su personalidad. La estricta educación de los frailes junto a la educación de un padre militar impiden también su desarrollo normal: "Yo tenía catorce años, era un crío, y lo que pudo haber sido el primer paso hacia una cierta madurez, un paso ingenuo, pero, cómo diría?, jocundo también, alegre, se tornó así en una experiencia culpable, aunque bien mirado la sensación de culpa sea lo de menos, se convirtió, sí, en una experiencia sucia, inabordable, tuve una crisis religiosa, claro". (175-6)

Es consciente de la influencia de la guerra en su frustración y en su imposibilidad por llevar a cabo ninguno de sus sueños:

Pero dejemos la política, la guerra civil ya ocurrió hace más de treinta años, mis hijos la estudiarán como un suceso lejano en los libros de historia, explica ciertas cosas de nuestra vida, muchas quizá, cosas fundamentales de nuestro país, desde luego, pero todos estos que digo, yo los conozco bien, he vivido con ellos, puedo decir que he sido uno más de la cofradía, todos

ellos son paranoicos, lo da el círculo, el aire enrarecido de un grupo cerrado, el grupo cenobítico, la pandilla que juega a la clandestinidad, les persigue la Policía, eso es cierto, pero nunca les tocaron el pelo de la ropa, nunca corrieron los riesgos de un obrero, sin embargo, ellos empiezan a ver fantasmas, bueno, lo dejamos, qué caray". (237)

A pesar de sus frustraciones y desengaños en el pasado, Egea trata de sacar el mejor partido de lo que tiene: "Si tuviera que responder con una sola palabra sobre el peso de mis frustraciones en mi vida actual diría que sí, que pesan, pero no lo bastante como para impedirme proyectar mi vida en función de mis circunstancias, y de mis posibilidades". (243) Así, después de toda su lucha, al darse cuenta de su imposibilidad por llevar a cabo ningún cambio, termina aceptando todo lo que con anterioridad había rechazado, adaptándose como mejor solución:

Estoy satisfecho porque a pesar de mis errores creo haber acertado a conservar una gran parte de mi libertad, de mi independencia, satisfecho porque he conseguido resolver ciertas crisis, la inexcusable matrimonial también la incluyo, claro, satisfecho porque mi medicina para ricos me permite atender mejor a unos cuantos desposeídos, no estoy hablando de caridad, ... estoy satisfecho por cosas menudas, como todo el mundo, poor disfrutar de bienes materiales naturalmente, yo no pretendo engañarme diciendo que la civilización del consumo no aporta satisfacciones, yo disfruto con mi coche, con este piso, con el chalet ..., y porque mis hijos van a un buen colegio y porque trabajo para que sean felices y tengan ante sí un porvenir claro, desahogado, qué caray, ya que estamos con este muestrario de virtudes pequeñoburguesas, estoy satisfecho, sí estoy, satisfecho. (244-5)

El narrador-recopilador de estos testimonios, como nos manifiesta hacia el final de la novela, ha entrevistado a diferentes personas, conocidos de Garrido, con un magnetófono. De todos los datos recopilados, nos da una información que no es total sino una selección: "Me he limitado a recoger los fragmentos que me parecieron más significativos, a agruparlos y situarlos donde, a mi juicio, su

significación resaltaba más e iluminaba mejor el conjunto".(245)

Selección que la ha basado en temas relacionados con la posguerra y las frustraciones que ésta produjo en aquellos que la vivieron. Los datos conseguidos sobre Garrido "nacieron previa demanda de detener la grabación, lo cual, si se me permite esta brevísima expansión ajena al relato, me ha llenado de profundas y metódicas dudas sobre los procedimientos oscarlewisianos. Qué le vamos a hacer". (246) Pero este narrador que dice haber seleccionado la información ofrecida y que ha detenido el magnetófono en las ocasiones más críticas, no puede ser fiable, de ahí que dudemos de todo lo que nos ha dicho hasta ahora o al menos que lo veamos como una parte de la verdad. Además, no podemos depositar en él toda nuestra confianza cuando nos dice que ha conseguido toda la información a través de engaños a los entrevistados, diciéndoles que lo que dijeran formaría parte del capítulo sobre Copersa, en un libro sobre hombres importantes de la industria, lo cual que no lo ha cumplido. . Además de estos testimonios ofrecidos, el narrador trató de conseguir otros:

"Naturalmente, me puse en contacto y traté de hacer hablar a otras personas, a las que me presenté con avales tan eficaces como los arriba aludidos. Aunque insistí en que verían la mecanografía de sus declaraciones, en que podrían retirarlas si no les parecían satisfactorias, y en que aparecerían con nombre supuesto, un número considerable de los así abordados se negó a hacer la experiencia".

(247)

Es irónico que Egea nunca llegue a conocer el emplazamiento que le había tenido Garrido durante diez años, ya que nunca le mandó la larga carta que le escribió. Sin embargo, el

narrador omnisciente cree que el conocer el emplazamiento no hubiera afectado para nada a Egea debido al cinismo que este tenía ante la vida: "Estoy convencido de que todo ideal es esencialmente falso, y en cuanto no es falso deja de ser ideal, me refiero a esas instancias íntimas, pueriles muchas veces, que nos mueven a obrar, o a otras más solemnes, genéricas, compartidas con muchos, las que me llevaron a mí, por dar un ejemplo concreto, a querer ser alguien, a hacer algo, primero quise ser alguien, luego quise hacer algo útil, luego he hecho lo que me han dejado, acomodarse, ser feliz así es algo muy humano, aunque se piense lo contrario, un auténtico reflejo condicionado, no es evidente?". (252)

Habría que hacer un análisis de la sociedad española para ver qué fue lo que provocó la derrota del joven médico y de los otros jóvenes de esa generación: "Fuesen cuales fuesen los métodos demostrativos en esa supuesta prueba, tendrían por materia de análisis la sociedad española de posguerra, su base económica, sus principios morales e ideológicos". (251)

Documentos secretos II que también tiene por título Arboles y ropa de vestir ²¹ está formado por dos historias que no tienen ninguna relación en cuanto a argumento, pero sí en cuanto que ambas reflejan una aberración de conducta que es producto de una misma situación social. La primera de ellas es: "Una chaqueta de sport con manchas de sangre" y la segunda "Una acacia con dieciocho muescas verticales tachadas por otras dos en forma de aspa". A través de ambas historias y del comportamiento extraño de sus protagonistas, Montero hace una denuncia de la situación social, económica y cultural de la España de posguerra.

En "Una chaqueta sport con manchas de sangre" el objeto utilizado para llevar a cabo la denuncia de la aberración es la chaqueta de un practicante. Este la va a utilizar en el dormitorio conyugal para aumentar su placer sexual en sus relaciones con su esposa. La novela comienza con una descripción que desconocemos se refiere a la chaqueta: "No hay en ella nada que, a primera vista, permita describirla con brevedad y contundencia. Nada especial, ningún rasgo espectacular". (11) Por motivos desconocidos para el lector, la chaqueta con manchas de sangre, fue guardada en un armario por su dueño durante cuatro años, y al cabo de ese tiempo la esposa la pone en el sótano. De esta manera, la obra se convierte desde el principio en una novela de crímenes y suspense, donde el vocabulario se adecua a las circunstancias descritas y en la que se comienza presentándonos el caso a investigar. Ya desde un principio, el narrador omnisciente crea intriga al hacer saber al lector que detrás de esa chaqueta hay algo extraño escondido: "Una prenda tan celosa y naturalmente recogida en el seno del hogar envuelve en respetabilidad e inocencia las manchas de sangre albergada en ella. La vida de los esposos Alvarez quizá no discorra con tanta monotonía ni tan apaciblemente como pueda figurarse un observador superficial". (12)

En el capítulo siguiente: "Antecedentes de un crimen", el narrador, de nuevo nos va a hacer creer que existió un crimen propiamente dicho, en el que la chaqueta tiene un papel fundamental ya que va a ser usada en las prácticas criminales de ambos esposos. Pero, estas actividades delictivas son desconocidas para el lector, quien desde un principio va a mantener su interés por saber qué es lo que ocurrió ocurrió exactamente. Suspense que se mantiene con

frecuencia, a través de frases que aluden a un futuro y que se refieren a algo que el lector aún no conoce: "Su mujer va a tomar a contacto también con las consecuencias del suceso del día, con todo lo que la aguarda de ahora en adelante". (24)

El narrador omnisciente revela al lector información sobre los sucesos que hicieron que la chaqueta tuviera un valor tan especial. Relata los hechos como si fueran un parte policial, dándonos todo tipo de detalles, tales como la hora y el día en que tuvieron lugar los sucesos. El protagonista, Cecilio Alvarez, de profesión practicante, presta ayuda a una joven suiza que ha tenido un accidente de tráfico, del que él en parte se siente culpable por gritarle "anda y te estrelles", al adelantarle. En la escena del accidente, Cecilio, para tener acceso a la accidentada se hace pasar por médico, algo con lo que ha soñado ser toda su vida, colocándola encima su propia chaqueta para taparla: Y más tarde, en conversación con el amante de la joven, en un diálogo en que se confunden ambos interlocutores, explica sus razones: "Es que llevo preguntando a los vecinos por un médico, no, verás, era la manera de que me hiciesen caso antes, cuando el accidente, los de tráfico, comprende?, no es que un practicante no sepa, comprende?, claro, claro, usted se daba cuenta de la urgencia y quería, sí, sí, eso es, a un médico le atienden, bueno, pues para mí es usted mejor que un médico, no hombre, quíá, bueno, pase usted". (23) Cecilio, el protagonista, ha visto frustrada su vocación de medicina, no por "su falta de inteligencia o voluntad, sino por la serie de obstáculos que le tocaron en suerte". (28-9) Vocación que había deseado desde niño cuando asistía a los campamentos de verano: "Una noche o tal vez una mañana, acomodada al himno, cara

al sol con la camisa nueva, le sirvió para darse fuerzas y aliento en ese otro asunto personal, estrictamente privado, de terminar con una placa de médico, puesta en el portal de su casa". (31) El tema de la frustración enlaza a esta novela con el primero de los Documentos y con todas las novelas estudiadas hasta ahora, donde el tema de la frustración de ambiciones es también patente.

Este deseo de mejorar de vida y de escalar de clase social es inculcado en su familia desde que era niño, de ahí que la posición contraria o su no querer buscar el dinero como prioridad número uno, no sea aceptada y se rechace, como ocurre con su decisión de boda: "Es muy propio de ti casarte con una modista, pero no esperes que ni tus hermanas ni yo vayamos a la boda". (29-30) A través de Cecilio se critica a la burguesía adinerada y su corrupción, pero, irónicamente, va a ser uno de ellos quien le saque de su vida humilde y quien económicamente le remunere: "Toda esa gentuza son unos hijos de puta. ... Unos hijos de puta, podridos desde los pies a la cabeza. Cuando los de ETA ponen las bombas, me digo: joder, habría que echarle cojones de una vez y ponerle más bombas a los banqueros, bombas a la plutocracia y no a la guardia civil, coño". (35-6) Gente que todo lo solucionan y todo lo compran con dinero, como hacen con él mismo: "Porque es humillante, mujer. Esa gente se cree que todo se arregla con dinero, y depende. A ver si un médico está allí, en la carretera, esta mañana. A un médico con cinco mil pesetas no le pagan". (38)

Sin mediar una explicación, en un extenso párrafo incluido entre paréntesis, el narrador incluye fragmentos de un ensayo sobre la situación española y las transformaciones registradas en la

vida española en los años sesenta, obtenido de un estudio editado por la revista "Pruebas" de París. De esta forma el narrador coloca a un mismo nivel elementos de ficción junto a elementos reales como si fueran parte de la misma realidad, dando esto lugar a que existan diferentes niveles de interpretación: "En las relaciones de trabajo, en las perspectivas de empleo, aparecen también nuevas figuras. Y la eclosión de estas últimas no adviene sin daños en la tradicional imaginaria social ibérica. Se derrumba, por ejemplo, la figura nacional del opositor. El adulto español joven empieza a encarar su vida laboral como una posible carrera en diversos puestos y empresas, jalonada por los saltos que corresponden a esos cambios". (44)

Cambios que de alguna manera están relacionados con los que surgen en la vida del protagonista del relato.

En otro ensayo de "Horizonte 80", que es una referencia intertextual a una serie de documentos sobre la situación española de la obra Horizonte 69 se explican los mecanismos secretos de cada persona, que sólo aparecen en muy escasas ocasiones:

Nos referimos al territorio íntimo donde la conciencia de cada hombre, zarandeada por el acontecer histórico, trabaja para elaborar un código de conducta personal. El mecanismo es conocido: se asumen primero los valores impuestos por los cambios sociales, se objetiva después esa elaboración personal, muy rudimentaria en la generalidad, en una praxis cotidiana. La España de la década ofrece abundantes pruebas de estos trabajos individuales. Pequeños delitos, pequeñas heroicidades, ilusiones, satisfacción y cansancios. Son nuevos y omnipresentes. Pero aún quedarían otras cosas que mirar: el resto oculto de cada persona, que trasciende sólo en gestos nimios, en rictus ambiguos..." (47)

Es precisamente este aspecto desconocido de Cecilio lo que el narrador trata de explicar en esta novela en la que se le presenta como a un criminal, a pesar de que parece no serlo:

Nadie le adjudicaría a este hombre una 'carrera criminal' al

verle tras la inmensas vidrieras acromáticas de la sauna de Víctor Pradera. Nadie asimismo, al cruzárselo al volante de un mil cuatrocientos gris, reposado en sus modales, seguro. Nadie, al encontrarlo en el Urumea denostiarra o en cualquier otro de los frontones de la región apostando; o tomando chiquitos en los bares de la calle Urbieta a la hora del aperitivo; o tragando sardinas asadas en las tabernillas del puerto; o de comilona en la sociedad gastronómica "los tripasai", que se reúne los terceros jueves de mes en el mesón de Roque, junto a la catedral; o con su chapela puesta, el domingo por la tarde, para ir al fútbol con su hijo mayor al campo de Atocha; o en sus continuos viajes de negocio por la región. (48)

Imagen que le describe como a un tranquilo ciudadano de clase media adinerada, muy contrario a un ofensor de la ley. En él, además del progresivo enriquecimiento de su vida se observa un cambio en su continuo acomodamiento a la rutina y los convencionalismos sociales.

De los crímenes de Cecilio sólo tenemos la chaqueta. Chaqueta que va a ser un símbolo de riqueza y bienestar para Cecilio y su familia, y será la que termine con las escaseces mantenidas hasta entonces: "Esa chaqueta no la mando al tinte. Así se queda, como lo oyes, te parece? A lo mejor hasta una lamparilla la pongo, como si fuera el manto de la Virgen del Carmen". (42) Son crímenes cometidos sólo con la imaginación y la palabra, como es la obra misma de Montero. Juegos de fantasía hechos en complicidad de su esposa y que acaban cuando ella se niega a continuar haciéndolos. La chaqueta ha sido utilizada de forma aberrante en las relaciones sexuales con su esposa para así incrementar su placer carnal, a través de reproducir el escenario del crimen. Lo cual, quizá, sea una forma de acabar con todo lo que el matar a la joven signifique: acabar con su vida mediocre y burguesa, conseguida después del accidente. Además, este ritual erótico esconde una frustración y represión sexual que tiene su

origen en su vida pasada.

Para analizar el motivo de esta conducta erótica hay que estudiar y el ambiente cultural de la época, la influencia del cine y la televisión en la vida de las personas que la vivieron: "Si "Martini", por poner, nos asegura con toda formalidad que cada una de las botellas lleva una chica dentro, y hasta el más recalcitrante osa un día y se echa al colete un trago para paladear la nuca de la bella desconocida, como un pobre diablo aturdido no haría suyos los criterios fundamentales de un código donde el sexo ocupa, al menos, dos tercios de las tablas de la ley?". (57) Hay que considerar por tanto que los "crímenes" de Cecilio "son frutos de un espíritu de época y no de la incapacidad de un individuo".(57) Época en que obras de Sade, Freud o incluso el "Playboy" están censuradas y en la que "el sexo era el impulso a reprimir, un terreno prohibido donde muy poco, o nada, podía resultar tolerable, algo en fin que no debía ocupar un lugar a la luz del sol". (59) De ahí que en una época de cambio, en la que los valores, hasta ahora establecidos, se desmoronan; surga un comportamiento violento acomodándose al gusto general: "Prensa, cine, radio, TV, vallas standard de publicidad, envases, escaparates, diseños de ropa, presionan sobre esta pareja que, para atenerse a los convencionalismos y exhibir los símbolos del grupo al que pertenece, empieza por convertir su aspecto exterior en un soporte difusor más, transformando su figura y su atuendo en un objeto erótico, participando en un juego de acumulaciones destinadas a instaurar la hegemonía de Eros en trajes, modales o perfumes". (60) Es decir, para comprender la conducta del matrimonio Alvarez hay que tener en cuenta "el enclave neurótico del matrimonio en relación al terreno

común donde se gesta toda la patología del espíritu: la cultura, la moral, la dinámica de un grupo, de una entera sociedad". (54) De ahí que se haga un estudio de la revista "Hola", cuyas páginas revelan un discurso erotizante que imita lo extranjero y, que había sido reprimido hasta ahora debido a la dictadura. Estudio que el lector desconoce si es invención del propio Montero o si realmente fue publicado por la prensa, produciéndose así ambigüedad en el lector:

La presión erótica se levanta aquí no sólo mediante la imitación de modelos exteriores, dueños ya de una extensa experiencia, sino sobre todo para servir a idéntica finalidad, asimismo probada; canalizar impulsos y energías reprimidas en todas las áreas de las relaciones humanas. Como gustan proclamar nuestros ideólogos más conservadores, el carácter sustitutivo, sucedáneo de lo sexual, la reconversión de la esfera erótica en un plano donde expresar libremente tensiones ajenas a ella, no es una invención española. Si pese a cuatro siglos de persistente contención e hipocresía sexual, no podemos arrogarnos el título de padres del puritanismo, menos aún podemos aspirar a la paternidad de su contrario: el nuevo hedonismo dominante. (81)

Tanto la familia de Cecilio como la de Rosa ha sido condicionada por diferentes factores entre los que pueden mencionarse: "La guerra civil, por citar el primero. La mentalidad imperante en el país como consecuencia del carácter de la victoria que salda el conflicto; los años miserables de la posguerra; la recuperación posterior; la ascensión de las clases medias a una situación económica desahogada en las zonas más industrializadas de la nación; el arraigo de nuevos códigos morales surgidos de la exigencias de la economía consumista". (131) Condiciones que explican en parte el que Rosa sirva de cómplice en las aberraciones sexuales de su esposo. Desde el primer día en que estrenan nuevo piso, gracias a la ayuda del amante de la accidentada, Cecilio entra en su alcoba sin otra ropa que la chaqueta manchada de sangre. El uso de esta prenda en sus relaciones

eróticas es una aberración que le proporciona placer. La chaqueta además de simbolizar su subida en la escala social representa la pérdida de sus ideales y de su manera de pensar.

En el capítulo "Datos sobre un cómplice" se hace un estudio del pasado de la esposa del protagonista y de los condicionantes de su manera de ser y de su conducta que es lo le han llevado a lo que hoy es. Se hace una descripción de la mujer del momento según la presenta la revista "Hola" y sus anuncios. Sin que el narrador dé ninguna pista, el lector puede reconocer en este monólogo, en primera persona, las palabras de Rosa, la esposa de Cecilio, hablando sobre sus ambiciones y deseos futuros como si hubiera asimilado el texto de la revista con gran precisión. Sus palabras nos muestran su ignorancia y superficialidad, a la vez que su cultura obtenida de las revistas, como indica el hecho que se presente como una mujer-objeto preocupada más de su físico y por estar bella para agradar a su marido que de su inteligencia: "Me gustaría el rostro ideal de Grace de Mónaco, fíjate, así como suena, tan de princesa, tan de diosa de la antigüedad, tan, porque Paola, por ejemplo, la cuñada de Fabiola, digo, es una belleza como más al alcance de la mano, como más de cine, si quieres no tan de estatua, la Paola es como la Claudia Cardinale, fíjate, sólo que más fina, yo sería una estatua como la Grace, hasta cuando se pone gafas es una estatua, la verdad es que Paola también, pero mira, la boca de Paola, el cutis, te lo juro, son ideales, si tú quieres, los cabellos, los ojos, pero el cuello de Grace, el cuello erguido de una princesa tendría, bueno, pues fíjate, me olvidaba que la Grace también fue actriz, porque, por ejemplo, Margarita, la danesa, la que se nos casa

el mes que viene, hija, es guapa también, altiva, pero sonríe como una niña, Grace no, Grace es una estatua esa mujer, yo sería Grace". (103)

De igual manera a la técnica utilizada en el monólogo anterior, el narrador omnisciente, sin darnos ninguna explicación, relata en tercera persona el día de la Primera Comunión de Aurora Roja, niña adoptada por su tía debido a la pobreza de su madre. A través de los ojos de la niña vemos el contraste entre estas dos mujeres que representan mundos diferentes y expectativas muy contrarias: "La tía llevaba el pelo rizando por todas partes y esta otra se lo estiraba desde la frente, recogido en un moño. La tía llevaba también un gran bolso azul, cuadrado, de charol, que brillaba en la luz de la mañana; esta otra sólo un monedero arrugado y lo sostenía como si no pudiera perderlo. La tía andaba aprisa, afirmando bien los zapatos, azules como el bolso, brillantes, altísimos, con unos grandes tacones de corcho que hacía tan bonito; esta otra sólo zapatillas negras, de paño". (117-8) Al darse cuenta de la diferencia, advierte que se averguenza de su propia madre y de la pobreza que ella representa: "No quería que esa otra fuera su madre, quería la tía Merche. Quería que madre fuera la tita". (118) A la tía se la llama por su nombre propio mientras que a la madre se hace referencia sólo por la "otra", lo cual muestra el desprecio de Rosa por ella y por el mundo del que proviene y del que formaría parte de haberse quedado a vivir con su familia.

Hasta el final de la historia no averiguamos la relación de este hecho con el resto de la novela: Aurora Roja es el nombre dado a Rosa por su padre, quien en la guerra civil lucha por parte de los rojos. Debido a la pobreza del hogar de Rosa, una vez

desaparecido el padre, es adoptada por su tía Merche quién, a través del dinero conseguido de su relación amorosa con un hombre casado, puede dar a la niña una vida mejor. El narrador reproduce en primera persona las preguntas que Rosa/Aurora Roja niña se hace sobre su situación, en las que se contrastan las diferencias entre las clases sociales, concepto que no es comprensibles para su mente:

Por qué quería llevarme? por qué en Eibar dormían todos en el mismo cuarto? Por qué no ha venido el padre? por qué decía tu hermano y se callaba? por qué en Eibar la otra ya no está en la casa cuando los hermanos despertaban? por qué tú, tita, no estabas en Francia? por qué la otra no se ponía un vestido de flores? por qué no tenía un bolso azul y zapatos de corcho? por qué en Eibar entraba a calentarnos la comida Luisa, la vecina? por qué en Eibar no se come carne en esta casa, señorita? por qué no habían venido los hermanos a verme de primera comunión? por qué en Eibar se lleva al Manolín sólo? por qué tú, tita, no vas a asistir? por qué la otra sí? por qué la otra me regañó el día que se me cayó el puchero? por qué mi madre? por qué el padre no escribe? por qué me puso Aurora Roja? por qué esta casa es más grande? por qué la lluvia de Donosti es bonita? por qué la madre no se perfuma? por qué Caperucita Roja no se llamaba Aurora?. (125)

Mientras vive con su tía conoce a Cecilio de quien se hace novio y con quien termina casándose. Viven una vida modesta pero feliz hasta que ocurre el accidente en 1967, a partir del cual comienza con su esposo sus actividades "delictivas". Actividades que en un principio rechaza, pero que termina aceptando:

Tú no puedes obligarme a eso, Ceci, soy tu mujer, te he dado tres hijos y puedo darte todos los que quieras, pero eso no lo veo bien, tiene que ser pecado, ..., me gusta ponerme esta ropa interior, ya lo ves, me la compraré roja, si tú quieres, como la del anuncio de la revista de la sauna, o violeta, bajaré todas las mañanas a perder unos quilos, lo decía Beatriz en el consultorio de la radio y estoy de acuerdo con ella, una mujer moderna debe serlo todo pra su marido, debe arreglarse, y lo que sea también en la intimidad. (162)

A través de sus palabras muestra una vez más su educación proveniente de revistas semanales como "Hola" y de la radio,

el cine y la televisión, que a veces casi reproduce en sus palabras. Así el estudio sobre la revista "Hola" del mes de mayo de 1967 que hemos leído con anterioridad parece reproducirse, esta vez en primera persona, en la propia Rosa: "Yo te digo, Ceci, que trabajo no me costaría llevar la vida de Soraya o de Paola, de cualquiera de esas mujeres que son, pues, como vuestro ideal, aunque digáis que no, pero es así, y tenéis razón, porque son ideales. maravillosas". (169)

Cultura que le enseña cómo ser una mujer moderna y sin prejuicios, en oposición a las enseñanzas tradicionales de cómo ser una buena madre y esposa. Según las enseñanzas recibidas a través de estos medios de comunicación, sólo utilizando lencería fina y a través del sexo se puede mantener contento al marido.

De esta manera, el comportamiento de Rosa y su participación como "cómplice de Cecilio hay que explicarlo como una sumisión más dentro de su papel de esposa sumisa: "No es, pues, sorprendente que, para Rosa, 'su papel', una vez aceptado y dominado, se convierta en algo tan sólido como cualquiera de las restantes obligaciones de la esposa legítima. Lo es mucho menos todavía que le resulte casi entrañable, puesto que Cecilio disfruta con él. Sin duda, hubo de mantener una lucha consigo misma antes de poder comportarse así, pero eso queda ya muy lejos en la tarde de la dimisión y la ruptura. Durante los cuatro años lo que vale es la aceptación". (151)

En 1971, cuatro años después de haber comenzado con la aberración de la chaqueta, Rosa descubre por una amiga que Cecilio ve a otra mujer. Esto será el motivo por el que se niega de ahora en adelante a participar en dichas actividades. Esta ruptura y su

negación a continuar con los "crímenes", una vez sabe la infidelidad de Cecilio, son indicación de que en ella se ha producido un cambio. A través de sus pensamientos, en los que hace un recuento de lo ganado durante los años en que se ha ofrecido como cómplice, manifiesta su cinismo y desilusión ante la vida: "Vamos a ver boba, la moqueta, los nuevos visillos, el tresillo de cuero, tampoco boba, pero a ver si lo dices, hija, anda, si lo tienes en la punta de la lengua, boba, te diría, si tú lo sabes, Rosi, hija, si lo tendrías en la punta de la lengua, vaya si lo tendrías, más cambiaste que si llevaras el deportivo de la Helguita, más que el deportivo, fíjate, fíjate, si lo tienes en la punta de la lengua, tampoco un traje, boba". (155)

Sobre esto, el narrador en tercera persona intercala en el relato su propia voz, en primera persona, dando su opinión personal sobre el cambio ocurrido: "Algo anticipé ya sobre este punto. Y es que, a mi entender, tiene su importancia, aunque la enumeración de todas y cada una de las novedades que entrarán en la vida de esta mujer tras mudarse al piso de Amara proporcionaría un muestrario de nonadas. A mi modo de ver, el relieve de este aspecto se entraña justamente en esa condición de los nuevos ingredientes de la vida de Rosa. Sólo porque son así expresan con exactitud el carácter del proceso transformador de la vida de esta mujer". (146)

Finalmente, desengañada de la vida y convencida de que lo más importante es sobrevivir, Rosa termina aceptando a la amante de su marido: "La respuesta estaba dentro de ella. Eso era todo. Tienes una tita Merche arrimada a la casa, boba, muchísimo más que el deportivo de Helguita, boba, claro, cómo no lo sabrías, en la punta de la lengua estaba, una tita Merche arrimada a la casa". (201) Los años

no han pasado en vano y lo que en un principio repudiaba termina aceptándolo como forma de subsistencia y de conservar todos los objetos materiales que ha ido consiguiendo poco a poco. Ha aprendido que en una sociedad donde la mujer no tiene ningún papel sobresaliente, tiene que venderse a un hombre si quiere seguir manteniendo un buen nivel social: "Así que yo me digo, o morirse de asco o abrir las piernas, tú lo sabes, eres una tita Merche -Helga ahora reía, ..., claro, Helguita, por eso te regalaría el Jaugar y te abriría la sauna". (190-1) Su falta de valores, desilusión y cinismo ante la vida le lleva a pensar que no existe nada mejor que el dinero y que es el único modo de tener una existencia con comodidades: "Mi madre, la tonta, ya ves, muy honrada, esperando a mi padre, como una bayeta, así está hoy, ya ves mis hermanos, ni siquiera irían a la escuela de maestría, siempre unos pobres desgraciados, sólo se vive una vez". (192)

En el segundo relato de Documentos II: "Una acacia con dieciocho muescas verticales tachadas por otras dos en forma de aspa", el motivo de análisis son las muescas hechas en un árbol por un "ciudadano de apariencia apacible" (209), para contabilizar las veces que vuelca la basura de sus vecinos

Se inicia la historia con la descripción de una acacia en la que existen varias muescas que son parte del plano de un botín. Comienzo que desde el principio va a producir una intriga en el lector. El narrador en primera persona explica el significado de esas muescas que dan cuenta de una agresión, a la vez que va a explicar la llegada al barrio de dicho árbol. Para averiguar el sentido de las muescas y saber los crímenes que señalan, el narrador cree conveniente

darnos el autor de ellas para de esta forma llegar a conocer los motivos que le llevaron a hacer dichos actos. El uso de términos relacionados con el crimen mientras se nos presenta al protagonista va a hacernos creer que estos delitos realmente existieron.

Miguel Delgado, autor de los citados "crímenes", es "joven, dinámico, bien situado en esa inmensa gota de agua de la clase media, seguro de sí, trabajador y dispuesto a seguir abriéndose camino en la vida". (209-10) Hombre de condición humilde, que a pesar de no tener dinero para pagar las cuentas mensuales de los electrodomésticos que llenan toda su casa, no duda en seguir comprándolos para poder mostrar delante de sus conocidos y vecinos su bienestar económico y nivel social. La publicidad y el querer estar a la altura de los que le rodean, a pesar de vivir por encima de lo que su salario le permite, es un eje que gobierna su vida:

Ocupa la vivienda "C" del quinto piso, en el número 3 de la calle de Cameros, cuyos 90 metros cuadrados de superficie sólo resultan asequibles a partir de un nivel de ingresos de 20.000 ptas./mes; que su vivienda alquilada -primera variante sobre una mayoría de vecinos propietarios- le cuesta 6.000 ptas. mensuales y financia la compra de un piso más lujoso al dueño de esas paredes; o que su cuarto de estar lo amuebla un tresillo de skay, una alfombra persa de imitación, blancos visillos de tergal, un mueble librería por elementos de madera de embero, un falso arcón castellano convertido en bar, una marina de azules prusia y grises agresivos -todo lo cual habla tanto de la mediocre sensibilidad de este hombre como del adocenamiento de la industria del mueble. (210)

La gente de este barrio típico de la clase media, "son gentes educadas, afables, cuyo lenguaje impersonal sólo se torna exacto y preciso en las reuniones de la comunidad de vecinos o cuando se trata de comprar y vender. Gentes, pues, hechas a pensar en el dinero, a ahorrar, a disfrutar de la vida con rutinario comedimiento". (212) Todos ellos "fueron educados con mano dura y recibieron

numerosas advertencias sobre las emboscadas de la vida, la necesidad de desconfiar del prójimo, la urgencia de, en trances dudosos, vaciarle los bolsillos al vecino; la obligación de la dureza con el débil y el sometimiento al poderoso, la identificación de rapiña a acto defensivo y de delito a carencia de complicidades en los escalones superiores de la sociedad; la inevitable certidumbre de que medro económico es poder e intereses económicos el único motor de una amistad o una enemiga firmes". (212-3)

Este es el barrio y ambiente que rodea al protagonista del relato, quien nada más cumplir los doce años recibe una "lección" que influirá de gran manera en su vida futura. Con la llegada al barrio de un niño rico, de diferente clase social, Miguel, el protagonista, comienza a darse cuenta de las diferencia entre las distintas clases. Es su descubrimiento a un mundo en el que unos poseen y otros carecen de las necesidades más básicas: "Un niño rico -en la calle, donde los chuscos de los soldados del cuartel vecino constituyen la más alta medida de opulencia, las rebanadas de pan blanco de "el gafas", el recién llegado, se erigen enseguida en signo de lujo inconmensurable". (214) Su brutalidad y crueldad con este niño tiene como fin "aniquilar a quien, por un instante, ha descabalado el mundo. Quiere hacer ver que él, sin cinturón de cuero, con la camisa zurcida, es el que manda. Que el niño mono no es nada". (217)

Maltratado desde pequeño por unos padres que viven una mísera existencia, parece que su única forma de sobrevivir es a través de la violencia, que es lo que único que él recuerda de de su niñez. Así ve a su madre gritando a su padre:

Es que no oíste a ese tío?, tan juma estás ya que ni siquiera entiendes, o qué?, la próxima vez que le pase algo a su chico nos denuncia a Menores y yo no quiero que un hijo mío se me pudra en Yaserías y salga de allí un perdido, éste tiene malas mañas, pero a tiempo estamos de meterle en vereda, si tú te quedas callao, el golfo se pensará que ancha es Castilla, y a seguir, coño, y yo no quiero tener una manzana podrida en mi casa, ya tengo suficiente, éste tiene que saber al dedillo hasta dónde se pue llegar, por mucho menos se ha ganao otras veces buenos sopapos, hoy no se pue marchar sin na a qué viene ahora ese aire de perdonavidas, tanta debilidad? a qué, dí?. (220)

La respuesta del padre muestra su poca fe en el futuro y su apatía por todo lo que la vida puede ofrecerle en una sociedad que favorece a unos y oprime a otros: "A tu hijo le van a dar entre muchos toditos los días. En cuanto se haga un hombre. Déjalo que se aproveche ahora. Se le va a acabar pronto la ocasión de zurrarle la badana al niño de un personaje. No te preocupes, que ya lo aprenderá. O crees que es imbécil?". (221) Por primera vez, al ver el llanto del padre, el niño se da cuenta de que la vida que le espera estará llena de sufrimientos y penalidades si no hace nada por ser uno de los que tienen la fuerza y el poder "Lo único que le importa es el agua que empaña la amarilla córnea de las pupilas vecinas. Siente que ese agua penetra en él y que llueve en todo su cuerpo; que hay nubes en sus manos y en sus tobillos, en su corazón, en escondrijos del pecho". (222)

Los primeros años de su vida, Miguel los pasó en la calle, aprendiendo el regateo, la venta furtiva y la mentira a fin de calmar el hambre. Por ello encuentra gran dificultad de deshacerse de hábitos adquiridos con anterioridad y que le han marcado para siempre:

En estas condiciones, es difícil que los aprendizajes anteriores se borren de la memoria de Miguel Delgado; y más difícil aún, que tales mañas no prosigan y se perfeccionen. A la vista de todo ello, pues, parece lícito afirmar que las piraterías de este hombre en las lindes de la treintena son sólo, al fin y al cabo, la resultante de hábitos adquiridos en los lejanos días de

la infancia, hábitos nunca olvidados del todo, siempre prestos a reaparecer aunque él se haya esforzado luego en domeñarlos y encauzarlos para situarse en una sociedad ya normalizada, ajena y olvidadiza de los duros tiempos de una posguerra. (224)

Miguel determinado a no ser obrero, se hace repentinamente religioso y consigue un trabajo de botones. A su desilusionado padre, antiguo ugetista le responde que "va a la parroquia porque le conviene y que le da igual que le llamen comehostias". (239) Todos sus actos están basados en su capacidad de oportunismo y cálculo, de ahí que de botones pase a vendedor y por último a Jefe de Inspección. No duda en delatar a su amigo Serrano por sus pequeños robos en la empresa, a pesar de que sabe que le quiere como a un hijo, sólo para subir de posición en su puesto de trabajo. Su intención es mejorar su situación social y para ello no duda en hacer lo necesario para conseguirlo. De ahí que trate de "aprender nuevos modales y apoderarse de los gestos que juzga convenientes; o su despego hacia los iniciales compañeros de trabajo; o su dosificada simpatía; o su gusto por la buena mesa y su contención en la bebida". (241) Y que haga un buen matrimonio calculado con una joven que "sabe elegir un menú; sabe dónde hay que ir a bailar; cuál debe ser la ropa de los niños y cuál el colegio que los eduque". (242) Pero este comportamiento no es algo que describa sólo a Miguel, sino que es característico entre "los incontables muchachos que hubieron de abrirse camino en la posguerra y a los que la prosperidad de la década de los 60 regala el efímero esplendor de vestirse de jóvenes chicos de un hogar sin problemas".(243)

Para entender el comportamiento aberrante del protagonista hay que examinar atentamente su trabajo rutinario de

vendedor. Para ello, el narrador inserta un monólogo de unos colegas de Miguel, grabado en un magnetófono, hablando sobre las características y necesidades de la venta en nuestro país, lo cual también describe al protagonista: "El vendedor ha de ser un hombre capaz de dominar desde el primer instante a su víctima, o a su enemigo, llámele como quiera, pero la situación es así, en consecuencia hay que poseer un carácter agresivo, gusto por el mando, por dominar, más exactamente, por realizarse psicológicamente a través de modales imperiosos". (235)

El narrador ha mantenido la intriga hasta el final, al no hacernos saber con anterioridad qué tipo de crímenes comete Miguel: "no se apodera ni de dinero ni de bienes convertibles en dinero, muy al contrario; practica, sí, la mecánica del robo y las razzias pero sin que lo allegado posea otro valor que la satisfacción regalada, ni deje tras sí apenas otra huella que la del mero vandalismo". (225)

Su delito es desparramar el cubo de la basura de sus vecinos de edificio obedeciendo a la orden de las voces que oye en su interior, que finalmente va a reconocer es la voz de su padre. Estos "crímenes" le producen calma y satisfacción pues es como un ultraje hecho en cada uno de estos miembros de la clase media. Cada cubo tirado le permite recoger los olores fétidos de cada vecino y con ello la insignificancia de todos ellos: "Se marchó hasta el extremo opuesto del descansillo para recoger por última vez todos los olores podridos y ácidos, todo el polvo fétido". (249) Con este pensamiento Miguel parece querer revelar a sus vecinos que todos ellos son basura y para recordárselo se la desparrama en el felpudo, delante de sus ojos. Es constante en su comportamiento, a pesar de que sabe que si le

descubren "le echarán del empleo, terminará en un manicomio, o en la cárcel, de mala manera". (266) Estos actos liberan su conciencia que le recuerda en múltiples ocasiones lo que hizo a su amigo Serrano. Así para deshacerse de su sentido de culpabilidad trata de decirse que al menos él no es un cobarde como demuestra su continua 'valentía' al tirar los cubos de basura. El conseguir volcar el cubo del Presidente de la comunidad, una vez todos los vecinos están alerta a cualquier movimiento extraño en la escalera, es considerado por él como una hazaña propia de un héroe.

Existe una crítica a la Iglesia que va retrasada respecto a sus fieles en cuanto a ideología y, a la gente del país que aún vive estancada en el pasado, sin aceptar las ventajas y facilidades de la modernidad. Bajo las palabras de Miguel se esconde la crítica del autor a la Iglesia:

Que en lo de pecar, en fin, la Iglesias antes no aceptaba la píldora y ahora todo dependía de que hablastes con un cura viejo o un cura joven y que en esto de los raspados ocurriría otro tanto dentro de unos años y que entonces los que se hubiesen cargado de hijos por temor al infierno iban a agarrar un tremendo cabreo cuando les dijeran como ahora, que no, que se podía hacer, vaya, que el alma la pone Dios en el cuerpo el día siguiente del bautizo, o de la primera papilla de maizena. Le aseguró que era una operación sencilla, como las anginas, chica, juró que nunca jamás había tenido que verse en un trance parecido, que no había tenido amantes, que la quería. Insistió en recordarle que ella nunca se había sorprendido de sus opiniones, pues era una muchacha moderna y su trabajo y sus amistades la habían puesto en contacto con la vida moderna, al tanto de cómo iba el mundo, chati. Así que esto de echarse ahora a atrás era consecuencia de vivir en un país donde mucha gente continuaba en la Edad Media. (274-5)

El final del relato, como ya ocurría con otras obras de Montero, es inusitado, dejando al lector perplejo y con libertad de interpretación, que será diferente según los diferentes lectores, ya que como dice Iser "for each individual reader will fill in the gaps

in his own way, thereby excluding the various other possibilities".²² Al igual que en los personajes del primer documento, en este relato se observa la misma preocupación de Montero por mostrarnos a unos individuos derrotados, frustrados por una sociedad y unas circunstancias que no les ha dado la oportunidad de realizarse llegando a ser lo que querían.

Necesidad de un nombre propio²³ es la tercera novela de la serie Documentos secretos. En ella, Montero hace un estudio de un objeto de uso común, una cuerda, utilizada de una forma singular al igual que la chaqueta del practicante de Documentos II. El uso especial y escondido de este cordel nos revela una aberración de conducta, determinada por el clima represivo de la guerra civil española. La cuerda representa todo tipo de ataduras, tanto religiosas, políticas y económicas sufridas por todos los vencidos en la guerra civil española.

En la obra como dice su título, se trata de encontrar la identidad de Ricardo Vallejo, escritor de novelas policíacas, a fin de escribir un libro sobre él. Identidad, que como la de muchos otros intelectuales, ha sido destruida por la guerra civil. En este caso es el narrador, recopilador de datos, quien trata de averiguar la significación de la cuerda que ha acompañado a Vallejo desde su salida de la cárcel de Ocaña en 1946 y, que en cierto modo, es su carnet de identidad: "Podemos saber a qué atenernos al calificar el cordel de Ricardo Vallejo de su íntimo y más auténtico documento de identidad." (19) Aunque el significado de la cuerda abarca servicios diferentes, "valdría decir que el cordel trenzado en el Penal de Ocaña le sirvió a su dueño como una tarjeta de identidad

con que autentificar su condición de vencido en la guerra civil."

(9) Además de este carnet de identidad, se encuentra una larga enumeración de estos por toda la geografía española, "quizá lo fuera el ventanuco de un pajar, el cerrojo de una falsa alacena. Para quienes sospecharon de sus escondites, pudo serlo la gravidez de su falsa viuda o su novia. O una ventana cerrada. O un crujido regular en la noche. O una sortija... Y así hasta el infinito de este inapresable universo creado por el miedo". (23) Existen "carnets de vencido" de la misma manera que se hacen diferencias constitucionales: "Los principales rasgos y consecuencias de esta segregación constitucional de la ciudadanía, permitirá entender algo decisivo para el relato en torno a la cuerda de Ocaña. Podría formularse como sigue: no sólo existen "carnets de vencido", como el de Ricardo Vallejo, sino que son todos semejantes a él, porque se ajustaron a una dinámica colectiva y común y no excepcional." (17-8) Todos estos documentos de identificación, como la cuerda de Vallejo, se caracterizan por ser productos de una situación de opresión y miedo durante y después de la guerra civil española: "Quien pierde una guerra ve negada la posibilidad de hablar de sí en voz alta, de comunicar directamente su identidad, de llamarse por su nombre." (24)

Al igual que en los otros documentos, en éste se comienza con la descripción del objeto bajo estudio, en este caso una cuerda. Sabemos que fue trenzada con tiras de manta de algodón por los presos políticos del penal de Ocaña en el invierno de 1946 y que va a ser utilizada como método de suicidio por uno de los compañeros de Vallejo, condenado a muerte. A partir de este momento va a tener

diferentes usos: Va a servir de cinturón para sujetar los pantalones de Vallejo en la cárcel. Más tarde anudará los manuscritos de sus tres novelas y por último atará una carpeta de fuelle con los contratos, letras de cambio, las escrituras de propiedad de su piso, de sus diferentes automóviles, de un chalet en la sierra de Guadarrama y de un apartamento en la playa de Gandía. Los diferentes usos de la cuerda muestran una progresión económica que es indicación de cómo Vallejo va a dejar sus ilusiones del pasado para buscar una vida más cómoda como forma de sobrevivencia.

El narrador, en cuya voz dejamos sentir la voz de Montero, describe el D.N.I. español surgido después de la guerra civil española. A pesar de todos los datos que en él se ofrecen no existe ninguno que aluda a la condición del identificado como vencedor o vencido en la guerra civil: "Que yo sepa ninguna institución solvente ha denunciado nunca que en nuestra tarjeta de identidad haya un solo signo que señale la pertenencia a un bando u otro durante la guerra civil". (14) Antes de comenzar a explicar los datos que identifican a un ciudadano como vencido en la guerra, pide calma al lector por las digresiones en las que pueda incurrir:

Solicitar del lector amable un margen de confianza ciega en estos vaivenes de mi discurso, sino la invitación a seguirme durante unas pocas páginas en busca de los datos que confirmen la veracidad de lo estampado: esto es, la existencia e inexistencia simultáneas de signos identificadores de los vencidos en nuestra última guerra civil. [...] En consecuencia, y sin olvidar nuestro azulado, plastificado y sobado D.N.I., ni la apolillada cuerda de un ex presidiario, los extremos del desmedido vaivén anterior, ruego a quien me siga un poco de paciencia. (14-5)

Uno de los rasgos que caracteriza a los vencidos es su papel de segregado durante la posguerra: "Y es que si todo lo dicho

es cierto, también lo es igualmente que los vencidos en la guerra de 1936-1939 forman, cuando la contienda termina, una ciudadanía de segunda clase que ha de purgar una deuda con los vencedores. Y que tal condición segregada no dejará de acompañarles, no sólo durante la media docena de años que siguieron al cese de los combates, sino hasta la muerte de su más relevante vencedor: el general Franco". (16-7)

Otro dato que complementa esta segregación es que "a partir de 1939, en los terrenos de la expresión ideológica y política, los derrotados encontrarán vedada toda posibilidad legal de expresarse". (18) Para muchos de los vencidos, "la derrota significará el destierro; para muchos la ejecución; para muchos más, supervivientes, la cárcel, la estancia en campos de trabajo forzados, un nuevo período de servicio militar, la depuración, la pérdida de un patrimonio, un nuevo y empobrecido status social o profesional e incluso un obligado cambio de residencia". (18)

Entre los signos para reconocer la pertenencia al bando de los vencidos existen cosa muy diferentes, como "volúmenes arrinconados en una biblioteca, huecos en las estanterías, fotografías escondidas, las fajas o fichas de suscripción a un periódico o revista, ventanas cerradas a cal y canto, un pañuelo femenino que encubre las calvas de unos tijeretazos en el pelo, vómitos producidos por una excesiva ración de aceite de ricino, un carnet de Falange Española o de cualquier otro partido de derechas con número demasiado reciente". (19-20) Signos que con el tiempo se van difuminando hasta casi no lograr percibirse. Pero no desaparecerán porque a pesar del tiempo pasado después de la guerra aún sigue existiendo dos bandos como muestran las elecciones una vez muerto el Caudillo. Antes de

comenzar la crónica el narrador se dirige al lector para darle unas advertencias y también explicarle las razones de incluir los textos de la forma como lo ha hecho, ya que "darlos y colocarlos así no es fruto de un capricho". (24) En primer lugar los textos no van a estar apenas elaborados, sino más o menos igual que como fueron contados. En ellos el nombre del protagonista principal y los que testimonian sobre él aparecen porque Ricardo Vallejo el protagonista está muerto. Este dato va a diferenciar esta novela de los otros volúmenes de esta serie en los que "el artificio de enmascarar personajes, barrios o fechas me permitía, por tanto, tratar por igual lo que yo tenía por datos ciertos y lo que sabía muy bien que eran sólo indicios con un relativo grado de probabilidad". (25) El narrador hace alusión a los anteriores "Documentos secretos" en los que a diferencia del que estamos leyendo se utilizaban métodos de camuflaje y ocultación. Ahora el método de disposición de los textos está elegido de manera que no se oculten las personas protagonistas del relato.

El narrador entra en contacto con Vallejo por primera vez a través de un libro escrito por Humbert & Nájera sobre la novela popular de nuestra posguerra. En él se hace un análisis de varios héroes populares, así como entrevistas con los autores y lectores de dichos libros. Su interés por el libro hace que se lo dé a un crítico amigo suyo, Eduardo Mirat, amigo a su vez de Vallejo, quien menciona por primera vez la cuerda como carnet de vencido de Vallejo. Será la explicación de este objeto lo que dé lugar a este documento. De las palabras de Mirat se obtienen indicaciones de que la vida de Vallejo fue "truncada en la guerra civil" (32) A pesar de su reticencia a hablar, Mirat finalmente acepta dar noticias de la vida de Vallejo así

como poner al narrador en contacto con otras personas que le conocen. Sin embargo, teniendo la oportunidad, el narrador renuncia a conocerlo porque no le lleva a él un interés o asombro por sus letras sino un deseo de averiguar sus señas de identidad como derrotado en la guerra, es decir, llegar a conocer el significado de la cuerda: "No es que me apeteciera ir a verle. Todo lo contrario. Pero me daba cuenta de que para hurgar con frialdad en la ya estrujada existencia de Vallejo tendría que mentirle, y no quería encarármelo fingiendo intenciones falsas, de honorable compostura, cuando lo que en verdad me proponía hacer con él habría de resultar por fuerza bastante más despiadado de lo que, con una mezcla de vanidad y asombro Vallejo esperaba de mí: un nuevo análisis crítico, seguramente agresivo, pero ceñido sólo a su quehacer de forzado de las letras". (34) Además sabe que de conocer a Vallejo no podría haber sido objetivo "sobre su carnet de derrotado en todos los frentes". (34) porque su voz y sus gestos lo habrían eclipsado.

De igual manera que Alvaro, el protagonista de la novela Señas de identidad de Juan Goytisolo, el narrador de Necesidad de un nombre propio va a revisar el pasado de Vallejo valiéndose de diferentes medios y, de conversaciones con sus amigos. Se propone hacernos un relato del dueño del cordel de Ocaña y del "documento de la cuerda" a través de las impresiones de amigos y conocidos: "Conseguí información decisiva, aquella que fue aclarando los pasajes más oscuros de la vida de Vallejo y su "carnet", gracias al compromiso tajante de llevar a cabo un adecuado y convincente enmascaramiento del personaje". (25)

Ricardo Vallejo, conocido por el nombre literario de

Opty, no puede hacer otro tipo de novelas que no sean las policíacas debido a ser un "vencido" de la guerra. Como consecuencia de esto, tendrá que renunciar a sus ambiciones literarias y dedicarse a un tipo de subliteratura como forma de subsistencia. Esto le llevará a la pérdida de su identidad ya que no será reconocido por su propio nombre sino por "Richard Opty", nombre americano con el que firma sus historias policíacas. Su personaje principal, el policía americano Johnny Call, será una copia de todas sus experiencias de derrotado.

Al igual que en los otros documentos, en esta novela se insertan las opiniones de quienes conocieron a Vallejo, las del editor de sus novelas, a la vez que fragmentos de una obra sobre héroes policíacos, para así poder reconstruir la imagen de Vallejo y saber qué es lo que condicionó su comportamiento. El orden en que esta información está distribuida en la novela no es un capricho, sino que tiene una razón de ser: "Decidí sobre el montaje de los textos a tenor de un criterio principal: mostrar con la mayor sencillez la vida de Ricardo Vallejo". (28) Las primeras noticias que el narrador tiene de Vallejo las recibe a través de la lectura del libro de Humbert & Nájera, donde Vallejo se expresa por sí mismo de forma muy honesta, en una entrevista. Sin embargo, el narrador ha elegido darle prioridad a la opinión de conocidos y amigos, sin permitir que el lector conozca como piensa el escritor hasta el final de la obra. De esta forma cuando leemos las palabras de Vallejo ya hemos fabricado una opinión sobre él que tendremos que reelaborar a medida que Vallejo se nos muestra por sí mismo, sin ninguna careta en la entrevista.

Según el editor de sus novelas, en una entrevista grabada en un magnetófono "era un rojazo de tomo y lomo, si hubieran ganado

ellos la guerra desde luego no habría habido ni Opty ni Johnny Call, para qué vamos a andarnos con subterfugios, usted ya lo sabe seguro, Opty fue comisario político y habría hecho carrera en la política si ganan ellos... él tendrá sus ideas y como se las ha de tragar por fuerza, porque para eso perdieron, pues nunca hemos discutido del tema." (48-9) Vallejo, además de carecer de libertad para escribir debido a la presión de la censura, no tiene nombre propio, ya que todos le conocen por Opty su nombre literario: "Estoy orgulloso de haber publicado toda la obra de Opty, y le vamos a llamar, eh?, por su seudónimo yanqui, porque para mí, de verdad, siempre será Opty; a veces hasta me olvido de cómo lo inscribió su padre en el registro". (38) El hecho de que el narrador considere las novelas de policías o de aventuras como algo inferior altera al editor durante la entrevista, quien las considera como una buena forma de educar al pueblo:

Si usted se piensa que escribir novelas policíacas o de aventuras es un asunto para tratarlo con la mano izquierda, ahí está la puerta de la calle, tan amigos y que tenga usted suerte, pero a lo que voy, sacando ya la moral del caso, vaya, usted cree que no he despertado yo vocaciones de novelista?, a punta pala, ... oiga, y los chinos, pero hombre de Dios, claro, todo el mundo sabe que los chinos están educando políticamente al pueblo con tebeos; yo he visto uno en el que salía el mismísimo Mao, ni puñetera idea tenía yo de aquellos garabos, pero ni falta me hizo para percatarme en una ojeada; Viva el Glorioso Presidente Mao con bocadillitos, porque es lo que el pueblo entiende, y lo que un autor que escriba para el pueblo debe entender. (39-40)

Su admiración por Opty y la serie de policías americanos le lleva a considerarla como una obra de arte comparables a los clásicos de la literatura: "Oiga usted, no me diga que eso se le ocurre a cualquiera, no me diga que eso no es fantasía, al lado de eso que un tío se vuelva tarumba de leer libros de caballerías y confunda

molinos con gigantes es una chorrada, con todo el respeto debido; no digo yo que lo sea por fuerza, oiga usted, digo que se le ocurre al que asó la manteca; oiga que yo no critico al glorioso manco de Lepanto, yo no soy un crítico y otros méritos tiene el Quijote". (40)

Su entusiasmo por la obra es tal, que le lleva hasta el extremo de leer parte de la novela: "Le salió la sonrisa sin querer, como si en vez de tener enfrente a Fatty sudoroso estuviera allí el rostro cansado y bueno de tía Maggie, punto y aparte, los ojos de Fatty habían recobrado el candor de su madre, como si le hubiese llegado aquella sonrisa por la clara luz de la luna, el hálito perdido de la niñez". (60)

Es la necesidad económica, según el editor, lo que lleva a Vallejo a aceptar todas las condiciones que se le imponen:

Dónde está usted sentado se quedó Opty casi tres horas discutiendo conmigo, el hombre quería casarse y si la serie marchaba, pues el problema resuelto, claro, ... Vaya Vallejo, estamos de suerte, usted se va a casar y nos vamos a divertir todos, pero en la censura andan un poco moscas, así que vamos a atarnos los machos, podemos empezar la colección con una novela en la que este policía que casi no lo es tenga que perseguir a amigos y familiares, para que quede claro que a pesar de todas las apariencias este hombre se siente agente de la ley, un representante del orden y la autoridad. ... Vallejo, le dije con este mismo tono que ahora le hablo a usted, o así o de ninguna forma, Opty el hombre se quedó en silencio pues un rato; a ver qué iba a hacer, a ver qué haría usted si piensa en poner casa y fundar un hogar, pues tragar como tragó Opty". (59)

Para ayudarnos a reconstruir la identidad de Opty y el significado de la cuerda tenemos también el relato que nos ofrece "Lucas" (bajo cuyo nombre se oculta su verdadera identidad), un compañero de prisión de Ricardo Vallejo. Su versión de los hechos en el penal no es muy creíble pues la memoria le falla, entremezclando sus pensamientos y, saliéndose del tema principal con

mucha frecuencia:

Tú me metes ahora en Ocaña por venir de parte de quien vienes, ... porque lo quieres saber todo del principio al fin, y yo pues debía haberte dicho que no, pero venías de parte de quien vienes, y de verdad estas cosas no deben olvidarse, es decir a ver si nos entendemos, olvidarlas en el sentido de lo que pasó pasó, de que mejor dejarlo correr, ya son muchos años y a todos nos interesa hoy que los que hayan de pagarla la paguen teniendo una mala agonía, si es que eso de la mala conciencia es de verdad, que yo lo dudo, o sea, pagarla desapareciendo de muerte natural, ya es que sería de enfermos pensar a estas alturas en ajustarle las cuentas a nadie, ganaron ellos, pues ganaron, nos jodimos nosotros, pues nos jodimos, pero la historia ya les está pasando la factura, y la vida también, es decir, a ver si me entiendes, si esto no se debe olvidar, pues alguien tiene que contarlo, natural.(74-5)

A pesar de ser poco fiable en su narración porque le falla la memoria, sin embargo, parece recordar muy bien el suceso de la soga: "En Ocaña la tejimos, sí, señor, en Ocaña, días fríos, la Sibería, frío moscovita decía Juanito González que todavía me dicen que aguanta firme como un roble, pero qué noches, se te metía el viento, todo el viento de la Mancha se colaba en las celdas, bajo las mantas, en los petates de serrín, bueno, joder, en los huesos, que es lo que dolía". (73) Recuerda que Agapito, un compañero de prisión, condenado a muerte quería ahorcarse, "le quedaban agallas para hacerles un corte de mangas, para negarles su vida, tú te das cuenta, no?" (96) y entre el resto de los amigos deciden fabricar la cuerda. Una de las dos sogas que trenzan es conservada por Vallejo, quien "no la tiró, es decir que debió, sí, claro, debió esconderla y como tenía libertad de movimiento pues la sacó con facilidad y ya ves, la sigue conservando el hombre, y yo me lo explico, son cosas de la cárcel, yo, por ejemplo, no me verás sentado nunca de espaldas a una puerta." (108) Los recuerdos del pasado y de la muerte del compañero le emocionan y no se atreve a

contarlo: "Yo voy a buscar esos cuadernos pringosos en que me dio por llevar un diario, porque allí lo tienes todo, y si tú quieres encontrar ambiente de la cárcel lo tienes abundante, pero no te lo voy a contar ahora, no me apetece ponerme aquí delante de este chisme a terminar de contarte lo que se siente cuando a un compañero lo sabes perdido para siempre". (95) Para él, lo que realmente cuenta del resultado de la guerra civil es el hecho de que fueron derrotados:

Nos vencieron, nos entregamos a su merced, eso es lo que cuenta cuando se lucha y se pierde, que ya no eres tú quien dispone de su vida, que no puedes hacerte ilusiones, que no puedes ir a dónde querías, ni aprisa ni despacio, estás quieto porque te dicen firme, te das cuenta?, o le sacas la lengua desde un ventano como el Agapito, pero firme también, tieso como una vara, te das cuenta?, con una soga atada al cuello, igual que el bestia del Agapito, o apretándote los calzones, lo que hacía el amigo de Eduardo Mirat que se la guardó. (112-3)

La cuerda ha ido cambiando de uso, ha pasado de ser el cinturón que mantiene los pantalones de Vallejo a finalmente sujetar una carpeta de documentos acreditativos de diversas propiedades. Lo curioso, en este caso, es que esta carpeta "poseía cierre propio, con un automático" (209), y por lo tanto no necesitaba ataduras. El hecho de que Vallejo conserve esta cuerda tiene un significado simbólico más que utilitario, ya que lo que trata de mantener a través de ella es, simplemente, su identidad de "vencido", de sometido por la dictadura. Por eso su identidad hay que buscarla en la cuerda, y de ahí que no se deshiciera de ella; porque tirarla, deshacerse de ella, hubiera sido perder su identidad.

Otro de los portadores de información para el trabajo de reconstrucción de la identidad de Vallejo es su amigo Eduardo Mirat. En un relato redactado para el libro del narrador y que por una nota al pie de página sabemos está incompleto Mirat recuerda la

inadaptación de Vallejo después de su período en la cárcel y el deterioro del que se rodea, síntoma de pertenecer al bando de los 'vencidos'. La marca de la guerra y la de vencido está en todos los sitios: "También allí, como sucediera en mi propio hogar cuando regresé, los cambios eran visibles, evidentes. El tiempo no había pasado en vano, había dejado su huella material. El tiempo era la guerra, la derrota. Mi ansiedad. Y aquí en casa de los Vallejos, de nuevo restricciones, deterioro, la regla común. Esto me devolvió la serenidad, sin duda. La nostalgia del pasado -me refiero a la anteguerra, claro esta- me sacaba de quicio en aquella época". (117)

La guerra dejó rastros en todos ellos y ya nunca más serían quienes fueron antes de que ésta estallara: "Nos guste reconocerlo o no, todos quienes participamos y construimos la guerra civil -me gusta usar esta idea: 'construir la guerra civil; la creo apropiada, aunque suene a paradoja irónica nombrar así aquel desastre- seguimos marcados por ella, pero principalmente por la derrota. En definitiva, pienso, fue la derrota, fueron nuestras derrotas las que nos acercaron". (137)

Por él sabemos del buen gusto literario de Vallejo y de su cambio hacia otro tipo de literatura más popular, pero que le beneficia más económicamente. El recorrido de la cuerda nos hace ver el bienestar económico que progresivamente va obteniendo su dueño:

Quedará primero en un cuartito interior, también dormitorio y despacho, del segundo, C, de cardenal Cisneros, 98, calle próxima a la glorieta de Bilbao. Más tarde irá a parar a otro cuarto, destinado ya sólo al trabajo, en Virgen del Val, 91, en el barrio de la Concepción. Finalmente terminará su recorrido en el séptimo, H, de pez Austral, 79, en el barrio de la Estrella; ahora, en una amplia habitación repleta de librerías, soleada y clara, donde, como en las estancias anteriores, Ricardo Vallejo gasta sus jornadas escribiendo. (8)

Al adaptarse al régimen, a modo de subsistencia,

se despreocupa de la verdadera literatura y de esta manera se autodestruye. A partir de ahora sólo escribe lo que se le pide, lo que puede llegar a la masa y proporcionarle dinero. Como él mismo reconoce "de todas las formas de ahorcarse, ésta mía no es de las mejores." (195) La idea de creación del protagonista principal de las novelas de Vallejo, Johnny Call, le brotó "del recuerdo de un compañero muerto en la cárcel," (191) aquel que se ahorcó con una de las cuerdas fabricadas entre él y sus amigos.

Mirat dice que tratará de reproducir con exactitud la conversación con Ricardo en la que discuten sobre la novela y, en la que sus ideas contrastan. Mirat encuentra absurdo escribir si no es para comunicar algo: "No le veo ningún sentido a escribir algo que jamás podrá leerse". (155) Sin embargo, para Vallejo el escribir es una necesidad individual que nada tiene que ver con el receptor:

Se escribe ante todo para decirse uno algo, no para contárselo a los demás o cuando menos lo primero es lo que manda. Supongo que la pretensión de ser leído resulta decisiva en todo escritor. Es decir, para dejar las cosas claras: nunca pensé que una obra de arte alcance su culminación, su finalidad y su sentido en el proceso mismo de llevarla a cabo. Sin embargo, cuando por afán de encontrar un testigo, o un receptor, éste se impone, bien sabes que la realización se falsea, que el proceso del acto creador se vacía y empobrece. Recuerda tantas y tantas naderías teatrales hechas para contentar al vulgo. Ya me dirás qué clase de comunicación estableces en tales ocasiones". (155)

Una vez concluida la transcripción de la conversación con Vallejo, Mirat advierte que "no se aproxima nada al modelo original" (163), porque no puede reproducir la charla tal como se produjo: "Me refiero a cuestiones del tono, de matices, de los mutuos cortes y mutuas réplicas que nos dimos". (163) Es consciente de la dificultad de su labor de reconstrucción ya que no recuerda los hechos con exactitud: "De modo que una y otra cosa, lo que acerté a resumir

y lo que no pude capturar, me llevan a cortar por lo sano un trabajo que veo imposible. Lo que intentaré ahora será completarlo por otra vía menos "verista". Incluir, en fin, lo que falta y, en mi opinión, resulta más relevante de aquel diálogo. Que a su vez me parece decisivo para llevarte a entender y valorar la catadura de la persona que, según miremos, puede llamarse Ricardo Vallejo o Richard Opty".

(164) En esa conversación, dice Mirat, Vallejo se muestra contrario a cualquier cambio para hacer su escritura más asequible al lector, lo cual contrasta con su postura posterior:

Sin llegar a decirme en ningún momento que yo había falseado y empobrecido mi poesía para publicarla, me soltó con meridiana claridad que mi elección, tarde o temprano, me convertiría en una sombra de escritor. Que la senda elegida por mí llevaba a trocarme inexorablemente en uno de los mil hombres de pluma que sólo han acertado a repetir, y no siempre bien, el legado anterior, sirviendo únicamente, si es que tal cosa merece. llamarse servicio, para despertar el ansia de una reacción noble en quienes le siguen. Recuerdo una frase suya de relativa brillantez, pero hiriente en aquellas circunstancias. Algo así como el único valor de una obra elaborada de tal manera consistiría en probar ejemplarmente que el dominio de la mera mecánica de la escritura no basta para merecer el título de artista. Hoy, y no sin alguna amargura, pienso que Ricardo tenía razón. (168)

Vallejo, fracasado, derrotado en su intento por hacer una literatura selecta, intenta un camino nuevo, a insinuación del propio Mirat, como escritor de novelas de policías: "Ricardo Vallejo -el ya inminente Richard 'Opty'- sólo trataba de ocultarse lo que ya había perdido para siempre. Como lo habíamos perdido los demás, sin duda: un camino hacedero, adecuado a sus facultades". (170) La desilusión, aceptación y el desengaño le lleva a abandonar sus antiguas ideas puristas para hacer una literatura de masas, dedicada al pueblo, y que a la vez pueda proporcionarle dinero: "Fue esa inseguridad íntima, estoy completamente seguro, lo que le llevó a sus

bandazos: a elegir, tras la pureza, la capitulación. Su peculiar forma de autodestruirse durante el período que siguió a su salida de la cárcel creo que no puede entenderse si no es así". (187) Mirat considera la serie de 'Johnny Call' como "un producto de mala literatura popular, ... Pero dentro del subgénero, como excepcionalmente bien hecha. No bien escrita, porque Ricardo aceptó la principal servidumbre de este tipo de prosa, pero sí bien construida, organizada con convicción, llena de fantasía, de ingenio en el montaje y desarrollo de las peripecias, de modo que lo fantástico posea una base y un sentido: el de alegrar la lectura". (191)

Al fallarle la memoria, Mirat, de vez en cuando, pone frases en boca de Mirat que no sabe si éste realmente dijo: "Hasta que extremos se llega, verdad? Mira por donde fui yo quien se puso la sogá al cuello". (194) Una vez pronunciada esta frase como si la hubiese dicho Vallejo, Mirat se retracta: "Rectifico una vez más. Ya me expliqué con creces sobre mis torpezas de transcriptor. Sin duda, la frase no fue ésta, claro. Me parece demasiado rotunda para que resulte cierta. Pero tal era, sin duda alguna, su sentido. Y además resonó de forma parecida. Tenía, sin duda, mucho de melodramático. Seguramente, las influencias del oficio".(195)

La historia de la cuerda y de sus múltiples usos representan el pasado de Vallejo: "Relatándome la historia de aquellas ataduras, me entregaba más que un mero texto. Me ponía entre las manos toda su vida. O si lo prefieres, todas las ilusiones destrozadas". (195) Pero a pesar de todos los datos e información recogidos Mirat no está seguro de que su manera de juzgarle sea la

correcta: "Quizá, por lo que hoy sé, debería decir que él se encuentra bastante satisfecho con su figura final con su destino. Seguramente soy un mal juez".(197) Con lo que el narrador no está de acuerdo, ya que, desde su punto de vista, su juicio sobre Vallejo fue correcto. Sin embargo la opinión que obtenemos de Mirat sobre la calidad de las novelas de Vallejo se contradice con la del narrador que después de leer las tres 'parábolas' percibe en ellas "un innegable talento de escritor. ... Resulta inevitable pensar que, de haber sido editadas en su día, aunque no hubiesen alcanzado popularidad, sí habrían conseguido para su autor, pronto o tarde, un reconocimiento y un respeto. ... Ricardo Vallejo guardaba dentro de sí las necesarias facultades para haber sido un escritor notable". (202-3)

Ante la falta de ampliación de la vida de Vallejo por parte de Mirat, el narrador decide hacer un resumen en tercera persona sobre las varias sesiones mantenidas con Mirat ante un magnetófono y otras sin él, por lo que no podemos saber con exactitud qué es cierto o no de lo que nos dice porque sabemos con anterioridad que la memoria le puede fallar. Una vez completo el relato, el narrador reconoce que probablemente haya incongruencias, ya que las cosas no eran como las recordaba Eduardo Mirat, "ni su amigo Ricardo tan listo, ni el viejo ingeniero tan asiduo de las gentes de la Institución. Pero poco importa. Un hombre se dibuja en ellas tal y como ha sido visto por otro, y para eso vale cualquier ojeada, aunque parezca incompleta". (210) El relato de Eduardo Mirat, a pesar de ser incompleto, da luz en la búsqueda de la identidad del novelista. Como el narrador-recopilador nos declara, el lector habría ganado en matices si la

narración de Mirat hubiera sido completa. Pero todas las visiones y opiniones que obtenemos son limitadas, y como tal son una parte de la realidad, de esa verdad que estamos tratando de encontrar.

La investigación sobre Vallejo queda completa con el estudio sobre literatura de posguerra de Humbert & Nájera del que se ofrece una entrevista con Opty y el relato "Como conocí a Johnny Call y lo que hice con él", que es una elaboración de todas las encuestas hechas a lectores de la colección. A través de la entrevista realizada a Opty para el libro de Humbert & Nájera vamos a saber su propia versión de los hechos: "pero yo no siento ninguna clase de vergüenza en relación con ninguno de mis libros, policíacos, de vaqueros, del género rosa; tampoco lo siento por el trabajo al que ahora me dedico con preferencia, el guión radiofónico; absolutamente ninguna clase de vergüenza, ningún deseo de camuflarme; nada de eso, que quede claro. es un trabajo que acepté llevar a cabo y que traté de hacer lo mejor posible". (211)

En el personaje creado por Vallejo, según Humbert & Nájera, se observa la admiración del escritor por la civilización americana. La obra está escrita "desde la entrega absoluta al 'American way of life'". (218) Es decir, "la serie de Johnny Call está cuajada de negros, puertorriqueños, 'espaldas mojadas' e ilegales de todas las latitudes que circulan entre los cabarets de New York by night o Los Angeles by night, Detroit, Las Vegas y hasta algunas pequeñas ciudades del Medio Oeste". (220) Describe la sociedad americana, "de manera tópica -dice Humbert & Nájera- absolutamente superficial, pero sin escamotear ni uno solo de sus elementos y dándoles el peso y la función que ostentan en la realidad". (221)

A través del relato confeccionado a partir de las encuestas a los lectores de Vallejo, vemos como la colección de Johnny Call fue de beneficio para muchos de sus lectores que vivían en una sociedad puritana y opresiva que no les dejaba ser niños: "Estudiaría por las mañanas, después de venir de misa. Volvería a estudiar por las tardes. Luego iríamos al rosario. Daría a continuación un paseo con ella, solos, para tomar el aire, por la carretera de la Vega. Comulgaría todos los días porque necesitaba de la gracia de Dios para recobrar la luz. Rezaríamos otro rosario después de cenar por mi madre. Y finalmente -lo dijo muy en serio- dormiría". (255) Johnny va a ser el epítome de sus sueños de libertad, en quien van a ver reflejado la vida que ellos no pueden poseer. Al igual que en David el Callado, observamos que el trauma de la guerra ha incapacitado a unos niños a juzgar y pensar libremente.

Al igual que en las dos novelas anteriores, Montero, en esta última de la trilogía, hace gala de un gran derroche de imaginación y da muestras de una gran madurez literaria. Los valores críticos encontrados anteriormente vuelven a repetirse en esta novela rica en recursos formales y niveles estilísticos. El motivo principal de la novela es, como el mismo título indica, la búsqueda de la identidad, el deseo de tener un nombre propio, de ser alguien en la sociedad. Se trata como ha dicho Sobejano, de una "busca de pertenencia"²⁴ Tanto Necesidad de un nombre propio (1978), como Señas de identidad (1966) de Juan Goytisolo son novelas cuyos protagonistas carecen de identidad y en los que encontramos una lucha desesperada por hallarla, por conocerse a sí mismo. Al mismo tiempo, ambas novelas representan un notable e intenso esfuerzo de autoanálisis

nacional, y un grito de acusación ante la sumisión y el conformismo que prevalecen en la sociedad actual. Son "la gran pieza vindicativa de ese pueblo irresponsabilizado, temeroso y hundido, que un buen día empieza a levantar cabeza sin haber recobrado su espíritu más altivo." ²⁵

Con los tres volúmenes de Documentos secretos, Montero al igual que Goytisolo con su trilogía de Mendiola: Señas de identidad (México: Joaquín Mortiz, 1966), Reivindicación del Conde don Julián (México: Joaquín Mortiz, 1970) y Juan sin tierra (Barcelona: Seix Barral, 1975) opera un cambio con respecto a su narrativa precedente. A partir de ahora, ambos autores, no sólo van a hacer testimonio social, sino que van a enfrentarse a la realidad de forma compleja teniendo en cuenta los factores sociales, económicos y culturales. Ambos autores van a persistir en el realismo como modo de acercamiento a la realidad, pero a partir de este período su visión se hace más crítica e incisiva. Los temas que van a abordar en este período siguen siendo sociales, la novedad radica, principalmente, en la experimentación lingüística y estructural.

La preocupación por el método narrativo se advierte en las cuatro novelas de esta etapa. En ellas Montero se muestra mucho más ambicioso que en las novelas que le preceden y, al mismo tiempo, más dueño del instrumental técnico, ahora manejado con una mayor destreza. Todas ellas muestran una serie de personajes profundamente alienados y frustrados por la sociedad del país que no les permite realizarse. Al niño, la guerra y la miseria junto a una rígida educación le han llevado a la vida adulta sin preparación; al adolescente se le niega una serie de oportunidades con las que dar un

sentido a su vida; al adulto, la frustración de una lucha inútil le condena a la resignación definitiva. Todos ellos encuentran un modo de adaptarse a las circunstancias negativas que les rodea, haciendo así su existencia sino feliz, por lo menos tolerable.

A través de una estructura compleja y de un realismo muy renovado, Montero ofrece una visión de la España de posguerra. Visión que no va a ser la monolítica de un narrador omnisciente único, sino que a través de múltiples narradores y sus visiones diferentes analiza y presenta la realidad del momento y da una visión global del personaje analizado. La técnica del informe utilizada en todas ellas y la fragmentación de la realidad en diferentes puntos de vista, suministra datos incompletos que el lector ha de completar y relacionar, de ahí que su participación sea de gran importancia en estas novelas. Montero deja claro que dentro de unas estructuras autoritarias, en una época concreta de dirigismo intelectual, la limitación frustra al individuo llegando incluso hasta la destrucción de su propio yo. Por eso, para poder seguir existiendo, es preciso remontarse a los orígenes, ir al pasado, averiguar quiénes somos, en otras palabras debemos descubrir nuestras señas de identidad, aún a sabiendas de que el camino hacia esa búsqueda interior es difícil y caótico, como vemos en la estructura de la novela.

NOTAS

¹Isaac Montero, Los días de amor, guerra, y omnipotencia de David el Callado (Barcelona: Plaza & Janés, 1972a). (Todas las citas de este libro son de esta edición y la página se indica en el texto).

²José María Cachero, La novela española entre 1936 y 1980 (Madrid: Castalia, 1985) 369.

³Isaac Montero, "A treinta años del siglo XXI. Mesa redonda: novela", Cuaderno para el diálogo XXIII Extraordinario (1970b): 48.

⁴Pilar Trenas, "Entrevista con Isaac Montero", ABC 27 (Sept. 1981): 38.

⁵Trenas, 1981, p. 38.

⁶Santos Sanz Villanueva, Historia de la novela social española (1942-1975), Tomo II (Madrid: Alhambra, 1980) 724.

⁷Ramiro Pinilla, autor a quien, a pesar de la calidad de su obra, no se le ha prestado la atención que merece. Escritor de clara resonancia faulkneriana, cuya obra rompe con las normas del realismo tradicional hasta entonces en vigor. También, al igual que Isaac Montero, con sus novelas de asunto policíaco Arte Real (1979) y

Pájaro en una tormenta, Pinilla aborda la intriga y lo.policial con En el tiempo de los tallos verdes (1969).

⁸Trenas, 1981, p. 38.

⁹Montero, 1972a, Cubierta del libro.

¹⁰Montero, 1972a, p. 11.

¹¹Jorge Rodríguez Padrón, "Isaac Montero: otra vez el realismo", Cuadernos Hispanoamericanos 284 (1974): 329.

¹²Rodríguez Padrón, 1974, p. 329.

¹³Wolfgang Iser, The Act of Reading, (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978), 24.

¹⁴Iser, 1978, p. 24.

¹⁵Isaac Montero, Documentos secretos I (Madrid: Al-Borak, 1972b) (Todas las citas de este libro son de esta edición y la página se indica en el texto).

¹⁶Philip Hobsbaum, A Theory of Communication, (Lomdon, 1970) 47.

¹⁷Iser, 1978, p. 16.

¹⁸Iser, 1978, p. 17-18.

¹⁹Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics", Style in Language, Thomas A. Sebeok, ed. (Cambridge, Mass., 1964) 358.

²⁰Iser, 1978, p. 96-97.

²¹Isaac Montero, Documentos secretos II / Arboles y ropa de vestir (Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1974) 11. (Todas las citas de este libro son de esta edición y la página se indica en el texto).

²²Iser, 1978, p. 171.

²³Isaac Montero, Documentos secretos III / Necesidad de un nombre propio (Madrid: Akal, 1978) 19. (Todas las citas de este libro son de esta edición y la página se indica en el texto).

²⁴Gonzalo Sobejano, "Valores figurativos y comparativos de la soledad en la novela de Juan Goytisolo", Revista Iberoamericana 116-117 (1981): 81.

²⁵Luis Saavedra, "La escritura ilimitada de Juan Goytisolo", Cuaderno para el diálogo 26 (1971): 2.

CAPITULO VI

Análisis de la obra narrativa de Isaac Montero III:

Las novelas de la tercera etapa

En la última etapa de Montero encontramos tres novelas de asunto policíaco: Arte real (Madrid: Alfaguara, 1979), Pájaro en una tormenta (Barcelona: Grijalbo, 1984), y Señales de humo (Madrid: Mondadori, 1988). Aunque a primera vista pueda parecer que nos encontramos ante un tipo de novela que se separa completamente de la línea seguida hasta ahora por el escritor, sin embargo, si nos fijamos en profundidad observaremos que este recurso es simplemente una forma de disfrazar la crítica social para llegar de forma más fácil a lo cotidiano, algo muy común a muchas de las obras del actual "boom" de la novela policíaca española.

Con la primera de estas novelas, Arte real ¹ (1979), parece que se empieza una nueva etapa en la narrativa de Montero alejada totalmente de su trilogía de documentos. Sin embargo, bajo la apariencia de novela policíaca encontramos una obra que sigue las preocupaciones vistas hasta ahora en el escritor. Su complejidad estructural supera la de las tres novelas que forman los documentos secretos, llegando a convertirse en un juego verbal que lleva a un desenlace inesperado. Como dice Luis Suñen, su estructura y su montaje resultan de una complejidad mucho mayor que en las novelas que la preceden.²

Montero, en esta novela, que podríamos considerar como

una novela-ensayo, nos hace un estudio del crimen en general y critica determinados aspectos de la novela policíaca. Por otra parte, además de estudiarse las circunstancias que rodean al crimen se dan una serie de normas para cometer el crimen perfecto. El utilizar, por primera vez, la forma de la novela policíaca, le va a dar a Montero la oportunidad de indagar en temas ya presente en sus obras anteriores: la sociedad española de posguerra con sus desilusiones, fracasos, rutinas y aburrimientos. En esta obra muestra también el comportamiento de una sociedad en la que se proyectan las frustraciones y represiones dejados en ella por la guerra civil española y por un gobierno autoritario y represivo. Además se observa el vacío que invade a unas personas que tras entregarse a una causa con convicción la abandonan al perder sus ilusiones y ganas de vivir. Por ello, el lector de Arte Real no va a encontrar sólo un relato policíaco, sino una crónica de unos hombres que vivieron una época dolorosa en el acontecer de la historia de España.

Como dice Luis Suñen, es posible, que bajo la capa de novela policíaca la obra no sea más que una reflexión sobre literatura.³ Obra engañosa, en la que Montero, a través de un narrador-personaje-asesino, hace un estudio, en apariencia, de las actividades criminales, pero que en realidad encierra un estudio del proceso literario, es decir de la escritura. Por ello, toda la explicación sobre el arte de cometer un crimen impune no es más que un discurso falso, disfrazado de seriedad y acreditado por las opiniones de periodistas y medios de comunicación fiables, lo cual muestra a su vez los diferentes disfraces de los que se vale la literatura. Así, "lo que parecía demencial trabajo de precisión a la busca de una

anónima notoriedad, se convierte en confesión precisamente articulada, en la que la literatura sustituye a la vida con ventaja, juega su papel por mucho que lo real sea, al fin, lo único demostrable y que el narrador se vea condenado a ofrecer todos los pasos de su alegoría".⁴

Pero al igual que en las novelas que forman la serie de documentos, en esta obra Montero hace uso de una cronología en zigzag, produciéndose analepsis y prolepsis que desordenan el carácter lineal del relato. A través de la analepsis, el autor evoca a posteriori un acontecimiento anterior al momento de la historia que se relata. Mientras que con el uso de la prolepsis, Montero cuenta por adelantado un acontecimiento que ocurrirá más tarde, manteniendo de esta forma el suspense. De igual manera que en obras anteriores, en Arte real es también frecuente el uso de elipsis y de enmascaramiento de hechos, retrasando su aparición para más adelante; creando de este modo suspense en el lector. También, como en las novelas precedentes, los personajes están desequilibrados y muestran las huellas del contexto social e histórico creado por el franquismo, desde el cual hay que explicar las conductas de estos personajes.

En esta novela, Montero, de forma engañosa, construye un relato policial en el que unos datos se sobreponen a otros, dándonos una multitud de hipótesis diferentes sobre un supuesto accidente de automóvil que va a resultar ser una forma de estudiar la realidad y lo cotidiano. Además de la voz del narrador omnisciente, que a su vez es también un personaje de la obra, encontramos diversos datos objetivos en los reportajes periodísticos sobre el supuesto crimen.

El narrador hace una selección de noticias, periódicos, titulares, artículos, etc; para, de esta forma, mostrarnos el proceso

de la investigación policiaca y sus diferentes hipótesis. La historia principal se complica con la repetición e inclusión de hechos secundarios, cuyo propósito es hacer difícil para el lector el relacionar todas las pistas y resolver el crimen del narrador. Además, el texto se llena con las mismas estrategias reflexivas tan prevalentes en las obras de los mejores postmodernistas, convirtiéndose la obra, en lo que podemos considerar, como una novela-ensayo.

La obra comienza con las advertencias del narrador-protagonista al lector dándole una serie de normas y principios que explican cómo cometer un crimen impune. De esta manera el lector queda implicado en la interpretación de los hechos desde el principio de la novela: "Mi arte se ocupa de hacer de cualquiera un asesino satisfecho. Conoce el lector mudanza de más grande valía? ... Jamás quisiste, lector amable, borrar a tu prójimo de la faz de la Tierra y solazarte en ello?". (13)

De los cinco fundamentos del Arte Real del narrador, en el primero de ellos: 'En cualquier muerte cabe una mano criminal', el narrador a través de diferentes reportajes del diario Pueblo nos pone en antecedentes sobre un accidente de tráfico que va a sospecharse fue un crimen y que termina confirmándose fue tal. Según el periódico, un desconocido se negó a prestar ayuda a las víctimas huyendo del lugar del suceso cuando alguien se aproximaba. El hecho de que en el bolso de la joven conductora muerta se encuentre una carta de amenaza a otra persona muestra que la joven fue víctima de las manos del asesino chantajeado, posiblemente el fugitivo desconocido.

El narrador omnisciente, conocedor de todos los detalles

que rodean al accidente, va a explicar el porqué de su buen conocimiento de actos y hechos normalmente desconocidos para el público medio: "Está en mis manos, de proponérmelo, facilitar aquí la reconstrucción de los pasos dados por la policía. ... No se me entienda que yo haya tenido entrada alguna vez a los despachos de la Investigación Criminal. ... No. Se trata de algo bien simple y al alcance del más lerdo. Dispongo de todo lo publicado sobre el 'caso del Mini' o 'crimen de Sotosalbos'". (24) De todos los datos acumulados sobre este caso, el narrador va a hacernos una selección y ofrecernos lo que a él le parece más revelador, lo cual no deja de ser su propia visión parcial de los hechos. La selección que ha llevado a cabo, la ha hecho por un motivo: "porque, tanto yo como el lector, podemos evitarnos la fatigosa tarea. Y sobre todo porque un par de recortes de prensa se bastan para probar con mayor claridad cómo el inevitable tejido de la lógica termina por convertir una sospecha en el indicio de móviles inconfesables". (24)

Al igual que en las novelas que componen los documentos secretos, Montero, en ésta su primera novela policíaca, hace uso del recurso de la narración intercalada, para ofrecernos las diferentes perspectivas de un mismo suceso. Así, la primera persona en darnos detalles del accidente es el periodista de Pueblo, Enrique Núñez Silva, otro narrador en primera persona, quien después de hablar con el testigo presencial del accidente puede darnos una descripción de la persona desconocida que se dio a la fuga: "de aspecto maduro, iba a cuerpo". (27) A pesar de tener sus propias opiniones sobre los sucesos, se atiene de forma objetiva, como buen periodista, a relatar lo hasta ahora probado: "Este cronista, como ustedes saben bien, es

muy poco dado a las conjeturas. Tiene sus hipótesis, desde luego, pero se limita a contar hechos". (30)

En posteriores ediciones del periódico se obtiene más información sobre los hechos, lo cual ayuda al lector a reconstruir lo ocurrido. A todos estos reportajes del periódico, el narrador omnisciente añade sus opiniones y teorías que prueban y mantienen su Arte Real, y que, a veces, serán acompañadas de ejemplos llenos de gran humor e ironía queriendo dar fe de lo hasta ahora dicho.

El segundo fundamento: 'La vida multiplica la muerte' explica como en ocasiones la gente dejándose llevar por las apariencias quiere ver un crimen donde no lo hay y por ello, " Cuántos inocentes no fueron al patíbulo por causa de un ojo en apariencia errático e inquisidor pero de hecho prisionero de la necesidad de confirmar malicia en lo entrevisto?". (33) Lo cual fue lo que ocurrió en el caso que el narrador está relatando. Tanto el testigo como la policía al ver la carta de chantaje en el bolso de la muerta creen hallarse ante un crimen. De la misma manera reacciona Feliciano López Gómez, testigo del accidente, quien en su entrevista para El Caso muestra sus sospechas sobre la persona fugitiva: "En cuanti que echó a correr, to lo supe como si mesmamente lo habría estao viendo. Me dije: Felicio, ése no escapa por na bueno".(34) Sus hipótesis, sin tener una base cierta, llegan hasta incluso dar una versión del motivo del crimen: "Por zorrería de ella, o si me apuran por celos. Qué habría pensao usted? Una buena moza, digo; la compañía, de pareja edad; y en estas, un viejo que sale como alma que lleva el diablo". (35) La respuesta del periodista no tarda en llegar, basándose en lo ocurrido, cree que todos hubieran creído lo mismo en

sus mismas circunstancias: " Qué habría visto usted? Lo que todos, verdad, lector? Lo que todos". (35)

De igual manera, el narrador-personaje, aunque no conoce en persona al testigo del accidente, cree, por las fotografías publicadas en el periódico, que debe ser un hombre de malas intenciones, lo cual también no es más que una hipótesis basada en lo superficial. La casualidad lleva al testigo al lugar donde ocurre el accidente, lo cual será una clave importante en el desarrollo del Arte del narrador, pues siempre "el testigo de una muerte donde se derramó sangre, cavila sobre la posibilidad de una mano asesina empeñada en verterla", (35) ya que "la sospecha no anida en las circunstancias que rodean un cadáver, sino en el alma de quien lo percibe". (36-7) Siendo esta persona la que fabrica el crimen, pues "la sospecha mata; o al menos ayuda a matar".(37)

Antes de que tengamos un sospechoso, y de forma inesperada el narrador-personaje se declara el asesino, el "hombre de edad madura del automóvil fugitivo", (36) pero no el causante del accidente. Admite así que el primer crimen por Arte Real fue cometido en la carretera cerca de un pueblo segoviano, en el accidente del Mini.

Ya dos años antes del accidente, el narrador en casos diferentes trata de ayudar a una víctima a la cual abandona al ruido de alguien que se acerca. Estos casos parecen servirle como ensayo de lo que será el accidente que ocurrirá dos años más tarde, pero en todos ellos el problema "sigue radicando en encontrar aquella situación que reúna ambos requisitos: una persona muerta o malherida, y espacio y oportunidad para escapar seguro y sin apresuramiento".

(42) Sabe que a la hora de elegir es mejor un cuerpo muerto, que le facilitará la obra: "Cualquier cadáver. El que conoció lecho de hospital o el que no salió del propio. El que se despidió gritando ay de mí! antes de darse de bruces contra una esquina o el que rodó en silencio desde lo alto de una escalera. El de sangre azul y el que sólo contenía alcohol en vena". (46)

En el tercer fundamento del Arte Real: 'Impunidad y lejanía son una misma cosa' el narrador ofrece un reportaje del periódico Pueblo en el que se da un retrato-robot del asesino, hecho público por la oficina de Prensa del Ministerio de la Gobernación. Además apunta varias señas de identificación sobre el criminal: edad madura, voz ronca, disimula una cojera y es habitual en bares de alterne. Pero existe una gran diferencia entre la imagen verdadera del asesino y la que ofrecen los testigos. Según el narrador la imagen hasta ahora ofrecida por la prensa difiere mucho de su imagen como asesino, por eso nadie le reconoce en la calle y le sirve en parte como forma de ocultarse: "Nadie me miró de reojo el día que cuento. Sin duda, porque mis pupilas no son tan grandes y hambrientas como les pareció a las damiselas que me describieron, descontentas con otras hambres mías. Ni mis orejas tan de liebre, ni mi sonrisa tan adusta y a la par tan rendida". (53)

Días después del accidente, cuando encuentran al asesino, éste difiere mucho del narrador, que dice ser el verdadero asesino. El detenido, Rafael Gutiérrez Ramos, que se declara autor de la muerte de María Josefa Díaz Falcón, está muy lejos de la imagen del narrador: "Fue fotografiado y descrito de tal forma que hasta un tonto de baba habría podido apreciar las diferencias entre 'mi'

geométrico retrato anterior y su carnosa figura". (53) El criminal vivía en Madrid y no en provincias, no cojeaba, ni era distinguido, que era tal como lo había descrito la prensa y como el narrador dice ser, por eso "harta de no dar conmigo, la red inquisidora persiguió otra sombra". (54) Así, "la figura y la historia del que sería ya para siempre el matador de Mari Pepa, me ocultaban por toda la eternidad de mi silencio". (54)

El detenido será la primera víctima de un crimen por Arte Real, pues el narrador es el verdadero asesino: "Yo, el que en verdad tiene las manos ensangrentadas". (56) Crimen que prepara durante dos años y que finalmente puede llevarlo a la práctica con éxito saliendo impune de él. Crimen que comienza a preparar a partir de un artículo del ABC de enero de 1972 en el que una esposa confiesa a su marido haberle engañado mirando las moquetas, los grifos, los baldosines y la cocina de un piso para el fin de semana en vez de ir a la peluquería. De esta forma, Montero nos hace una crítica de la publicidad que existe en los periódicos y en los medios de comunicación, a través de la cual se empuja al lector a comprar y querer poseer más de lo que tiene:

En este mundo nuestro babélico y aturdido, apresurado y automático, inundado por huevos puestos en serie y caldos sintéticos, lleno de puertas que se abren solas y mujeres planas, repleto de desodorantes y detritus que se tapan los unos a los otros, cabe ser sordo, manco, mudo o desnarigado. Se saldrá de la mala ventura como el cojo de ambas piernas: tirando con diversas e ingeniosísimas prótesis. Pero ay del ciego! El invidente comienza por perderse la multiplicación del día que nos regaló la bombilla y ya no para en pérdidas. Jamás podrá apropiarse de los cielos imposibles de Kodak; de los bombardeos que no matan a quien los presencia y los viajes de ida y vuelta a las antípodas mientras se toma el postre; de los chistes sin palabra; de la piel sin granos de las modelos; del valsar de los semáforos y el brillo sideral de las camisas en las vallas publicitarias; de los criptogramas que guían en los

aeropuertos al peregrino; del rojo cardenalicio de las manzanas que a nada saben... Y de millones de cosa más que ni crecen en surco ni maduran en árbol ni caen del cielo. (58-9)

Además, la vista juega un papel fundamental en el desarrollo del crimen por Arte Real. Los ojos ajenos cumplen una función que ningún otro sentido posee, y es el facilitar el aniquilamiento de una vida humana, "sólo el ojo vale para percibir los cuantiosos datos albergados por una circunstancia vagamente criminal. ... Sólo a la vista le es dado recomponer la figura de un asesino a partir de una sombra. Lo que es decir de casi nada". (62) La mirada moderna es a través de prismáticos como "los yanquis borrachos que periódicamente se suben a la azotea de un rascacielos con un rifle de mira telescópica y eligen para su festín a los ciudadanos que da de sí su cargador, sin que les decida a la hora de apartar la caza más que un ceño mal fruncido, el color de un traje o el ritmo de un trasero". (63) Es sólo la mirada la que da la impunidad en un crimen, porque le permite mirar de lejos. Por ello, la noticia de la acusación y condena a muerte de Rafael produce en el narrador gran satisfacción: "Mis ojos le vieron aparecer un día en el 'caso de la chica del Mini', le escrutaron de arriba abajo, consintieron en otorgarle el papel de víctima y finalmente gozaron con su agonía. Unas palabras más le habrían salvado. Pero no salieron de mi boca. Por todo ello, soy su asesino". (64)

En el cuarto fundamento 'la casualidad siempre embauca' el narrador-asesino se dirige al lector de forma irónica para expresarle que tratará de ser breve al transcribirle las 'doce páginas previas al accidente, "todo un evangelio sobre el azar". (70) En

ellas cuenta sus correrías preparatorias del Arte Real alrededor de Madrid para averiguar cuáles son los datos que recuerda una persona que se haya ante un hecho imprevisto. La casualidad nos lleva a situaciones inesperadas, "nos arracima o nos aventá, nos mete en el centro de un torbellino o nos arroja a una orilla lejana y acojedora; o viniendo a lo nuestro, cómo el papel de delincuente transgresor, en una situación donde medien sospechas delictivas, puede recaer sobre el más pintado". (72) Además es necesario que la víctima y demás implicados en un crimen encajen bien en el cuadro del relato, pues "quienes cazan delitos -y criminales- dan en esclavos de las leyes del buen contar. Y hasta de la rima. Si el cuento no suena bien, eliminan lo que torna cojo el romancillo". (75) Ya que a la hora de explicar un crimen lo que cuenta no es la certeza del relato sino lo que se adecua mejor al buen sonido: "La verdad de un crimen -como la de un sueño, o una visión que escapa- queda para el juicio final". (79)

En el quinto fundamento del Arte Real 'lo humano es contar', el narrador asegura que quien se atenga a las reglas de este arte, obligará a cometer un error de juicio: "El juez sabe que perjura el reo, los testigos de la defensa y del acusador, que la policía manda los atestados en poco papel para atenerse al presupuesto, que las pruebas ni pesan ni dejan de pesar... Y así, hasta el infinito". (90) Para mostrarnos el error judicial el narrador nos da un ejemplo, el crimen basado en su propia experiencia, en el que sólo va a ser necesario una carta de chantaje con una dirección y un piso lleno de diferentes objetos para llevar a cabo su crimen.

Un mes después del crimen el periódico Pueblo ofrece un relato perfecto de lo ocurrido. Relato que coincide con lo que el narrador ha preparado y esperaba que ocurriera: Rafael Gutiérrez Ramos, es el autor de la muerte de María Josefa Díaz Falcón. El sobre encontrado en el bolso de la víctima lleva a la policía a un piso alquilado por un tal 'Antonio Serrano'. En él se encuentran otras notas similares a la encontrada en el bolso, lo cual asegura la conexión entre ambos. Rafael Gutiérrez cumplió las instrucciones dadas por Serrano de escarmentar a los ocupantes del 'Mini' a cambio de dinero. El periodista termina el artículo diciendo: "Para el cronista, el éxito de nuestra policía constituye un motivo de doble satisfacción. Primero, por la captura del asesino; pero asimismo porque desde el principio tuvo la corazonada de que había 'algo' importante en el accidente de la carretera segoviana". (100) Sin embargo, esta historia no es la verdadera sino la que el narrador-asesino ha creado para su Arte Real, historia que "contiene crimen, criminal, motivos y víctima. Pero todos esos elementos quedan desplazados de tal manera que dejan en la oscuridad más impenetrable al auténtico asesino. A mí". (101)

La segunda parte de la novela nos relata el trabajo del narrador en organizar su crimen perfecto. El piso cuya dirección figuraba en la carta del chantajista ha sido alquilado por el narrador bajo un nombre supuesto para llevar a cabo su Arte Real. El narrador explica que escribe el libro para difundir no sólo su trabajo sino también para dar todos los cánones de su arte: "Escribía en mi despacho hasta altas horas de la madrugada. O, cuando empecé a frecuentar el apartamento de Juan de Ribera, trabajaba hasta muy tarde

en perfeccionar las menudencias imprescindibles a través de los cuales mi fantasía acabaría por ser más real que las franjas con hojas de acanto del empapelado de la alcoba". (115)

El narrador omnisciente va a comentar e introducir fragmentos de lo escrito por Julián Abezuela para el El Caso, en donde nos da un breve historial de la muerta, en el que ésta aparece como una chica decente. Sin embargo, a pesar de que todo indica una vida normal, el periódico basándose en especulaciones y en suposiciones llega a la conclusión de que "más de un desengaño tremendo ha tenido que haber en la vida de esta muchacha -aseguraba Abezuela antes de poner la firma- para dar en una mujer tan calculadora, tan fría". (122) Su relación con 'Chemary' Santos Rodríguez, a quien se le considera mezclado en drogas, empaña su reputación.

Abezuela como buen reportero del periódico sensacionalista El Caso se inventa y especula sobre datos que no puede probar. Por ejemplo, el hecho de que la muerta comparta un piso con varias mujeres es un motivo de sospecha para el periodista: Qué buscaba Mari Pepa en una comuna de mujeres? Protegerse de los golpes de los hombres. De no haber perdido la fe, habría marchado a un convento". (125) Por eso, el narrador-asesino, de toda la información obtenida de Abezuela, periodista de El Caso, sólo nos ofrece lo que está probado: "Callé más de lo que conté. Por qué razón? Porque un periodista no puede escribir sin pruebas. Y yo sólo tenía rumores y confidencias". (123)

La táctica del narrador a la hora de preparar el crimen se basa en componer su figura como si fuera un provinciano que frecuenta Madrid y que quiere disponer de su propio piso cuando visita

la ciudad. El alquiler del apartamento está hecho con gran cuidado de forma que no desvele su identidad. Lo frecuenta de vez en cuando y a él se acompaña por las noches de una mujer diferente. A su vez, coloca alrededor del apartamento diferentes indicios que muestren que en él se llevan a cabo transacciones ilegales. Su intención es dejar rastros que sean descubiertos por las personas que investiguen el crimen: "Son las idas, venidas, diálogos, vestidos, manjares, compañías, estampas y basuras de las vidas que husmea lo que lleva al investigador a elaborar hipótesis sobre la finalidad de un crimen". (144) Una vez descubierto todos los indicios, espera que estos lleven a la víctima a conseguir la pena máxima: "No quería medias tintas. Nada de eximentes. Nada de obcecaciones momentáneas. Quería premeditación y alevosía. De modo que un escondrijo me era imprescindible para que mi víctima, adornada de todas las lacras, recibiese la pena de muerte". (147)

Llevado de su interés por mostrar un crimen moderno y por agravar el delito decide colocar droga en su apartamento: "Para mis propósitos necesitaba hacerme y dominar jergas, modos, referencias que me permitiesen acomodarme en el territorio de los idos de casa en mal olor. Y ahí comenzó mi yerro. Nada se parece tanto a un hábito pecaminoso como el aprendizaje de un idioma". (165) Esta ocasión es aprovechada por Montero para darnos de forma humorosa una descripción del mundo de las drogas y de los que están sumergidos en ella, lo cual demuestra la capacidad de Montero para la narración y su modo magistral de reproducción de diferentes registros del lenguaje: "Y del chao vuelta a empezar con el hola, tronco; qué tal la noche, tío; hoy yo paso hasta de mear. Y otra vez no me comas - se adivina?- y el

págate algo y haz santidad. Y así hasta seis. De hilván, cualquiera de las cuatro conversaciones que todo lo nombran en la lengua monotrina del pájaro que buscó la libertad en la jaula: el rollo que te traes, el rollo que me traigo, el rollo que se va y el rollo que nos llega. Qué sinfín de posibilidades para la oreja visitante!".

(177)

Después de su primera experiencia con un porro el narrador describe sus sensaciones, en un párrafo lleno de gran humor:

Quiero encontrar pintura, pálpitos, agitación, apariciones y carne de Dios y lo único que recuerdo es una risa boba, una insensata atención a los ruidos -los de los Pink Floyd y los de la carcoma- y un contento propio del que duda entre dormirse y seguir con los ojos abiertos. De añadir algo más, pondría en la cuenta un torpor en la lengua, una más insensata atención hacia las palabras de mi compañerita y un aceptable riego de calor en las manos y el entero pellejo. Lo último me llevó a demorarme entre los brazos de la gusana. Y sin duda los besos me parecieron más largos y cadenciosos, la mínima lengua de la niña salvaje más gentil y educada, mis entretenimientos aquí y allá más desinteresados y siervos de toda molicie y el riego del jardín más abundante y desprendido. (182)

De vez en cuando, el narrador acude en ayuda del lector en caso de que éste haya perdido el hilo de la historia, dándole más datos que aclaren la situación. Además es consciente de la dificultad que el lector tendrá al tratar de poner en orden toda la información recibida: "Tengo por inevitable ir de mis preparativos a mis resultados, de mi siembra a mi cosecha, de la evocación de mis pormenores a la crónica que otros hicieron de mis pasos aunque sin poder llamarlos míos. Y al revés". (197) Sabe que "semejante vaivén puede parecer mareante. También apreciará el lector que hasta yo mismo me hartó a veces de tantas vueltas y revueltas". (197-8)

En todo el caso se mantienen hipótesis y suposiciones

que no han sido probadas, lo cual muestra la crítica que Montero hace de la policía. Así, aunque el narrador nunca llevó a María Josefa al piso de Beato Juan de Ribera, sin embargo, la policía la quiso ver allí, porque si iba a casa de 'Chemary' por las noches, qué le impedía no ir a la casa del narrador también?.

Según los periódicos, que comienzan a llenar páginas sensacionalistas sobre el caso, porque es lo que realmente les da dinero: "'La chica asesinada en Sotosalbos llevaba el vicio metido en la masa de la sangre' porque 'como se deduce del testimonio de porteros, inquilinos y servicio de Juan de Ribera', 'la unían al gángster marsellés no sólo la ambición y el afán de lucro, sino el gusto de degradarse convirtiéndose en la amante de un depravado traficante de blancas', 'aunque lo disimulase, era una envilecida mujer de la noche'. Los demás, viendo que el relato se vendía tan bien como esos niños cabezones de los pintamonas de Montmartre, continuaron'". (211-2) El narrador, sin embargo, desdice a estos periódicos que quieren dar una imagen sugestiva de la muerte, que no corresponde con la verdad: "El cambio con la luz eléctrica de Mari Pepa es toda una aviesa creación de la fantasía periodística estimulada por los apetitos populares. No una verdad". (210)

Sobre lo ocurrido dentro de la bohardilla de 'Chemary' tenemos la información de un tal Souto quien compró las declaraciones de un íntimo amigo de 'Chemary'. Pero, el narrador no nos da toda la información obtenida, sino parte de ésta, avisando al lector que si quiere leer todo o no se fía de la capacidad de síntesis del narrador puede ir a la revista Gaceta Ilustrada, al número correspondiente a la tercera semana de febrero de 1975. Por las palabras de Souto, sabemos

que tanto 'Chemary' como María José están mezclados en la droga, lo cual difiere de lo que cree el narrador, para quien la pareja no eran más que unos simples jóvenes que de vez en cuando bebían y fumaban algo de droga: "Al igual que Mari Pepa, tendría su alma en su almario y la sacaría a pasear por las noches entre bocanadas de yerba y unas copas de ginebra; pero muy seguramente lo haría para olvidar la maldita rutina burocrática de la semana. Y si revendía hachís, también lo haría por parecidas y mezquinas razones: sacarse un sobresueldo. El resto me parece pura y congruente ficción. Lo pinté yo en Beato Juan de Ribera". (219)

Del narrador no sabemos nada, porque así lo quiere él que es el que controla la información que el lector obtiene, si exceptuamos algún detalle que se deja escapar cuando habla. Sabemos que tiene familia, a la que da explicaciones de sus viajes: "Aquella tarde inicial, aún sin estrenar el apartamento, había salido de casa informando que pasaría varios días en un incierto lugar de la costa". (127) Y físicamente no tenemos una idea muy clara de su aspecto: "No sé qué idea se habrá hecho de mí el amable lector. Puedo jurarle que de mañana tiendo a vestir con sobriedad y algunas tardes de sport, y que en mis exploraciones desde Juan de Ribera solía invertir los términos -por lo que no coloco mis codos igual en la barra donde me sirven el aperitivo y en aquéllas donde perseguí licenciadas enanas". (163)

La ideología conservadora del narrador queda patente en la crítica que éste hace de los hippies: "Pero le aseguro que, sean cuales fueren mis gustos por los cambios de apariencia, y hasta mis ritos al llevarlos a cabo, yo practicaba en la época la norma de

evitar hippies. Antes de ponerles la vista encima y acercarles la nariz, evité los conjuntos melenudos y apoyé el sentir común de que no les vendría mal el afeitado previo del cráneo, medida moderadamente eficaz para aliviarles del duro trabajo en las canteras en que al fin darán con sus molidos huesos". (163)

Diferentes testigos y conocidos de los implicados en el crimen van a dar versiones muy diversas sobre los hechos, y todos con diferentes fines, aunque, como afirma Abezuela, periodista de El Caso, "sobre el tema en el crimen de Sotosalbos nadie habló la verdad".

(235) Pero, son todos estos personajes, quienes sin quererlo ni proponérselo, a través de sus suposiciones, ayudarán a crear el Arte Real del narrador: "Pronto se verá lo cumplidamente redondo que quedó mi trabajo por obra y gracia de tantas y tan fantasiosas pinceladas". (235)

En una entrevista para El Caso, Jacqueline Menard, una prostituta francesa, novia del acusado, explicará en una historia bastante increíble, la relación entre todos los implicados en el crimen. Así, el relato comenzado por el narrador va a ser ampliado y retocado por otras personas, que le ayudarán a completar su crimen: "Se da cuenta mi futuro discípulo de que la labor iniciada por mí en Juan de Ribera podría continuarse por los siglos de los siglos. Pues así es: en mi arte pinta la vida". (245) El narrador, que simplemente comienza el imaginario crimen colocando la carta chantaje, espera que los demás con sus invenciones y suposiciones reconstruyan la historia: "La casualidad hizo de Mari Pepa lo que hizo, y de mí un hampón lúbrico e incestuoso. Un resultado notable. Por eso una noche de otoño, al regreso de un trayecto monótono y accidental que orillaba la

tapia de un prado en un aldehuela perdida, pude decir: basta que sigan los demás. Y marcharme a casa con la tranquilidad y el cansacio del que consumió su cotidiano turno de ocho horas". (246)

En la tercera parte de la novela: 'La vida, un contraste infalible', el narrador pide la atención del lector para las páginas que siguen: "Desplegaré de nuevo unas cuantas páginas impresas. Y ruego al lector que no las examine con ojo cándido: el verbo metalizado de unos cuantos reporteros anónimos desvela algo de decisiva importancia para alcanzar la cabal comprensión del Arte que le enseño". (249)

En fragmentos de la revista Posible, dos años más tarde del accidente, aparece por primera vez la figura de Del Valle como cómplice número uno del crimen, complicándose, de esta manera, la historia cada vez más, debido a las versiones muy diferente de los hechos. Pero de la entrevista mantenida con él ante magnetofón no se puede creer nada de lo que dice. Se muestra como un hombre paranoico que teme por su vida que, según él, está siendo amenazada: "Empezaron a decirme que estaba nervioso, que hablara con el psiquiatra. Porque desgraciadamente yo debo ir a un psiquiatra tres veces por semana. Durand ya me está matando. [...] Y de verdad, voy a un psiquiatra pero no veo visiones". (257)

El narrador muestra su desconfianza por las declaraciones de Del Valle al llamarle el 'imaginativo capitalista', a quien "no sólo lo tengo por de poco fiar, sino que carece del encanto del desvarío". (270) Le acusa de haber inventado todo lo relatado: "Con lo que es suyo y con lo que vio en las pantallas grandes de los cines y las chicas de la televisión teje el hombre la fábula de su

vida, esta fabulilla de la caja que siempre contiene otra caja". (271)

Sin embargo, el narrador reconoce que Del Valle va a ser de gran ayuda para su impunidad pues con su cháchara dio los detalles que se necesitaban para obtener una imagen global de todo lo ocurrido. Hechos que cuando "pudo sacárselos de su manga de empresario dinámico los dio con más o menos gusto pero debidamente certificados. Los que no, los inventó a medida que hicieron falta para cubrir los huecos vacíos". (272)

Como en cualquier arte, la gobernación es algo de suma importancia: "En el crimen ejemplar que vengo relatando el criterio o artificio contrastador fue, sencillamente, el anónimo escrito de extorsión abandonado junto a la conductora desconocida y dirigido a una personalidad postiza pero a unas señas innegables. Esa fue mi 'prueba de vida'". (273) Es precisamente ese sobre el que va a tomar un papel decisivo en el asesinato de 'la chica del Mini', ya que el "fiscal, magistrados, defensores y testigos jamás olvidaron la cuartilla y el sobre que la muchacha muerta en Sotosalbos guardaba en su bolso; aquellos papelitos crema con los que amenazaba a un ignoto inquilino de un edificio de la calle Beato Juan de Ribera. Testimonios e indicios que en otras circunstancias habrían parecido poco concluyentes, o eliminados sin más, cobraron en la vista un perfil insolente e inapelable al relacionarse con el dichoso sobre y la dichosa cuartilla". (274)

Después de tan largo recorrido juntos a través del libro, el narrador se dirige al lector al que ya considera un amigo: "Bien, lector amigo, ya estamos otra vez en Beato Juan de Ribera! Consientes en las últimas enseñanzas? Allá van". (293) Con gran

imaginación añade detalles que complican el desenlace del crimen, a la vez que elimina otros que se le ocurren y que desecha por no concordar con el resto: "Contemplemos cómo la fantasía y el azar imponen siempre sus reglas porque quien no fantasea se entrega de inmediato al sueño eterno". (297)

Entre los nuevos datos que añade se encuentra un reportaje de la revista francesa France Soir que dos años más tarde del accidente da la noticia de la condena a muerte del acusado. De esta forma, se aprovecha la oportunidad para dar su opinión sobre la situación de España: "Aunque España recuerda cada día menos así misma, como bien saben los compatriotas que la visitan año tras año, aún parece guardar el viejo gusto por los cultos singulares". (298)

Advierte también, como la sentencia al acusado no resuelve en nada la oscuridad del caso, sino "al contrario, subraya el rosario de sinsentidos desgranado sesión a sesión en las audiencias". (298)

Montero aprovecha la inclusión de una revista extranjera para darnos la visión que desde fuera se tiene de la situación política española, pocos meses después de la muerte de Franco:

La desaparición del anciano dictador que la gobernó durante cuatro décadas, le ha permitido a España levantar el telón de los Pirineos y dejar paso a las saludables brisas de la democracia. Pero hemos de reconocer que aún le queda un largo trecho al país vecino para manejarse con la soltura que da la práctica de la libertad y la igualdad política. Práctica de la cual Francia sabe algo porque una y otra son creaciones de su genio nacional y ha sido generosa a la hora de insuflarlas en todas las direcciones. (301)

Es precisamente, la falta de madurez de la situación española lo que critica esta revista, la cual denuncia en sus páginas la agresividad española hacia Francia al negarse este país a entregar a uno de sus ciudadanos, al tal Durand, a quien se considera

involucrado en el crimen de la chica del 'Mini', que el sistema judicial francés encuentra inocente.

La casualidad hace que el primer crimen por Arte Real tenga lugar en fecha aproximada a la muerte de Franco. La nueva situación española hace temer al narrador que el acusado pueda conseguir un indulto, lo cual impediría que se cumpliera el arte perfecto del que él ha hablado hasta ahora, y el poder sacar a la luz sus memorias y su maquinación del crimen. Sin embargo, una vez concluido el crimen, el narrador tiene que aceptar con dolor que todo su esfuerzo ha sido en vano, y que nada ha conseguido con su delito: "Ningún placer cabe en dar muerte -escribí- cuando quien muere ni nos interesa ni nos conmueve". (328)

En el epílogo que sigue a la tercera parte de la novela, el narrador muestra su regocijo por la condena a muerte del acusado: "Todo ello también deleitó a muchos. Pero a nadie tanto como a mí, pues sólo a mí me era permitido ver en esa figurilla omnipresente un rasgo sustancial y secreto: su condición de embuste sin fisuras, su rango de obra virginal, su papel propiciatorio de un arte nuevo cuyo auténtico nombre nadie más que yo podía musitar.

Hace una crítica al sistema judicial por su falta de rigidez y justicia: "Cómo será nombradas las figuras de estos hombrecillos encogidos que al replicar a los interrogatorios del juicio oral ya no sabrán si cuentan lo que cometieron o inventan lo que por fuerza han de inventar? De qué manera elegirá sus presas la Justicia, al fin ciega hasta los cromosomas? Cómo se transmitirá la señal del máximo castigo a unas gentes igualmente horrorizadas, temerosas de ser ellas mismas un día juguetes del azar y las artimañas

de un asesino oculto y reidor?". (306)

Una vez cometido el crimen el narrador puede descansar y mirar de lejos su obra de arte: "Sólo que fíjese bien el lector. ... A partir de ahora, ya no caben sorpresas en mi relato. Sólo los gozos del mirar tranquilo. ... Había matado, había cumplido. Descansé. ... Llegado a los umbrales postreros de mi arte, me aparté para disfrutar mejor". (307) Pero una vez finalizada su obra de arte, cuando se decide a contemplarla, se entera de que en el crimen de Sotosalbos ha habido dos en vez de uno: "Resultaba que en Sotosalbos había habido un crimen, o una intentona, antes de mi llegada a la tapia. Y, por tanto, que yo, el mismísimo paridor de la más nueva de las artes, debía asistir al desmoronamiento del invisible artilugio con tanto esfuerzo levantado". (310) Al admitir el detenido todos los hechos de los que se le acusa, pone en entredicho el crimen del narrador: "El Rafael, veleta de todos los vientos matritenses, proclamó docenas de cosas dispares, pero atentatorias todas contra mi laborar y mi invención. Admitió la existencia de Durand; aseguró que los amaños de Del Valle y el marsellés eran ciertos; acusó a Mari Pepa de ser una arpía más helada que un témpano y con más caras que un barbero entre dos espejos... ". (313)

En el epílogo, el narrador, que hasta ahora no ha contado nada sobre su vida, a pesar de decir que lo iba a hacer, da su palabra de que va a hablar más de él: "Hablaré, pues, de mí a partir de ahora. Sólo de mí". (309) Las razones que le inclinan a ello es el querer confesar los motivos que le llevaron al crimen, idea que se le ocurrió el día de Reyes de 1972 después de tener un encuentro con una prostituta: "Sólo, algo fatigado pero sereno, dejé que la cabeza

se me perdiera por donde más gustara". (320) Le lleva a ello una vida rutinaria, en la que no ha hecho nada merecedor y en la que antes de morir quiere hacer algo destacado: "Caí en la cuenta de que alguien como yo, al que la vida le entregó sus dádivas a regañadientes, sólo dispone de la gran aventura del asesinato si pretende marcharse satisfecho de este mundo".(320) Y, es la idea del crimen lo que puede sacarle de la monotonía diaria: "No veía sentido al despertar cotidiano en mi isla escueta y cerrada porque buscaba un propósito grande, algo que al hilvanarme las horas me permitiera sortear la soledad del cerco. Lo que encontré al fin en la noche de Reyes del 72". (321) Es este proyecto lo que le va a sacar del hoyo en que se encuentra, ya que el crimen proporciona un disfrute inesperado, que no viene de contemplar el terror de la víctima sino de "percibir dentro de uno mismo la fuerza que, liberada de su férrea prisión, se atreve a erigirse en dueña de lo ajeno. Que a quien mata le alcanza la gracia de sentirse nacer en el hueco ganado". (321)

Después de haberse desviado del tema de su vida, que era el que se proponía abordar, y no sin mucho esfuerzo, porque le cuesta enfrentarse a la realidad, finalmente, vuelve a lo que estaba contando: "Bien, lector amigo: Aquí me tiene pasando un rato menos placentero todavía que el que intento evocar! Llegamos a mi vida y noto la mano boba y la muñeca encadenada por los sempiternos grilletes de costumbre. ... No me resulta fácil, no, describirte lo que la hojilla contiene".(329) El posponer continuamente los detalles de su vida va a crear en el lector un suspense, ya que espera con ansiedad lo que el narrador quiere contarle: " Qué hay en esa vida para que pueda aludirse a ella pero no contarla al detalle? Qué hay? Me temo

que poco, aunque ahora no me creas. Te lo confesé otras veces: apenas nada porque, salvo este soplo de los cielos llamado Ars Regia, no tengo ni más ni menos que tú". (330)

El narrador habla de su labor como escritor del relato que estamos leyendo: "Quedémonos en el estudio de este barbián antes de que se ponga a redactar, disciplinada y febrilmente, lo que viniste leyendo". (336) Escritura que le servirá como terapia a sus problemas, ya que al pensar en la muerte como solución a sus penas debe reconocer que necesita ayuda: "Siempre hay además un psiquiatra amigo a quien preguntar y a quien mentir, pero que receta unas pastillas para el sueño". (336)

En el 'post scriptum' que sigue al epílogo, el narrador confiesa que María Josefa Día Falcón es el nombre de su esposa, que 'la chica del Mini' no murió, pues sólo se estrelló contra un muro de piedra quedando paralizada y que su nombre es Alicia y es secretaria y amante del narrador. El conductor del automóvil no era 'Chemary', y aunque el narrador no da el nombre, se sospecha que era él mismo. Ante la sorpresa del lector el narrador admite escribir en una buhardilla y el haber utilizado parte de su vida y de las personas que le rodean a la hora de escribir: "En resumen, las trescientas cuarenta y siete páginas acogidas al título Arte Real las llena la ficción. Pero una ficción donde mi vida y las de quienes me rodean -o me obedecen, me mandan o pesan en mi memoria- se entrelazan y ocultan en episodios propios y ajenos. [...] Verdad lo que se dice verdad, casi sólo la hay en los nombres". (345)

Después de mucha indecisión, el narrador opta por no destruir su escrito, pero decide no darlo al público como había

pensado hacerlo cuando lo escribía. En él, como el lector ha tenido tiempo de observar, aunque el narrador trata de escribir sobre sí mismo, sin embargo, no hay nada que lo indique: "Lo concebí como un relato para hablar de mí poniendo la seca brisa de la ficción de por medio. Pero ocurrió que sólo pude escribirlo cuando los sucesos, los lugares y las personas fueron convocados en el papel con sus nombres auténticos, domesticando la violencia que impulsaba mi mano. Pero tampoco analizaré sentimientos. ... Quiero que se vea como lo que es: algo que no alcanzó la magnificiencia del arte por no atreverse a contener una confesión". (345)

Dedica su escrito a la memoria de todos a quienes nombró en su escrito: "Y a todo lo cual, empezando por mí mismo, quise vestir con ropa contraria por ver si, como ocurre con las fantasías que acertamos a desentrañar, se delataba amigo o enemigo. Con toda gratitud, y por encima de todo lo demás, a mi todavía incomprensible necesidad de vivir. Ella urdió estas sombras que le ganaron la partida a la muerte". (346) Firma su escrito, un año después del aniversario de la muerte de Rafael, y por primera vez el lector sabrá el nombre del narrador que no es otro que Rafael Gutiérrez Ramos que desde un ático de la calle Junco, que es el supuesto domicilio del 'Chemary' de la historia del Mini, escribe el relato que hemos leído. De esta forma, el narrador muestra que su falta de interés por vivir y sus deseos de muerte los lleva a cabo en un personaje ficticio, al faltarle valor de realizarlos en sí mismo.

Hasta el final de la novela no llegamos a saber que el crimen, que desde un principio hemos estado siguiendo, resulta no ser tal, y todos los implicados en el delito al igual que los diferentes

relatos y versiones ofrecidos tendrán un significado oculto que no era el esperado. El insólito final pone en relieve la inutilidad de la intriga elaborada con una inmensa y perfecta aportación de datos. El desarrollo seguido por el lector, quien con gran elaboración ha ido colocando pieza tras pieza en un complejo engranaje, termina destruyéndose al introducirse un cambio inesperado que cambia el destino esperado. Por eso, hasta el mismo final de la novela el lector no podrá dar un significado a todos los datos que ha ido acumulando, pues es el final lo que da la clave necesaria para entender lo escrito. Así, el narrador ha dominado por completo al lector a través de engaños y de múltiples detalles que creemos útiles para recomponer la historia y que llegado el final resultan innecesarios.

El crimen, que desde un principio hemos estado siguiendo, resulta no ser tal, y todos los implicados en el delito al igual que los diferentes relatos y versiones ofrecidas tendrán un significado oculto que no era el esperado. El insólito final pone en relieve la inutilidad de la intriga elaborada con una inmensa y perfecta aportación de datos. El desarrollo seguido por el lector, quien con gran elaboración ha ido colocando pieza tras pieza en un complejo engranaje, termina destruyéndose al introducirse un cambio inesperado que cambia el destino esperado. Por eso, hasta el mismo final de la novela el lector no podrá dar un significado a todos los datos que ha ido acumulando, pues es el final lo que da la clave necesaria para entender lo escrito. Así, el narrador ha dominado por completo al lector a través de engaños y de múltiples detalles que creemos útiles para recomponer la historia y que llegado el final

resultan innecesarios.

En Arte Real, Montero vierte toda su capacidad para la ironía y el humor que ya veíamos en David el Callado, a la vez que hace uso de la solidez de composición que caracteriza a su serie Documentos secretos. La yuxtaposición que existe entre los numerosos textos breves que componen Arte real es mayor que la existente entre los testimonios de la novela que la precede, lo cual es debido al mayor grado de literaturización del texto, y su menor necesidad de tener que adaptarse a un esquema dado.⁵ La combinación de todos estos elementos la convierten en una obra compleja, de gran profundidad literaria, todo ello sin variar los presupuestos iniciales de la narrativa de Montero. El mismo año en que aparece Arte Real (1979), sale a la luz otra novela de gran madurez, El misterio de la cripta embrujada de Eduardo Mendoza. Ambas novelas reflejan como estos dos escritores no sólo son maestros de la intriga sino también dotados observadores de la realidad de la España de posguerra.

La segunda novela de este período Pájaro en una tormenta⁶ (1984) está planteada también como un caso policíaco. Pero, al igual que en Arte real, lo que superficialmente podría parecer como una novela policíaca, termina mostrándose como algo de mucho más relieve. Pájaro en una tormenta es una reflexión sobre la realidad inmediata, de una España que ha visto morir a Franco, surgir la democracia y comenzar una serie de libertades que hasta ahora le habían sido vedadas. La novela no relata en exclusiva las peripecias del narrador-policía en su búsqueda por resolver un crimen, en ella encontramos también la historia de todos los españoles en su caminar dentro de la democracia. Lo que Montero realmente hace a través de la

investigación de un caso policíaco, en el que se entrecruzan diferentes personajes, es un estudio de la sociedad española postfranquista con sus maldades, sus ambiciones políticas y las esperanzas de un probable cambio, en una vida futura que ya no será como la que hasta ahora han sufrido.

El personaje que nos va a mostrar el mundo de la posguerra es un policía, Jesús López Uña, alias el Chino; quien se revela como un ser inteligente, complejo, de buenos reflejos, de increíble facilidad para adoptar diferentes tipos de lenguajes, y en ocasiones, de una crueldad sorprendente como observamos en el interrogatorio que hace a Jacinta, mujer que mejora sus condiciones económicas interviniendo con su marido en actos de dar placer a otras parejas.

La novela se revela como una forma de autoanálisis que el propio Jesús López Uña, el Chino, hace, grabándolo en diferentes casetes que entrega a un escritor para que lo ponga por escrito. Además de montar una trama central en la que se suceden los hechos relacionados con el crimen, explicados en primera persona, ya que son redactados por el mismo Jesús en su magnetófono; se dan también algunas reflexiones sobre la situación política del país, reflexiones que están insertadas en la misma trama. Pájaro en una tormenta es una manera renovadora de hablar de problemas contemporáneos: una crónica de acción, un relato de crímenes y una investigación policial que permite descubrir la sociedad española postfranquista y sus fuerzas opuestas en la búsqueda de soluciones nuevas.

La creación del investigador, el policía Jesús López Uña, es de un gran acierto, pues, con su relación con el mundo del

hampa puede entrar en diferentes capas de la realidad social contemporánea, y a través de él, Montero puede indagar y descubrir las formas de comportamiento de la sociedad de nuestros días desde una óptica de denuncia. Como ya observamos desde el principio de su producción narrativa, Montero va a hacer una indagación en los problemas sociales de España siguiendo los mismos criterios del realismo renovador que ya habíamos observado en sus Documentos Secretos o en Arte Real. Sin embargo, a diferencia de estas dos novelas, en Pájaro en una tormenta no existen reflexiones intercaladas sino simplemente un argumento que sigue las normas de la intriga. Todo lo que el lector sabe le llega por la acción de los protagonistas, que se manifiestan como seres de carne y hueso dentro de una realidad histórica de la que ellos son parte fundamental. En Documentos secretos, Montero, a través del estudio de un objeto utilizado de forma extraña, reflejo de una aberración de conducta, hacía una reflexión de la realidad española del momento, con sus mezquindades y envidias, en una sociedad en la que la frustración es algo común que la caracteriza. En Pájaro en una tormenta se vuelve a hacer lo que ya veíamos en estas otras novelas, en las que a través del estudio de unos personajes reales se intentaba revelar la realidad del momento, en este caso la sociedad postfranquista y sus fuerzas política en contradicción, para así llegar a dar soluciones al problema de España.

La novela está dividida en cuatro partes: Invitación a viajar, Tiempo inestable, Un camino imposible, y Horas para correr, a su vez divididas en diferentes apartados. En la primera parte, el narrador en primera persona hace un relato de su pasado como miembro

de la brigada criminal a la vez que describe el mundo que le rodea. La novela comienza con la presentación de un crimen que el narrador-policía, Jesús López Uña, alias El Chino, ha de resolver. Ya desde un primer momento se consigue crear suspense a través del uso del recurso de prolepsis, adelantándose algo que aún no ha ocurrido: "Tenía prisa por alejarme de allí aunque ignoraba todavía que ella y la muerte de Fleming anunciaban un regalo que acababa de caerme en suerte". (18)

De igual manera, se produce intriga, cuando dice: "En la tarde de aquel miércoles, al unir los olores de un muerto que no conocía y de una mujer que ya no esperaba, acepté que mi vida pudiera no ser la misma. [...] O, si se prefiere, comprendí que me llegaba algo inesperado que no podría rechazar". (34)

Otra forma de crear suspense es interrumpiendo lo contado dejándolo incompleto para terminarlo poco después. Cuando el figurín, detective privado del padre de la chica americana, en cuyo apartamento fue encontrado el muerto, le relata al narrador la historia de lo ocurrido en su encuentro con la yanqui, la narración de repente se interrumpe para relatarse los incidentes que ocurren en ese momento, y continuándose el relato poco después: "Vamos a ver ..., termine". (148)

A través del narrador no sólo vamos a obtener el análisis de un caso policíaco, sino también vamos a llegar a saber las vidas privadas de los dos personajes principales, y la de las personas relacionadas con el crimen. La oferta de trabajo hecha por Cebrián al narrador le da a éste la oportunidad de contrastar dichos trabajos y de esta forma mostrar la precaria situación de su trabajo actual: "Los ratos de coba para conseguir que otro grupo cediera su 'reservado', el sueño, las carreras, el tableteo de la máquina de

escribir que al otro lado del tabique destruye un interrogatorio, el puro y simple vacile cuando el calor marea hasta llevarte a pensar que ellos están sentados en la esquina de la mesa y tú querelando las lomas. En el nuevo trabajo habría despachos más amplios, ninguna disputa ridícula para conseguir un coche y se me cruzaría gente que tenía su foto en las paredes de algún restaurante". (39)

Así, a la vez que nos habla de las envidias y rencores dentro del mundo policial, también nos hace un análisis de la arcaica situación en la que trabaja la policía:

El día que el señor Cebrián pidiera como obsequio por la medalla al Mérito una máquina de fotos en caliente para sus subordinados fue la única vez en que vi aprecio por su persona en los pasillos. Había sido una manera dulce y gatuna de señalar a las alturas lo que había de cambiarse para ir con los tiempos. La docena de coches averiados, el cupo anual de balas, la coña de los rifles mohosos para caso de asalto, el pago de impuestos al comprar una pistola decente, los nones cuando se proponía engrasar con cash a un confite de rumbo, el váter de los 'pichas de oro' y quince asuntos parecidos encabronaban las horas bajas de Grupos y retenes desde el año del piojo verde y Antonio Cebrián, en auténticos saltos de bicho atigrado, los ponía sobre las mesas principales con cada camuflaje de las facturas de la Polaroid. (25)

Por los ojos del narrador vemos un mundo policial lleno de celos y odios, donde nadie se fía del vecino y donde todo el mundo está alerta en caso de ser atacado: "Joder, de sobra sé que este asunto no es lo que parece y que anda con pies de plomo. A lo mejor hace bien en no confiar más que en ti". (186) Mundo corrupto, donde nadie da a conocer todo lo que sabe por temor a ser traicionado y, donde todos prefieren esconder algo de su vecino: "Y me callé finalmente mis dudas sobre si era causa o casualidad que el Hereu estuviese donde debía aparecer un sospechoso. El quizá no se calló tanto, pero sí más importante". (188)

La novela tiene lugar durante la transición, años después de la muerte de Franco, y en un momento de recién estrenada democracia. Por ello existen todavía miembros de la policía cuya labor ha estado muy cercana a la del Caudillo y, que aún se resienten de la nueva situación política. Así Cebrián, 'El Tigre', cree que su pasado como partidario de la derecha puede ayudarle a conseguir su nuevo puesto: "Hablarán de un viejo luchador de la Falange. Pero que se negó a cooperar con la dictadura cuando el Almirante abrió 'el prado'. Mis años de escolta de un ministro sin importancia van a relucir casi tanto como un destierro. Y todos contentos. Menos los que me consideran un traidor, claro". (42) Sin embargo, a pesar de su antigua militancia, tanto Cebrián como el narrador se muestran como personajes adaptados a las nuevas circunstancias políticas, lo cual hace que muchos de los suyos los consideren como traidores: "A muchos que te van a llamar vendido les joden los rojos menos que a ti". (43)

El mundo que nos presenta está caracterizado por la corrupción y la envidia, en el que unos tratan de evitar el triunfo de otros. Así, Cebrián expresa sus sospechas sobre el encargo del nuevo trabajo: "Te he dicho que el homicidio de esta tarde en Fleming es un cepo puesto para impedir mi nombramiento". (44) Está convencido que todo intento de cambio va a encontrar opositores entre los que todavía están descontentos de tener que aceptar a los rojos en armonía: "Coño, no sigas. Tu vida es tu vida -le tomé del brazo-. Volviendo a lo nuestro, todo eso de la reforma del cuerpo, de los nuevos modales, es leche de cacharra. Te han dicho que tienes las manos libres, pero te dejarán con el culo al aire si hay resistencia. Y te va a resistir mucha gente, no sólo 'el callejón'". (50) Consciente de eso, Cebrián

se conforma con al menos poder "ganar un sueldo alto, un despacho más cómodo, terminar la carrera y que la jubilación me alcance para algo más que para sentarme en un banco de la calle". (50) Jesús López Uña, aunque acepta el puesto junto a Cebrián, lo hace dándose cuenta de las repercusiones que esto puede traer consigo: "Acababa de meterme en una expedición aventurada cuya magra ganancia sería, despacho y sueldo aparte, algunas adulaciones de propina y un trabajo que si, cuando aún creía en las estrellas y los luceros, había estado a punto de escoger, ahora carecía de alicientes. En el trayecto podría dejarme el oficio, parte del pellejo y viejas amistades". (51)

En Céspedes, otro de los policías, encontramos la otra actitud respecto al cambio operado en España y su falta de creencia en el nuevo sistema: "Que le cuente el compañero el número de chiquillos que terminan en un zeta por puro olfato, cuando acaban de hacerla o andan con los preparativos. Se les da unos azotes a ver si aprenden y se les manda al juez. Sabe el resultado? Los del fotomatón no estuvieron dentro ni tres días. Pero, claro, usted escribe en los periódicos, supongo. Y resulta que en los periódicos se dice que la policía de este país se ha quedado anticuada, que no sirve para puñetera cosa y encima es fascista. La prensa se calla en cambio que los jueces le han cogido miedo a los niños y nos los ponen en la calle según van entrando". (76-77) Sus palabras muestran su ideología de derecha y su falta de tolerancia o aceptación de las nuevas ideas y la situación de cambio: "Unos rompen el vínculo como salvajes y otros se ganan un miserable condumio ayudando a romperlo. Unos me salieron comunistas, otros chigarabís que quieren destruir en horas lo que tanto años de sufrimiento costó levantar, otros socialistas, otros

borrachos, todos fornicadores y la mayoría descreídos. ... Qué parte de culpa tengo yo en semejante catástrofe? Seguramente menos de la que mi soberbia me invita a reclamar".(88)

Por otra parte, el narrador no está completamente a favor de la derecha como muestran sus reacciones en contra de ésta o por su comportamiento más tolerante que el de otros policías:

Y cuando, poco después, alguien dijera a mi lado que había que llenar la Plaza de Oriente como en los viejos días para que se contara a los que no querían morir como alimañas, me supo amargo el paladar. Acababa de pasar sobre la plaza en un vuelo, sin ver la confitura de los coches en marcha, los autocares vacíos e inmóviles como juguetes, las estatuas, los macizos de césped, las pandillas de chorbos pasotas en las losas del centro, las viejas de pelo azul que sacaban fotos en las esquinas. Y si no había visto eso, menos había visto las banderas desplegadas, las pancartas, las camisas azules, los brazos en alto. Sé que esbocé un ademán de adiós y que busqué a ciegas la puerta de salida oyendo a mi espalda el trote de la secretaria por un largo pasillo. Sé también que dos se peleaban dentro de mí. (163)

Aún quedan residuos franquistas en la policía como se ve en la secretaria, Tita Sagrario, quien para el funeral de los dos policías asesinados por ETA "se había puesto la camisa azul y la llevaba remangada como en los viejos tiempos, y a diferencia del aire derrengado de su jefe, su actitud era tan juvenil como si fuese aún la jovencita que salió a saludar a las tropas de Franco". (166) De la misma ideología es Lastra, otro de los policías, que "venía de contemplar los cadáveres de dos como él y, lo mismo que la Tita Sagrario, se había puesto la camisa azul. (167) La oposición del narrador a la ideología de Lastra se manifiesta en múltiples ocasiones: "A mí, Lastra, sus puños crispados y sus gritos de 'No hay rojo bueno' me daban ganas de reír y él lo sabía". (167) Las tendencias derechistas de Lastra son tan obvias que acusa a cualquiera

que muestre una mayor apertura de ideas: "Algunos se lo están pasando en grande, venga a darse el pico con los rojos por si acaso mañana se sientan en los despachos del mando". (169) Así, la noticia de un periódico nuevo, surgido después de la dictadura, no lo recibe con agrado: "Esto lo ha metido aquí tu gente. Y esta mierda pide que nos depuren. Esta mierda y los comunistas y los socialistas, que se frotan las manos con los muertos de anoche. Dos fascistas menos, dicen los cabrones. Los rojos ya han tomado Madrid. ... Tampoco has visto las caravanas de coches, las banderas? No les viste levantar el puño? No has oído cantar la 'Internacional'?" (170) Su enojo por la nueva situación se acrecienta cuando Cebrián intenta terminar la discusión: "Qué coño se va a acabar! ... Pero qué coño y por qué! Pero qué habéis visto la gente que nos gobierna! Un día de éstos la ETA se planta en la máquina de café y nos ametralla según vamos saliendo. Nada de una bomba como en 'Rolando', nos ametralla igual que a los de anoche. Pero habéis visto cómo se le consiente a una mierda de periódico insultarnos? Somos fascistas, cabrones, bestias, yo qué sé". (170)

A pesar de la llegada de la democracia, aún existen dos grupos claros que representan los los bandos de la guerra, y que son visibles en las instituciones del estado, como es el caso de la policía. : "Aquí se dice que a un fascista como yo se le puede caer el pelo. A Lastra, que también es fascista, ya se le ha caído y ahora me vienes con amenazas. Me cago en mis muertos, pero si la semana pasada éramos todos fascistas. A qué jugamos? Joder!". (257)

La corrupción y traición que existe dentro del cuerpo queda reflejada en la oferta que el narrador recibe de otro policía,

para ponerse en contra de Cebrián y de sus planes de cambio: "No se puede ganar popularidad comiéndose al rojo crudo y pretender que eso se olvide cuando se le da permiso al rojo para discursar en el Parlamento". (245) Para conseguir lo que se propone, no duda en recurrir a la oferta de dinero: "Lo único que quiero de momento es que me metas en el buzón de casa un breve informe sobre el ánimo de tu gente. Como se trata de un servicio al Estado, te pagaremos dietas por si tienes que tirarle a alguien de la lengua comiendo con él. ... Ten la seguridad de que cuando hayas cumplido este servicio tienes por delante la carrera que gustes". (249)

La técnica de introducir el estilo directo en el indirecto, utilizada por Montero en obras anteriores, vuelve a repetirla en esta novela con mucha frecuencia. Cuando el narrador habla con las autoridades del pueblo de Morillo, uno de los sospechosos en el crimen, es interrumpido de forma constante por estos:

Allí explicaron que la mañana se les había ido en una reunión con los peritos del señor Morillo, ya sabe usted, y otra en Coín para preparar las elecciones, ya usted imagina. Me enseñaron el testamento de Franco que tintaba el fondo de un cartel de propaganda, me dieron los nombres de la lista de diputados que saldrían fijos por la provincia, ya usted verá. Me contaron, ya usted calcula, que el pueblo era una balsa de aceite sin más problemas que unos Testigos de Jehová protegidos por la colonia holandesa. Añadieron, ya usted mira, que al cabecilla del rojerío local se le habían subido los humos de la libertad a la cabeza y esperaba el tío na más que un pedestal como don Emilio Castelá. Anunciaron también el próximo milagro del Palmar de Troya por si, finalmente, yo me aburría, ya usted se da cuenta. Entretanto dijeron digo cuando no decían propiamente nada, encargaron chanquetes, camarones, langostinos y un fino frío en lo de Ponsio para que el trabajo no paresiera una faena y me prometieron que el comandante de puesto de la Benemérita estaba al caé. (398)

El narrador utiliza diferentes recursos para darnos a

conocer diferentes detalles del crimen a investigar. Unas veces, es a través del uso de fotografías como llegamos a conocer la escena y detalles del crimen: "Lo primero eran un par de fotos Polaroid de una bañera moderadamente lujosa y poco femenina. En la inicial, un señorito de buen ver flotaba vestido aunque en mangas de camisa. Su cabeza se ladeaba y pendía más suelta que un extremo izquierda cuando escapa en el área. Ya nos llegaría el informe del forense pero estaba claro que, conforme al sucinto anticipo de Jorge, le habían sacudido en la nuca el golpe seco que parte el cuello. En la segunda foto se ampliaba el detalle del pescuezo suelto y podía apreciarse un excelente trabajo de judoka. Amén del cuello roto y a pesar del baño, el caballero enseñaba coágulos de sangre en las comisuras y lucía unos párpados hinchados hasta pedir perdón". (22) En otras ocasiones, a través de entrevistas con diferentes personajes llegamos a obtener información sobre el crimen y los involucrados en él. Entrevistas, que como la entablada con el portero del edificio donde tiene lugar el crimen, a veces nos son relatadas de forma indirecta por el narrador: "Describió a una tal Betsy Brown, la americana del apartamento, como una chica tranquila, simpática, pelirroja y hasta formal. ... El de la placa había llegado poco antes de la una, cuando él, el lego, se disponía a bajar a comer. El supuesto inspector, joven, de aspecto deportivo, ya había subido al octavo mezclado con otras personas, pues salió del ascensor. El no había visto la placa". (29-30)

El narrador encuentra gran dificultad en recordar parte de su pasado que le es doloroso, lo cual hace que la narración a veces no sea lineal: "Si cuento a trompicones esas horas de la noche del jueves y la mañana del viernes no es porque se me emborronen en la

memoria. Las cuento así porque las querría rotas". (163) El relato que está haciendo no es completo, sino una selección de los sucesos menos dolorosos, ya que los otros los querría olvidados: "No quise contar por sus pasos esas altas horas de la alta noche del jueves y el alba y la mañana del viernes porque, ya lo he dicho, las querría rotas, quebradas como el barro de un cántaro que se cae de las manos". (172)

La segunda parte de la novela Tiempo inestable está formada por cinco diferentes apartados en los que Jesús López Uña continua con la investigación del crimen de Fleming. En el registro que el narrador lleva a cabo en el ático del muerto encuentra una serie de objetos que le llevan a formar una imagen más clara sobre el tipo de persona que habitaba allí y las actividades en que éste estaba involucrado. Entre los objetos encontrados están unos ficheros que el muerto mantiene sobre diferentes actividades, comportamiento que ya veíamos en otros personajes de varias de las novelas de Montero, hasta ahora estudiadas. Uno de los ficheros de Ricardo Nájera, el muerto de Fleming, que también es el nombre de otro de los personajes de Montero, concretamente de su Documento secretos III: Necesidad de un nombre propio, recoge una lista de vinos franceses de buena cosecha. Otro fichero retrata a todos los amigos de su juventud que se reúnen de vez en cuando con un padre jesuita. Pero más que retratar, las fichas "calificaban, enjuiciaban, sentenciaban. Se afirmaban en ellas cosas tales como: 'Vanidoso, halagarle sin cesar' o 'Soberbio, puede hacer mucho daño, piensa en los costos de la pelea'". (61) Además de estos ficheros, encuentra otro con datos sobre diferentes parejas que a través de anuncios ofrecen compartir sus actividades sexuales con

otras parejas. Este tipo de comportamiento extraño de mantener ficheros, muestra las secuelas de la guerra civil española, y lo veíamos ya en otros personajes de Montero, incluso en aquellos de su primera etapa.

Jacinta, la mujer que participa en relaciones sexuales ilícitas junto a su marido, critica a los fascistas de la guerra y a la situación de pobreza en que se encuentra cierto grupo social, cuya única posibilidad de salida es a través de acciones ilegales.

Situación en la que a ellos siempre se les ha negado lo que otros disponían sin pedirlo:

Estábamos hartos, no podíamos tener hijos, esas letras de mierda -respiraba con ansia-. Acertó, bingo. Pero por qué íbamos a perder la juventud? A mí no me engañan los curas como a mi madre. Ni los curas ni los cabrones moscas muertas que se esconden para hacer guarradas. A mi padre lo metieron en la cárcel al acabar la guerra, lo denunció un comehostias que ya había mandado a docenas al cementerio. No se me ha olvidado, qué se me va a olvidar. Era el oficial del registrador del pueblo donde mi padre iba a buscar trabajo cuando lo había. Adivina de que murió el guarro. De sífilis, fíjate. La pillaría en Cuaresma. Mi padre sería un vago o un borracho, pero ése sí que era una mosca muerta, le cogieses por donde le cogieses -no escuchaba, tenía resuello para rato-. Aquí no hemos matado a nadie, y si no quieren gente como nosotros, que prohíban los anuncios. Pero además -vaciló-, sabes que estas cosas las hicieron siempre los ricos. (125)

La situación de la España posfranquista también se refleja en los atentados de ETA contra la policía: "Sabía que cuatro hijos de madre vasca habían ametrallado a un coche patrulla en uno de esos pueblos de nombre endemoniado y que lo habían llevado a cabo con el valor del que dispara por la espalda. Habían hecho dos blancos y un muchacho de Orden Público recién salido de la Escuela se había largado poco después al otro mundo". (165)

Con la descripción del Madrid nocturno también hace una

relación de la situación del país en ese momento, con la legalización de partidos políticos, ya en plena democracia: "Madrid, como siempre, se había lanzado a cenar en la noche de viernes de forma desconsiderada. Al llegar a la Plaza de España descubrí que además los rojos se habían echado de nuevo a la calle. Una caravana de coches intentaba subir con dirección a Callao ondeando banderas y dándole al claxon con el ritmo debido: sí, sí, libertad, socialismo, pecé. Cuando llevábamos un rato parados y de concierto, un querubín de bigotes y gafas que levantaba el puño en un R-12 con el entusiasmo de los apóstoles me sonrió pidiéndome el voto. ... Elegí no adornar el R-12 con un salivazo". (191)

Montero reproduce con mucha exactitud el lenguaje de varias clases sociales con su argot característico y diferente. Así, el narrador consciente de las diferencias de lenguajes, propias de cada grupo social, en conversación con el Pipe, soplón de la policía, trata de reproducir el lenguaje de la clase baja, concretamente el de la delincuencia: "Que vas al canguro, Pipe. Yo tengo el baji bien barbi y lo sabes. Pero te abucharo. Te juro chungo, con los acais esparramaítos. Por éstas!". (117) Lenguaje que es similar al usado por delincuentes y drogadictos y, que vemos muy bien ejemplificado en la conversación con un ex-boxeador, que le sirve al narrador de soplón:

Te puedo destapar algo que es canela en rama -susurró-. Ahora el que da puerta a los fuleros y a los quinquis es el oficial del cuarenta y dos. Pero cantidad, oye. Está como las arañas, los agarra antes de que entren a ver al juez. Tú al del cuarenta y dos le conoces de sobra, se casó con una de la Almenara, un fantasma, anda que no pasó gusa el tío. -Se le desmandaba la risa, la escondió porque yo no le seguía-. Es más listo que Dios, Chino. El no se anda con leches de que vas a la perdición, de culo de machacá, de lame de boquis. Nanay. Asegura una

pasta, comprendes? Los del veintisiete y el chepa de Peligrosidad ya no se comen una rosca. Lo sé de buena tinta, Chino. -Me apretaba el brazo como un niño que tiene un capricho-. Habla con el del cuarenta y dos y al fulero que me decías lo emplumas a ciegas. El del cuarenta y dos es un banderín de enganche con más puerta que la Legión en Vallecas, de veras. Apalabra morralla por un tubo para la bofia de los bancos y eso, pero además, créeme, tío, sirve a gente con tela. Manda abucharas a un bajo de la calle Ayala. Oye, hay una lea allí de secretaria que yo me la comía cruda, qué coño debe tener, Chino. (214-15)

También en las indagaciones que el narrador realiza en Málaga, en busca de más datos que le ayuden a resolver el crimen, se observa en él una gran adaptabilidad a los diferentes lenguajes dependiendo de la persona con la que habla. Por ejemplo el dialecto andaluz está reproducido con exactitud: "Si usted quiere crusamo la plasa y ahí mismo en el bar del Ponsio nos hasen un hueco tranquilo. Se está ma fresco que aquí, sabe usted? Asín, en el entretanto, nos llega la autoridad". (393)

Pero la crítica no está destinada sólo a la sociedad española, existe también una denuncia al imperialismo del gobierno americano y a su sociedad en las palabras que el narrador le dirige al Pipe: "Fíjate, cretino. De este país se han llevado el oro, la plata, hasta los castillos. Ahora llega la chusma yanqui y, qué deja? Hamburguesas y espejitos. -La radio largó un palo de rock, lo sentí como un empujón-. Como si fuéramos indios. Te parece bien ayudar en la estafa?" (357) A su vez, también encontramos crítica a los Estados Unidos en las palabras de Cebrián: "Me enzarqué con el americano, no con el idiota, con el mandamás. Su país, le dije, no concibe otra forma de gobierno que las dictaduras en los países que considera vasallos, lo manda el Altísimo?" (451-2)

Hacia el final de la investigación del caso, el narrador se entera por Adela, la novia de Cebrián, de que éste no le ha contado toda la verdad, que se ha callado información sobre el caso en que están metidos: "En realidad ha sido un test. El capitán convenció al ministro de que Antonio era el hombre para hacer la prueba. Quería medir las reacciones ante una reorganización del Cuerpo, comprendes?. ... El capitán sabía de sobra que darle a Antonio un cargo político supone resolver de entrada el problema de cómo cesarle a los seis meses. ... Le ofrecieron, claro, a cambio - siguió-, una compensación, un puesto en un staff dedicado a modernizar sistemas y grupos, y Antonio aceptó. [...] Creo que aceptó por la edad, por sus hijos, por mí. Y, bueno, porque piensa sinceramente que el país necesita reformas profundas". (445-6)

Al igual que en la mayoría de los personajes de Montero, en Cebrián se observa la falta de fe y desengaño por la vida, así como la inutilidad de la lucha como quedan expresados en sus palabras: "A mí ya hace tiempo que no me apasiona descubrir la verdad. -Liquidó el carajillo de un trago y me hizo un guiño; tampoco le gustaba parecer solemne-. Los filósofos dicen que el hombre no puede alcanzarla, que no hay verdad en los hechos, sólo en las ideas que nos hacemos de ellos. Tantos hombres, tantas verdades". (455)

Terminada la novela, y sin explicación previa, a través de un narrador omnisciente, en tercera persona, se nos ofrece un relato que va a explicar la novela hasta ahora leída. El uso de este narrador, así como la letra cursiva, va a diferenciar este texto de la novela anterior, lo que nos muestra que han sido escritos por diferentes personas. Este relato va a contarnos de forma lineal lo

ocurrido en la novela que acabamos de leer. Se dan todos los hechos desde el principio, yendo a las causas de todo el asunto. De esta forma se nos revelan datos hasta ahora desconocidos y, que van a aclarar lo que nunca llegamos a saber en la novela que hemos terminado. El crimen cometido tiene su raíz en el deseo de venganza de un antiguo maestro del campo republicano, quien al acabar la guerra se hace pasar por franquista convirtiéndose en cartero del pueblo. Su odio se genera hacia el señorito del pueblo quien prohíbe a uno de sus amigos, Lucas, acercarse a una de sus criadas de la que éste está enamorado: "Por ello, la noche en que Lucas aparece en el ciscón frontero a la iglesia, baldado en cuerpo y alma porque el señorito le prohibió acercarse a la novia, Roque le aconseja no volver a 'El Berronal'. 'A los ricos -le dice-, o se les puede a todos y como ricos, o se les respeta cuando te caen encima'". (464) No sólo va a tener el cartero que hacer frente a las diferencias de clase sino también a la muerte de su amigo Lucas acusado de visita furtiva al cortijo de Morillo, el día que intentaba escapar con la criada. Todos estos acontecimientos le hacen ver al cartero que "hay gente que puede y gente que no puede". (464) Estas injusticias van a hacer que a partir de ahora planee su venganza: "en la cabeza del cartero del Lagar aún anida por tanto en estos días el hombre enterrado, el personaje que fuera antes de la derrota en la Guerra Civil, y será él quien, conciliado con las apariencias, sirviéndose de ellas, inicie dos o tres años después de ambos sucesos una sorda y oscura labor de cerco al enemigo cuando encuentre el instrumento de la venganza". (464) Su aspiración, según él, no era "destruir al señorito, sino a que se supiese la razón. Será el único punto en el que insista tres

décadas más tarde, ya convertido en un anciano, cuando el tiempo y su propia vida le pongan ante los ojos cómo se le pudrió un sueño justiciero. Se guardará, en cambio, el porqué de esta elección".

(465)

Son las circunstancias que rodean a España las que permiten que ocurra esta venganza. Circunstancias que son "la Guerra Civil, el temor a un cambio político radical y el propósito de mantener inalterados los sistemas de información y policía política puestos en pie durante cuarenta años de dictadura. Todo ello alentará tanto las sospechas iniciales de una trama de lucha por el poder como el desconcierto posterior ante su enigmático origen y su ambigua finalidad". (469)

Una vez terminado este relato aclaratorio, comienza otro, escrito por un narrador en primera persona, quien explica que está escribiendo una novela sobre 'los días de Fleming' por encargo de su amigo Jesús López Uña, el Chino, y que las doce páginas que acabamos de leer no es más que el bosquejo que cubre desde el asesinato primero hasta el final del asunto. El narrador de esta parte y el Chino están fuera de España como nos indican las múltiples referencias a objetos y costumbres extraños a los de la península. Esto produce intriga en el lector que no sabe lo ocurrido al final del caso del Fleming, ni los motivos para que el policía tenga que alegarse de su país.

El escritor de la novela también desconoce los motivos que han llevado al Chino a vivir en ese lugar remoto, en una ciudad que incluso carece de las necesidades higiénicas más elementales: "Porque cualquier cosa podía explicar la llegada de un hombre como Uña

a una ciudad aún a medio hacer pero ya en plena decadencia, podrida por el polvo, mordida por los mosquitos y las prevenciones sanitarias, fatigada por el exceso de olores, donde la dulzura de vivir recuerda en exceso a la de los frutos maduros y abandonados. ... El resto de los extranjeros tratábamos de alargar nuestra estancia porque nada retiene más en otra orilla que el ancho mar de un pasado". (482) Es precisamente la huida de ese pasado lo que le lleva al Chino a alejarse de España. Al final de la novela presenciamos la decadencia física y moral de Jesús López Uña, quien desengañado de todo opta por la autodestrucción voluntaria.

La novela que este nuevo narrador está escribiendo por encargo del Chino, al igual que ocurre con el propio Montero con Pájaro en un tormenta, está construida con la participación del policía: "Vas a empezar así?". (475) Una vez ha echado un vistazo al corto relato que el escritor le muestra, el Chino le pide que conserve una parte: "La vida del cartero puede valer -comentó-. Debió de ser más jodida por lo que calló cuando lo agarramos, pero puede valer. Lo otro lo tiras". (476) El Chino, que no está de acuerdo con tener que desvelar todo lo ocurrido coge todos los folios, apartando los del esquema final, "los enrolló y continuó con ellos entre las manos, objetando de tanto en tanto nuevas variantes de su negativa a concederle importancia al desvelamiento de los sucesos". (476)

No hay una razón que explique el por qué el escritor aceptó escribir esta novela, pues como él dice "no puedo considerarme el verdadero autor". (483) La novela es "la razón que indujo a un hombre a colocarse inmóvil frente a otro que podía, retratándole, iluminarle aquello que quería ver en sí mismo", (484) por ello es

Jesús López Uña el auténtico autor de ella. Lo que le llevó al narrador a aceptar escribirla fue la vida, y "no una astucia de chino palentino, la que me determinó a escribir". (484)

Pero, el Chino nunca fue claro sobre los hechos que ocurrieron después del crimen de Fleming, lo cual se opone a la minuciosidad utilizada en las casetes. Tampoco le dio al escritor una explicación de la necesidad de ver su vida desde el punto de vista de otro que le mirara desde fuera. Lo que quería era una novela en la que él fuera una figura más entre otras, para así poder ver mejor el porqué de su comportamiento y el peso de las circunstancias. Es el Chino, con sus opiniones y consejos el que está realmente creando la novela, de ahí que la falta de exactitud en el relato le haga quejarse al escritor, a quien le "resulta imposible fijar por escrito todo lo que -sensaciones, sentimientos, hechos y palabras- ocurre en la situación que describe quien la vivió". (493) Ante la insistencia del Chino de que habría que reproducir los recuerdos para no olvidarlos, el escritor cree que: "Fue un modo impreciso pero acuciante de recordarme que el arte es una lucha en la memoria ajena, un mandato para encontrar la expresión que resista a la indiferencia, la voz de quienes quieren vivo el eco de unos pasos". (493)

Una vez leído el manuscrito, el Chino vuelve a ver al narrador-escritor para rebelarse contra él y quejarse del retrato que le ha hecho, lo cual nos recuerda al personaje de Niebla de Unamuno: "Yo no soy así -dijo de golpe-, y tampoco maté a Cebrián, como insinúas. ... Si hubiera tenido agallas para matarle no estaría aquí. ... Toda la vida me han traicionado y tú me pintas como un traidor. Yo no soy así, no puedo ser así". (497) A lo que el

narrador le responde: "Nadie se ve como lo ven los demás. ... Y eres como te ven o como te ves? Ni uno mismo puede adueñarse de lo que es, figúrate el que mira" (497)

En su interés por conocer más detalles y poder llegar a entender lo sucedido, el escritor cuestiona a Jesús López Uña. Sin embargo éste no se muestra muy cooperativo. La primera vez que el escritor le pregunta por la muerte de Cebrián, el Chino le responde de una forma tajante evitando hablar sobre el tema: "No interesa, no lo quiero en la novela". (481) El intuir el sufrimiento del Chino oculto tras su silencio, le lleva al escritor a querer conocer más de él, "una suerte de incontenible deseo de desnudar su alma, de poseer su pasado, de conseguir lo que había callado cuidadosamente en la grabación. No sé cómo intuí cuál era el blanco al que debía apuntar, pero lo descubrí: 'Tú no mataste a Antonio Cebrián', dije, ... te sientes culpable de la muerte de un amigo".(498)

El escritor de la novela del Chino, confiesa que el deseo de obtener más datos del Chino "no obedecía a una simple curiosidad por su pasado. Sin ocultarme el interés por redactar el libro que 'me regalaba', lo que pretendía era indagar en las razones por las cuales él se pintaba, y pintaba la maraña de maniobras en torno a Fleming, como piezas casuales de un engranaje eterno de deslealtades y dobles juegos. Me preocupaba asimismo comprender por qué la ideología y el poder, presentes siempre y hasta determinantes en el asunto, carecían sin embargo para el Chino de la necesidad de la doblez y el enmascaramiento. Finalmente y sobre todo, quería descubrir por qué Uña se veía obsesivamente mordido por el impulso de la traición". (480)

La novela es la confesión del Chino como forma de autoanalizarse, como forma de volver a sus orígenes, para así conocerse mejor. Al verse de forma objetiva en papel puede observar de lejos quién es él y criticar su comportamiento. De esta forma la novela se convierte en una forma de investigación sobre la vida de un individuo: "Es la novela grabada en casetes. ... No he hecho otra cosa que hablar a solas en todos estos fines de semanas, y si supiera escribir no te la daría. ... No la llares novela, si no quieres, tú la escribes y yo te la pago; si quedo contento, le cambias los nombres y esperas un poco hasta que no cabree a demasiada gente; si lo haces bien, te la publicarán". (495)

Poco a poco, el Chino va a ir descubriendo más detalles de su vida al escritor, incluso la muerte de Cebrián que tanto había evitado, pero siempre manteniendo en secreto otros detalles que no quiere revelar. Su descontento por la exactitud de lo escrito en su novela le hace quejarse continuamente: "Un día no era así el modo en que se trabajaba en la Criminal; otro no era así la jerga de la delincuencia; otro más, yo me había equivocado en la descripción de las pistas y siempre no era 'así' él. Me reprochó que le pintara caviloso que pretendiera analizar sus emociones, que le retratara como un descreído político y que dibujase al Tigre como un traidor a sus ideales de juventud". (502)

Sin los dos relatos finales, añadidos a la novela, nos quedaríamos sin entender a los dos personajes principales que la componen: Jesús López Uña y su jefe, Antonio Cebrián, que de otra forma aparecerían incompletos. Así, lo importante de la novela no es el hecho de resolver el caso policíaco en sí, lo cual hay que admitir

dota de interés e intriga a la novela, lo verdaderamente importante en esta novela es todo "lo que va saliendo a relucir, el clima, el ámbito, lo complementario".⁷ Es decir lo que realmente sobresale en esta novela es ambiente que respiramos de la España de principios de democracia donde todavía quedan residuos de un pasado no muy lejano, de la dictadura franquista.

Novela en la que se observan las reacciones de los policías ante una recién estrenada democracia, a la que unos tratan de adaptarse, y a la que otros reaccionan con miedo. Donde se ven las consecuencias de la guerra civil y las diferentes maneras de ganar dinero de forma ilegal con el fin de llevar una vida dentro del lujo del consumo capitalista. Y donde quedan expuestas las envidias y rencores de unos hacia el bienestar de otros, la maldad de los pequeños poderes, y otras muchas cosas que van configurando todo un mundo en transición de cambio. Mundo plural y diverso, que queda representado a través de un lenguaje de gran riqueza, que a veces está muy cercano al argot, y que de forma admirable se adapta al tiempo de la narración.

En la mesa redonda organizada por la editorial Grijalbo para presentar la novela Pájaro en una tormenta, Rafael Conte expresaba que esta novela "es mucho más importante que lo que suelen ser las novelas policíacas".⁸ Manuel Rodríguez Rivero, por otra parte, la consideraba "sobre todo una novela urbana; también, sobre la policía. Pero, muy especialmente, una indagación sobre ese Madrid de la transición".⁹ Luis Suñen, destacaba "la aparente complejidad de la novela, que es reflejo de la complejidad de la realidad".¹⁰

Este tipo de novela, a la que podemos considerar dentro

del género policíaco, ha sido uno de los caminos para hablar de la realidad durante la transición y ha terminado convirtiéndose en una novela urbana de investigación bastante cultivada. "Porque el mundo, desgraciadamente, está dividido en explotadores y explotados, humillados, ofendidos. Esa es la gran ciudad; esa es la realidad", afirmaba Juan Madrid ¹¹ al hablar de la novela policíaca de la que él es uno de los máximos representantes.

Con Señales de humo (1988)¹², última novela de Montero, nos encontramos con una obra que no puede ser considerada policíaca, a pesar de que la intriga y el crimen son parte fundamental de ella. Al igual que en sus obras anteriores, en esta última, Montero, de forma realista, hace una investigación de la España de posguerra, en este caso de la España de más actualidad, la de los años ochenta. Pero este contenido, común a toda su narrativa, lo ha expresado en esta novela a través de formas muy diferentes, llegando hasta el límite de la experimentación.

Como muy acertadamente expresa Sanz Villanueva, "el presente es hijo del pasado"¹³. Esto se podría decir de esta novela de Montero, en la que tratándose de un hecho presente, se va a hacer una indagación en el pasado para ver cuáles fueron las circunstancias que llevaron a un personaje a un cierto tipo de comportamiento. Este tipo de novelas de exploración del pasado, en las que se hace un estudio para ver como unas circunstancias específicas, la guerra civil española, afectaron a aquellos que la hicieron o vivieron de cerca, es una constante en la producción narrativa de Montero. En todas sus novelas, se hace un estudio de una conducta extraña o aberrante que tiene su origen en un pasado que la coacciona, de ahí que Montero vaya

hacia atrás y lo investigue.

En cierto modo, lo que el autor hace con esta novela es una reconstrucción del pasado de una generación, que como la suya vivió los estragos de la guerra. El resultado final de esa reflexión es muy negativo, pues en todos ellos se encuentra algún tipo de resentimiento o frustración. Rencores que surgen en el pasado y que pueden registrarse en sus propios padres, quienes por motivos políticos, durante la guerra civil española, se han enfrentado entre ellos.

En Señales de humo, es el trágico suceso ocurrido en la tarde de un sábado lo que va a dar lugar a la investigación de la vida de 'Vir', y sacar a la superficie un pasado triste y lleno de frustraciones que es lo que le ha condicionado. No sólo él es el derrotado; de otra forma, todos los amigos que formaron 'la delantera de oro' han fracasado en su vida. A través de la investigación del pasado, queda de relieve que además de las circunstancias personales y familiares de cada uno, determinantes, como los sociopolíticos, consecuencia de la Dictadura política de Franco han influido también en ellos. Pero, en esta novela el acento está expresado con mayor énfasis en los problemas personales de los personajes más que en los problemas políticos. Es precisamente a través de los problemas individuales como vamos a llegar a conocer los problemas colectivos.

Los hechos de los tres días van a ser relatados de forma escueta y objetiva por un narrador omnisciente. Por otra parte, las causas de lo que ocurrió en esos días van a ser analizadas de forma extensa en el diálogo que ocupa gran parte de la novela y que se alterna con el relato del narrador omnisciente. Diálogo de gran riqueza, ingenioso y con un uso del lenguaje popular de gran

expresividad. Diálogo que al basarse en la memoria de una sola persona está lleno de dudas, interrogaciones e incluso mentiras. Avelino, personaje, a través del que conocemos todos los detalles. a veces, recuerda con facilidad, pero otras se desdice, niega o contradice lo dicho anteriormente, porque como ser humano que es carece de la verdad total que tiene, por ejemplo, el narrador omnisciente, ya que ha de basarse en la memoria que, a veces, falla. De ahí, que el papel del lector sea fundamental en esta novela en la que hay que reconstruir los hechos que se nos presentan en saltos temporales, relacionar datos y deducir lo que está muy difuminado. La violencia del final de la obra no puede explicarse sin más, hay que buscar los detalles más pequeños que configuran el destino humano, cuando algo explota tan de repente, es como dice Avelino, "el resultado de un hombre que lleva toda su vida ahogándose". (232)

En la novela encontramos dos acciones que se entrecruzan, se complementan, y ayudan al lector a descubrir el significado del relato. En la primera parte, a través de un narrador omnisciente, se nos relatan las vidas de varios de los personajes, durante los tres días que tiene de duración la novela. Por sus conversaciones llegamos a saber los problemas que les afectan en ese momento, problemas económicos, sentimentales, profesionales, que tienen raíces en un pasado no lejano como queda reflejado en la otra parte de la novela. En esta segunda parte, es el trágico suceso que tiene lugar el último día del relato del narrador omnisciente, el que va a dar lugar a hacer las indagaciones que encontramos en esta parte intercalada. A través de un diálogo, que más bien parece un monólogo, pues es uno de los dos personajes el que aporta toda la información,

hipótesis e incluso calumnias sobre el resto de los personajes que forman la novela, vamos a reconstruir el pasado de los protagonistas. Por sus palabras, a las que en muchos casos no se les puede dar totalmente crédito, llegamos a averiguar el pasado triste, lleno de frustraciones de estos personajes y lo que determina el comportamiento de todos ellos. Pero, al final de la novela, el lector se queda con la sensación de que no les conoce totalmente, pues es sólo el punto de vista de un narrador parcial y no fiable quien ha relatado los hechos.

En la primera parte de la novela, la acción comienza la tarde de un jueves en el Madrid actual y termina la tarde del sábado siguiente cuando el trágico suceso, del que se nos habla a lo largo de toda la novela, tiene lugar. Montero, en su deseo de dar cuenta de la actualidad, basa su relato dentro del mundo del cine y la publicidad, que es algo que el autor conoce muy de cerca. Los protagonistas, Juan y Gabriel, son seres humanos que han vivido la guerra civil y que por tanto son víctimas de ella. Juan, a su vez, es el personaje, quien en la otra parte de la novela, trata de indagar en el pasado de 'Vir' para así llegar a comprender lo ocurrido en ese sábado y hacer una película con la historia.

Este relato queda interrumpido por el diálogo de dos personajes de quienes desconocemos el nombre, en un principio. Uno de ellos, Avelino, conocedor de todos los hechos y los personajes de la historia, se dará a conocer poco a poco a lo largo del relato. Sin embargo, Juan, el interlocutor de Avelino, se mantiene anónimo hasta el final de la obra, dando esto lugar a crear cierto grado de intriga en el lector. Por sus comentarios, el lector va a saber que no es un simple reportero, sino alguien a quien también le afectaron los

hechos, por lo que a lo largo de la obra va a tratar de averiguar de quien se trata, sin llegar a lograrlo hasta alcanzar el final de la novela. De igual manera, ignoramos quien es la persona de la que están hablando, a la que se refieren siempre con un ambiguo 'él'.

Por la conversación vamos a reconstruir la historia de los cinco amigos que formaron la 'delantera de oro'. De este grupo de amigos, tres eran del partido Comunista, otros han trabajado para la misma compañía, unas veces se han ayudado, y otras se han puesto la zancadilla. De esa amistad han surgido rencores y envidias, que les ha llevado a todos ellos, de forma diferente y por motivos distintos, al fracaso. Es uno de los personajes del diálogo, Avelino, quien parece conocer la niñez de todos ellos y por el que se nos dan todos los detalles del personaje clave del relato y de los que se relacionan con él. Desde un principio, los sucesos aparecen confusos porque no sabemos quién es quién, por el uso de diferentes nombres para llamar a una misma persona, o el de pronombres personales que sustituyen a los nombres propios y proporcionan gran ambigüedad. El lector, por tanto, ha de ir asociando y eliminando posibilidades para poner toda la información en un orden lógico.

En una entrevista grabada en magnetófono, artificio utilizado por Montero con gran frecuencia en muchas de sus novelas, Avelino uno de los componentes de 'la delantera de oro' va a expresar sus recuerdos sobre aquellos que compartieron los años de su niñez. La entrevista ofrece al lector gran dificultad, ya que no sabe quienes son las personas que hablan, ni a las que se hace referencia. De ahí que no será hasta después de un gran trabajo de reconstrucción por parte del lector, cuando éste empiece a recomponer el rompecabeza que

se le presenta.

Ya, desde un primer momento, el lector se pregunta por el motivo de este diálogo en el que principalmente se habla de uno de los personajes de los que formaban la 'delanterera de oro'. Las descripciones de los otros amigos están en función de la mejor comprensión del comportamiento del personaje principal aludido en esta entrevista. Pero los hechos van a ser narrados por Avelino, un narrador que no es fiable, y a quien como él mismo reconoce, le gusta mucho hablar: Qué más da, a mí se me calienta la boca enseguida".

(143) Llegando en múltiples ocasiones, debido a su verborrea a salirse incluso del tema tratado. Es Juan, la otra persona que interviene en el diálogo, quien tiene que recordarle por donde iba: "Estábamos en las visiones". (136) o cuando le dice: "Avelino, yo creo que has echado a volar la imaginación. Igual porque no quieres". (137)

Avelino, como narrador principal de la parte dialogada, no es fiable, no sólo porque mienta, sino también porque, a veces, le falla la memoria o no está seguro de cómo ocurrieron los hechos: "Pues ahora digo que no, tío, a lo mejor, pero no, ya se llevaban mal, Antón, sí, de eso estoy seguro, a 'Vir' se lo contaría Antón, a lo mejor el propio Gabriel, no me casan las fechas". (147)

A través del uso de prolepsis, recurso muy utilizado por Montero en otras novelas, se nos adelantan hechos que aún desconocemos, que el narrador conoce, pero que se le ocultan al lector hasta el final de la novela. De forma muy inteligente se le van a ir dando pistas, sin ofrecérsele una total descripción de lo ocurrido, consiguiendo el mismo efecto que en una novela de suspense donde

cuánta mayor es la información que se le da al lector, mayor es el interés de éste por saber más. De esta manera, se destilan gradualmente los diferentes datos, que en su conjunto, dan la explicación del acto violento del final. Hasta el último capítulo de la novela el acontecimiento trágico está rodeado de sombras en lo referente a sus causas y detalles. Únicamente cuando todas las informaciones diferentes que Avelino ofrece son recompuestas por el lector, entonces es cuando el pasado puede explicar el presente: "Imagínate con esos antecedentes cuando yo decía que iba a costar sudores que la nena hiciese la película, sangre costó, su sangre, pobre hija mía, inmóvil para siempre, nada ya, bueno". (150) Por la brevedad de sus frases y por la repetición de ciertas palabras que siguen, sabemos que Avelino se ha emocionado. Aunque el lector desconoce lo sucedido, sí sabemos que lo ocurrido a su joven ahijada le ha afectado de gran manera:

"No hay prisa.
Bueno.
No hay prisa, de verdad.
Es que, bueno, bueno, bueno, bueno.
De verdad no tienes por qué contenerte, eran tus amigos.
Es distinto cuando hablo del colegio, de si se casó o si no, pero esto otro del final, la nena, sobre todo la nena, Dios, qué miseria, qué poco y qué miseria". (150-1)

Avelino recuerda los años en que todos ellos formaron parte de la 'delantera de oro': "Cinco chavales listos como el hambre que iban a comerse el mundo. Y el más listo, para mí, el que se quitó de en medio. Esa es la justicia de la vida". (216) 'Vir', otro de ellos, era considerado un ultra:

Porque era autoritario, tío, tenía esa ambición de llegar y llegar más alto, y, hombre, si te metes en la venta, en la venta no encuentras muchos afiliados a la Cuarta

Internacional, en la venta, troskistas, maoístas, marxista-leninistas, acción albanesa, ni uno, pero fascistas, los que quieras, en Seat también influirían en él, la Seat era un nido de enchufes y los enchufes entonces o los daba un inquebrantable de la camisa azul, o los daba un tío con estrellas en la bocamanga y mando en plaza o los daba un pío sacerdote, fascistas, militares y curas hicieron su agosto con la dictadura, como rezaban las aleluyas de un pájaro de la Cooperativa. (222)

Antón era como una figura paterna para los amigos:

"padre sabio, sí, padre sabio con todos, eso es verdad, curioso, a qué sí?, todavía un chaval y ya de padre por la vida, pero, qué coño, la boca se calienta y mientes como un bellaco, no era un padre sabio para todos, para él, sí, para mí también, para los demás podía ser un hermano mayor, un jefe, alguien indiscutible, sin lugar a dudas, para Gabriel, creo que ni eso, sólo un compañero, para Gabriel, un igual, curioso, verdad?". (321) La relación que existe entre 'Vir' y Antón como de padre e hijo hace que la muerte de Antón influya tanto en 'Vir'.

En otras ocasiones se inventan los hechos basándose en suposiciones: "Dices: 'el delantero centro' igual subió a despedirse de sus compañeros de equipo". (378) Pero ahora, Avelino se retracta de ello: "Son cosas que se dicen, si lo tienes apuntado ahí pues, pero no, no creo que fuera así".(378) De nuevo, vuelve a cambiar la historia contada con anterioridad:

Si se acepta que 'el delantero centro' se suicida esa madrugada.

Quieto, quieto.

Dices.

Pues si dije borra, tío, no, Antón no se suicidió, Antón murió de un infarto como una casa porque se había tirado años con cara de bueno pero de contacto de un aparato de propaganda más clandestino que las putas del Opus Dei. (378)

En ocasiones se contradice, o no recuerda bien lo ocurrido: "A punto de pegarse, a punto de pegarse, coño, a mí es que la primera tarde que hablamos, cuando tomabas estas notas, vaya, es que se me calentó la boca, no sé, me haces decir cada cosa en ese block naranja, a punto de pegarse, dices, o sea, que dije yo, pues, mira, sí, la verdad es que estuvieron a punto de pegarse, curioso, coño, curioso, ahora me emperraba yo en que no estuvieron a punto de darse de hostias, por él, claro, no por Antón". (390)

La política no les llegó por el colegio, que se mantenía neutral respecto a ella, sino a través del entrenador, Pachín 'Comemierda', que les hacía propaganda pro-norteamericana y era un ferviente anticomunista. Avelino cree que éste, que era homosexual, tuvo que dejar huella en Vir que era uno de sus favoritos: "Les paseaba en un 'Plymouth' largo como una pantera, un haiga de un amigo americano, eso duró varios meses, y de paso daba lecciones de democracia yanqui, contra el telón de acero, el terror rojo y el resto del invento, pero sobre todo, un West Side Story apañadito, América, la Coca-Cola, la Estatua de la Libertad, todos tienen su oportunidad allí, yo no he sabido nunca porque cayó 'Comemierda' en Madrid". (224)

A veces, el uso particular de ciertas palabras por parte del narrador lleva a confusión. Así, llama a 'Vir' facha la primera vez que habla con Juan y luego se retrae y dice que éste sólo era admirador de la derecha:

Pues ni Isabel y Fernando, ni prietas las filas, ni montañas nevadas, así que no confundas a la afición que la afición se vuelve fiera como en la copla, por ahí no, tío, era un facha pero no se dio nunca el tute de pantalón corto, capiscas?... Yo siempre llamo facha a lo que me cae mal, sea un funcionario de aduanas o un whisky falsificado, le llamo falso porque era un fascista como la copa de un pino, y fíjate bien lo que te digo, su odio a Gabriel, ese odio que a veces no sabes ya

si es que le quería para comérselo, tanto odio, de verdad, comprendes?, bueno pues te digo que ese odio se lo tomó cuando estuvo al cabo de la calle de que Gabriel había sido un punto en el Partido, llevaba el anticomunismo en las tripas. (174)

Sin embargo, hacia el final de la novela dice que el motivo de que no se hablaran 'Vir' y Gabriel viene de una pelea que tuvieron de pequeños, a raíz de que 'Vir' se escapara a la Legión. En realidad, aunque nadie sabe el porqué del rencor hacia Gabriel, él cree que 'Vir' no le perdonaba a Gabriel el hecho que le dijera a la tía donde estaba cuando se escapó de casa. Pero, a pesar de que no se podían ver, trataban de aparentar que eran amigos, se saludaban, pero no se hablaban. Mientras Gabriel llevaba una vida sofisticada, codeándose con pintores, escritores y cineastas, el otro llevaba una vida provinciana. Avelino repite continuamente que no comprende el porqué Vir estaba celoso de Gabriel y sentía su dicha como una herida ni el porqué quería deshonar la casa de Gabriel: "Sí, ahora que hablo, que lo veo, dijo mancharle más, a ese hay que mancharle más la casa, manchársela más, la mancha era la heredera, la mancha ya estaba y había que mancharla más, claro". (153) Recuerda que la actitud agresiva hacia Gabriel es constante. y que ya, incluso, en el entierro de Antón dice lo de mancharle la casa. Pero, poco después de haber afirmado esto Avelino se retracta y dice que Gabriel no estuvo en el entierro porque le pilló en Londres, o "lo mismo llegó al cementerio, ahora no sé". (342) Debido a las ambigüedades de Avelino no podemos saber la verdad exacta, ni creer todo lo que dice.

Otras veces, el narrador habla sobre hechos que el lector desconoce, pero que obviamente no son ajenos a su interlocutor que los ha escuchado antes: "Eso fue el día en que comimos juntos,

cuando le di la grabación de la fiesta de caperucita y los lobos, se subió a la parra tres o cuatro veces, se puso como una moto y en una de esas se le llenó la boca de decir que le mancharía la casa, imagínate quién iba a suponer en lo que pensaba cuando decía manchar, una mancha indeleble, una mancha que, Dios del cielo. ... Vaya si le manchó la casa, por qué?, qué podía ver?, qué quería decir?, algo querían decir los tres cuerpos desangrados, el pobre majadero, no sé ni qué llamarle". (146) En este punto de la narración, el lector tiene demasiadas preguntas sin resolver y demasiadas lagunas por rellenar. Hay que seguir leyendo para poder recomponer la historia deshilvanada que nos relata Avelino. Así, la participación del lector en esta novela es fundamental, pues ha de estar combinando, analizando, eliminando, cotejando toda la información que recibe, que en algunos casos no es cierta.

De la niñez de 'Vir' recuerda que éste siempre se callaba sobre el tema de su padre. Después que el padre de 'Vir' abandonó a su madre con tres niños pequeños, él fue adoptado por la hermana de su padre. La tía siempre dijo que era huérfano de padre, quien había muerto en la guerra. Como la tía era de derechas, todo el mundo supuso que al padre de 'Vir' le habían matado los rojos. Este ambiente, contrasta con el de Avelino, cuyo padre era rojo y, siempre el día de Nochevieja al tomarse la tercera copita de sidra comenzaba a cantar la Internacional y a medida que bebía se metía más y más en política y criticaba el gobierno de Franco: "Estos cabrones que ahora mandan, ni el aire, y la vieja, qué quieres?, qué también a tus hijos les amarguen la vida?, a la quinta copichuela venía el número de sacar del calcetín el carnet de la ugeté, y la vieja ya metía la

superdirecta, haber ganado la guerra, eso es lo que teníais que haber hecho, gilipollas, inútiles, bocazas, nos la ganó el fascismo internacional, zorra, bruja, se ponía a aullar el viejo, nos apuñaló la burguesía de Europa". (314)

El carácter de Vir queda definido en la Legión a donde escapa cuando era aún un niño. Allí: "le llamaban 'la sombra', tú, lo que más les jodía era que no plantaba cara ni daba voces, que no descargase la mala leche, eso no lo dice ningún informe pero yo sé lo que pensaba su gente cuando ya le conocían, no al principio, digo, cuando ya le tenían visto, el día que puso en la calle a los tres vendedores más antiguos, los mandó a casita, así, con sus santos cojones, lo mismo que luego hicieron con él, capiscas?". (172)

Pero el comportamiento extraño de 'Vir' empieza a notarse después de que le echaron de la empresa en la que trabajaba. Comenzó a pinchar las ruedas de los coches de los vecinos, a hacer montajes en la radio y en la tele, e incluso llegó a pegar a Josefina. Toda esta información Avelino no la recibe de forma directa, sino que es a través de la viuda de Antón a quien se lo dijo Josefina, la esposa de 'Vir'. Sin embargo, el narrador cree que la idea de pinchar los coches no se le ocurrió a él, supone que fue cuando "encuentra el papel de la vecina en el parabrisas, es usted un incivil y si vuelve a ponerme aquí el coche le pincho las cuatro ruedas, le dio la idea, claro, me explico?, yo supongo, aunque tú quieras que no suponga, que él ya debía de estar haciendo extraños por la vecindad, maquinando destrucciones y ruinas". (353-4) Pero, de nuevo no podemos asegurar que esto ocurriera así, pues no son más que suposiciones del narrador.

Como la memoria le falla, se contradice en muchas

ocasiones: "No lo sé, desde luego Vanessa nunca lo mencionó, ni siquiera a Chelo, y cuando se fue de casa se fue a pasar con ellos esa primera noche, después desapareció, claro, porque allí sería el primer sitio donde la buscaría su padre, pero, vaya, la nena le contó a Chelo todo, lo de que le pinchaba los coches al vecindario, era amiga de las hijas de Antón, así que largó, pero la verdad es que, pensando". (229)

Juan, al igual que Avelino, también aporta sus propias suposiciones. Él cree que el montaje del vídeo ya estaría hecho cuando Vanessa se marcha de casa, y que la razón de marcharse sería el que 'Vir' le enseñara el montaje que había hecho con el vídeo de la casa de Gabriel y el porno. Pero, Juan reconoce que esto es sólo una suposición y no puede darse por válida: "Se trata de una hipótesis, ya lo sé. Pero sin alguna alusión al vídeo por parte de él no se comprende por qué su hija se muestra tan asustada y contagia su miedo a 'Flanagán' y a la viuda de Antón". (364)

Otras veces, entre Avelino y su interlocutor reconstruyen la historia, y cuando le faltan datos se los inventan, por lo que, de nuevo, tenemos otra prueba que nos indica que ninguno de los dos es de fiar:

Digamos año y medio. Año y medio antes de que él se ponga a pincharles los coches a los vecinos.

Más o menos, sí, quizá menos que más, un año, si quieres, tiramos de calendario y cuadramos la cuenta.

No hace falta. Luego tal vez.

Pues pon un año y punto, que ya es tío, un año aguantando, preguntándote si de verdad eres tan basura como aseguran los que te llaman, hombre la cobardía del anónimo ayuda, claro, pero hasta cierto punto, además seguían los rumores de que la empresa no iba, de que rodarían cabezas más altas, y por si fuera poco, ya con la muerte de Antón encima, demasiado aguantó, si vas a ver, demasiado. (344)

La muerte de Antón, amigo de la 'delantera de oro' le había afectado sobremanera, pues se había dado cuenta "como se cargaban a un hombre con dos pelotas, a un hombre bueno como el pan, a un amigo del alma, a un tío al que quería de toda la vida y a continuación le ponen a hacer guarrerías, lo ves, no?, así que no es de extrañar que falseara telediaros y se cachondeara de las lágrimas de los italianos con el niño que se cayó al pozo, yo, te lo juro, habría hecho mucho más que pincharle las ruedas a la vecindad". (345)

Por eso, Avelino justifica las acciones de 'Vir' como las de un pobre hombre al que la vida le ha tratado muy mal y por ello explota un día: "Le amenaza a un pavo al que le vienen desinflando la vida desde que llegó al mundo, hostias, tío, si vas a mirar, lo de responder pinchándole el vehículo al vecino pudiente fue una reacción sana". (348)

Ya desde niño, la vida de 'Vir' había estado llena de sufrimiento. Avelino recuerda que su madre cuando cuando 'Vir' se escapa de casa, consciente de las penalidades del niño, le dice a la tía Asún, con la que vive 'Vir': "Ese niño se ha marchado para escupir al cielo, porque no hay fraile que pueda darle a una criatura razón de tanta desgracia. ... Déjelo suelto que ya se ata él bastante y eso no es bueno para un hombre, a la vida hay que darle bocaos y romperse los dientes". (319-20)

El hecho de que Vir durante un ejercicio de tiro en la mili se ponga a temblar y tire el arma es interpretado por Avelino como una señal del miedo que llevaba dentro ante los horribles impulsos que sentía. Cree que el suceso del sábado ya lo hubiera querido llevar a cabo durante el servicio militar, porque ya entonces

le tenía miedo a vivir:

Fue un pobre mierda asustado toda su vida, no sólo esa mañana de recluta, lo veo, lo veo de verdad porque de pronto recuerdas cosas, gestos, y no te cabe la menor duda, ese pájaro es así y lo clavabas, y yo a él le veo temblando la mañana del ejercicio de tiro, tío, con el baile San Vito castigándole el cuerpo, tirando el chopo al aire al final como último recurso, porque lo tiró al aire, capiscas?... Sentía que una fuerza le bajaba el fusil para ponerlo a ras de la fila, que esa fuerza le llevaba el dedo al gatillo, el asesino que llevamos dentro, ese niño asustado que él siempre llevó dentro, ese que el sábado maldito seguía escondido bajo su piel, claro que temblaba. (175)

Sábado en el que llevó a cabo lo que había dicho años antes al obtener el permiso de armas: "las armas si se tiene, es para usarlas, y yo ya he decidido que si la uso mato". (296)

En su vida de adulto, la visita de 'Vir' al psiquiatra le hace saber que es un hombre agotado, y a partir de ahí su carrera comienza a descender. Lo ocurrido el sábado, que el lector aún no sabe exactamente de qué se trata, es, según Avelino, el escape de un hombre que ha estado reprimiéndose toda su vida:

Lo que hizo el sábado aquel sólo lo hace un hombre que lleva toda su vida ahogándose, afixiado, un hombre que se ha contenido tanto que alimenta un monstruo, joder, todos somos un poco maricones, un poco puteros, un poco chorizos, un poco criminales, pero, vaya, lo vas dejando salir, un día te largas de putas, un día te empapas en vino hasta caerte, un día echas mano a la caja y repones, yo qué sé, te arrepientes, te corriges, te asustas, pero él, no, él debía seguir soñando alto, como el Señor Todopoderoso, como era guapo, guapo el tío, bien plantado, la mirada tranquila, el mentón firme, rubito, los ojos claros, viéndose 'Virgensantísima' siempre". (232)

Como padre, 'Vir' sobreprotegía a su hija, quizás por un exceso de devoción, pero a pesar de su rigidez, existe entre los dos un gran amor: "La nena le quería mucho, pero mucho, comprendes?, pasó con la cometa, pasó cuando él se emperró en que aprendiera idiomas y la dio un tute de profesores y cassetes, o que la traía periquitos y canarios y hamsters, y la hostia, a la nena todo lo que llegaba de su

padre, o lo mandaba su padre, como si llegara del mismo Dios; era sagrado, para ella era un ukase, pero un dulce ukase, comprendes?, tú quieres esto?, papi, ahí va, tiene sentido, era hija única y que él la quería con locura, nunca mejor dicho, verdad?".(290) Esta protección queda reflejada en el nombre 'El Tierno Capullo' dado por Avelino a su ahijada: "la criaba en un invernadero, pero literal, comprendes?, que si se constipa, que si las vacunas, que si esta Josefina es una descuidada".(293)

Según Avelino, 'Vir' empieza a tener problemas con su hija porque es demasiado estricto con ella, por lo que, poco a poco, las relaciones entre ellos se rompen. La vigila constantemente, y no la permite ir a la facultad en autobús, por lo que con la ayuda de la madre comienza a desobedecerle hasta que el padre la descubre: " Qué tal el viaje con mamá?, pues muy bien, embustera, mala hija, zorra, desgraciada, fábula moral". (298) De la misma manera, a espaldas de su padre, que no quiere comprarle un vespino, busca trabajo en el salón de limpiabotas de Avelino, su padrino, para conseguir el dinero necesario. Esto va a ser la causa de una discusión entre 'Vir' y Avelino, quien con toda hipocresía defiende la buena reputación del local: "Ya sé, ya sé que se dice, ya sé, yerba, mierda, papelines, pues nanay, tío, el limpia es legal". (306)

Avelino, como narrador es poco fiable, como muestra el que continuamente rectifique lo que ha contado con anterioridad, y cambie la historia en múltiples ocasiones, porque no está seguro de cómo ocurrieron los hechos:

Yo no sé por qué entendí que, vamos, que se me metió en la cabeza que una noche el capullito había salido a darse un garbeo y le pilló, y no, creo que no, Josefina no le contó a Chelo nada de eso, le contó que le había registrado el sótano, que le había

pillado el gancho de cargar barras de hielo y que en una de las sesiones del falso telediario estalló y se lo soltó, pero como soltaba Josefina las cosas, toda su vida igual, ya te digo, acoquinadita con él, o bueno, quizá esa noche se le encrespó porque la bronca parece que fue de órdago y la nena sí lo escuchó. (357)

Otras veces, Avelino cambia la historia que ha contado con anterioridad, dando una nueva versión de los hechos. La información que Avelino aporta no la obtenido de forma directa, sino por fuentes secundarias, en su mayoría por Chelo, viuda de Antón, por eso lo que no sabe se lo inventa. o imagina, porque no está seguro: "Es lo que contó Chelo y supongo que será verdad, yo cuando hablamos al principio, cuando tomabas las notas, entonces, no, entonces yo pensaba que Josefina estaba in albis, ahora, ya ves que no, Josefina aguantó". (346)

El interlocutor trata de hacer que Avelino recuerde, unas veces dándole detalles que él conoce, otras corrigiéndole o completando lo que éste dice, a lo cual Avelino no reacciona bien: "Que, sí, coño, que ya lo sé, además, oye, tendría que estar hablando yo, digo, si no entendí mal, el trato ha sido. No sé entonces para qué leches me das este esquema, estúdiatelo, trata de ser preciso, hostias, qué precisión ni qué, si ya te lo sabes". (363)

Las respuestas cortas de Avelino, a diferencia de los largos párrafos anteriores nos muestran que se está fatigando, y que no quiere hablar más: "Esto era de temer. Estás harto y lo entiendo, pero un trato es un trato. Si no podemos liquidarlo de una tacada mejor para los dos". (352) El interrogatorio a que está siendo sometido Avelino es un trato hecho entre los dos: como forma de explicarse para el uno, porque se siente culpable, y para el otro,

para conseguir información y escribir un libro: "Este trato no habría sido posible si tú no hubieras querido también explicarte". (373)

En ocasiones, es Juan quien le lee a Avelino las notas de lo que éste le contó con anterioridad como para asegurarse de que lo que entendió fue correcto: "Josefina sí sabe, en cambio, que Gabriel y su marido no se llevan. Sabe que Gabriel está detrás de la película, eso sin contar con que la fiesta de caperucita se celebra en el chalet. Dices: creo que Josefina dio el permiso porque sabía lo que estaba ocurriendo, y te refieres al despido. Dices: creo que trató de meterle por medio otro problema, las pruebas de la película, la fiesta en el chalet de Gabriel". (291-2) Avelino, al escucharlo reconoce que no fue él quien dijo eso sino que lo supo originalmente por Chelo, la viuda de Antón:

Es un idea de Chelo, pero es una idea, comprendes?, pura hipótesis, lo que pasa es que las mujeres tienen para esa clase de juegos un olfato especial, como se pasan el día maquinando, ya sabes, una mujer es eso de mira, pasaba por aquí y he subido, y resulta que ya viene sin bragas, o viceversa, por eso Chelo piensa que Josefina quiso meterle en otros temas, que sabía y maquinó lo de la nena en la película, porque coño, te pones a considerar y hay que tener los santos huevos que yo tengo para ver que me vestían a mí capullito de minifalda de satén enseñando las tetas y pensar que él se iba a quedar conforme". (292)

A medida que la conversación avanza, Avelino aparece más cansado y con menos ganas de hablar, como muestra en las continuas contradicciones con su interlocutor: "Pues si dije no digo y dejo de decir. Josefina sabía que la nena iba de caperucita a la casa de Gabriel a ensayar la secuencia y que le daríamos el vídeo a 'Vir', pero que el capullito iba a enseñar las tetas, pues mira. ...". (292)

Al igual que Avelino el interlocutor no es fiable, pues las notas que ha tomado de la anterior entrevista con Avelino no son

exactas, si creemos lo que dice Avelino: "No la acusó, es que tú recuerdas lo que quieres, lo que te dije cuando tomabas las notas, vete a saber, tú anotaste lo que te venía en gana, que le abrumaba la belleza del capullito, yo que sé, que la veía como una desgracia, tío". (306) Reconoce que los temores de 'Vir' eran los típicos de un padre de que una joven tan guapa como Vanessa fuera atrapada por un viejo lobo. Ahora pensando en lo ocurrido, cree que puede explicarlo como un mezcla de miedo y de protección excesiva.

Avelino se muestra como un cínico y le falla la memoria cada vez con más frecuencia, quizás debido al cansancio. por lo que no se le puede creer todo lo que dice. No sólo tenemos nuestra propia opinión sobre la poca fiabilidad que se puede depositar en Avelino, también tenemos la de Juan, que le conoce y que tampoco se fía de él. Con anterioridad dijo que nunca le contó a nadie que vio a 'Vir' vestido con la ropa de la tía, sin embargo, ahora dice que lo contó delante de varias personas:

Qué coño iba a contar, estaba mamado y mi legítima sacó el tema de los maricas, le encantaba a la imbécil, total, que entonces a mí me salió de las tripas y lo solté. ... La lianta de la Petra se había puesto pesada con que a los maricas se les nota siempre y me calentó él, porque por entonces yo le había pedido trabajo a comisión y andaba dándome largas, ... se me calentaron las entrañas y luego la boca o como fuera y me arranqué a hablar, pues yo he visto a un amigo vestido de tía, solté de pronto, hace muchos años y que sepa es tan macho como cualquiera de nosotros, anda cargado de hijos, ..., pues lo he visto como te estoy viendo ahora, imbécil, mirándose al espejo con tacones y en ropa interior, y me pongo a aguantarle los ojos a todos, no creas que le eludí, ... o sea que lo conté tal cual, cambiando el sitio, en la mili, un alferéz de milicias, ... un rato después estábamos Antón, él y yo solos en la terraza tomando el fresco, le vi los ojos, me miraba en silencio, ... me miraba como miras a un judas, a un cabrón del que ya no podrás fiarte nunca". (311)

Juan, ha de recordarle con frecuencia que se sale del tema de la conversación: "Los hechos, si te parece, por favor. Nadie lo tomó nunca por loco". (174) Esta actitud enfada mucho a Avelino quien, quizás por el cansancio de estar grabando durante días, da muestras de excitarse con facilidad y de no aguantar el interrogatorio:

Ya, ya, un loco no lleva un drama dentro, que, sí, coño, has dicho exactamente eso y lo he pillado, vaya que si lo he pillado, servidora tendrá una cultura de fascículo o de concurso de la tele, concedido, pero tonto de baba no es, y yo te repito que hay cosas que no nacen de la noche a la mañana, las tengo que suponer, hostias, llevamos días dale que te pego al carrete, estrujándome los sesos y lo único que veo a estas alturas, fíjate, claro, es que tú eres otro pirado como él, quieres cortarle en rodajitas como si fuera una mosca. ... Me estalla la cabeza por las noches, estos dos últimos días es que no pego ojo, me estalla, joder, dale que te pego, con el mal rollo de recordar encima, que si hizo, que si no hizo, que si hablo, me has metido en tu tela de araña. (351)

Conforme va pasando más tiempo en la entrevista, y debido al agotamiento y esfuerzo de tener que recordar, Avelino recuerda menos, y está menos dispuesto a colaborar: "Pues tampoco lo sé, tío, quiero decir que tampoco puedo poner la mano en el fuego, yo no voy por ahí con mi rollo de vidente, yo no soy la divina providencia, servidora se acuerda de unas cosas, otras se le van con el coñac y el whisky y otras con la puta madre que me parió". (348) En otras ocasiones, Avelino no recuerda haber dicho algo y admite habérselo inventado, dando una versión nueva de los hechos: He dicho yo eso? ... Pues se me calentó la boca, tío, 'El Tierno Capullo' lo oiría en uno de esos pifostios que armaron al final". (347) En otros casos, cuando el interlocutor le recuerda a Avelino datos que dijo en la primera ocasión de la entrevista, éste rechaza la

declaración: "Dije eso como pude decir misa, tío, a veces tú". (290) La falta de constancia en lo que Avelino cuenta hace que el lector no sepa si es verdad o no lo que dice, o si simplemente no recuerda bien los hechos: "Que no. Pasó eso pero no cuando dices". / "Lo dices tú". / "Pues me confundí, o te liaste tú ahí con las notas, no estaba esto en marcha y nos liamos". (167)

El cansancio, en otras ocasiones, le hace irse de un tema a otro y no logra mantener una conversación coherente: "Estás mezclando demasiadas cosas, Avelino. Lo que es propio de alguien que se desliza". (350) Debido a su agotamiento o porque no le gusta que le corrijan, Avelino se enfada cada vez más con más facilidad: "Sé lo que me digo, coño, y déjame acabar, sé muy bien lo que me digo, tienes que estar loco, completamente loco, loco de la cabeza a los pies para hacer todo eso. ... Y no te vas a mancharle la casa a un amigo y se la manchas con la propia sangre, hostias". (350) Esta nueva referencia a la sangre crea intriga y deseos de saber lo que ocurrió en esa tarde del sábado, en casa de Gabriel, que tantas veces se ha mencionado.

Ante la excitación de Avelino, el interlocutor le pide calma para que pueda recordar de forma ordenada lo ocurrido en los últimos días: "Lo que quiero es orden en estos días finales. Que te limites a lo que sabes con certeza. Quiero lo que hizo, no suposiciones. Lo que le contó su mujer a la viuda del delantero centro, lo que te contó Vanessa cuando fue a verte a 'El Escarpín', cuando te llamó". (351) A partir de ahora, el

interlocutor quiere datos ciertos, no mera suposiciones como ha tenido antes. Es decir, el interlocutor es consciente de que el narrador no es fiable, que se ha inventado detalles que no recordaba: "El esquema, no suposiciones. Avelino, de verdad, no podemos meternos en el pellejo de un loco. En su niñez, sí, en el colegio también, en todos los años de su matrimonio. Te he dejado extenderte cuando tocábamos todo ello, no me importó que te contradijeras, o que fantasearas. Por supuesto que hay drama dentro de un loco. Hay drama y por tanto sufrimiento. Pero el problema está en que no es ni el dolor ni el drama de todos. Nos atañe pero escapa a nuestra comprensión". (351)

El motivo del interrogatorio y del deseo de la exactitud en los hechos finales está motivado por el proyecto de Juan de escribir sobre 'Vir' y ver cuáles fueron las motivaciones que le llevaron a un final como el que tuvo:

Si lamento no poder reconstruir todos sus pasos en los tres últimos meses es porque un gran número de ellos sí son comunes. Son reacciones de un desesperado, no de un demente. Como no es posible, vamos a ver si al poner orden en su caída final podemos ver mejor el sufrimiento común. Nos lo hemos dicho muchas veces, la frontera entre la normalidad y la locura es sutil, movediza. Déjame acabar, por favor. Yo no puedo meterme en la piel de este hombre, en su cabeza rota, y sólo puedo pintarlo por lo que hizo. Si es que puedo, me sigues tú también? Si no puedo, lo dejaré, no escribiré una sola línea, ya te lo he dicho. (351-2)

El narrador continua contradiciéndose y cambiando de opinión sobre lo que es cierto o no de lo contado: "Te he dicho una cosa y no te he dicho otras, ni creo que te las diga porque además no me acuerdo, y porque además tengo la sensación de que este 'Virgentsantísima', el que me has ido sacando, digo, que no existió nunca, vaya, o fíjate, todavía peor, que este 'Virgentsantísima' es un

mal rollo tuyo, un mal sueño tuyo". (361) Va a mostrar, cada vez más claramente, que no es fiable, incluso él mismo va a reconocer que miente: "Coño, te mentía porque andabas detrás del atestado como un perro perdiguero, y te mentí porque se me olvidó, yo qué sé, además unas veces mentí y otras no, a lo mejor ha sido un marica toda su puta vida y nos enteraremos un día de estos, yo qué coño sé". (362) Otra muestra de su cansancio la tenemos es sus respuestas cortas y en la brusquedad de sus palabras: "Además es que me cortas el hilo, hostias, es que, como antes decías tú mismo, que ya estoy hasta el gorro de tanta cassette, de tanta seña, y sigue y dale, de vernos como si, pues claro que le mentía a la criada, empezó a mentir y ya no paró, pues como mintió a Josefina y a la nena para que cambiaran el veraneo y se fueron a Sangenjo". (362)

Después del largo interrogatorio mantenido con Juan está deseando acabar, y de ahí su impaciencia y su enfado: "Mira, a ver si lo liquidamos, de verdad, tío, supongo y supongo, y qué?, que se le cruzaron los cables con el vídeo de caperucita?, pues a lo mejor, a lo mejor el mierda de Avelino también ha hecho este regalo, sólo que no, se le cruzarían de golpe, pero no digo que no, es que tenía muchos cruzados ya, anda, vamos". (369)

A pesar de su mucha culpa en lo ocurrido, Avelino trata de justificarse y le pide a Juan que en su guión para la película le quite de todo el lío: "Si el loco de 'Vir' antes de sacar la pistola se había explicado cantando un aria, si la mierda había salido al aire y yo sabía, pero no, la cosa venía de atrás, de muy atrás, en fin, tío, que a un servidor le quitas de la foto, pero ya mismo, ahora va a resultar que, vamos, que me quitas". (408) Niega que se prestara a

hacer el rodaje camuflado en el chalet de Gabriel: "Ahora va a resultar que yo estaba en el ajo, compañero, que. [...] Ahora también va a resultar que fue Avelino el que escribió un informe sobre la rentabilidad del porno y como montar una red clandestinas de ventas". (409-10)

Con la explicación que Avelino da a su interlocutor sobre como todo podría haber ocurrido de otra forma de no haber sido por el destino, llegamos a reconocer por primera vez la identidad de la otra persona en el interrogatorio. Sabemos que es Juan porque es él quien en la parte que nos relata el narrador omnisciente, acompañaba a Avelino a la casa de Gabriel, el sábado por la tarde: "Por si te sirve, te diré que la sangre de aquel sábado pudo muy bien no llegar a verterse. Sabes que 'Virgentsantísima' fue a tomar el desvío para regresar a Madrid? El que tomamos tú y yo, el de la casa de citas. Sólo que él iba a dar la vuelta y al otro lado del puente le cortaron el paso". (373)

Sin previa explicación, Avelino relata el sábado de la tragedia, las últimas imágenes de lo que ocurrió aquel día dentro del invernadero. La declaración de Avelino, único testigo de los hechos, y que hasta ahora nos ha mostrado que no es de fiar, es la única fuente de información de lo ocurrido aquel día:

Claro que lo tenía bien pensado, todo calculado, todo dispuesto, el vídeo así, la nena en la mecedora, Josefina ni lloraba, se levantó, eso sí para interponerse entre la nena y él, ... yo no había pensado en ello, cómo iba a pensarlo, no podía imaginarme, pero la tenía amartillada y apuntó a a la nena, a tre a cuatro pasos, la dio tiempo a levantar el brazo y cubrirse apenas, yo, Dios, es que disparó contra su hija, comprendes?, y después contra su mujer, contra mí, contra ti, [...] te disparó a propósito, pensó que eras Gabriel o 'El Indio Jerónimo', o yo, o tú mismo, ... y él se apuntó el corazón y no atinó, quiso despedir al mundo y no le hicieron caso. (413-4)

La explicación de Avelino es que 'Vir' deseaba la muerte para así acabar con una vida llena de fracasos y frustraciones, pero no quería irse solo porque le tenía miedo, quería hacerlo acompañado, por ello organiza la enorme matanza del sábado por la tarde:

"imaginando el cabrón que la nena se iría tan a gusto con él, fíjate, la nena en su sillita de ruedas, con la cara tapada por las vendas y dando gracias porque así no puede ver la cara bobalicona de su madre, la piel amarillenta de su madre, viva, gracias a Dios, fíjate, viva, pese a haber tenido una bala en un rinconcito del vientre". (412)

Al igual que otros personajes de otras novelas de Montero, 'Vir' se caracteriza por acciones extrañas y un comportamiento aberrante como consecuencia de una niñez problemática que le ha marcado. Como otro de los personajes de Montero, en sus Documentos secretos II, 'Vir' también pincha las ruedas de los coches de los vecinos, y como muchos otros personajes también mantiene archivos donde clasifica a sus conocidos en buenos y malos, y mantiene colecciones de recortes. Hecho que es indicativo de una situación social y familiar negativa que no le ha dejado realizarse.

En 'Vir', a pesar de todas las acusaciones de Avelino, vemos representada a la figura mítica de la víctima, del animal sacrificado, del hombre honrado, justo, buen esposo y padre de familia. Por otra parte, la sociedad que le rodea representa la crueldad, la envidia, los celos, el consumismo y la mala fe, es decir todo aquello que atenta contra el hombre. Por ello, es lógico que ante esa sociedad, el individuo auténtico, consciente de su situación, viva en constante temor, de ahí el miedo de 'Vir' por vivir, y su deseo de quitarse la vida.

De las tres novelas que forman este período, quizá Arte real y Pájaro en un tormenta guarden más parecido entre sí, que con Señales de humo. Las dos primeras se asemejan por el uso de la forma policiaca, mientras que la tercera, aunque la intriga y el crimen son parte fundamental de ella, no puede ser considerada como tal. Esta última novela, por otra parte, carece de la ironía que caracteriza a las otras dos novelas, pero en las tres encontramos la crítica de la realidad social que es parte esencial de toda la narrativa de Montero.

En este tercer período de su narrativa, Montero muestra las mismas preocupaciones formales que ya veíamos en las obras de los períodos anteriores. Al igual que ocurría con la trilogía de Documentos secretos, en las obras de este período, Montero ofrece gran diversidad de puntos de vista, una enorme selección de registros lingüísticos y un constante fractura temporal, de ahí que la participación del lector sea tan necesaria como en las obras precedentes.

Como todas las novelas de Montero, las tres que forman este período son una crónica de una generación, la de aquellos que vivieron la posguerra y se sienten inadaptados e incapaces de realizarse debido a sus comportamientos extraños frutos de esta situación. Al igual que en aquéllas, en éstas vemos a unos personajes inmersos en una sociedad anclada en la corrupción y la amoralidad, en la que toda buena intención no puede prosperar porque lo único que tiene salida es la trampa y la mentira.

En Montero, tenemos pues, un novelista en un constante proceso de búsqueda formal y con un continuo compromiso en los planos personal, estético y social, como muy bien ejemplifican las tres

novelas de su último período narrativo.

NOTAS

¹Isaac Montero, Arte Real (Madrid: Alfaguara, 1931)

Todas las citas de esta obra son de esta edición y se indica la página en el texto.

²Luis Suñen, "Dos novelas de Isaac Montero", Insula 391

(1979a): 5.

³Suñen, 1979a, p. 5.

⁴Suñen, 1979a, p. 5.

⁵Suñen, 1979a, p. 6.

⁶Isaac Montero, Pájaro en una tormenta (Barcelona:

Grijalbo, 1984) Todas las citas de esta obra son de esta edición y se indica la página en el texto.

⁷Santos Sanz Villanueva, "El realismo en la nueva novela española", Insula 464/465 (1985): 8.

⁸Rafael Conte, El País 23 mayo 1984: 28.

⁹Manuel Rodríguez Rivero, El País 23 mayo 1984: 28.

¹⁰Luis Suñén, El País 23 mayo 1984c: 28.

¹¹Gabriela Cañas, "Juan Madrid y Jesús Pardo, dos periodistas que apuestan por la literatura, hablan de sus últimas novelas", El País 1 junio 1984: N/P.

¹²Isaac Montero, Señales de humo, (Madrid: Mondadori, 1988). Todas las citas de esta obra son de esta edición y se indica la página en el texto.

¹³Santos Sanz Villanueva, "Crónica de un frustración generacional", Insula 505 (1989): 22.

CONCLUSION

A través de este trabajo he tratado de aclarar el significado de la figura de Isaac Montero en la novelística española de posguerra. Para ello, he prestado una especial atención al aspecto social, siguiendo las teorías del sociólogo Lucien Goldmann, cuyo fundamento principal es la visión de la unión que existe entre la creación individual y la sociedad de la que forma parte el individuo, como se observa en el cambio de estructura que sigue Montero, la cual guarda relación con el momento en que la obra fue creada. También he hecho especial hincapié en la importancia del papel del lector, siguiendo la teoría de Wolfgang Iser, el cual pone énfasis en la relación texto y lector, lector que ha de ser liberal, tolerante a la hora de leer y dispuesto a transformar sus creencias en el proceso de lectura.

Al estudiar y comparar el desarrollo de Isaac Montero como escritor podemos apreciar una maduración progresiva en el criterio literario del autor. Aunque en sus ideas literarias se mantiene fiel al realismo y defensor de la influencia de las determinaciones históricas en la obra del escritor; en cuanto a la forma, se aprecia en su novelística una notable evolución que va de un relato de concepción tradicional a otro de técnica más novedosa, pero siempre dentro de los cánones del realismo.

A lo largo de la obra de Montero se observa una búsqueda constante de formas nuevas, cada vez más adecuadas a la realidad. Búsqueda que se refleja en la estructura, pues la fragmentación de la realidad, la falta de comprensión del mundo que rodea al personaje le lleva a juzgar la realidad sólo por los retazos que percibe. Y va a ser esta visión parcial la que le suministre datos incompletos, lo

cual le lleva a un callejón sin salida. Es la discrepancia entre la sociedad y el individuo, producida por su incapacidad de comprender de forma global su entorno y las fuerzas que actúan sobre él lo que hace que la sociedad acabe siempre imponiéndose sobre este personaje solitario y atípico. Personaje que no controla sus relaciones sociales ni soluciona sus contradicciones personales dentro de una sociedad que le limita. Por eso, Montero, en sus obras, denuncia las circunstancias que las hicieron aparecer y que responde a una época concreta de limitación y represión intelectual demasiado fuerte como para no ser acusada por los jóvenes novelistas de esta época.

La obra de Montero está profundamente inmersa en la situación de la España de posguerra, y concebida como un rechazo absoluto de las ideas y los valores transmitidos por la ideología oficial. Pero, aunque se trata de un obra crítica de la sociedad española, es también una consecuencia de ella: sus novelas no escapan al contexto español contemporáneo, sino que se ven en gran manera condicionadas por él. Montero ha sabido ver los cambios de la sociedad del país sobre el que escribe, no dejándose coartar por su confusa complejidad, sino que la somete a análisis nuevos, aprovechando así para enriquecer su novela con materiales distintos. Se fija en problemas concretos y procura analizar sus causas, sin apartarse, ni siquiera, en sus últimas novelas, de carácter policíaco, del examen de una realidad que procura hacer más clara y objetiva. En este sentido su novela habría que incluirla dentro del realismo crítico, en su acepción más extensa, dando cabida a cualquier opción formal que trate de explorar.

La evolución de su novelística está, sobre todo, en el

aspecto formal, en el que ha tenido una gran transformación, pero no en su contenido que sigue dentro de la tradición realista. Es, precisamente, la formalización casi extrema de su narrativa lo que convierte a su novela, en un principio mayoritaria, en una novela de público reducido, debido a la exhaustiva elaboración de su estructura. Así vemos, que Montero como otros novelistas de su generación, especialmente Juan Goytisolo, está siempre en un constante proceso de renovación y con un continuo compromiso en los planos personal, estético y social. Así, durante los años sesenta, período de transición política y económica se produce una disgregación de valores, y el novelista, tras una búsqueda continua, crea una alternativa, que precisa unas nuevas formas literarias. El hombre se encuentra en lucha entre sus intereses vitales y los que le ofrecen como imprescindibles, y va a ser de este enfrentamiento del que surja el hombre dividido, indeciso, que se plasma en los cambios estructurales de la novela. En este momento de crisis, que le tocó vivir a Montero, la función del novelista no es sólo mostrar la realidad, sino el dar una alternativa a la sociedad hacia la que se camina, basada en la unidad del hombre y en un permanente sentido crítico, unidad que sólo será recobrable a través de una búsqueda de nuevas formas cada vez más cercanas a la realidad. En esta búsqueda de renovación, Montero con Documentos secretos abandona el realismo social de las novelas de su primera etapa, dando entrada a la presencia más obvia del novelista. Los temas que aborda siguen siendo sociales, pero la novedad radica en la experimentación lingüística y estructural. Estamos ahora ante unas novelas en las que existe un balance, o al menos se trata de lograrlo, entre el compromiso temático

y e

de

cap

po

Mo

la

h

a

t

f

y estético.

Este trabajo reivindica la ausencia de Isaac Montero dentro de la narrativa española de posguerra. Para lograr eso, en el primer capítulo hemos examinado la evolución de la trayectoria narrativa de posguerra. En el segundo capítulo hemos hecho un análisis de Isaac Montero y el pensamiento de la época. En el tercero, hemos expuesto las teorías de la Sociología de la Literatura de Goldmann y de la hermenéutica de la teoría de la recepción tratadas en la aproximación a las obras de Montero y que nos ayudan a probar esta tesis. En los tres últimos capítulos se han examinado las novelas de Montero publicadas hasta la fecha, intentando destacar la indivisibilidad de forma y contenido, destacando aspectos peculiares a la novela en cuestión y señalando sus puntos de contacto con el resto de la obra del autor. En especial, con las obras de la segunda y tercera etapa, donde Montero se muestra más ambicioso que en las novelas que le preceden y, al mismo tiempo, más dueño de su técnica, que ahora maneja con gran destreza. A través de una estructura compleja y de un realismo muy renovado, Montero ofrece una visión compleja de la España de posguerra. Visión que no va a ser la monolítica de un narrador omnisciente único, sino que a través de múltiples narradores y de sus visiones diferentes analiza y presenta la realidad del momento y da una visión global del personaje analizado.

Las difíciles circunstancias en que Montero escribe son las mismas que la de otros autores de su generación. Todos ellos sufren y reflejan en sus obras con parecida intensidad. pero mientras otros autores de su tiempo, de la Generación del Medio Siglo disminuyen o paralizan su labor social por falta de enfoque de la realidad, Montero

trata de superar con más determinación las limitaciones impuestas al escritor en el ámbito español, evolucionando y progresando hasta el día de hoy. Para cualquier lector medianamente enterado de la trayectoria de la novela de este siglo, y especialmente de la situación de la novela española de posguerra, resulta evidente que la narrativa de Montero representa aportaciones importantes al caudal literario del país, por lo que su no inclusión dentro de la evolución de la literatura de posguerra supone ofrecer un panorama incompleto de ésta. Sin duda el silencio de la crítica y la indiferencia del público general, se deben a la dificultad de la lectura, es decir, al esfuerzo exigido para su comprensión, pues son novelas que necesitan un lector dedicado, o como diría C  rtazar, un lector 'macho', que entiende la lectura como lucha y no como pasatiempo, un lector en el que su imaginación trabaje, como dice Iser, "in the task of working things out for himself, for reading is only a pleasure when it is active and creative".

En este estudio de la evolución de la narrativa de Montero, demuestro no sólo la madurez creadora de este importante autor, sino también, cómo su narrativa es un espléndido ejemplo de la evolución seguida hasta el momento por la mejor narrativa de posguerra. Por ello, espero que este trabajo sea el comienzo de la reivindicación de un novelista español de gran mérito y calidad, y que con él pueda contribuir a que se le sitúe en el lugar que merece como uno de los novelistas más importante de posguerra.

BIBLIOGRAFIA

Abellán, José Luis. "La situación de la cultura." Insula 294 (1971a): 4.

Abellán, José Luis. La cultura de España (Ensayo para un diagnóstico). Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1971b.

Abellán, José Luis. "Censura y producción literaria inédita." Insula 359 (1976): 3.

Abellán, Manuel L. Censura y creación literaria en España (1939-1976). Barcelona: Península, 1980.

Alborg, Juan Luis. Hora actual de la novela española. Madrid: Taurus, 1962.

Alonso, Santos. "Novela en la transición, transición en la novela (1975-1980)." Nueva Estafeta 31-37 (1981): 86-91.

Alonso, Santos. La novela en la transición. Madrid: Puerta del Sol, 1983.

Alonso, Santos. "Un renovado compromiso con el realismo y

con el hombre." Insula 464-465 (1985): 9-10.

Alonso, Santos. "La transición: hacia una nueva novela."
Insula 512-513 (1989): 11-12.

Alvarez Palacios, Fernando. Novela y cultura española de posguerra. Madrid: Edicusa, 1975.

Amell, Samuel. "La novela española actual y la crítica."
Insula 512-513 (1989): 15.

Aranguren López, José Luis. "El curso de la novela española contemporánea." Estudios Literarios. Madrid: Gredos, 1976: 210-310.

Azancot, Leopoldo. "Situación de la novela española."
Estafeta Literaria 495-506 (1972): 19-20.

Barral, Carlos. Los años sin excusa. Barcelona: Barral, 1978.

Barrero Pérez, Oscar. La novela existencial española de posguerra. Madrid: Gredos, 1987.

Basanta, Angel. Cuarenta años de novela española. Madrid: Cincel, 1979.

Basanta, Angel. Literatura española de la posguerra: La narrativa. Cuadernos de estudio 26. Madrid: Cincel, 1981.

Beneyto, Antonio. Censura y política en los escritores españoles. Barcelona: Euros, 1975.

Bértolo, Constantino. "Introducción a la narrativa española actual" Revista de Occidente 98-99 (1989): 29-60.

Blanco Arnejo, María Dolores. "Repertorio bibliográfico de tesis españolas sobre literatura española contemporánea." Anales de literatura española contemporánea 9 (1984): 245-283.

Bousoño, Carlos. "Novela española en la postguerra." Revista Nacional de Cultura 120-124 (1957): 157-167.

Bravo, María Elena. "Ante la novela de la democracia: Reflexiones sobre sus raíces." Insula 444-445 (1983): 1, 24, 25.

Bravo, María Elena. "Literatura de la distensión: el elemento policíaco." Insula 472 (1986): 1, 12, 13.

Buckley, Ramón. Problemas formales en la novela española contemporánea. Barcelona: Península, 1968.

Buckley, Ramón. "Del realismo social al realismo dialéctico." Insula 326 (1974): 1, 4.

Buckley, Ramón. Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España. Barcelona: Península, 1982.

Burunat, Silvia. El monólogo interior como forma narrativa en la novela española. Madrid: Porrúa Turanzas, 1980.

Cachero, José María. La novela española entre 1936 y 1980. Madrid: Castalia, 1985.

Cachero, José María, Santos Sanz Villanueva y Domingo Ynduráin. "La novela". Historia y crítica de la literatura española. Epoca contemporánea: 1939-1980 vol.8. Madrid: Crítica, 1980.

Cadenas, C. B. "La espera decepcionada." Estafeta Literaria 26-30 (1981): 87-88.

Cano, José Luis. "La novela española actual." Revista Nacional de Cultura 125-130 (1957-1958): 18-22.

Capellán Gonzalo, Angel. "Premios literarios 1974." Insula 336 (1974): 1, 10.

Carr, Raymond and Juan Pablo Fusi. Spain Dictatorship to

Democracy. London: Allan & Unwin, 1979.

Castellet, José María. La cultura bajo el franquismo.

Barcelona: Ediciones de bolsillo, 1977.

Castroviejo, Concha. "Sobre La novela española actual de

Corrales Egea". Insula 306 (1972): 7.

Cela, Camilo José. Dos tendencias de la nueva literatura

española. Madrid: Alfaguara, 1969.

Cerezales, Manuel. "Hacia la novela del futuro." Nueva

Estafeta 31-37 (1981): 75-76.

Cirre, José Francisco. "Novela e ideología en Juan

Goytisolo." Insula 230 (1966): 1, 12.

Compitello, Malcolm A. "The Novel, the Critics and the Civil

War." Anales de la narrativa española 4 (1979) 117-

118.

Compitello, Malcolm A. Ordering the Evidence: "Volverás a

Región" and Civil War Fiction. Barcelona: Puvill

Libros, 1983.

Conte, Rafael. "Isaac Montero, o el realismo enmascarado",

Informaciones de las Artes y de las Letras 237 (1973).

Conte, Rafael. "Tres actitudes frente a la crisis: Castillo Puche-Vaz de Soto-Mendoza. Insula 347 (1975): 5.

Conte, Rafael. "La realidad como pretexto: Pedro de Lorenzo, novelista." Insula 352 (1976a): 5.

Conte, Rafael. "Antonio Muñoz Molina o la conquista del estilo. Insula 490 (1976b): 15.

Conte, Rafael. "La novela española en 1981." Anales de literatura española contemporánea 8 (1983): 127-142.

Conte, Rafael. El país 23 mayo 1984: 28.

Conte, Rafael. "En busca de la novela perdida." Insula 464-465 (1985): 1, 24.

Conte, Rafael. El País 10 marzo 1989.

Corrales Egea, José. "Crisis de la nueva literatura? Reflexiones sobre una apuesta." Insula 223 (1965): 3-10.

Corrales Egea, José. "Los premios literarios." Insula 266 (1966): 13.

Corrales Egea, José. "Situación actual de la novela

española: La contraola." 282 (1970): 21-24.

Corrales Egea, José. "El nuevo premio Goncourt. Un realismo fantástico." Insula 294 (1971a): 3-4.

Corrales Egea, José. La novela española actual. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1971b.

Corrales Egea, José. "Libros y premios." Insula 303 (1972): 11.

Corrales Egea, José. "El sorteo de los premios." 314-315 (1973): 25-26.

Couffon, Claude. "Las tendencias de la novela española actual." Revista Nacional de Cultura 151-154 (1962): 14-27.

Delibes, Miguel. Los españoles y el boom. Cómo ven y qué piensan de los novelistas latinoamericanos. Caracas: Tiempo Nuevo, 1971.

Delgado, Fernando G. "Ricardo Gullón: la novela como objeto autónomo." Insula 396-397 (1979): 9.

Díaz, Elías. Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1975). Madrid: Edicusa, 1978.

Díaz, Elías. Pensamiento español en la era de Franco 1939-1975. Madrid: Tecnos, 1983.

Díaz, Janet. "Origins, Aesthetics, and the 'Nueva novela española'." Hispania 59 (1976) 109-117.

Domingo, José. "Narrativa española." Insula 272-273 (1966): 38.

Domingo, José. "La última novela de Juan Goytisolo." Insula 248-249 (1967): 13.

Domingo, José. "Narrativa de aquí y de allá." Insula 286 (1970a): 5.

Domingo, José. "El retorno de los exiliados." Insula 288 (1970b): 5.

Domingo, José. "Del realismo crítico a la nueva novela." Insula 290 (1971a): 5.

Domingo, José. "Consagrados y noveles." Insula 292 (1971b): 7.

Domingo, José. "Los nuevos caminos." Insula 295 (1971c): 12-13.

Domingo, José. "Novísimos, nuevos y renovados." Insula 316 (1973):6.

Durán, Manuel. " 'Así que pasen diez años', la novela española de los setenta." Anales de literatura española contemporánea 5 (1980): 91-105.

Eagleton, Terry. Literary Theory: An Introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Eco, Umberto. "Las postillas a Il nome della rosa". Citado por Darío Villanueva. Letras Españolas. Madrid: Castalia, 1987.

Encuesta. "Diez años de novela en España (1976-1985)". Insula 464-465 (1985): 10-11.

Eoff, Sherman H. El pensamiento moderno y la novela española. Barcelona: Seix Barral, 1961.

Estebán, José. "La novela popular." Insula 224-225 (1965): 22.

Fernández, Joaquín. "En torno a la novela española." 14-19 (1980): 95-96.

Ferreras, Juan Ignacio. Tendencias de la novela española

actual, 1931-1969. París: Hispanoamericana, 1970.

Ferreras, Juan Ignacio. Fundamentos de la sociología literaria. Madrid: Cátedra, 1980.

Ferreras, Juan Ignacio. La novela española en el siglo XX (desde 1939). Madrid: Taurus, 1988.

Fokkema, D. W. & Elrud Ibsch. Teorías de la literatura del siglo XX. Madrid: Cátedra, 1981.

Galán Lorés, Carlos. "Los más jóvenes de los jóvenes." Insula 512-513 (1989): 14-15.

Gándara, Alejandro. "Verbalmente ciegos." Insula 464-465 (1985): 12-13.

García-Viño, Manuel. Novela española actual. Madrid: Guadarrama, 1967.

García-Viño, Manuel. Novela española de posguerra. Madrid: Publications, 1971.

García-Viño, Manuel. Papeles sobre la nueva novela. ENUSA, 1975.

Gil Casado, Pablo. La novela social española (1920-1971).

Barcelona: Seix Barral, 1968.

Gimferrer, Pere. Radicalidades. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.

Goldmann, Luci  n. Para una sociología de la novela. Madrid: Ciencia Nueva, 1967.

Goldmann, Luci  n. Towards a Sociology of the Novel. Great Britain: The Cambridge University Press, 1975.

González López, Emilio. "La colmena". Revista Hispánica Moderna 20 (1954): 254.

Goñi, Javier. "Vicente Molina Foix o la nostalgia de haber sido 'Nov  simo'." Insula 451 (1984): 16-17.

Goñi, Javier. Cinco horas con Miguel Delibes. Madrid: Anjana, 1985.

Goytisolo, Juan. Problemas de la novela. Barcelona: Seix Barral, 1959.

Goytisolo, Juan. "On ne meurt plus    Madrid". L'Express (1964): 18-19.

Goytisolo, Juan. El furgón de cola. Barcelona: Seix Barral,

1976.

Granados, Vicente. "Pepe Carvalho y su época." Nueva Estafeta 26-30 (1981a): 70-74.

Granados, Vicente. "Pepe Carvalho en Madrid." Nueva Estafeta 31-37 (1981b): 107.

Grande, Felix y Alfonso Rey. "Significado y estilo de Tiempo de silencio". Historia y crítica de la literatura española. Epoca contemporánea: 1939-1980, vol. 8. Barcelona: Crítica, 1980.

Guillermo, Edenia y Juana Amalia Hernández. Novelística española de los sesenta. New York: Eliseo Torres, 1971.

Gullón, Germán. "La perezosa modernidad de la novela española (y la ficción más reciente)." Insula 464-465 (1985): 8.

Gullón, Ricardo. "La novela española del siglo XX." Insula 396-397 (1979): 1, 28.

Gullón, Ricardo y José R. Marra-López. "Dos grupos generacionales de posguerra". España contemporánea: 1939-1980. Barcelona: Crítica, 1980.

Hart, Patricia. The Spanish Sleuth. The Detective in Spanish Fiction. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1987.

Herzberger, David K. "Entrevista con Luis Goytisolo." Anales de novela de posguerra 3 (1978a): 111-116.

Herzberger, David K. "Entrevista con Jesús Fernández Santos" Anales de novela de posguerra 3 (1978b): 117-121.

Herzberger, David K. "The Theoretical Disparity of Contemporary Spanish Narrative." Symposium 33 (1979): 215-229.

Herzberger, David K. "An Overview of Postwar Novel Criticism of the 1970's." 5 (1980): 27-38.

Herzberger, David K. "Split Referentiality and the Making of Character in Recent Spanish Metafiction." Modern Language Notes (1988a): 419-435.

Herzberger, David K. "The Spanish Novel and its Critics: 1936-1986. Anales de la Literatura española contemporánea 13 (1988b): 13-24.

Hobsbaum, Philip. A Theory of Communication. London, 1970.

Hutcheon, Linda. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

Ilie, Paul. Literature and Inner Exile. Authoritarian Spain, 1939-1975. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1990.

Iser, Wolfgang. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

Jakobson, Roman. "Closing Statement: Linguistics and Poetics". Style in Language, Thomas A. Sebeok, ed. Cambridge, Mass., 1964.

Jones, Margaret E. W. The Contemporary Spanish Novel, 1939-1975. Boston: Twayne Publishers, 1985.

Lafuente, Fernando R. "No hay ficción sin invención." Revista de Occidente 98-99 (1989): 61-71.

Landeira Ricardo y Luis T. Gonzalez-del-Valle, ed. Nuevos y novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60. Boulder CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.

Lizcano, Pablo. La generación del 56. Barcelona: Grijalbo, 1981.

López Gorgé, Jacinto. "Premios nacionales de la crítica 1978." Nueva Estafeta 1-7 (1978-1979): 120-121.

López, Julio. "La literatura española actual, vista por Santos Sanz Villanueva." Insula 464-465 (1985): 28.

Lukács, Georg. "Realismo socialista". Revista de Occidente 37 (1966):6.

Marra-López, José R. Narrativa española fuera de España (1939-1961). Madrid: Guadarrama, 1963.

Marra-López, José R. "Los novelistas de la promoción de 1936." Insula 224-225 (1965): 13.

Martín-Maestro, Abraham. "La novela española en 1982 y 1983." Anales de literatura española contemporánea 9 (1984): 149-174.

Martín-Maestro, Abraham. "La novela española en 1984." Anales de literatura española contemporánea 10 (1985): 123-141.

Martínez Cachero, José María. "Diez años de novela española

(1976-1985) por sus pasos contados." Insula 464-465
(1985): 3-4.

Martínez Cachero, José María. Historia de la novela española entre 1936-1969. Madrid: Castalia, 1973.

Martínez Cachero, José María. Historia de la novela española entre 1936-1980. Historia de una aventura. Madrid: Castalia, 1985.

Matute, Ana María. "The Short Story in Spain", trans. William Fifield, Kenyon Review 31, 126 (1969): 453, in Margaret E. W. Jones. The Contemporary Spanish Novel, 1939-1975. Boston: Twayne Publisher, 1985.

Mesa, Roberto. Jaraneros y alborotadores. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1982.

Mignolo, Walter. "La noción de 'competencia' en poética", Cuadernos hispanoamericanos 300 (1975): 605-622.

Montero, Isaac. "Literatura: realismo y magia." Acento cultural 2 (1958): 5-7.

Montero, Isaac. Una cuestión privada. Madrid: Aula, 1964.

Montero, Isaac. Al final de la primavera Madrid:

Alfaguara, 1966.

Montero, Isaac. "Los premios o treinta años de falsa fecundidad", Cuadernos para el diálogo 14 Extraordinario (1969): 73-84.

Montero, Isaac. "Acotación a una mesa redonda. (Respuesta a Benet y defensa apresurada del realismo)", Cuadernos para el diálogo 23 (1970a): 65-74.

Montero, Isaac. "A treinta años del siglo XXI". Mesa redonda: novela". Cuaderno para el diálogo XXIII Extraordinario (1970b): 48.

Montero, Isaac. "La novela española de 1955 hasta hoy: Una crisis entre dos exaltaciones antagónicas", Triunfo 507 (1972a): 86-95.

Montero, Isaac. Los días de amor, guerra y omnipotencia de David el Callado. Barcelona: Plaza y Janés, 1972b.

Montero, Isaac. Documentos secretos I. Madrid: Al-Borak, 1972c.

Montero, Isaac. Documentos SecretosII. Árboles y ropa de vestir. Barcelona: Frontera, 1974.

Montero, Isaac. Documentos Secretos III. Necesidad de un nombre propio. Madrid: Akal, 1978.

Montero, Isaac. "Espías, política, desencanto y acción en las calles de Madrid". Informaciones de las Artes y las Letras 569 (1979)

Montero, Isaac. Arte Real. Madrid: Alfaguara, 1981a.

Montero, Isaac. Alrededor de un día de abril. Barcelona: Laia, 1981b.

Montero, Isaac. Pájaro en una tormenta. Barcelona: Grijalbo, 1984.

Montero, Isaac. Señales de humo. Madrid: Mondadori, 1988.

Morales, Villena, Gregorio. "Narrativa española última. La narrativa de la transubstanciación." Insula 464-465 (1985): 13.

Morales Villena, Gregorio. "Beatus Ille de Antonio Muñoz Molina: La Guerra Civil como mitología." Insula 474 (1986): 14-15.

Morán, Fernando. Novela y semidesarrollo. Madrid: Taurus, 1971a.

Morán, Fernando. Explicación de una limitación: La novela realista de los años cincuenta en España. Madrid: Taurus, 1971b.

Navajas, Gonzalo. "Internalización e ideología en La cólera de Aquiles de Luis Goytisolo." Hispania 69 (1986): 23-33.

Navajas, Gonzalo. Teoría y práctica de la novela española posmoderna. Barcelona: Ediciones Mall, 1987.

Nora, Eugenio G. de. La novela española contemporánea. Madrid: Gredos, 1958.

Nora, Eugenio G. de. La novela española contemporánea. Madrid: Gredos, 1979.

Núñez, Antonio. "Encuentro con Juan Benet." Insula 269 (1966a): 24.

Núñez, Antonio. "Encuentro con Jesús Fernández Santos." Insula 275-276 (1966b): 20.

Núñez, Antonio. "Encuentro con Ricardo Gullón." Insula 243 (1967): 4.

Olivio Jiménez, José. "Reflexiones sobre los 'Postnovísimos'

de Luis Antonio de Villena." Insula 492 (1987): 9.

Ortega, José. Ensayos de la novela española moderna. Madrid: Porrúa, 1974.

Pérez, Genaro J. La novelística de J. Leyva. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1985.

Pérez, Genaro J. "Desconstrucción paródica en Paisajes después de la batalla de Juan Goytisolo." Hispania 71 (1988): 242-248.

Pope, Randolph D. "Luis Goytisolo's Antagonía and Radical Change." Anales de literatura española contemporánea. 13 (1988): 105-117.

Prado, Biezma, Cómo se analiza una novela. Madrid: Alhambra, 1984.

Ridruejo, Dionisio. "La vida intelectual española en el primer decenio de la posguerra". Triunfo 507 (1972): 71-72. En Elías Díaz. Pensamiento español en la era de Franco 1939-1975. Madrid: Tecnos, 1983.

Roberts, Gemma. Temas existenciales de la novela española de posguerra. Madrid: Gredos, 1973.

Rodríguez Padrón, Jorge. "Isaac Montero: otra vez el realismo". Cuadernos Hispanoamericanos 284 (1974): 329.

Saavedra, Luis. "La escritura ilimitada de Juan Goytisolo". Cuadernos para el diálogo 26 (1971): 2.

Sánchez Arnosi, Milagros. "Juan Goytisolo: 'La creación literaria como liberación.'"

Sanchez de la Calle y Aristófanes Cedeño. "Entrevista con la escritora española Carmen Laforet". **Tropos** 15 (1989):75.

Sanz Villanueva, Santos. Tendencias de la novela española actual. Ediciones de bolsillo, 1972a.

Sanz Villanueva, Santos. "El 'conductismo' en la novela española reciente." Cuadernos Hispano-Americanos (1972b): 593-603.

Sanz Villanueva, Santos. Historia de la novela social española, 1942-1975. Madrid: Alhambra, 1980.

Sanz Villanueva, Santos. "El realismo en la nueva novela española." Insula 464-465 (1985): 7-8.

Sanz Villanueva, Santos. Historia de la literatura española: Literatura actual. Vol. 6/2. Barcelona: Ariel, 1988.

Sanz Villanueva, Santos. "Crónica de una frustración generacional." Insula 505 (1989a): 22.

Sanz Villanueva, Santos. "Una realidad en la última novela española." Insula 512-513 (1989b): 3.

Schraibman, José. "Notas sobre la novela española contemporánea." Revista Hispánica Moderna 35 (1969): 113-121.

Schraibman, José. "Ruptura de 'forma' y 'lenguaje' en la novela española de posguerra." Insula 396-397 (1979): 11-12.

Schwartz, Ronald. Spain's New Wave Novelists, 1950-1974. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press, 1976.

Selden, Raman, ed. The Theory of Criticism. From Plato to the Present a Reader. London and New York: Longman, 1988.

Sobejano, Gonzalo. La novela española de nuestro tiempo. 2a. ed., ampliada y corregida. Madrid: Prensa Española, 1975.

Sobejano, Gonzalo. "Ante la novela de los años setenta." Insula 396-397 (1979): 1, 22.

Sobejano, Gonzalo. "Valores figurativos y comparativos de la soledad en la novela de Juan Goytisolo". Revista Iberoamericana 116-117 (1981):81.

Sobejano, Gonzalo. "La novela poemática y sus alrededores." Insula 464-465 (1985): 1, 26.

Sobejano, Gonzalo. "La España ensimismada". España Contemporánea 1 (1989): 10.

Sobejano, Gonzalo. "Novela y metanovela en España." Insula 512-513 (1989): 4-6.

Soldevila-Durante, Ignacio. "La novela española actual (Tentativa de entendimiento)" Revista Hispánica Moderna 33 (1967): 90-106.

Soldevila-Durante, Ignacio, Jean Tena y Monique Joly. Panorama du roman espagnol contemporain. Montpellier: Université Paul Valéry, 1979.

Soldevila-Durante, Ignacio. La novela desde 1936. Madrid: Alhambra, 1980.

Soldevila-Durante, Ignacio. "Sobre el presente de la novela y el futuro de las formas narrativas (A modo de exorcismo)." Insula 464-465 (1985): 6-7.

Spires, Robert C. "El papel del lector implícito en la novela española de posguerra." Revista Hispánica Moderna 38 (1974-1975): 94-102.

Spires, Robert C. La novela española de posguerra. Barcelona: Planeta, 1978.

Spires, Robert C. "El nuevo lenguaje de la 'nueva novela'." Insula 396-397 (1979): 6-7.

Spires, Robert C. Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel. Lexington: The University Press of Kentucky, 1984.

Stevens, Bonnie Klomp. A Guide to literary criticism and research. New York: College Publishing, 1987.

Suñén, Luis. "Pasión por la literatura y vindicación del realismo." 379 (1977-1978): 5.

Suñén, Luis. "Dos novelas de Isaac Montero." Insula 391 (1979a): 5-6.

Suñén, Luis. " El misterio de la cripta embrujada de Eduardo Mendoza." Insula 392-393 (1979b): 17.

Suñén, Luis. "La cólera de Aquiles, de Luis Goytisolo."

Insula 395 (1979c): 5.

Suñén, Luis. "La novela como cuestión o leer a los modernos." Insula 396-397 (1979d): 21.

Suñén, Luis. "Dos novelas de Juan Benet: Saúl ante Samuel y El aire de un crimen. 1: El aire de un crimen." Insula 410 (1981a): 5-6.

Suñén, Luis. "Dos novelas de Juan Benet: Saúl ante Samuel y El aire de un crimen. 2: Saúl ante Samuel." Insula 411 (1981b): 5.

Suñén, Luis. "Volver a la novela." Insula 422 (1982): 5.

Suñén, Luis. "Luis Goytisolo o la vida es un libro." Insula 450 (1984a): 5-6.

Suñén, Luis. "Juán Marsé y Andrés Berlanga: Realidad y literatura." Insula 454 (1984b): 11.

Suñén, Luis. El País 23 mayo 1984c: 28.

Suñén, Luis. "Isaac Montero: La realidad y la escritura." Insula 461 (1985a): 5-6.

Suñén, Luis. "Escritura y realidad." Insula 464-465 (1985b):

5-6.

Suñén, Luis. "Eduardo Mendoza o lo difícil que es ser uno mismo." Insula 472 (1986): 7.

Tébar, Juan. "Novela criminal española de la transición." Insula 464-465 (1985): 4.

Tompkins, Jane P., ed. Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralist. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Trenas, Pilar. "Entrevista a Isaac Montero", ABC 27 Sept. 1981: 38-39.

Valente, José Angel. "Luis Goytisolo: Recuento. (Tres fragmentos de una lectura." Insula 341 (1975): 1, 12-13.

Vázquez Montalbán, Manuel. Regalo de la casa, de Juan Madrid: el realismo no es lo que era." Insula 488-489 (1976): 23.

Vázquez Montalbán, Manuel. "Contra la novela policiaca." Insula 512-513 (1989): 9.

Vilar, Sergio. Historia del antifranquismo 1939-1975.

Barcelona: Plaza & Janés, 1984.

Villanueva, Darío. "La novela española en 1976." Anales de novela de posguerra 2 (1977a): 81-101.

Villanueva, Darío. Estructura y tiempo reducido en la novela. Valencia: Bello, 1977b.

Villanueva, Darío. "La novela española en 1977." Anales de novela de posguerra 3 (1978): 89-109.

Villanueva, Darío. "Últimas aportaciones críticas a la novela española contemporánea." Insula 396-397 (1979a): 15, 18.

Villanueva, Darío. "La novela española en 1978." Anales de literatura española contemporánea 4 (1979b): 91-115.

Villanueva, Darío. "La novela española en 1979." Anales de literatura española contemporánea 5 (1980a): 107-139.

Villanueva, Darío. "La historia de la novela de posguerra." Anales de literatura española contemporánea 14-19 (1980b): 103-106.

Villanueva, Darío. "La novela española en 1980." Anales de literatura española contemporánea 6 (1981): 219-240.

Villanueva, Darío. Letras españolas, 1976-1986. Madrid: Castalia, 1987.

Virumbrales, Pablo. "La producción novelesca española en el franquismo y en la época actual: ensayo de interpretación." 13 (1988): 319-329.

Waugh, Patricia. Metafiction. London-New York: Methuen, 1984.

Ynduráin, Domingo. Historia y Crítica de la Literatura Española. Epoca Contemporánea 1939-1980. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.

MICHIGAN STATE UNIV. LIBRARIES



31293008918280