

Instrucciones para sincronizar el reloj: contranostalgia para un Peter Pan español desubicado.

Palmar Álvarez-Blanco
(Carleton College)

En todo paraíso hay siempre tarde o temprano una serpiente
(J.A González Sainz, *Volver al mundo*)

Llegar pues a este exilio voluntario, o no, es al mismo tiempo abrazar un orden, aceptar también y eso es lo más duro, como la delegación de una continuidad (...) tienes que darle a esta lejanía (...) consistencia, textura, tienes que hacer un *sentido* con esa *falta*. Ahora, parece decirte el exilio llegada la cincuentena, te toca a ti
(Severo Sarduy, “Exilado de sí mismo”)

“Quiero seguir siendo un niño pero la realidad es mi enemiga y me lo impide” (30-31); con esta frase sintetiza Miguel Ariza —protagonista de *El mundo se acaba todos los días* (Fernando Marías 2005)— la experiencia de un simbólico desarraigo que comparte con un numeroso grupo de protagonistas de la narrativa española contemporánea. Considerando que muchas de las novelas publicadas en estos últimos años en España nutren sus argumentos de cavilaciones sobre el empeño de un personaje en rehuir la conciencia temporal, es posible señalar la existencia de una tendencia narrativa que reflexiona sobre un virus extendido más allá del ámbito literario. Este artículo se presenta como posible respuesta al porqué de su aparición y a los propósitos que guían su escritura.

Para la ilustración de mi propuesta utilizaré varias novelas que considero demostrativas de una tendencia narrativa que llamo contra-nostálgica y forense y cuya escritura resulta del examen de conciencia que hace el personaje recién desperezado de un nostálgico letargo temporal.¹ En principio, el objeto de su narración puede parecer trivial, sin embargo cobra un sentido profundo al contextualizar su aparición en el marco de una España posdictatorial que es al mismo tiempo posmoderna, y al considerar como referente de estos personajes a los españoles nacidos a partir de la década de los sesenta del siglo XX.

En todos los casos, los personajes, convertidos en cronistas de un viaje simbólico hacia su conciencia, recurren a la escritura de un monodílogo con el fin de expresar un conocimiento. El encuentro del personaje con la experiencia del final de un sueño es el acontecimiento que sirve de escenario para la puesta en escena de una tragedia personal a través de cuya contemplación, el personaje inicia el camino hacia la madurez personal. Esta narrativa es, por tanto, exponente de un brote neo-existencialista que se presenta como posible antídoto del virus nostálgico que germina en todo proceso de transición y de cambio de paradigma.

En las novelas seleccionadas, los protagonistas son hijos de la dictadura que acuden a la adolescencia hechizados por un deseo de ingresar en un mundo distinto al adulto. Su huida del presente se explica escuchando testimonios como el que transcribo a continuación perteneciente a Ángel García Galiano:

Para muchos de nosotros (...) la guerra civil es más bien un doloroso silencio, un lugar cercenado de la infancia, un tiempo no vivido, pero irradiado por el miedo y la sordina del odio por los mayores que nos rodeaban a comienzos de los sesenta, mujeres de luto, pálidos exiliados que recién acababan de regresar,

ausencias inconfesables, grietas de espanto en los rostros ante ciertas imágenes de la recién adquirida televisión, un exilio interior o exterior (...) un odio larvado ‘a los otros’ porque se fueron, porque se quedaron; la guerra es el recuerdo de una infancia en sordina, de una felicidad, la del niño, siempre amenazada por una mujer de luto perpetuo, una ausencia, un silencio de hielo ante la llegada o el regreso de ‘ese pariente’(...) o la aparición de una imagen en televisión que concita, como un calambrazo, emociones irracionales y pesares muy hondos. (“Desarraigo, adolescencia y extravagancia” 58)

Es esta misma apesadumbrada perspectiva de la realidad de aquellos años la que se transcribe en la novela de Soler, *El camino de los ingleses*. En ella, un anónimo narrador explica cómo de niños aprendieron pronto que “los primeros círculos del infierno tienen su comienzo en este mundo (...) camuflados en la miseria de los días, en las sombras de unas escaleras gastadas por las que hacía muchos años que nadie subía con ilusión o en la respiración de una mujer, su madre, dormida en la penumbra de un cuarto donde nunca, desde que él tenía memoria, nadie se había reído” (156). Como resultado de la adquisición temprana de una conciencia trágica de la vida, estos personajes, miembros todos ellos de la “generación Apolo” (García Galiano 56), recurren, como indica el narrador de Soler, a la nostalgia ensoñadora para escapar de su entorno: “la nostalgia estaba empezando a hacer sus excavaciones, aún tardaría mucho tiempo en abrimos las puertas de su pequeño y saqueado museo”(166).²

Asediados por una tristeza que preside su desarrollo infantil y adolescente, los personajes juegan a construir un mundo al margen de aquel que no les agrada; mediante el auto-exilio aprenden a soslayar el contacto con el tiempo y, al negar su paso, ciertamente logran evitar el dolor; sin embargo, como explicaré más adelante, corren el riesgo de permanecer en la edad de la inmadurez y de convertirse en pastores de una Arcadia que para existir debe estar en continuo proceso de reconstrucción imaginaria. El ingreso de éstos en los dominios de lo utópico les permite olvidar y precipita en ellos un contacto profiláctico con la realidad velándoseles su parte trágica. Este estado propicia la entrada de algunos en el hábito del consumo adictivo nostálgico y en un estado inmaduro del que despiertan, en algunos casos, en una edad ya avanzada. No es causal, por tanto, que los narradores de las novelas al despertar de su estado se hallen precisamente próximos a la cuarentena.

El relato de los diferentes narradores revela cómo, sumidos en un estado de ensoñación, los gregarios del club de Apolo acuden a la Transición no como participantes sino como espectadores; como apunta Luis García Jambrina, son “demasiado jóvenes para incorporarse a la lucha final contra el franquismo y demasiado viejos como para no haber sufrido, de alguna forma, sus últimos coletazos” (81). Siguiendo el argumento de las novelas, estos adolescentes se desvían del camino hacia la madurez y se metamorfosean en un “puer aeternus”, un *peterpanesco* personaje que “rechaza y combate al Senex: el tiempo, el trabajo, el orden, los límites, el aprender, la historia, la continuidad, la supervivencia y el resistir” (Francesco Cataluccio 38). Su adolescencia se siente legataria del paraíso llamado futuro, privilegiada respecto de épocas precedentes y orgullosamente distinta. Como explica Jose, la narradora de *Castillos de cartón* (Almudena Grandes 2004), “en otoño de 1980 (...) éramos una pequeña multitud de adolescentes narcisistas, enfermos de extravagancia”(21). Según su perspectiva, el hecho de que su juventud rebosante se desplegara en un espacio colmado de promesas fue estímulo suficiente para sucumbir a la tentación utópica: “En 1984 (...) Madrid tenía veinte años, España tenía veinte años y todo estaba en su sitio, un pasado oscuro, un presente luminoso, y la flecha que señalaba en la dirección correcta hacia lo que entonces creíamos que era el futuro. Aquel nuestro riesgo y nuestro privilegio” (*Castillos de cartón* 74). En sintonía con Jose, Julio, uno de los narradores de la novela de J. Á. González Sainz

(*Volver al mundo* 2003), coincide en señalar aquellos años como el momento de mayor contagio nostálgico: “Nos íbamos al mundo, al mundo ancho y abierto (...) nosotros no íbamos con la intención de forjarnos un porvenir cada uno (...) sino a cambiarlo, a ponerlo para arriba, a hacer historia, y no sólo a sufrirla (...) nosotros íbamos impregnados de conciencia de protagonismo que desprecia todo aquello”(236). Y fue en este ambiente de júbilo y exaltación hedonista donde, siguiendo la versión de Julio, germina la soberbia del nostálgico que acaba creyéndose perfecto, en el sentido de completo sin necesidad del otro; en este sentido se entienden las palabras de Julio cuando advierte que en esos años “dejamos de recordar y de sentir lo que habían sentido y recordado generaciones y generaciones antes que nosotros y de pronto experimentamos un terrible deseo de movernos” (*Volver al mundo* 172).

La modernidad acompañada de futuro, mudada en objeto de su deseo, se convierte en un refugio existencial; mediante mecanismos de falseamiento de la realidad, es para este *peterpanesco* personaje un simulacro de su *Neverland*, un lugar a salvo del paso del tiempo y, por tanto, de un final. A cambio de su entrada, el personaje no sólo sacrifica su agencia sino que se ve obligado a renegar de su pasado inmediato. Esto explica, por ejemplo, la febril emigración de los jóvenes hacia las grandes ciudades ya que, como explica Julio, el contacto con el pasado familiar ponía en peligro la continuidad de la encantadora ficción nostálgica de la modernidad:

No podíamos más con todo aquello, con nuestros padres tan sobrios, tan rígidos, tan trabajadores y pusilánimes los unos, y tan atolondrados los otros (...) no podíamos más de toda aquella tranquilidad pobretona y aquel remanso de inexistencia de todo aquel aire puro de sierra (...) aquel maldito inmovilismo de la condena a la tierra. (*Volver al mundo* 236)

Por este motivo, como describe Miguel Ariza al recordar su llegada a Madrid, descubrían las ciudades enfermas de añoranza y “loco[s] de hambre de mundo” (*El mundo se acaba todos los días* 31).

Como resultado del contagio de este virus nostálgico, el colectivo adolescente se embarca entre los setenta y los ochenta en una emigración masiva hacia la tierra prometida; su viaje se acompaña de un bullicio que impide la proliferación de espacios para la reflexión sobre el cambio que se estaba gestando en la realidad político-social del país, así lo confirma el protagonista sin nombre de *Ángeles del abismo*: “1974 (...) La sensación más significativa que me queda de aquel entonces es la de un tumulto permanente”(150). Como parte de su itinerario urbano aparece la ‘movida’, “mundo de cartón piedra” (*El cielo de Madrid* 143), producto del “espectáculo” (57) que, según Alberto Medina, fue la Transición. La euforia creativa correspondiente al momento cultural se acompaña de un estado de amnesia colectiva, de un incremento de consumo de estupefacientes y de la adopción del noctambulismo como moda. El fracaso de la ‘movida’ causado, según la lectura de Javier Escudero, por su institucionalización y comercialización (51) es, como ocurre en *Castillos de cartón*, *El cielo de Madrid* o en *El mundo se acaba todos los días*, el primer paso hacia la caída de muchos en el abismo de la decepción.³

Del vértigo inicial, se llega a la depresión de los noventa para descubrir, según revelan los distintos narradores, cómo la promesa nostálgica queda convertida en mera entelequia. La transformación del paraíso en espejismo obedece al hecho de que la modernidad, como explica Medina, llega a España ya convertida en “epílogo de sí misma (...) [ya que] tras cuarenta años de espera, la ansiada entrada en la modernidad es simultánea a su cancelación” (55). En ese momento de desencanto absoluto, el personaje no solo se ve en la tesitura de tener que enfrentarse al ocaso de su ensoñación, sino que se ve expulsado hacia un espacio

irreconocible en el que el dualismo ordenador de la realidad desaparece a favor de un sistema de sistemas desplegado en una superficie de red (Andrés Ibáñez 144). A este funeral asiste un Peter Pan convertido en náufrago a la deriva. Es así cómo finalmente el juego nostálgico se torna trágico porque al haberse evitado el sujeto el contacto de sí mismo con el tiempo y con el drama de las utopías, se ha impedido también el aprendizaje del dolor, preciso para encarar el propio proceso de maduración. Exiliados de su ensueño, a su experiencia de desarraigo se le suma un sentimiento de soledad que procede del “el extrañamiento, esto es, [de] la sensación de que nada de lo que te rodea tiene realmente que ver contigo” (*El cielo de Madrid* 157). Despojados de las alas de la imaginación, los personajes observan en el lugar de la realidad añorada una transformada en “agujero negro, mucho más negro y mucho más enigmático que el pasado porque la actualidad es puro espejismo” (Jordi Gracia 188). El caído del cielo aterriza en un mercado global dirigido por invisibles pulsiones capitalistas. Se halla en un hiato temporal, entre un orden tradicional desmantelado y un paradigma posmoderno habitado por nuevos narcisos, adictos nostálgicos ocupados en mantener “una vida carente de reflexión, sin intrusión alguna del intelecto”, cuya mayor preocupación es “escapar del aburrimiento jugando para pasar el tiempo hasta que llegue la muerte” (Cataluccio 13).⁴ El horror que nace de la contemplación de un presente extraño explica que Miguel, protagonista de *Volver al mundo*, le escriba a su amigo Anastasio lo siguiente:

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

En este contexto, el nostálgico moderno, solo, desorientado y desamparado, se percibe por primera vez en la tesitura de enfrentarse con la perspectiva del vacío que deja la ausencia de un sueño, con el tiempo y, finalmente, con su propio final. El término de su encantamiento también anuncia la postrimería de una adolescencia excesivamente prolongada. De este modo, el despertar al tiempo del mundo es también, como explica Miguel —narrador de *El mundo se acaba todos los días*—, el momento de asumir culpas y responsabilidades:

No sabíamos muy bien adónde ir, al menos la mayoría. Veníamos de los ochenta, tan creativos y tan vivos, supuestamente tan románticos. E íbamos hacia la primera década del siglo XXI, la que logró en sus últimos años la consagración de la imbecilidad. Nos pilló en medio, indefensos. Muchas veces he pensado que eso sería suficiente para exculparnos. A ti y a mí individualmente no, claro. Digo como generación. (75)

Esta misma experiencia del malestar que aflora con el despertar de la conciencia es referida por Julio —personaje de *Volver al mundo*—: “¡Qué infame y brutal superchería!, ¡Qué hermosa ignorancia y qué hermosas palabras y cuánta presunción! (...) Orgullosos, paraísos de hombre nuevo y de vida nuevas, el despliegue infinito de la propia naturaleza, y luego el mito de la tabula rasa, de la proeza, del pasar por encima de todo” (237). Junto al amargo sabor del fracaso, tal y como escribe Jaime —el frustrado artista que para sobrevivir acaba institucionalizando su arte— llega la ineludible constatación de la pérdida: “al final no supimos hacer nada bien. Y todos hemos pagado por eso, todos hemos perdido” (*Castillos de cartón* 199). En este momento desmitificador, como advierte el narrador de *El camino de los*

ingleses, el personaje se estrella contra una conciencia de ser “sólo eso, una lanza iniciando un viaje corto, un viaje que allí, perdidos en el tiempo, todavía soñábamos que pudiera ser esplendoroso, único largo” (207).

Al incidente de la pérdida del paraíso identitario se le suma la experiencia del desencanto político que se vive en la España democrática y del vacío ideológico que, desde la perspectiva de Gilles Lipovetsky (*La era del vacío*, 2004), emerge en el momento cultural vinculado a la posmodernidad. En este escenario finalista, los desencantados personajes se enfrentan a diferentes posibilidades. Existen aquellos que en lugar de aceptar el final del juego, se rebelan y voluntariamente deciden engancharse a nuevas adicciones nostálgicas. En lugar de cruzar la frontera que separa la adolescencia de la madurez, el personaje opta por el consumo de nuevas ficciones de continuidad con las que lograr narcotizar, siempre temporalmente, el dolor procedente de la conciencia lúcida del ser que se sabe irremediabilmente desarraigado. Es así como el *peterpanesco* Ícaro cambia de escenario y sustituye la ficción de la modernidad por otra propia del narcisismo posmoderno. Su nueva adicción nostálgica se asemeja a la clásica y a la moderna en el hecho de que su consumo responde al deseo de llegar más allá del umbral que separa a los dioses de los mortales; sin embargo, se diferencia de aquéllas en la ubicación del objeto de su deseo. Si bien la nostalgia moderna situaba dicho objeto en un espacio ajeno perteneciente al pasado o al futuro; la nostalgia posmoderna, provocada por la ausencia que resta tras la deconstrucción del entramado dialéctico de origen cartesiano, emplaza el objeto de deseo en el sujeto mismo y en su presente, convirtiendo al sujeto en objeto deseante y deseado al mismo tiempo. Esta mutación de lugar del objeto de deseo tendrá terribles consecuencias, puesto que propicia una nueva ficción identitaria por la que la distinción sujeto-objeto desaparece, fundiéndose ambos elementos en una unidad que no solo es del todo imposible sino indeseable.⁵ Así es cómo algunos de los personajes de las novelas acaban convertidos en un híbrido de Peter Pan y de Narciso. Un simulacro de niño que, como explica el personaje de Miguel Ariza: “no crece [y] acaba por convertirse en un ser anormal, distinto, un enano del espíritu que nunca encajará en los esquemas sociales. Hay muchos monstruos así en nuestra sociedad. Yo soy uno de ellos” (*El mundo se acaba todos los días* 30).

Otra posibilidad de escapar a la certeza de saberse un exiliado en espera de la expulsión definitiva, es la que protagonizan los personajes que, incapaces de emanciparse y de sobrevivir fuera del paradigma nostálgico, resuelven instalarse en el tiempo previo al despertar.⁶ Este es el método elegido por los narradores de Enrique de Hériz en *El día menos pensado* y el de Fernando Marías en *El mundo se acaba todos los días*. Incapacitados para el duelo que permite el ingreso del personaje en un presente antiutópico, los personajes optan por abandonar el mundo e instalarse en el recuerdo con la ayuda de la imaginación y, cuando ésta les comienza a fallar, del alcohol. Su voluntad de permanecer ajenos al mundo se explicita en las siguientes palabras del personaje de Hériz. Invitado por un especialista a poner fin a su autodestructivo estado, éste se niega argumentando lo siguiente:

Qué me van a contar a mí sobre la memoria. Resulta que según él me convenía recordar para luego poder olvidar. Vaya gilipollez, ¿no? Si es que son la hostia, verdad. Tenía que recordar mi vida paso a paso, sacar las conclusiones que hubiera que sacar y luego archivarlo todo en algún cajón de la memoria para poder olvidar y empezar de nuevo (...) Y una mierda. (174-75)

El mismo rechazo se encuentra en el caso del personaje de Marías quien, llevado de su locura, escapa del sanatorio mental para asesinar a la mujer que causó la fractura de su ficción. En su caso concreto, el asesinato devuelve al personaje a la realidad zanjando por completo cualquier posibilidad de seguir imaginando y es entonces cuando el personaje halla

en el suicidio la única forma de evitar el dolor. El nihilismo en que se adentran los personajes incapaces de seguir fabricando ficciones explica también el suicidio de Miguel en *Mientras tuvimos alas*; Diago, en *Ángeles del abismo*; Miguel en el *Camino de los ingleses*; Marcos en *Castillos de Cartón* y Miguel, en *Volver al mundo*. En todos los casos, son los narradores, amigos de los desaparecidos, los que dan cuenta de cómo la llegada de la lucidez ocasiona en los difuntos su desmoronamiento en un nihilismo fatalista del que no logran escapar. Al tratar de explicar lo ocurrido, los narradores describen este acontecimiento como un eslabón más de la ficción nostálgica en la que existían los personajes. Desde su perspectiva, la rebelde imaginación del eterno adolescente convierte el suicidio en huida definitiva, presentándolo como un acto de cópula con la muerte. Esto explica que cuando Violeta le relata al narrador de *Ángeles del abismo* el estado en que se encontró el cadáver ahogado de Diago —el suicida personaje nostálgico— se enfatice el hecho de que pareciera “un feto encogido y tenso (...) un recién nacido, sin agua y sin aire en los pulmones” (170). Su acto final, simbólicamente, se hace eco del llanto del adolescente.

Entre la rebeldía del nostálgico y el nihilismo existe la opción de consumir el ritual de duelo y aceptar la condición de exiliado adoptando una actitud vital contra-nostálgica. Transformado el ángel en náufrago, del mismo modo que en el juego de la Oca al llegar a la última casilla, o como le sucede al héroe que sobrevive al encuentro con el buque fantasma, el que caminaba hacia la deriva regresa al presente con el conocimiento. A su llegada ya no es el mismo, para bien o para mal, será incapaz de ver el mundo igual que antes de partir. Ahora sabe lo que antes ignoraba o trataba de evitar, por eso su escritura adquiere un sentido ético. Su actitud contra-nostálgica es el resultado del viaje dantesco hacia el interior de su infierno; sólo al regreso de éste, el personaje es capaz de nombrar y dar forma narrativa a una naturaleza contradictoria que existe en continuo debate entre el deseo y el desencanto. Al final, el náufrago, sabe inevitable el retorno al espacio castrador de la ley temporal, sin embargo, encuentra un margen de libertad al convertir la soledad existencial en una experiencia de nacimiento de una personalidad: “Entonces ya la pérdida es total y ya todo cabe y ese caberlo todo, esa tremenda oquedad a disposición es el solo fundamento de nuestra libertad” (*Volver al mundo* 261).⁷ Esta misma idea se repite en *El camino de los ingleses* cuando el narrador concluye su reflexión:

Pensé en esta novela (...) Pensé en mi propia vida y en quién yo era. En los itinerarios que desde aquel lejano camino de los ingleses de la ciudad en que nací me habían traído hasta este otro. Pensé que quizá pueda llegarse a lo más hondo de uno mismo describiendo aquello que nuestros ojos han visto en vez de ese otro terreno, pantanoso y siempre alumbrado de claroscuros y penumbras, en el que vive nuestro corazón (...) Pensé que somos el paisaje por el que transcurren nuestras vidas, poco más. (323)

La narración del conocimiento de la experiencia de desarraigo por parte de los protagonistas de la narrativa contra-nostálgica no se produce en el mismo momento de su acontecimiento sino cuando, tiempo después, los personajes se sienten preparados para cruzar el umbral de la inmadurez hacia el espacio de una madurez satisfecha. Culminado así el ritual de pasaje, el *peterpanesco* personaje es capaz de sincronizar su reloj con el de un presente desmitificado, proponiendo con este acto el necesario reaprendizaje del sujeto contemporáneo en el tiempo y su ingreso lúcido en el ámbito de un presente antiutópico. Esto explica que sólo al término del viaje simbólico sea posible la escritura del relato forense y que el final de estas historias se proponga como la posibilidad de un nuevo principio:

¿Habría llegado el momento de enfrentarse a la narración que me estaba esperando desde el día en que dije adiós a Urola? Yo creo que sí, en parte porque ya intuía cómo se podía construir un infierno, y en parte porque estaba aprendiendo a no omitir el horror, aceptando el dolor de la propia historia, y en parte porque (...) podía recordar, sin ira y sin melancolía, el llanto del adolescente. (*Ángeles del abismo* 184)

Concluido el viaje —como hacen los protagonistas de Soler, Llamazares, Ferrer, Sainz y Grandes—, es tiempo de enterrar el cadáver y de cruzar el umbral hacia la madurez abandonando “allí al fondo, para siempre (...) aquel coche de color fresa y nata circulando por las calles del barrio y del que asomaban los vestidos alegres y las melenas al viento” (*El camino de los ingleses* 350).

Desde su nueva perspectiva, el ser maduro, percibe la vida como una continua discontinuidad y la perfecta organización dialéctica del mundo se transforma en un caos inarmónico. La toma de conciencia del tiempo, es decir, el encuentro con una naturaleza fragmentada entre pasado y presente, anuncia el reloj de la vida, el nacer de un tiempo que ya ha comenzado y que no se detiene. De este modo, la violenta contradicción del que se sabe hermafrodita —compuesto de Eros y Thánatos; tiempo que desea vivir pero se sabe en proceso de detenerse— trueca en un espacio pacífico en el que no hay separación sino coexistencia, nunca suma ni resta, sino simultaneidad:

Por debajo de la existencia cotidiana latía otra existencia que ni era cotidiana, ni asumía las mismas reglas, ni participaba de la misma idea de duración, ni discurría jamás de forma lineal. El tiempo de la existencia oculta, de la existencia profunda, menguaba o se alargaba como una sustancia elástica, y a veces se concretaba en una emoción súbita, de un espesor insoportable, y otras veces se prolongaba hasta más allá de lo imaginable...Llegué a creer que todo estaba ocurriendo a la vez, desde el nacimiento a la sepultura, y que solo nuestra incapacidad para comprender nos obligaba a ver la vida de forma lineal, como un río que va a desembocar al mar. Pero en un río ¿no estaba ocurriendo todo a la vez? Un río estaba naciendo y muriendo al mismo tiempo. ¿No seríamos nosotros algo parecido? (*Ángeles del abismo* 184)

La narrativa contra-nostálgica, es resultado de este proceso de reflexión y simboliza una autopsia verbal que investiga las causas del nacimiento del nostálgico. En todos los casos, la voluntad de meditar aflora tras la experiencia de la pérdida ya que, como señalé anteriormente, dicho accidente pone término al contacto profiláctico que el nostálgico mantiene con el tiempo. Sólo al regreso del infierno particular, cada narrador comprende que su salida del estado del asombro no significa otra cosa que la primera de las sucesivas muertes, es decir, el inicio de un continuo ser y estar en proceso de agotamiento y de cambio. Únicamente al término del relato éste entiende que, a partir de ese instante, el ángel alado queda obligado a coexistir con el ángel caído en un mismo espacio. Culmina así el proceso de maduración personal al constatar que el niño “no está. Ya no está (...) Creció. Es otro. Sus manos no se aferran a los barrotes, sus ojos no parecen buscar una respuesta venida de la invención pura o maculada de su creador. Está solo, ya está solo” (*Mientras tuvimos alas* 203).

Al hábito de una soledad recién descubierta se agregará el malestar propio de la certeza de un final incierto: “era como si ya sintiera que había que acostumbrarse a vivir en una oscuridad veteada de luces que a lo sumo iluminaban ciertos momentos del camino, insuficientes para adivinar siquiera un poco el argumento de nuestras vidas” (*Ángeles del*

abismo 85). Lejos de una actitud desencantada y aprovisionado de una revelación, el personaje inicia la senda del tercer camino anunciado por uno de los personajes de Juan Cobos Wilkins: “¿y si el príncipe entre ser y no ser elige ‘o’?”. Es en esta simbólica ‘o’ que los personajes encuentran la puerta hacia una salida por la que el nostálgico y el nihilista se transforman en funambulista que camina por la cuerda floja de lo que sabe irreconciliable. Esto explica que la escritura contra-nostálgica resulte ambigua ya que no ofrece una salvación ni un bálsamo que alivie el dolor del descubrimiento de lo desconocido sino que, reflexionando sobre la razón común, recuerda al que ha olvidado que la vida es tan solo un gotear de tiempo.

Se trata, a fin de cuentas, de narrativa neo-existencial que, parafraseando a Jean-Louis Servant, sirve al propósito de una necesaria reeducación del sujeto contemporáneo en el tiempo (*El arte del tiempo* 40). En ese curso, el examen forense actúa como una suerte de puntuación que anuncia un segmento de sentido dentro de un sin sentido y su escritura aparece como respuesta crítica al neo-individualismo narcisista propio de un estadio socio-cultural construido de hiperrealidades y de simulacros. El sentido ético del testimonio personal acaba con cualquier posible mistificación del simbólico Peter Pan y la palabra coloca al lector frente al dolor que nace del despertar a la condición humana y lo deja allí, detenido en su contemplación, sin proveer mecanismos de amortiguación o de solución. Mientras el análisis narrativo de esta situación permite al personaje la metamorfosis de su muerte simbólica en experiencia significativa, su escritura permanece como testigo de la necesaria recuperación de ritos de pasaje en una sociedad que olvida sus rituales en aras de la novedad. En este sentido, considero que la escritura de este tipo de narrativa se propone como espacio para la reflexión en una España post-dictatorial que, habiendo cumplido ya la mayoría de edad, se ve invadida de un nuevo brote de inmadurez nostálgica.

Comienza José-Carlos Mainer su estudio *Tramas, libros y nombres* (2006) indicando que su labor como crítico contemporáneo es construir “cristalizaciones de sentido” (7). Desde mi perspectiva, no es muy distinto el objetivo que persigue el narrador de este tipo de ficciones ya que su reflexión sobre el tiempo sirve de alimento de una conciencia individual que trata de penetrar la realidad. El detallado estudio antropológico que ofrece este tipo de ficción cobra tintes éticos y filosóficos, en el sentido de que trata de ofrecer respuestas a un sujeto en busca de la resolución de un conflicto personal. Considerando el ritmo vital frenético que caracteriza el devenir contemporáneo, esta escritura se presenta al lector como un alto en el camino destinado a una meditación antiutópica del yo y de sus límites. El viaje simbólico propuesto tiene como término la adquisición de una conciencia de la singularidad de cada sujeto, de su historia y de sus raíces. Su dimensión ética se desprende precisamente de esta llamada de atención hacia la responsabilidad que cada sujeto tiene respecto de sí mismo y de su tiempo. Sólo mediante la sincronización del reloj personal con el de un presente desmitificado, es posible el despertar de Peter Pan a una madurez responsable alerta de las consecuencias de la caída en el nihilismo fatalista o en el encanto de la nostalgia.

Notas

¹ Son muchas las novelas publicadas en España que justifican el argumento de este ensayo, sin embargo, por motivos espaciales, solamente incluiré ejemplos de las siguientes: *Volver al mundo* (J. A. González Sainz, 2003); *Mientras tuvimos alas* (Juan Cobos Wilkins, 2003); *Castillos de cartón* (Almudena Grandes, 2004); *El camino de los ingleses* (Antonio Soler, 2004); *El cielo de Madrid* (Julio Llamazares, 2005); *El mundo se acaba*

todos los días (Fernando Marías, 2005); *El día menos pensado* (Enrique de Hériz, 2005) y *Ángeles del abismo* (Jesús Ferrero, 2005).

² Frente a la tendencia generalizada de asociar la nostalgia con el pasado también existen procesos nostálgicos cuyo objeto de deseo reside en el futuro. La nostalgia, por tanto, debe ser entendida como un mecanismo que permite la huida del sujeto de un presente traumático hacia un espacio o tiempo que ha dejado de existir — nostalgia del pasado— o que nunca existió —nostalgia del futuro. En cada uno de los casos, el viaje retrospectivo o prospectivo es provocado por una situación de trauma o de crisis causada por un sentimiento de pérdida en el presente. La regresión hacia el pasado o la prospección hacia el futuro en busca de un objeto de deseo, siempre está acompañada de un febril deseo de consecución o recuperación de dicho objeto a causa de su naturaleza utópica. Para una explicación detallada de la narrativa nostálgica española dirijo al lector al artículo “La nostalgia y la narrativa española contemporánea: Entre la lucidez y la locura.”

³ Carlos, el narrador de *El cielo de Madrid*, verbaliza el desencanto del espacio artístico al que perteneció durante esos años de la siguiente manera: “Mundo fugaz y evanescente, pero atractivo y brillante, al mismo tiempo, que vive al margen del otro, el que habita el común de los mortales. Ese que algunos llaman de la cultura pero que de cultivado solo tiene las apariencias, por lo menos en lo poco que yo llegué a conocerlo” (139).

⁴ Ejemplo perfecto de este narciso nostálgico es el protagonista de José Ovejero en *Un mal año para Miki* (2003).

⁵ La “posmodernidad ética” (96), siguiendo a Mainer, trae consigo el despertar, sin posibilidad de retorno, de una inocencia histórica al confirmarse la muerte de aquellas grandes narrativas que prometían posibles paraísos terrenales. La imposibilidad de creer en utopías fuera del ámbito del sujeto es, precisamente, el acontecimiento que desvía la localización del objeto de deseo nostálgico hacia el sujeto mismo convirtiendo a éste en sujeto y objeto de su propia ficción. En esta desviación debemos encontrar la cualidad diferenciadora de la nostalgia posmoderna respecto de su aparición en otros momentos de la historia. Para una lectura pormenorizada de la nostalgia posmoderna, consultar el artículo “El sueño de la posmodernidad produce monstruos” citado en la bibliografía.

⁶ En estos casos asistimos a un proceso nostálgico restaurador del objeto de deseo nostálgico.

⁷ La escritura repercute directamente en la formación de una agencia o personalidad porque en la creación de un espacio para la reflexión se permite el encuentro del sujeto con un límite del que forzosamente emana la pregunta sobre la propia identidad.

Obras citadas

Álvarez-Blanco, Palmar. “La nostalgia y la narrativa española contemporánea: entre la lucidez y la locura.” *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas* 2 (2003): 165-80.

Álvarez-Blanco, Palmar y Rogelio Miñana. “El sueño de la posmodernidad produce monstruos: *Un mal año para Miki* de José Ovejero y el sujeto (contra)nostálgico”. *Letras Peninsulares* 18.1 (2005): 239-59.

Cataluccio, Francesco M. *Inmadurez: la enfermedad de nuestro tiempo*. Trad. María Condor. Madrid: Siruela, 2006.

Escudero, Javier. *La narrativa de Rosa Montero*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

García Galiano, Ángel. “Desarraigo, adolescencia y extravagancia”. *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*. Coord. Antonio Orejudo. Murcia: Universidad de Murcia, 2004. 39-65.

García Jambrina, Luis. “La recuperación de la memoria histórica en tres novelas españolas del año 2001”. *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*. Coord. Antonio Orejudo. Murcia: Universidad de Murcia, 2004. 79-95.

Gracia, Jordi “Literatura y democracia o a vueltas con los viejos recelos”. *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*. Coord. Antonio Orejudo. Murcia: Universidad de Murcia, 2004. 185-95.

Ibáñez, Andrés “Del Correcaminos a los Teletubbies. Cambios en el paradigma narrativo.” *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*. Coord. Antonio Orejudo. Murcia: Universidad de Murcia, 2004. 125-49.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trads.

-
- Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Mainer, José-Carlos. *Tramas, libros, nombres: para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Medina, Alberto. *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Libertarias, 2001.
- Sarduy, Severo "Exilado de sí mismo". *Obra completa*. Eds. Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid : Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores. Nanterre: ALLCA XX, Université de Paris X, 1999. 42-43.
- Servan-Schreiber, Jean-Louis. *El arte del tiempo*. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Espasa Calpe, 1985.

Novelas citadas

- Cobos Wilkins, Juan *Mientras tuvimos alas*. Barcelona: Plaza y Janés, 2003.
- Fernando Marías *El mundo se acaba todos los días*. Sevilla: Algaida, 2005.
- Ferrero, Jesús *Ángeles del abismo*. Madrid: Siruela, 2005
- González Sainz, J. A. *Volver al mundo*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Grandes, Almudena *Castillos de cartón*. Barcelona: Tusquets, 2004.
- Hériz, Enrique de *El día menos pensado*. Barcelona: Edhasa, 2005.
- Llamazares, Julio *El cielo de Madrid*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- Ovejero, José *Un mal año para Miki*. Barcelona: Ediciones B, 2003.
- Soler, Antonio *El camino de los ingleses*. Barcelona: Destino, 2004.