

**"NARRATIVA ARAGONESA" ACTUAL:
UNA APROXIMACIÓN SEGUIDA DE DOS AUTORES
(JOSÉ M.^a LATORRE Y JAVIER TOMEIO)**

Ramón ACÍN FANLO

1. PRECISIONES AL TÉRMINO "ARAGONESA" Y ACOTACIÓN DE LÍMITES

Dado que en la Comunidad Autónoma Aragonesa coexisten junto al castellano –cuya relevancia, primacía y presencia es indiscutible– otras posibilidades de expresión como las derivadas o próximas al catalán y las distintas variantes del "aragonés", el término "aragonesa" que acompaña al concepto de "literatura" debe ser matizado a fin de evitar confusiones o yerros innecesarios.

En primer lugar, debemos advertir que no se afronta una concepción de literatura vista desde la perspectiva asentada en el cauce de la lengua, llamémosla, "aragonesa" como quizá desde el título del apartado pueda inferirse, sino que se atiende al modelo de concebir la literatura tradicionalmente calificada con tal nombre; es decir, el aplicado a las manifestaciones literarias que, con el brillo propio dependiente de su calidad, han sido escritas por aragoneses, tanto residentes en Aragón como fuera de sus lindes y ya sean de origen o de adopción¹. El término, por tanto, abarcaría toda la posible gama de producción literaria siempre que conllevase en su seno el pertinente grado de calidad y, de forma muy laxa, con independencia de cualquiera que fuese su cauce lingüístico de expresión.

Sin embargo, en esta aproximación al fenómeno narrativo actual, ha sido precisa una mayor acotación de límites. Obligan a ello, por una parte, la mayor

¹ Véase para una mayor matización e, incluso, para una breve historia bibliográfica en torno al término "aragonesa", la ponencia de José Luis CALVO CARILLA "Las literaturas regionales en el marco de lo nacional: El caso aragonés" en *Aspectos didácticos de la lengua y la literatura*, Zaragoza, ICE, 1988, pp. 65-105, y, en concreto, sus páginas 65-70. "La historia literaria de Aragón (situación, problemas y sugerencias)" por José Carlos MAINER en *Estado actual de los estudios sobre Aragón*, Actas de las Primeras Jornadas, vol. II, Zaragoza, 1979, pp. 979-1.007. "El hecho literario" por José Carlos MAINER, en *I Congreso de Estudios Aragoneses*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1978, pp. 670-682. *Aragón, literatura y ser histórico* de Manuel ALVAR, Zaragoza, Pórtico, 1976.

abundancia de autores y la entidad de las novelas surgidas en los últimos años, sobre todo a partir de los 80, y, por otra parte, la inevitable disparidad de criterio a la hora de realizar un acercamiento de este estilo según cuál sea el vehículo lingüístico utilizado para su expresión (no es lo mismo una lengua asentada y con siglos de tradición literaria, cual es el caso del castellano, que una "lengua titubeante" a pesar de la reciente normalización, entre otros muchos aspectos de comparación y/o confrontación). Por todo lo anterior, y ante la mayor abundancia y entidad de las manifestaciones en castellano habidas en Aragón y realizadas por aragoneses, cuando hablemos de "aragonesa" nos estaremos refiriendo a la literatura escrita en castellano, lo cual no significa, quede patente, una minusvaloración de otras entregas con cauce lingüístico distinto².

En segundo lugar, debemos advertir que la aplicación del término "aragonesa" no conlleva delimitación frente a la literatura castellana existente en el conjunto peninsular. Tal postura, equivocada a todas luces, únicamente denunciaría un trasnochado y pacato provincianismo en una época en la que la visión de la cultura está ya muy lejos de las marcas regionales que caracterizaron al furor autonómico de la segunda mitad de los años 70 y que, tras un lapso temporal que ha despejado brumas y tramoyas, se encamina hacia su comunión con la cultura europea y universal. Hablar hoy día de literatura regional escrita en castellano, con carga de autosuficiencia, es cerrarse a la cada vez más interconexión, inevitable y abierta realidad, es jugar a huir de la realidad.

Literatura "aragonesa" como delimitación del amplio campo creativo que se abre actualmente ante nuestros ojos. Literatura "aragonesa" como literatura escrita en castellano por autores nacidos o afincados definitivamente en Aragón. Una delimitación, pues, bajo la excusa didáctica que propicia esta parcelación, tan válida como cualquiera de las realizadas tanto a lo largo de la historia literaria de la humanidad como en la misma sincronía actual.

² Para un acercamiento a las manifestaciones no castellanas en Aragón son muy útiles las voces de la GEA (*Gran Enciclopedia Aragonesa*, tomo VIII) "Literatura en Aragón" -pp. 2.069-2.073- con aportaciones de Francho NAGORE, Chesús VÁZQUEZ y Ángel CRESPO; "Literatura en catalán en Aragón" de Artur QUINTANA, y las pp. 212-213 y 265 del Apéndice II de la GEA, Zaragoza, Unali, 1980-1983. Interesantes los artículos englobados bajo el genérico título de "Literatura no castellana en Aragón" (Francho NAGORE, Eduardo VICENTE DE VERA y Artur QUINTANA), en *La línea y el tránsito*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1990, pp. 201-222. Edición de Javier BARREIRO. Asimismo son útiles los capítulos, artículos, ponencias o comunicaciones siguientes: "El aragonés" en *Los aragoneses*. Madrid, Istmo, 1977. "La lengua aragonesa en la literatura" en *El aragonés, identidad y problemática de una lengua*, de Francho NAGORE, Zaragoza, Librería General, 1977, pp. 91-111. "As rebindicacions lingüísticas en a poesia en aragonés", por Chusé Inazio NAVARRO en *Alazet*, Huesca, 1989, pp. 99-145. "Materials per al coneixement de la Literatura popular catalana en Aragó", por Artur QUINTANA en *Estudios de Lengua y Literatura Catalana*, vol. 3, Barcelona, Barcino, 1981. "La problemática del aragonés y su nueva poesía", por Ángel CRESPO, en *Aspetti e problemi delle Letteratura Iberiche. Studi offerti a Franco Meregalli*, Roma, Bulzoni, 1981. "Caracterización histórica y lingüística del aragonés", por Manuel ALVAR, en *Enciclopedia de la Cultura Española*, Madrid, 1963, tomo I. *Aragón, literatura y ser histórico*, de Manuel ALVAR, Zaragoza, Pórtico, 1976.

2. INTRODUCCIÓN

En el *Anuario de Aragón* de 1989³, Javier Barreiro, ateniéndose únicamente a las modalidades creativas (poesía, novela y teatro), daba cuenta en el apartado correspondiente a "Literatura" de unos cien escritores aragoneses con obra individual publicada durante los últimos años. Para una comunidad autónoma de poco más de un millón de habitantes –1.185.840 según cifras de 1987– la relación habitante/escritor no es que sea muy boyante, pero sí que evidencia, al menos, confrontando con épocas anteriores, un alza en el interés y en la práctica por las parcelas creativas de la literatura. De este apenas centenar de autores dedicados a la creación literaria, casi la mitad se expresan por medio de la narrativa, si bien, en bastantes ocasiones, compartiendo otras modalidades y, en especial, la poesía.

A juzgar por lo expuesto y contando únicamente con el dato numérico, bien cabría suponer la existencia de un momento dorado –o cuando no "de plata"– para la creación literaria "aragonesa", pero la apariencia domina la realidad, puesto que no hay concordancia entre aquélla y la cantidad y, mucho menos, con la calidad. Las características envolventes como la pobreza de las tiradas –limitada, costada en la mayoría de los casos por los propios autores y más si se habla de poesía...–, la calidad de gran parte de los productos, el reducido espacio para su difusión –la distribución sería un mal más a añadir–, la nula capacidad lectora, una de las más bajas del país, etc. delinean el poco apetecible perfil que caracteriza la realidad literaria de la Comunidad Aragonesa, que, por otra parte, siempre ha gozado de cierta fama de erial o de sequedad creativa si hacemos uso del tópico, aunque la ancestral cantinela supura realidad de manera indiscutible:

"Un repaso de los manuales de Historia de la Literatura Española nos enfrenta con un hecho claramente revelador de la valoración de los narradores aragoneses: su casi total ausencia..."⁴.

Esta sequedad o desierto creativo lleva añadido, como consecuencia innegable de la misma, la falta de una *tradición* narrativa que ayude a la siempre mentada inexistencia de soportes estructurales que la hagan posible. Un auténtico círculo vicioso. Realizar una mirada retrospectiva al pasado reciente supone no sólo el obligado conocimiento y la posible recuperación de unos autores concretos con sus circunstancias y sus sucesos literarios, sino, también, ahondar en la explicación misma de algunas de las características que han marcado la dura y difícil trayectoria de la narrativa "aragonesa", escasa, de poco fuste y, por añadidura, de dificultoso agrupamiento en temáticas o en otras posibilidades didácticas o explicativas.

³ VV.AA., *Anuario de Aragón 1989*, Zaragoza, ASOCE, 1988, pp. 420-7.

⁴ Ana María NAVALES, *Antología de narradores aragoneses contemporáneos*, Zaragoza, Ed. Heraldo de Aragón, 1980, página 11.

Vayamos a la observación de algunas de estas características circunstanciales: La falta de estructuras propiciadoras de la creación, el nulo interés del público aragonés que desconoce, por lo general, a casi todos los prohombres de letras, el cerrado provincianismo hasta hace escasas fechas, eventos y circunstancias de cariz histórico... se dibujan como una parte de la casuística que propugnó y, todavía hoy, propugna el alejamiento de sus intelectuales y creadores; es decir, la "diáspora" hacia Madrid, Barcelona o cualquier otra tierra de promisión. Algo habitual desde antaño:

"...casi la nómina completa de nuestros narradores, ha desarrollado su obra fuera de los límites regionales, al amparo de unas circunstancias ambientales y culturales alejadas de la región, aunque el sentimiento, los afectos les hicieron volver los ojos a ella..."⁵.

Una realidad que todavía hoy, iniciando la década de los años 90, sigue teniendo inusitada vigencia y fuerte presencia. Sintomático era el título dado por el narrador, poeta y ensayista José Luis Rodríguez García a un artículo suyo que versaba sobre la industria editorial aragonesa y su conexión con la literatura: "Vete cuando puedas, o escribe sin amargarte"⁶. Por ello, es lógico que casi todos los narradores aragoneses emigren y publiquen fuera de su terruño –la imposibilidad es realidad en Aragón. Tan sólo la Institución "Fernando el Católico" mantiene una pobre salida, aunque el penar está en la inexistente distribución–, rompiendo vínculos y poseyendo de "aragonés" únicamente su origen.

Por ello, volver la vista atrás en la narrativa "aragonesa" es comprobar la inexistencia de una tradición literaria que, como ya se ha apuntado, ayuda a la falta de soportes editoriales obligatorios para la existencia de creadores, pero, además, también conlleva la inexistencia de una costumbre capaz de concitar esfuerzos en tareas comunes de apoyo y difusión; y, a la postre, entre otras cosas, significa comprobar la realidad desértica de la que siempre se habla, aunque en los últimos años se ha producido el surgimiento de alguna individualidad fuerte, la aparición de un mayor número de narradores y, sobre todo, una mayor atención en los medios de comunicación –piénsese en los suplementos culturales de los periódicos de Aragón y en algunos intentos de revistas literarias y culturales, de los que *Turia* es una buena muestra– que ofrecen un dibujo de riqueza incipiente o, cuando menos, de sensación de futuro.

⁵ Ana María NAVALES, *op. cit.*, p. 11.

⁶ Javier BARREIRO, *op. cit.*, pp. 239-243.

3. LÍMITES DE NUEVO. LA OBLIGADA MIRADA RETROSPECTIVA

La aproximación al fenómeno narrativo actual en Aragón conlleva acotar tanto el espacio temporal como las mismas manifestaciones. De idéntica forma que el concepto de "aragonesa" aplicado a la narrativa nos ha obligado a evitar las manifestaciones no castellanas habidas en Aragón, el intento de profundizar en la actualidad narrativa conlleva circunscribir el inicio de esta aproximación a un momento preciso y desde unas formas narrativas también precisas, y, aunque la creación, como bien ha afirmado J. C. Mainer en muchas ocasiones⁷, no tiene por qué caminar hermanada a fechas de rango histórico, 1975 bien puede considerarse como año propicio para la aproximación explicativa dada la importancia de algunos hechos como el evidente significado histórico de la fecha; el fin de un periodo histórico cultural y el inicio de otro diferente o nuevo; la importancia del "estado de las autonomías" y su función descubridora y revitalizadora; los nuevos condicionamientos sociológicos y políticos; la aparición de una nueva o mejor vertebración estructural para la creación, libre ya de censuras y rodeada de total libertad... o, vista la fecha desde la perspectiva literaria, la aparición de obras tan significativas en el devenir posterior de la narrativa española actual como *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, o como *Cerberos son las sombras*, de J. J. Millás. 1975, por otra parte, también parece marcar, desde el ángulo narrativo, un paso hacia adelante en la cadena evolutiva que parece definir a la narrativa española contemporánea desde el giro dado por *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, en 1962 –esa reacción en cadena de realismo/experimentalismo/placer de contar o de leer–. La década de los 70 constituye el inicio de un auténtico momento de cambio a pesar de la confusión, de la búsqueda constante y de la aparición de nuevos narradores en el panorama literario y 1975 bien pudiera marcar el principio de la divisoria, a pesar de la dificultad, de la complejidad y de la brumosa algarabía que caracterizan los últimos años de la década.

Partir de tales presupuestos y, por tanto, de tal periodo temporal, significa dejar fuera de esta aproximación obras que conformaron los entresijos y el lento caminar de la narrativa escrita en Aragón o por aragoneses en las épocas anteriores e, incluso, significa dejar fuera a autores que, con su veteranía, seguirán publicando obras de interés dentro del trecho temporal 1970/75 a 1990. Por lo general es lo que sucede con autores como José A. Giménez Arnau, José-Vicente Torrente, Rosa María Aranda o Rosa María Cajal, entre otros, surgidos literariamente en la década de los 40; con Ildefonso Manuel Gil, Santiago Lorén, etc., aparecidos en los 50; con Eduardo Valdivia, Luisa Llagostera, Pedro Pablo Padilla..., nacidos a la vida literaria durante los años 60. Por ello, es necesaria, al menos, una retrospectiva veloz, una referencia obligada, aunque la brevedad, la síntesis o, cuando menos, la simple cita se impongan como inevitables.

⁷ *Insula*, n.º 464-465. Julio/Agosto, 1985.

Años 40:

J. A. Giménez Arnau debutó con *Línea Siegfried* (1940), tributo de la época y, por supuesto, de la ideología dominante, bajo el guión del amor y de la aventura, pero dotada de un elemento interesante: el factor documento. Tanto esta obra como *El puente* (1941), intento de justificación falangista sobre la guerra civil, constituyen auténticas novelas que podríamos definir como "reportajes" narrativos –de ahí su valor vistas desde la actualidad– dibujando época, pensamiento y vida de los años 40.

No obstante, José Antonio Giménez Arnau tuvo que esperar hasta la década siguiente para alcanzar cierta notoriedad literaria al acaparar los premios nacionales de teatro con *Murió hace quince años* (1953) y de narrativa con su obra *De pantalón corto*, quizá su mejor obra, impregnada de un existencialismo católico todavía visible en su obra posterior *Luna llena* (1953). Su producción literaria ha vuelto a manifestarse a finales de los 70 como lo demuestra el testimonio personal *Memoria de memorias*, publicado en 1979 o *El distinguido delegado* aparecido en 1970.

Otro tanto sucede con José-Vicente Torrente que con su *IV Grupo del 75/27*, una novela sobre la guerra civil, publicada en la revista *El Español*, debuta en los años 40 y que tras alcanzar cierta notoriedad en la década siguiente al ser finalista con *En el cielo nos veremos* del Nadal del 55, año en el que triunfa *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, va apagándose hasta los años 70, momento en el que aparecen sus mejores novelas, *El país de García* y *Los sucesos de Santolaria*, ambas de 1974. *El becerro de oro*, *Tierra caliente* (1961) y la reciente colección de memorias y prosa miscelánea, *Contra toda lógica*, publicada en 1988, constituyen el resto de su producción literaria.

No tuvieron la misma suerte las "representantes" femeninas nacidas a la literatura en esta década, si bien una de ellas, Rosa María Aranda, ha resurgido con cierta fuerza durante el discurrir de los años 80 (*Alguien en alguna parte*, premio "Ciudad de Calatayud" 1984 y *Esta noche, todas las noches*, premio "Constitución" 1988, convocado por la Junta de Extremadura) tras un paréntesis de silencio. Esta autora practicó durante la década de los 40 la línea sentimental en narrativa como puede observarse a través de obras como *Boda en el infierno* (1942), que, además de recibir los parabienes del premio nacional, sería llevada al cine. *Cabotaje* (1943) y la novela con trasfondo y ambientación marroquí titulada *Tebid* (1945) constituyen el resto de su producción literaria. En cuanto a Rosa María Cajal que con *Juan Risco*, finalista del Nadal de 1947, alcanzó cierta consideración literaria, terminó por apagarse tras *Primero, derecha* (1955) y *El acecho* (1963), obras que fueron motivo de consideración y estudio por Eugenio de Nora al incluirlas en el volumen III de *La novela española contemporánea*. Otra obra de línea muy parecida es la titulada *Un paso más* (1956). Rosa María Cajal quizá fue devorada por su otra faceta de escritora: ese centenar de novelas cortas, sin pretensión literaria y de carácter popular, que dio bajo variados seudónimos.

Años 50 y 60:

Ildefonso Manuel Gil, conocido poeta desde 1931 con *Borradores*, tuvo su apogeo como novelista durante la década de los 50. A pesar de haberse iniciado en la práctica narrativa durante la década de los 30 cultivando la línea deshumanizada en boga (*Gozo y muerte de Cordelia*), su auténtico estreno y su primera novela fue *La moneda contra el suelo* en 1951; novela que le confirió cierta fama al lograr el premio "Internacional Primera Novela" patrocinado por el editor Janés, aunque adolece de conseguida técnica y es algo propensa a la repetición de algunos elementos. El accidente sufrido por el protagonista, un violinista que pierde sus preciadas manos, desencadena un proceso de autodestrucción bastante bien analizado y dosificado por I. M. Gil. En 1953 apareció *Juan Pedro el dallador*, novela corta con ambientación y escenario aragonés y con temática de venganza que, dentro de un costumbrismo con dosis de realismo social o de "existencial-realismo" al decir de Gonzalo Sobejano, se verá continuada con *Pueblonuevo* en 1960, intento centrado en un pueblo de colonización, ahondando en la mezcla de las mil procedencias de sus formantes y en la esencia y vida del núcleo recién creado, lo cual permite profundizar en las características del comportamiento humano. La obra narrativa de Ildefonso M. Gil se complementa con *O último atardecer* (1957), sintomáticamente aparecido en Portugal, y con otros libros de cuentos publicados a lo largo de su extensa vida literaria, como, por ejemplo, *La muerte hizo su agosto* (1980). La altura poética alcanzada por Ildefonso M. Gil ha eclipsado su consideración narrativa y, como afirma Luis Beltrán⁸, "El Gil novelista dista bastante del Gil poeta".

Santiago Lorén será el novelista más popular de la década y el que posea un público más adicto, sobre todo con la adjudicación del premio "Planeta" en 1953 con *Una casa con goteras*, novela repleta, en exceso, de elementos, pero acompañada de la utilización del humor y de la fuerza de la anécdota. Sus inicios narrativos se producen ya en 1952 con *Cuerpos, almas y todo eso* y a partir de tal fecha su ritmo de publicación será trepidante (*Las cuatro vidas del doctor Cucalón*, 1954; *Vivos y muertos*, 1955; *Déjeme usted que le cuente*, 1965; *El verdugo cuidadoso*, 1956, *El baile de Pan*, 1960; *Siete alcobas*, 1965; *V.I.P.*, 1971...). Autor muy prolífico –32 libros entre novelas, biografías, ensayos, cuentos, etc.– que alcanzó todavía mayor popularidad durante el transcurso de los 70 gracias al accésit del premio "Espejo de España" (1978) con *Memoria parcial* y a la emisión de la serie televisa en torno al insigne Santiago Ramón y Cajal, de la que fue guionista (en 1954 ya había conseguido el premio "Aedos" por la biografía del Nobel de medicina). Ritmo de publicación todavía mantenido en la década de los 80 con *Proceso a madame Laforgue* (1983), donde se nos narra con buen oficio y altura un atractivo caso policiaco, y con *La vieja del molino de aceite*, premio "Ateneo de Sevilla" 1985.

⁸ "Narrar en el franquismo" en *La línea y el tránsito*, op. cit., pp. 61-65.

Distinta trayectoria presenta Eduardo Valdivia, el auténtico novelista del Niké y hombre fecundo en cuanto a la realización y animación de empresas literarias en Zaragoza (Editorial Javalambre, por ejemplo, a finales de los 60). Surge a la escena literaria con *El espantapájaros y otros cuentos* (1955. Coso aragonés del ingenio), de gran capacidad de fabulación, enseñando sus inmejorables dotes narrativas que se verán confirmadas con *Las cuatro estaciones* (Javalambre, 1967), con *Cuentos de Navidad* (Javalambre, 1968) y, sobre todo, gracias a su única novela, *¡Arre Moisés!*, finalista del premio "Alfaguara" en 1972, el mismo año de su muerte. Esta novela dotada de un humor especial se alejaba totalmente de los gustos y tendencias dominantes a principios de la década de los 70. Valdivia es un autor de mermado reconocimiento a pesar de sus innegables dotes, de su perfecta maquinaria narrativa y de su producción literaria, en gran parte inédita (*Doce cuentos y un prólogo*, *Cuentos de velatorio*, por ejemplo), que abarca incluso el terreno teatral (*Los dramas azules*).

Asimismo de tardío y casi nulo reconocimiento, además de póstumo, es el caso presentado por el aragonés de adopción Manuel Derqui. Su novela *Meterra*, aunque publicada en 1974, hunde sus raíces entre 1955 y 1963, años en los que Derqui sometió a su texto narrativo a un auténtico proceso de alambicamiento dadas las sucesivas reescrituras y correcciones del mismo en busca de una versión definitiva para conseguir la obra perfecta. *Meterra* es junto con la novela corta *Una casa en la ciudad* y quince cuentos (publicados en un libro de conjunto en 1978 dentro de la colección "Aragón") la única muestra de la producción derquiana, a pesar de los más de cien relatos escritos (la mayoría pueden rastrearse en *Heraldo de Aragón*) y de las, parece ser, doce novelas sin entregar a imprenta. Un escritor que al lado de su "moderado existencialismo" al decir de J. C. Mainer⁹, presenta formas y contenidos muy modernos, siendo un verdadero adelantado de la explosión intelectual y experimental de la novelística española a finales de los 60 y principios de los 70.

Derqui fue una doble víctima. Por un lado víctima social al no zambullirse en la realidad sociocultural del momento, y, por otro, víctima literaria, ya que la sociedad le negó la posibilidad de editar su narrativa y, por tanto, ser abanderado—su formación extranjera y sus lecturas frente al miope realismo español— de formas que luego serían saludadas como nuevas en los albores de la década de los años 70.

Conjuntamente a los ya citados anteriormente debe dejarse constancia de José Camón Aznar (*El pastor Quijótiz*, 1969), María Arcal (*Veinte relatos monegrinos*, 1969), Julián Gállego (*Muertos y vivos*, 1959; *Apócrifos españoles*, 1965; *Postales*, 1979), Carlos Clarimón (*La trampa*, 1956), Luisa Llagostera (*Como la tierra*, 1969), Miguel

⁹ "Literatura moderna y contemporánea" en *Literatura*. Tomo VIII de la *Enciclopedia Temática Aragonesa*, Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1988, p. 267.

Buñuel (*Narciso bajo las aguas*, premio "Ateneo de Valladolid" 1958; *Los hábitos*, premio "Sésamo" 1957, además de su espléndida valoración en el campo de la "literatura infantil"), Pedro Pablo Padilla (*Casa Paco*, 1969, con ambientación en las fechas de la guerra civil; *Doce horas*, premio "Gabriel Miró" 1968; *Godofredo*, 1970 y *Del ático al entresuelo*, premio "Ateneo de Sevilla" 1971), Pedro Montón Puerto (*La casa del molino*, novela corta, 1966)... sin olvidar la producción del exilio representada por el universal y prolífico R. J. Sender, por Benjamín Jarnés, que entrega algunos libros (entre ellos *Ariel disperso*, a medio camino entre la novela y el ensayo) antes de la arterioesclerosis progresiva que le impedirá el cultivo literario a partir de 1946, o, finalmente, entre otros, por José Ramón Arana (seudónimo de José Ruiz Borau) y sus magníficas *El cura de Almuniaced* (México, 1950) y *Can Girona (por el desván de los recuerdos)* en 1973, además de otras obras como *Veturián* (1951) o la publicada en el transcurso de 1980 en Zaragoza, *¡Viva Cristo Ray!*, que ofrece relatos inéditos al lado de la recuperación de algunos ya conocidos desde su primera incursión narrativa con *El cura de Almuniaced*¹⁰.

4. LOS AÑOS 70: ALGUNOS CONDICIONAMIENTOS FAVORABLES

Pese a la atonía y el desconcierto narrativos (el "boom" hispanoamericano ya está perdiendo fuerza y la novela española se lanza a la aventura de la búsqueda) y pese a la preponderancia del ensayo, primero, o del libro referencial y del libro reportaje referido a hechos concretos acaecidos en el momento y acordes con la situación socio-política del país, después, la década de los 70 se inicia con una serie de circunstancias favorables para la parcela creativa, sobresaliendo el apoyo editorial, entre todas ellas, o las empresas "solidarias" dimanadas de la "cultura de oposición", muy a flor de piel, sobre todo las últimas, tanto en las postrimerías del franquismo como en los prolegómenos de la democracia. A nivel nacional aparecen colecciones y editoras como "Hispánica Nova", Akal, Taller de ediciones J. B.,

¹⁰ Para una visión de conjunto más ajustada y para una pormenorización de detalles en torno a obras y autores, remitimos a la bibliografía general y, en especial, a: *Antología de narradores aragoneses contemporáneos*, de Ana María NAVALES, *op. cit.*; "Narrativa contemporánea (1940-1980)" por Ana María NAVALES en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, p. 2.416; "Literatura moderna y contemporánea" por José C. MAINER en *Literatura*, tomo VII de la *Enciclopedia Temática de Aragón*, *op. cit.*; "¿Literatura aragonesa?" por José C. MAINER en *El Día*, 12 de diciembre de 1984; "La literatura aragonesa en el siglo XX: una aproximación", VV.AA. en *Andalán*, n.º 14-15, 1-15 de abril de 1973; "La literatura aragonesa" por José Luis CALVO CARILLA en *Primer encuentro de jóvenes. Aragón-84*, Zaragoza, Diputación General de Aragón/Dirección General de Bienestar Social y Trabajo, 1985. "Literatura en Aragón" por José Luis CALVO CARILLA en *Hispanorama*, 46, Mitteilunge des Deutschen Spanischlech Lehrerverbands, junio, 1987. *Ensayos aragoneses* de Luis HORNO LIRIA, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Colección Temas Aragoneses, n.º 25, 1979; "Novelistas aragoneses" por Luis HORNO LIRIA en *Libro de Aragón*, Madrid, Campzar, 1976, pp. 227-235. *Leer, comentar, contar* por Luis HORNO LIRIA, Zaragoza, 1966.

En cuanto a la documentación de las circunstancias político-estructurales son aprovechables los datos contenidos en *Andalán*, n.º 352 ("Cuarenta años de cultura aragonesa" por J. DELGADO), n.º 400-401 ("Aragón bajo el franquismo", VV.AA.) y el n.º 378 ("El libro en Aragón"). Asimismo, junto a las obras de documentación e investigación histórica, destaca por la precisión en torno a un espacio temporal muy delimitado *Opi-Niké. Cultura y arte independientes en una época difícil*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1984.

Alfaguara... en los inicios de la década que apuestan claramente por el cambio novelístico; es decir, por la novela experimental. Incluso dos editoriales de rasgos tan diferentes, perfectamente marcados en sus ya largas trayectorias, como Planeta y Barral, se unieron para lanzar comercialmente la "Nueva novela" (¿"Existe o no la nueva novela?", rezaba el reclamo propagandístico). Un fuerte apoyo, inusitado hasta el momento dentro de los parámetros de la narrativa española contemporánea. A todo ello, habría que añadir los sentimientos de creación "autonómica" que comienzan a perfilarse en distintos puntos de la geografía española nada más iniciarse la década, ante todo en Canarias (los "narraguanches" o "narranarios") y Andalucía (el fenómeno bautizado como "narraluz"), aunque pronto, con el verdadero estallido autonómico a la muerte de Franco y el comienzo del caminar democrático, se verán superados por las circunstancias sociopolíticas y casi eliminados.

Las manifestaciones novelísticas suscitan a comienzos de la década el interés desde el punto de vista editorial, aunque la trayectoria experimental, la situación social y la escasa o nula preparación del lector no ayudasen en el intento. Idénticos parámetros pueden observarse desde la perspectiva de los premios literarios. Durante la década se asiste a un auténtico estallido de todo tipo de convocatorias. Ayuntamientos, ateneos, casinos, sociedades... y hasta discotecas se lanzaron, por mor del prestigio, a la aventura del premio literario en una carrera que conllevó, por un lado, el ansiado y necesario apoyo a la narrativa, pero, por otro, tristemente, además de la profunda confusión, la degeneración de una loable iniciativa tendente, en un principio, a la difusión de la literatura y al adecuado aleccionamiento del lector¹¹.

En Aragón estas circunstancias favorables, raudamente expuestas, también se dejan notar, si bien con una menor pujanza y más tardíamente ya bastante mediada la década, puesto que, salvo excepciones (piénsese, por ejemplo, en la corta experiencia de la colección "Alcorce" fundada en 1959 por E. Gastón, J. Anguiano, E. Alfaro y J. Mateo), raras veces fueron las iniciativas estructurales quienes proporcionaron sustento a las entregas narrativas hasta bien entrados los 70¹². Será Editorial Litho Arte, ligada al escritor italiano afincado en Zaragoza, Carlo Liberio del Zotti, la primera en sentar las bases del andamiaje editorial en la década de los 70. A través de sus dos colecciones ("La cadiera" de novela, y "Fablas", de relatos y cuentos) varios narradores aragoneses velarán sus armas

¹¹ Remitimos a nuestra obra *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1990, donde tanto la parcela editorial como el mundo de los premios y de las revistas literario-culturales o viceversa tienen un mayor tratamiento.

¹² Algo diferente sucedió en poesía, pues junto a la tradición de las revistas literarias como *Proa*, *Pilar*, *Doncel*, *Alcor*, *Almenara*, *Ansí*, *Orejudín*..., las colecciones de poesía "Javalambre", "Poemas", "Fuendetodos", "Puyal", entre otras, mantuvieron siempre un soporte estructural, por lo general, aceptable o cuando menos existente, combinando lo autóctono con las firmas de interés surgidas en el resto de la península. La revista *Albaida* fue uno de los últimos y más serios intentos dentro del terreno poético y literario, bien comandado por Rosendo TELLO y Ana María NAVALES.

creativas y encontrarán un espacio para publicar en y desde el lugar de origen o ubicación (Antonio Fernández Molina, asentado definitivamente en Zaragoza, publicará *Arando la madera*; Ana María Navales se estrenará con *Dos muchachos metidos en un sobre azul*; Alfonso Zapater publicará su *El hombre y el toro...*). Un año antes, en 1974, José Alcrudo, el librero zaragozano, iniciaría su andadura editora con *Dramática de Shakespeare* de Cándido Pérez Gallego, además de una reedición del *Aragón*, de Quadrado. Posteriormente, una vez traspasada la significativa fecha de 1975, surgirán cauces de mayor envergadura editorial como la colección "Aragón" de Librería General (1976), la "Biblioteca Básica Aragonesa" de Editorial Guara (1978) o la colección auspiciada por *Heraldo de Aragón* (1978), si bien todas ellas, según mandaban los tiempos tan propensos al ensayo, con escaso eco para la creación. Tan sólo *Heraldo de Aragón* y, sobre todo, la "Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses", dirigida por el profesor José C. Mainer, aparecida tardíamente en 1981 y con aquel espíritu de "voluntad de servir a la cultura regional" que caracterizó a la antigua Biblioteca de Autores Aragoneses, darán auténtica cabida a la literatura creativa. Un auge estructural inusitado, sin embargo, si se compara con el apoyo dado a la narrativa en épocas anteriores, pero que pronto –acabados los hervores autonómicos y saturado el reducido mercado territorial, por añadidura, con mínimo hábito lector– iniciarán un irremediable declive y, por supuesto, una obligada desaparición posterior¹³.

Es indudable que esta nueva situación estructural va unida al estallido y nacimiento del "estado de las autonomías", que produjo (momentáneamente con gran fuerza y, aquietadas las aguas, con el ritmo que le corresponde) una revitalización de lo propio. En principio, dadas las euforias, principalmente entre 1975-1979, pudo llevar exageraciones, falsas realidades, expectativas magnificadas e, incluso, hasta ciertos chabacanismos, pero con el transcurrir del tiempo, la conciencia crítica se impuso sobre la urgencia y el aluvión de posibilidades, asentando la realidad y centrando los pasos hacia un futuro más fructífero. La unión "cultura/autonomía" puede rastrearse positivamente a través de fenómenos como la eclosión editorial, la revitalización de las literaturas regionales, la investigación de la esencia y de la realidad que configurará la autonomía en cuestión y, por supuesto, sus rasgos culturales y literarios como formantes indispensables e indisolubles de esa esencia y realidad autonómicas; fenómenos y factores, todos ellos, capaces de permitir la realidad de una vida cultural y de una conciencia de tal como obligado eslabón para la existencia de una auténtica y verdadera vida y enriquecimiento literarios. No sería osado pensar que, en parte, en estos años se encuentra el origen de esa mayor abundancia de narradores con nombre aragonés y, también, el mayor desarrollo y práctica de las modalidades literarias de las que hablábamos,

¹³ "Auge y decadencia de los libros aragoneses de divulgación", por José Carlos MAINER, en "Imán", suplemento cultural de *El Día* (23-abril-1989).

al intentar centrar la actualidad, en la "Introducción" que abría este acercamiento a la literatura aragonesa actual¹⁴.

También en los inicios de esta década se produce la aparición de tres de los premios literarios más interesantes del panorama narrativo aragonés, todos ellos dedicados a la novela corta: El "Ciudad de Barbastro", en activo desde la lejanía de 1970; el "Padre Llanas" de Binéfar, desaparecido ya en 1975, y el "San Jorge" de la Institución "Fernando el Católico", surgido en 1978. Premios que serán acompañados por otros de menor vida o de menor consistencia como pueden ser los casos de "Ciudad de Calatayud", "Ciudad de Jaca", etc. e, incluso, de algunos otros de menor entidad dedicados al relato o al cuento y diseminados por la geografía aragonesa. Constituyen posibilidades que, por lo general, llevan adjuntada la publicación. En algunos como el "Ciudad de Barbastro" en la otrora potente, de gran proyección nacional y de, también, gran aceptación de público, Editorial Bruguera, consiguiendo así una fama nacional o, incluso, internacional como lo demuestran algunos de los ganadores, provenientes, incluso, de allende el Atlántico (J. C. Martini, G. A. R. Carrizo)¹⁵. Son posibilidades que permiten el conocimiento de algunos escritores aragoneses. Así, el "Ciudad de Barbastro" ha descubierto o ha propiciado la publicación de Javier Tomeo (*El Unicornio*, 1971), Luis Carlos Moliner (*Los pelirrojos ángeles de la izquierda*, 1974), Alfonso Zapater (*El pueblo que se vendió*, 1978), José Giménez Aznar (*El abominable Gildo*, 1979), Ana María Navales (*El regreso de Julieta Always*, finalista 1979), Gabriel García Badell (*Sedetania Libertada*, 1981) y F. Tobajas (*Mi querida Aurora*, 1988). Algo similar sucede con el "Padre Llanas" de Binéfar (*El hombre y el toro*, 1975, de Alfonso Zapater) y el "San Jorge" (*La siembra*, 1978, Alfonso Zapater; *Zorrocotroco*, accésit 1979, de José Barreiro; *La calle*, 1980, Luisa Llagostera...).

Ante estas nuevas condiciones en el terreno de la narrativa aragonesa y que velozmente acabamos de pergeñar, no es extraño que los años 70 se nos dibujen significando, cuando menos, el inicio de un fortalecimiento de la narrativa entregada por aragoneses; fortalecimiento que no conlleva la aparición de unas características capaces de definir tajantemente el concepto "aragonés", aunque, quizá sí, propicien una sensación de vida literaria en Aragón –Zaragoza, en concreto– si se confronta con el pasado reciente. Ciertamente, bastantes serán los escritores que velen, por vez primera, sus dotes de narradores y, también, bastantes los que, con su madurez a cuestas, se acerquen a este territorio creativo, sin olvidar los procedentes de otras épocas que, callados o no hasta el momento, volverán a probar for-

¹⁴ Véase, para una mayor profundización, el capítulo "La surgencia autonómica" en *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, op. cit., pp. 125-139 y la bibliografía allí especificada.

¹⁵ Después de Bruguera, los premios "Ciudad de Barbastro" han ido apareciendo en Planeta, Unali, Lumen y Los libros de la Frontera, acusando un duro golpe en su bien ganada proyección. Sin embargo, todavía hoy es uno de los pocos premios que, sin soporte editorial, mantiene altura y reclamo.

tuna con nuevas publicaciones. Circunstancia que es perfectamente justificable al existir estos condicionamientos favorables.

Si realizamos una rauda panorámica de la década, el caso más significativo, al inicio de la misma, es el de Manuel Derqui, que tras once años de paciente espera consigue, por fin, publicar, aunque no podrá llegar a ver impresa su maravillosa *Meterra* (Planeta, 1974) al morir antes de la aparición de la misma. *Meterra*, verdadera adelantada en cuanto a características tanto técnicas como narrativas, llega tarde puesto que el panorama literario ya ha aceptado las propuestas que lleva en su seno *Meterra*, escrita a finales de los 50 y principios de los 60.

J. V. Torrente después del largo paréntesis de casi una década (*Tierra Caliente* data de 1960) publica dos de sus mejores novelas: *El país de García* y *Los sucesos de Santolaria* (1972 y 1974, respectivamente). Santiago Lorén, dominado por la cantidad, continúa publicando (*V.I.P.*, 1971; *Clase única*, 1975; *Historia de un pendón*, 1976; *No tenía corazón*, 1979) a un ritmo casi frenético. También Ildefonso Manuel Gil, triunfante en los 50 y después de su exilio social voluntario en Estados Unidos, entrega *Amor y muerte y otras historias*, 1970 o *Unos cuentos* (Santander, 1975) y, entre otros, Javier Tomeo, que ya había probado fortuna con *El cazador* (1967) y *Ceguera al azul* (1969) con una literatura a contracorriente, tanto del realismo como del experimentalismo naciente, obtendrá un mínimo reconocimiento con el premio "Ciudad de Barbastro" de 1971 por su obra *El unicornio* e intentará abrirse un hueco con *Los enemigos* (Planeta, 1974), merecedora de la atención de Ignacio Soldevilla Durante en su ensayo *La novela desde 1936*. Otros autores interesantes del momento son: G. Bermúdez, que en "Javalambre" publicó *El mundo Hokun* (1971), atrayentes relatos de "ciencia ficción" o "literatura de anticipación", y José Giménez Aznar, que en 1975, en la colección "La cadera" de Litho Arte publicó la novela *El exterior* y en 1979 *El abominable Gildo* tras obtener el premio "Ciudad de Barbastro" del mismo año.

Significativa es asimismo la irrupción que desde otros campos literarios –traducción, teatro, periodismo...– realizan algunos escritores ya entrados en años y que prueban fortuna con la narrativa. Por lo general, se valen de las estructuras de los premios existentes en la región aragonesa, pero no siempre es aplicable este aserto. Alfonso Zapater puede representar el prototipo (premio "Padre Llanas" 1975 con *El hombre y el toro*, premio "Ciudad de Barbastro" 1978 con *El pueblo que se vendió*, premio "San Jorge" 1978 con *Siembra*, premio "Ciudad de Jaca" 1979 con *Viajando con Alirio...*, trayectoria que seguiría engrosándose con sus dos novelas posteriores: *El accidente*, finalista del "Nadal" 1981 y *Los sublevados*, seleccionada en el "Nadal" de 1983), mientras que Ramón Gil Novales representaría la excepción a la regla. En 1970 entregó en Seix Barral (colección "Nueva Narrativa Hispánica") la interesante novela de *Voz de muchas aguas*, combinación de realismo y renovación y que sólo en 1974 tendría continuación con el libro de relatos publicado en Lumen, *Preguntan por ti*, donde la ciudad urbana e industrial se muestra como eje de los

mismos, aunque recogiendo problemáticas de cariz diferente (emigración, etc.) ensayadas o entrevistas ya en su primera entrega. Pese a su lenta producción narrativa –habrá que esperar hasta 1985, año de publicación de *La baba del caracol*–, Ramón Gil Novales apostó con fuerza por su labor literaria tanto en el terreno de la traducción (Henry Miller, Virginia Woolf, por ejemplo) como en el teatral (*La bojiganga*, 1971; *El doble otoño de mamá bis (casi Fedra)*, 1979, pasión ya inaugurada en 1966 con *Guadaña al resucitado*, en la línea crítica del realismo y de gran prestigio entre los ambientes del teatro independiente de la época).

Los 70, finalmente, suponen la incorporación de nuevos valores para la historia de nuestra narrativa. Toda una serie de autores, pertenecientes a un amplio arco de edades, que hacen patente el enriquecimiento o fortalecimiento antes aludido. Esta incorporación comienza incluso antes de la efervescencia propia del surgir autonómico, aunque, en algunos casos, será difícil separarlos del sentimiento de búsqueda de lo propio que caracterizó a la época. Cabría citar a Encarnación Farré (n. 1944), que en Planeta publica *Hierro en barras*, una de sus varias novelas inéditas. También José Antonio Labordeta (n. 1935), ya reconocido poeta, realiza su primera incursión en narrativa a través de Ediciones Júcar con el título *Cada cual que aprenda su juego*, integrando en un solo volumen dos novelas cortas, la que da nombre a la entrega y *El trajinero*. Un autor sorpresa, desconocido totalmente en las lides literarias, apareció en 1974: Luis Carlos Moliner, que con una obra, *Los pelirrojos ángeles de la izquierda*, cuajada de realismo simbólico y con buen uso del aparato técnico y experimental, obtuvo el premio "Ciudad de Barbastro", pero este zaragozano, tras el premio, giró hacia los terrenos de la poesía y del ensayo, no dando a conocer ni siquiera su inédita *Subterráneo*. Y, por supuesto, el madrileño, afincado en Zaragoza y con antecedentes aragoneses, Gabriel García-Badell, eterno seleccionado y finalista del premio "Nadal" (*De las Armas a Montemolín*, 1971; *Las cartas cayeron boca abajo*, 1973; *Funeral por Francia*, 1974...).

Tras la significativa fecha de 1975, la incorporación de nuevos escritores aumenta a buen ritmo y prefigura ya la posibilidad de autores de talla. Ana María Navales (n. 1939), tras un largo camino como poeta, publica su primera entrega narrativa, *Dos muchachos metidos en un sobre azul*, premio "Mor de Fuentes", en 1976, a la par que obtenía (1975) el premio "Silarus" en Italia por su relato *Una máquina gris y un verso* y en 1979 quedaba finalista del "Ciudad de Barbastro" con la novela *El regreso de Julieta Always*. También desde los territorios de la poesía se produce la incorporación del prolífico José Luis Alegre Cudós (n. 1951), encaramado en la fama literaria desde pronta edad al conseguir con *Abstracción del diálogo de Cid mio con Mío Cid* el premio "Adonais" de 1972, que en 1978 entrega al lector sus obras narrativas *Estado de novela* y *La pasión según San yo*, además de experimentar también el género teatral con *Teatro Otro* (Colección "Al Margen" de Publicaciones Porvenir Independiente. Bajo este título se agrupaban "La apertura de la puerta del Sol", "A & a" y "Ordeño y mando"). El editor Carlo Liberio del Zotti, italiano afin-

cado en Zaragoza, publica su novela *Las otras presencias* en 1975 a la par que con su editorial Litho Arte servía de cauce expresivo para gran parte de los autores locales. Darío Vidal, periodista en activo de prensa y televisión por tierras catalanas, publica en 1977 su novela corta *Primer Vuelo*. Los premios literarios locales descubrieron algunos nombres saludados entonces con interés (Juan I. Bolea, que con *Septenario* quedó tercer finalista en el "Ciudad de Barbastro" de 1979, o José Barreiro Soria, accésit del "San Jorge", por ejemplo) y sirvieron para dar noticia de la labor de algunos escritores ya conocidos como Encarnación Farré (accésit del "Ateneo de Santander" 1978 y seleccionada del "Villa de Bilbao" de 1979) y Gabriel García-Badell y su lucha particular con el "Nadal", además de quedar seleccionado en el "Ámbito literario" de 1979.

Cerrando la década, entre otros autores, se produce la grata aparición de una nueva novelista con raíces aragonesas, gracias a la catapultación de un premio con solera como el "Sésamo": Soledad Puértolas (n. 1947), que con su *Bandido doblemente armado* augura ya la atrayente narrativa de la zaragozana, tan triunfante en la década siguiente. Esta novela y *El castillo de la carta cifrada* del perseverante Javier Tomeo, también en 1979, constituyen las dos mejores muestras de nombre aragonés, sobre todo si se observa con la perspectiva actual. Su reconocimiento crítico les coloca en un primer plano dentro del panorama nacional anunciando el éxito de las respectivas carreras literarias a lo largo de los 80.

A todo este elenco ya señalado, habría que añadir las aportaciones que realiza Antonio Fernández Molina, nacido en Alcázar de San Juan (Ciudad Real, 1927), pero ligado de siempre a Zaragoza –conexiones en los 50 y 60– y desde los 70 con residencia definitiva en nuestra tierra. Antonio Fernández Molina había publicado en el transcurso de los años 70 obras de cierta talla y repercusión literaria como *Un caracol en la cocina* (1970) y *El león recién salido de la peluquería* (1971), ambas dentro de las más rabiosas líneas de experimentación narrativa le han supuesto la consideración crítica por su importancia dentro del proceso renovador de la novela española contemporánea. *Dentro de un embudo* (1973) y *Pompom* (1975) pueden considerarse igualmente como entregas de valor dentro de la década. *Arando la madera* será la primera de las abundantes aportaciones (1976) de Antonio Fernández Molina en Aragón.

No obstante, como bien puede deducirse tras esta rápida panorámica, no existe nada en común para aunar a los escritores, considerados como aragoneses, dentro de un determinado movimiento unitario o en tendencias de agrupamiento didáctico. En general, cada escritor responde a la época y a la corriente en que surge, siendo su único lazo de unión el difícil concepto de "aragonés" ya matizado al comienzo de esta aproximación a la literatura actual en Aragón (por nacimiento o adopción). A esta dificultad por falta de unidad temática y de estilo, se añaden nuevos factores. Así, la década de los 70 se caracteriza por la búsqueda de nuevos caminos para la narrativa, debido al callejón sin salida a que se vio abocada ya por

la inanición del realismo social, ya por el aburrimiento y despegue para con el lector que acompañó al experimentalismo. Una confusión continua que todavía se vio acrecentada por las características propias de la década, sobre todo por las derivadas desde la vertiente política (muerte de Franco, nacimiento de la democracia, etc.). Confusión que en 1975, con la aparición de Mendoza y Millás entre otros autores claves, parece comenzar a diluirse dando entrada a lo imaginativo y a lo lúdico, así como a la facilidad, dejando a un lado la carga reflexiva y también la excesiva técnica experimental que caracterizó y mutiló a la novela española de la compleja época de finales de los 60 y principios de los 70. Aproximadamente en esta fecha, aunque todavía tendrán que transcurrir varios años para poder observar con perspectiva lúcida, se inician los caminos del placer de contar/placer de leer, constituyentes del guión básico de la década de los 80. La narrativa con nombre aragonés, al menos la producida en Aragón, apenas participa en este viraje hasta bien entrados los 80. Tan sólo Soledad Puértolas, asentada en Madrid, y Javier Tomeo, residente desde su niñez en Barcelona, y algún que otro "emigrado" intelectual-creador parecen contar con las nuevos ejes narrativos que se avecinan.

5. LOS 80: EL DESPERTAR DE LA NOVELA. EL TIRÓN DE LAS INDIVIDUALIDADES

Después de las efervescencias iniciales de la democracia y de las producidas por el surgimiento del "estado de las autonomías", después de la catarsis del desencanto general entre 1979 y 1981 y tras el sobresalto sociopolítico del 23-F, la sociedad española –y por tanto la aragonesa– entró en los cauces de la normalidad. Disminuyen las valoraciones de la cultura y la literatura desde posicionamientos ideológicos, se entierran fantasmas del pasado y se camina al compás de la estela europea (Mercado Común, Alianza Atlántica, etc.).

De idéntica forma la narrativa en los primeros 80 va asentando su preeminencia en el campo de la literatura, si bien lejos de toda tendencia y de toda corriente uniformante. Al contrario, la libertad y la diversidad se constituirán como bandera ineludible en la nueva década desde casi todos los presupuestos y puntos de mira. Lo único cierto es que esta preponderancia narrativa, su placer y ludismo, sustituyen hasta el entonces dominante ensayo que tanto abundó en años anteriores desde las más variadas perspectivas y posibilidades de enfoque (recuperación, reflexión, investigación, búsqueda de la identidad, etc.). La normalidad sustituye durante los 80 a la acción típica de la década anterior y el placer a la reflexión. Este cambio se observa plenamente si la sociedad literaria es analizada desde parámetros comerciales. Así, ya en 1981, la Editorial Alfaguara marca el itinerario a seguir en narrativa cuando lanza su colección "Nueva Ficción" (Alfaguara/Nostromo). Una clara apuesta por los nuevos materiales ante la inexistencia de los famosos originales ahogados por la censura franquista, pero, al mismo tiempo, una apuesta no exenta del marchamo comercial como parece evi-

denciar el factor reclamo de su etiqueta "Nueva" ya usada en otras operaciones de similar estilo a comienzos de la anterior década (recuérdese la unión de Barral y Planeta) y, también, dada la atención crítica que algunos recién aparecidos narradores están cosechando. La idea de Alfaguara se verá completada con la aparición en cadena de colecciones similares (Anagrama, Tusquets, Libertarias...). Después de este lanzamiento de 1981, la narrativa española comienza a llenarse de nombres antes desconocidos que, por lo general, se alejan de la referencialidad y del experimentalismo anteriores y se vuelcan hacia la imaginación y los mundos exóticos espaciales o temporales. Son algunos de los nuevos "nortes" de la narrativa española que, en 1985, al menos desde los medios de comunicación y desde las revistas especializadas, propician etiquetas como "Nueva narrativa española", "Última narrativa", etc. donde se unen los factores comerciales con una realidad distinta a la existente pocos años antes. La resultante es que los 80 han sido años de novela, de culto por la novela, de moda a la vez que esperanza en la misma y de búsqueda incesante en torno a nuevos derroteros¹⁶.

En Aragón, al iniciarse los 80, pese al giro observado a grandes rasgos en el resto peninsular, todavía se sigue con características típicas de la década anterior. Ciertamente que los años finales de la misma conllevan la aparición de soportes editoriales –recuérdese las antes mencionadas Heraldo de Aragón, Librería General...–, pero en ellas la literatura posee escasa o nula cabida. Nos referimos a la literatura de creación y, en concreto, a la novela. Su valor reside en la recuperación de elementos –y entre éstos, obras literarias– que descubren o van formando la esencia de la comunidad o el concepto como tal¹⁷, y tan sólo al final de su existencia comienzan a otearse posibilidades para la literatura al dar cabida a autores vivos, aunque sin dejar de guiarse por postulados de formación de la personalidad cultural, pues tanto Ediciones Heraldo de Aragón como "Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses" de Editorial Guara, dirigida por J. C. Mainer, se dedican a los valores del ayer y de forma muy escasa dan cabida a autores del pasado reciente y, tangencialmente, a algún narrador actual. Quizá la *Antología de narradores aragoneses contemporáneos* de Ana María Navales (Heraldo de Aragón, 1980) se encime como la obra más abierta y con mayor capacidad de actualidad en consonancia con la realidad al dar cabida a narradores surgidos durante la década de los 70, aunque sólida y muy abundantemente acompañados por los practicantes de la narrativa a lo largo de toda la posguerra. El resto de las estructuras editoriales –a excepción de

¹⁶ Para una ampliación de datos y características propias de los 80 véase mi ponencia "Narrativa constitucional: ¿Una realidad histórico-literaria?" en *Actas III Jornadas didácticas de Lengua y Literatura*, Lérida, 1989, pp. 7-45. Asimismo el volumen colectivo de *Letras Españolas 1976-1986*. Madrid. Castalia/Ministerio de Cultura. 1987. Y, también, mi artículo "La ficción múltiple y la crítica" en la revista *Barcarola*, Albacete, 1991.

¹⁷ Repárese que los mayores esfuerzos se vuelcan en la obligada realización de la *Gran Enciclopedia Aragonesa* (G.E.A.), Zaragoza, UNALI, 1980-1983, y cinco años más tarde en la *Enciclopedia Temática de Aragón*, Zaragoza, Moncayo, 1988, sin contar con la *Geografía Aragonesa* y otras singladuras de similar contenido.

algunas entregas de la "Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses"— cuando ofrecen literatura responden únicamente a la obligada recuperación típica del sentir autonómico y, por tanto, a la función de dotar un armazón que pueda definir una tradición literaria en la Comunidad. Son lógicas desde tales perspectivas las recuperaciones de autores como Benjamín Jarnés —su *Línea de fuego*, por ejemplo—, Braulio Foz —*Vida de Pedro Saputo*—, Joaquín Costa —*Las novelas de Joaquín Costa: Justo de Valdediós*, edición de Agustín Sánchez Vidal—, Mor de Fuentes —*Bosquejillo de la vida y escritos de J. Mor de Fuentes*, edición de M. Alvar—, Luis Buñuel —*Obra Literaria*, edición de Agustín Sánchez Vidal—, Ramón J. Sender —*Segundo solanar y lucernario aragonés, Monte Odina*—, Silvio Kossti —*Las tardes del sanatorio*—, etc.

Autores que se compaginan escasamente con algún escritor de posguerra como es el caso de Ildelfonso Manuel Gil —*La muerte hizo su agosto*— y de Ramón Gil Novales (*La baba del caracol*, 1985 y *El sabor del viento* en 1987). Un caso aparte sería la colección UNALI-Narrativa, de apenas dos años de vida, ligada a la existencia de premios nacidos al filo de los 80 y hundidos tras su mismo nacimiento, que posibilitaron la presencia activa de autores aragoneses en las librerías. Este negro panorama para la literatura de creación en el interior de Aragón se va a ver agudizado cuando en 1981 comience a disminuir el ritmo de publicaciones en torno a la temática aragonesa y se preludie así ya un próximo final. Para ello, sólo es necesario cotejar el descenso de títulos frente a los años anteriores —confróntense catálogos— en las dos editoriales más activas surgidas al compás de lo autonómico: La colección "Aragón" de Librería General y la colección "Biblioteca Básica" de Guara Editorial, disminución que, en conjunto, se acrecienta en 1982 y años siguientes. Por el contrario, las entidades públicas y privadas (Diputación General de Aragón, Ayuntamientos, Diputaciones Provinciales, Cajas de Ahorros y otras instituciones) suplirán, a su manera, el descenso ejerciendo desde entonces el predominio en el mercado del libro frente a una cada vez mayor languidez de la empresa privada. Esta situación es debida, sobre todo, al agotamiento y a la saturación del mercado que, aunque virgen hacia 1970, en apenas cinco años no puede asumir lo publicado, evidenciando, por un lado, la falsedad de la euforia autonómica y, por otro, tanto la nula planificación por la falta de un verdadero estudio de mercado como el reducido espacio lector de la comunidad aragonesa, único, a la postre, lector en potencia de esta peculiar producción editorial. A este estado de cosas se unieron las circunstancias negativas del mercado del libro que, al alborear los 80, adquieren un giro de ciento ochenta grados debido a la ya irrefrenable tendencia de formar grandes grupos y, por tanto, a ahogar las industrias de rango familiar o de pequeña o mediana empresa, muy atacadas, también, por la crisis que sacudió al sector dada la "suspensión de pagos" realizada por casi todos los países hispanoamericanos. La saturación, la difícil comercialización ante el reducido espacio lector, la pérdida del fervor autonómico (el declive se inicia en 1978, cima culminante con una multitudinaria manifestación el día de San Jorge, 23 de abril, patrón de la Comunidad), lo irrisorio de las tiradas..., son las causas que pueden dar luz a la

existencia de esta desolada realidad. Y la narrativa producida en Aragón acusará el golpe, manifestado con mayor pujanza desde el año 1983, a pesar de los intentos de canalización que surgen (caso de la Editorial Torre Nueva y su colección "La máquina de escribir", por ejemplo: *Sublime deseo y otros relatos* de Isaías Moraga, 1987), aunque éstos siempre portan un tinte minoritario y adolecen de una marcada falta de proyección no sólo al exterior sino en el mismo predio aragonés. Y todo ello a pesar, también, de la mayor actividad literaria y de la aparición continuada de nuevos nombres para la narrativa escrita en Aragón o por aragoneses¹⁸.

Dentro del territorio aragonés el único medio existente y con cierto atractivo para los narradores reside en el andamiaje configurado por los premios literarios, puesto que tanto el sector privado, primero, como el institucional, después, no apuestan por el apoyo a la creación literaria, y, en concreto, narrativa e, incluso, esta falta de apoyo se traslada a los antes atendidos terrenos de la recuperación. Las instituciones aragonesas están muy lejos de las políticas de apoyo y respaldo que, durante estos años, practican algunas Comunidades como Murcia (a través de la Editora Regional de Murcia), la Junta de Castilla-León (colección "Barrio de Maravillas"), la Junta de Extremadura (Editora Regional), ya sea a través de los propios servicios de publicaciones o mediante convenios o coediciones con editoras existentes dentro del marco territorial de la comunidad en cuestión¹⁹.

La década se abre precisamente con el auge de premios en Aragón, pues a los ya existentes con anterioridad en el terreno de la novela ("Ciudad de Barbastro", "Ciudad de Jaca", ...) y en el espacio del relato corto ("San Jorge" de cuentos) vienen a sumarse el premio "Salduba" (Zaragoza) y el premio "Ciudad de Teruel" que propiciaron la salida al mercado de *La ciudad de las gaviotas*, de Ana María Navales (finalista del "Salduba" en su primera y única convocatoria) y de *Hospital de guerra*, de Santiago Lorén, ganador del certamen turolense, ambas publicadas por UNALI. Este marcado corte aragonés de los ganadores aumenta, entre otros, con Jorge Juan Eiroa, ganador del "San Jorge" de cuentos (1981), del "Ciudad de Jaca" (*Ahora llegan los perros*) también en 1981 y, finalmente, del "San Jorge" de novela 1983 con *El rojo color del agua*; con Gabriel García-Badell y su *Sedetania Libertada* ("Ciudad de Barbastro", 1981) y con la aparición del premio "Relatos ciudad de Zaragoza" ganado por Javier Barreiro en una primera convoca-

¹⁸ Es interesante el amplio capítulo "La vida literaria (Años 80)" en *Revistas literarias aragonesas*, de Juan DOMÍNGUEZ LASIERRA, Zaragoza, Inst. "Fernando el Católico", 1987, pp. 41-59.

¹⁹ Por fin en 1991 la Diputación General de Aragón a través de su Consejería de Cultura y Educación comienza a apoyar la narrativa a través de su colección de letras "Crónicas del alba" cuyas primeras entregas son: La adaptación teatral del relato *El filo de unos ojos* de Ignacio Martínez de Pisón; la adaptación teatral de la novela *Diálogo en re mayor* de Javier Tomeo; *Farslaia*, novela de Gabriel García Badell; *El anillo de Moebius*, novela de José María Latorre, y el guión cinematográfico de Alfredo Castellón y Julio Alejandro de Castro en torno a la obra de Unamuno *San Manuel Bueno, mártir*.

toria que llevó por nombre la oscura y provinciana denominación de "Zaragoza, calles y callejas" (1981).

Sin embargo, pese a este espejismo inicial creado por la irrupción de nuevos premios y por la mayor actividad –en concreto a partir de 1983– en la vertiente narrativa con la incorporación de nuevos nombres, las estructuras o cauces para la divulgación y expresión no mejoran, sino que, cada vez más, se llenan de una mayor atonía. Pronto, los premios recién nacidos comienzan a fenecer (es el caso del "Salduba", "Ciudad de Jaca" y "Ciudad de Teruel" durante 1981 y 1982) o a perder la fuerza o nombradía de antaño ("Ciudad de Barbastro" sobre todo a partir de la ruptura con la Editorial Bruguera acuciada económicamente, fiel compañera de su larga y bien trabajada trayectoria) y hoy tan sólo puede hablarse del valor de "hurón" que ciertas convocatorias de rango menor como "Relatos Ciudad de Zaragoza" o como "Isabel de Portugal" (existente desde 1986; en realidad un "San Jorge" de cuentos remozado) están realizando. Así, estas dos últimas convocatorias, destinadas a la narrativa de "distancia corta", han permitido que se dieran a conocer autores como Javier Sebastián, Javier Barreiro –ganador de ambas convocatorias–, Adolfo Ayuso, Ramón Acín, Antón Castro... A esta digna labor, ejercida por ambos certámenes con publicación incluida, debe añadirse el meritorio esfuerzo del periódico quincenal *Andalán*, que con su atrayente e interesante separata de "Galeradas", desde su reconversión en formato revista (1981) hasta su desaparición, fue dando unas entregas que dibujan gran parte de nuestra historia literaria reciente, propiciando no sólo la recuperación de textos o fragmentos creados por autores aragoneses de talla, sino la rampa de salida para auténticos desconocidos, además de dar entera noticia de publicaciones del momento y de productos creativos surgidos en otras comunidades. Su diseño y maquetación diferenciados frente al resto de la publicación, junto a la lograda condición de coleccionable, le convierten en un material interesante tanto para la historia de una época como de las formas de pensar ideológico-culturales mantenidas por los timoneles de la misma, conocidas firmas de la cultura aragonesa (José A. Labordeta, Eloy Fernández Clemente, Carlos Forcadell, José Luis Rodríguez, Javier Delgado...) y del periodismo actual aragonés, pues no en vano fue ésta la casa de los José Ramón Marcuello o Plácido Díez, por citar nombres, además de ser cauce estructural. También la labor del periódico *El Día de Aragón* al acoger en sus páginas fragmentos de novelas o relatos cortos durante su primer año de andadura periodística, o la posterior labor de Ediciones del Valle, adjunta al mismo periódico algunos años después y que, en una corta pero interesante experiencia, propició la publicación de autores como José Luis Rodríguez García, Javier Delgado e, incluso, del entonces ya conocido Ignacio Martínez de Pisón. Añádase asimismo, desde el rincón de la prensa, el intento de *Heraldo de Aragón*, que tras la remodelación de su formato se embarcó en la aventura narrativa al publicar relatos cortos en sus páginas dominicales, elevando la altura y la calidad literaria de sus anteriores intentos (Javier Barreiro, Pepe de Uña, Manuel Vilas, Ramón Acín, Javier Delgado, ...), aun-

que pronto cayó en picado ante el aluvión y poco control de textos con escaso interés o de poca entidad desde la perspectiva literaria.

Pobre panorama de posibilidades, únicamente remediado por la labor de alguna revista de escasa tirada y parca difusión como la tenaz *Rolde* y, sobre todo, por *Turia*, con conseguida proyección nacional, auténtica muestra de tesón en estas tierras baldías. Asimismo, dentro de este pobre panorama estructural para la narrativa, es obligado resaltar la labor del único y más puro cauce expresivo de la Comunidad: la colección "Isabel de Portugal" de relatos alentada por el escritor y profesor Ildefonso M. Gil en 1986 desde la dirección de la Institución "Fernando el Católico" (Diputación Provincial de Zaragoza). Un intento de similares características pudo tener su sede en la editorial de la Universidad de Zaragoza, "Prensas Universitarias", dirigida por el también escritor y profesor José Luis Rodríguez García, pero el proyecto quedó abortado antes de su natalicio y no pudo desarrollar un camino similar al que se inauguró con la colección de poesía "La Gruta de las Palabras" (1985). No obstante, a finales de 1989, Trinidad Ruiz Marcellán, directora de la editorial de poesía Olifante, en activo desde 1979 (*Cartas a Eugenio de Andrade* de Luis Cernuda) y con una progresión en aumento en cuanto a capacidad editorial, proyectó una colección dedicada a la distancia corta y centrada en narradores de Aragón o con residencia en Aragón, contando con el apoyo de la institución financiera iberCaja, cuyo primer número, *Los pasajeros del estío*, de Antón Castro apareció en la primavera de 1990. Un intento interesante, pero fraccionado en sus posibilidades por su condición "para escritoras", es la colección de "Cuadernos de Aretusa" (1986), que, tras dos entregas poéticas, en 1988 dedicó su tercer número al relato *Kot o la muñeca japonesa* de la ya veterana narradora Ana María Navales. Finalmente, y también al filo de 1990, las diputaciones provinciales de Huesca y Zaragoza permitieron con su publicación la existencia de sendas antologías representativas de la narrativa escrita por aragoneses o residentes en Aragón, partiendo de "Huesca" y "Zaragoza" como tema desencadenante y unitivo (*Máscaras para un espacio. Huesca en la narrativa de hoy* y *Estrategias de la memoria. Zaragoza en la narrativa de hoy*, ediciones ambas de Ramón Acín y Javier Barreiro). Estos textos inéditos o publicados, fragmentados o no, además de su valor puntual y de constatación, se acompañan con textos introductorios acerca de la necesidad de la antología, del problema de escribir en la comunidad, del análisis de los mismos o en torno al valor de tales provincias dentro de la historia literaria (J. C. Mainer, J. Domínguez Lasierra, Fermín Gil Encabo...).

Ante tales circunstancias es lógico que los narradores aragoneses busquen fuera de Aragón salidas a sus creaciones. A veces, estas salidas conllevan o se acompañan de la "emigración" física de la persona como ya ha ocurrido con José María Latorre, Ignacio Martínez de Pisón, Javier Sebastián... "Emigración" y premios son, hoy día, casi los únicos caminos que restan a los creadores con nombre aragonés. Y así suele suceder sin respetar edades.

Desde la vertiente de los premios, la década ha supuesto el reconocimiento de Alfonso Zapater (*Viajando con Alirio*, Premio "Ciudad de Jaca", 1980 y *El accidente*, finalista del premio "Nadal" 1982); José María Latorre (*School Bus*, Premio "Degeneración de los 80", Ediciones Libertarias); Leandro Gay (*Retórica de los círculos radiantes*, Premio "Ámbito Literario" de narrativa en 1983); Santiago Lorén (*La vieja del molino de aceite*, premio "Ateneo de Sevilla", 1984); Ignacio Martínez de Pisón (*La ternura del dragón*, premio "Casino de Mieres" 1984); Soledad Puértolas, que en lo que media de década ha pasado del prestigioso premio "Sésamo" (*Una enfermedad moral*, 1979, Legasa Literaria) al millonario "Planeta" (*Queda la noche*, 1989) en una de las más fulgurantes carreras literarias; Ana María Navales (*La tarde de las gaviotas*, finalista del premio "Salduba" 1981; *El laberinto del Quetzal*, premio "Antonio Camuñas" 1986); Rosa María Aranda (*Alguien en alguna parte*, premio "Ciudad de Calatayud" 1982 y *Esta noche, todas las noches*, premio "Constitución" 1989 convocado por la Junta de Extremadura); José Luis Rodríguez García (*Un ciervo con una tapa marrón en la portada*, premio "Ramón Sijé" 1989); Joaquín Sánchez Vallés, poeta más conocido fuera de nuestras fronteras y avalado por premios de altura como "Pérez Embid" o "Esquíó", que en 1989 se quedó finalista del premio "Azorín" de novela. Otros autores avalados con premios durante la década fueron: el ya citado Gabriel García Badell (finalista del "Nadal" con *Nuevo auto de fe* y ganador del "Ciudad de Barbastro" 1981); Luisa Llagostera ("San Jorge" 1980 con *La calle* y "Ciudad de Calatayud" 1982 con *Lamma Sabachtini*); José Barreiro (accésit "San Jorge" 1980 y 1982 con *Zorrocotroco* y *Pasos*, ganador del "Flor de nieve" de novela corta convocado por el Ayuntamiento de Benasque con *El Agualí* en 1986); José Verón Gormaz ("San Jorge" 1981 con *La muerte sobre Armantes*); J. F. Tobajas, auténtico novel que con su primera novela, *Mi querida Aurora*, se hizo con el "Ciudad de Barbastro" 1986... También, por su origen mequinezano, a pesar de su expresión en lengua catalana debe citarse, Jesús Moncada –versión castellana en 1989 (editorial Anagrama)– que con su *Camí de sirga* acaparó los premios catalanes "Joan Crexells", "Ciutat de Barcelona", "Fundació Amics de les Arts i de les Lletres de Sabadell", "Crítica Sera d'Or", además del Nacional de la Crítica y de ser finalista del Nacional de Literatura.

Si nos atenemos al relato surgen, a lo largo de los 80, los siguientes nombres: Ana María Navales, premio "Hucha de oro" 1981 con *Un rumor de primavera* –además de "Huchas de plata" en convocatorias precedentes y posteriores–; Juan Bolea, que con *El palacio de los jardines que se bifurcan* consiguió el premio "Alcalá de Henares" 1980; J. J. Eiroa, que obtuvo en 1981 el "San Jorge" de cuentos (*El salto desde el tren*); Luciano Varea, que con *La pasajera* consiguió el mismo galardón al año siguiente; César Pérez Gracia, que con *Pequeño Marathon/82* obtuvo el "Ciudad de Zaragoza"; Javier Barreiro, que con *El parto de los montes* fue "San Jorge" 1983; Antonio Altarriba, accésit del "Ciudad de Zaragoza" 1983 y primer premio del "Ciudad de Zaragoza" 1990; Ramón Acín, accésit del "Ciudad de Zaragoza" 1983 y premio "Ciudad de Novelda" 1984 con *Los cuadernos de Fray Servando*; Ricardo

Balauz, "Hucha de oro", 1984 con *Clara*; Ricardo Serna y su premio "Tomás Salvador" de 1984; José Luis Rodríguez García, que con *Adiós Buenarotti* obtuvo el "Pérez Galdós" 1988; Antón Castro, finalista del "Isabel de Portugal" y ganador de premios en lengua gallega; José-Damián Dieste Arbués con *Sueño de zagal: Triste despertar*, accésit "Isabel de Portugal" de 1986; Javier Coromina, bilbilitano residente en Palma de Mallorca, finalista de varios certámenes tanto de relatos como de novela (en 1988 quedó finalista del premio "Iberia") antes de conseguir en 1989 el "Ciudad de Barbastro" con su obra *A la sombra de las sabinas*; Pilar Nasarre, que con *Al otro lado* se aupó con el certamen convocado por "Villa de las Rozas" en Madrid, etc. También debe añadirse a Fernando Lalana, que dentro de la vertiente juvenil con *El zulo* consiguió el premio "Gran Angular" 1984, repitiendo, en coautoría con Luis A. Puente, en la convocatoria de 1988 con *Hubo una vez una guerra*.

Pero la creciente actividad narrativa, con continua sucesión de nombres, se manifiesta también en la aparición de autores aragoneses dentro de los catálogos de las editoriales barcelonesas, madrileñas, valencianas,... encumbrándose algunos de éstos a las de mayor significación y consideración dentro del panorama narrativo nacional. Simeón Martín Rubio publicó su *Pintan bastos* en la colección "Ámbito Literario" de Antrhopos (1980); José María Conget entrega en Hiperión *Quadrumpedumque* (1982), *Comentarios (marginales) a la guerra de las Galias* (1984), *Gaudeamus* (1986) para acabar en la prestigiosa Alfaguara con *Todas las mujeres* (1989); Teresa Garbi, profesora en tierras valencianas, publica *Grisalla* (Prometeo, 1981), *Espacios* (Víctor Orenga, 1985), *Alas* en Víctor Orenga (1987) y *Cinco* (Hiperión, 1988); José María Latorre antes de emigrar a Barcelona a principios de la década consigue estrenarse con doblete: *Huida de la ciudad araña* (Queimada, 1981) y *School Bus* (Libertarias, 1981) para después acabar en Montesinos (*Miércoles de ceniza*, 1985; *Sangre es el nombre del amor*, 1986; *Osario*, 1988; *Las trece campanadas*, 1989) y en Versal (*La noche transfigurada*, 1990); José Antonio Usero, que tras quedar finalista en el premio "Ciudad de Teruel" en 1981 entregó en Los libros de la Frontera, su novela *Muelamujer*, retomando su andadura narrativa de los años 60. Javier Delgado (*Érase una vez una niña...*, 1982, con reedición en 1987 a través de la editorial Lumen a la par que entregaba en Zaragoza *Ética de la resistencia*, Ediciones del Valle, 1987); Ignacio Martínez de Pisón, que a su 24 años saltaba a los medios de comunicación, con gran sorpresa crítica, gracias a su *Alguien te observa en secreto* (Anagrama, 1984), y con peor recibimiento con *Antofagasta* (Anagrama, 1987); José de Uña Zugasti, extremeño con vocación aragonesa y ya bregado en los terrenos de los guiones televisivos y cinematográficos, se estrenó literariamente con una novela de sangre, *El crimen del cura de Val de San Martín* (Albia, 1985); José Antonio Labordeta, además del libro de memorias *Con la voz auestas y Aragón en la mochila*, Editorial Penthalon, publicaba en Ayuso su novela *El comité* (1986); Paco Marín, emigrado a Barcelona, entregaba en Montesinos *La muerte de Victoria* (1987); José Luis Rodríguez García, poeta, profesor y autor además de varios ensayos filosóficos, se estrenaba en narrativa con *El unicornio en su jardín* (Pórtico, 1982) para des-

pués saltar a Madrid con *El laberinto de los espejos* (Orígenes, 1986) y entregar posteriormente *Adiós Buenarotti*, premio "Pérez Galdós" 1988 (Zaragoza, Ediciones del Valle) y *Un cuaderno con un ciervo marrón en la portada* (Orihuela, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1990); Alfredo Castellón, desde su estancia madrileña y entre los huecos dejados por su afición y práctica cinematográficas o por el teatro, entregaba *El suplicante y otras escenas parabólicas* (Endymión, 1988); Javier Sebastián, desde Barcelona donde ejerce como profesor de Instituto, entregaba en Versal su densa *La casa del calor* (1990), tras haber manifestado sus dotes con *Pomo Rosso*, premio "Isabel de Portugal" 1986; Julio Frisón, un médico zaragozano afincado en Barcelona –Servicio de Cuidados Intensivos del Hospital "Valle Hebrón"– se asomó con fuerza a través de su *Altísimo secreto* publicado por Muchnik Editores en 1989; Soledad Puértolas, que desde su *El Bandido doblemente armado*, premio "Sésamo" 1979, se lanzó a una brillante carrera literaria con las entregas *Una enfermedad moral*, 1983; *Burdeos*, 1986, y *Todos mienten*, 1988, todas ellas reeditadas o editadas en la triunfante editorial Anagrama, antes de conseguir el premio "Planeta" con *Queda la noche* en 1989, la más floja de sus novelas; José Luis Alegre Cudós, que tras un paréntesis narrativo, dedicado principalmente a la poesía y al teatro donde consiguió varios premios, en 1989 publicó *Locus amœnus* (Hiperión); Antonio Fernández Molina, siempre activo en los diversos terrenos de la expresión artística (pintura, literatura, ensayo, crítica) además de aprovechar los escasos cauces de la tierra, publicó *Rintintín cruzando los Alpes* y *Adolfo de perfil*, dos novelas cortas en un solo tomo (1984), reeditó su interesante y significativa *Solo de trompeta*, Los libros de Doña Berta, 1987, y, a través del ayuntamiento de su lugar de origen, Alcázar de San Juan, entregó *La hoja de la alcachofa es una lechuza* en 1989. Pilar Nasarre, profesora oscense afincada en Tarragona, publicó *El último concierto* en Seix Barral (1990), iniciando así su trayectoria en la distancia larga. Y, entre otros, Javier Tomeo, muy prolífico en los años 80 tras los ayunos pasados en la década anterior, a pesar de conseguir el "Ciudad de Barbastro" de 1971 y de publicar en Planeta *Los enemigos* (1974) y *Diálogo en re menor*. Tras el éxito de crítica obtenido con *El castillo de la carta cifrada*, Anagrama 1979, y con el espaldarazo de *Amado monstruo* (finalista del premio "Herralde" 1984), las obras de Tomeo han aparecido a un ritmo frenético: *Preparativos de viaje* (1986), reescritura de su segunda novela *Ceguera al azul* (1969); *El cazador de leones* (1987); *Historias mínimas* (1988); *Bestiario* (1988); *La ciudad de las palomas* (1989); *Problemas oculares* (1990); *El discutido testamento de Gastón de Puyparlier* (1990); *El mayordomo miope* (1990), y *El Gallitigre* (1990). Una auténtica avalancha que, por añadidura, dadas las características teatrales inherentes a la estructura de la mayoría de sus obras, se está complementando con otra avalancha de versiones (*Amado monstruo*, estrenado en París por Nichet y Preau, España y en 1990 en Berlín de la mano de Félix Brader; *El mayordomo miope*, estrenado en el festival de Avignon de 1990; *El cazador de leones*, estrenado en Grenoble por Vol Schaik; *El castillo de la carta cifrada* con estreno en Nancy, enero de 1991; y, finalmente, también durante 1991 *El Gallitigre* en Barcelona).

A todo este inmenso listado podrían añadirse todavía más nombres u obras aparecidos por otros cauces de publicación, como es el caso de Darío Vidal (*Siete ensayos aragoneses: un apócrifo*, Ayuntamiento de Alcañiz, 1986); Ricardo Serna (*La noche de primavera*, edición del autor); Julio Alejandro de Castro, amigo y guionista fiel de Luis Buñuel (*Breviario de los Chilindrones*, Ed. periódico El Día de Aragón, 1985; *Fanal de popa*, edición conjunta de *El Día*, iberCaja, las Diputaciones Provinciales de Huesca y Zaragoza y los Ayuntamientos de Huesca y Zaragoza, 1989); Alfonso Zapater (*Los Sublevados*, Moldel Books, S.A., 1984); Ana María Navales (*Paseo íntimo por la ciudad y otros cuentos*, Librería General, 1987); Manuel Oliver, autor de más de ochenta cuentos dispersos en varias publicaciones (*Nunca te cases con un académico*, suplemento semanal de *El País*); Javier Aguirre (*Tres de cuadrilla*, libro compuesto por tres relatos de Ignacio Aldecoa, Ricardo Vázquez Prada y Javier Aguirre, Espasa Calpe, 1990); Francisco Carrasquer; José Antonio Rey del Corral; Jesús Palazón, cirujano del INSALUD en Palma de Mallorca y escritor con varios premios de novela corta; Fernando Jiménez Ocaña [con *Musgo en la piel (relatos carcelarios)*, 1984; *Demasiado carmín en tus labios, muñeca*, 1985, y *Cuentos de la Almedina de Baena*, 1989]; Pedro Montón Puerto (con una "Hucha de plata" y el certamen convocado por el Ayuntamiento de Ceuta); Sergio Plou; Mariano Gistaín; etc.

En resumen, nombres y obras de autores aragoneses, algunos residentes en Aragón, otros "emigrados" (circunstancias de trabajo incluidas), sobre todo durante los 80 como J. M.^a Latorre, J. M.^a Conget, I. Martínez de Pisón, Teresa Garbi, F. Marín, J. Sebastián... Y junto a los anteriores, "emigrados" y residentes, otros con ya larga ausencia de sus tierras de origen como J.A. Usero, Soledad Puértolas, J. Tomeo, J. Frisón, J. Moncada..., pero para todos ellos, a pesar de la escasez de medios y pese a los condicionantes desfavorables anteriormente expuestos, la narración sigue contando.

CONSTANCIA Y POLIFACETISMO: JOSÉ M.^a LATORRE

I. NAVEGAR A CONTRACORRIENTE

En literatura perseverar, si las aptitudes existen y la imaginación acompaña, puede dar los frutos buscados. José María Latorre constituye un buen ejemplo. Sus inicios como escritor se hunden en la lejanía de la década de los 60 frente a su aparición editorial producida en los 80. Este prolífico escritor zaragozano (1945), muy conocido en los terrenos cinematográficos por sus múltiples críticas y monografías

o por la altura de sus ensayos²⁰, hubo de esperar al auge que la narrativa española experimentó, dentro de las lindes peninsulares durante el transcurso de los años 80, para romper un pertinaz bloqueo editorial existente en torno a su ya abundante obra²¹.

Un bloqueo que ha sido continuado por otro de corte crítico dada su especial trayectoria temática, bastante alejada de lo habitualmente practicado en novela durante los 80. Ciertamente, Latorre constituye una voz narrativa radicalmente distinta, con una línea independiente, distante de la moda y de la convención, a contracorriente, "deliberadamente fronteriza y extremadamente coherente con el universo temático-obsesivo"²² que desprende el conjunto de sus novelas. Esta línea independiente, de francotirador, le hace difícilmente encasillable en un país tan dado a ello y, quizá por eso, su obra no goce de la repercusión merecida e, incluso, conlleve su parte de rechazo. A lo anterior también debe unirse el desorden cronológico de la publicación de las novelas, lo cual dificulta una percepción clara del denso universo propuesto. Sin embargo, aspectos como el buen dominio de los ingredientes novelescos, la ya demostrada capacidad fabuladora, la pulcra fluidez narrativa fácilmente observable en sus entregas, la ductilidad en la transformación de la anécdota, el dominio de la fantasía y el horror, entre otros, le confirman como un auténtico narrador, fiel a un estilo individualizado –denso, a la par que fluido y brillante–, lejos de toda coyuntura o tiranía de moda.

20 *Luces y sombras del cine negro*, en coautoría con Javier Comas, Editorial Fabregat, 1981. *El cine fantástico*, Editorial Fabregat, 1987 (premio Gigamels). *Nino Rota, la imagen de la música*, Editorial Montesinos, 1989. Únanse las abundantes y sesudas monografías aparecidas en *Dirigido por...*

21 Sus primeras novelas, *Crónica de un punto muerto* y *Todo manchado de tiza*, datan de 1968 y 1969, respectivamente, y fueron seleccionadas en el entonces vigente e interesante premio avalado por la editorial Alfaguara –época de los Cela–. Están inéditas por voluntad del autor, que las considera "como práctica personal y literaria" y como "novelas adolescentes" que le sirvieron de exorcismo personal por lo que jamás las entregará a la imprenta (*Heraldo de Aragón*, 24-I-1982). Posteriormente, vendrían *Post Morten*, escrita en 1975, seleccionada en el premio "Nadal" de 1976 y que será publicada diez años después en la Ed. Montesinos bajo el nombre de *Sangre es el nombre del amor*; *Osario*, escrita en 1977, finalista del Premio Joven "Ciudad de Toledo" en 1980 y publicada por Montesinos en 1987; *Los teatros imaginarios*, escrita en 1977, seleccionada en el "Nadal" de 1979 y todavía inédita; *School Bus*, escrita en 1978, premio "Degeneración de los 80" y publicada por Ed. Libertarias en 1981, que junto con *Huida de la ciudad araña* editada por la ya desaparecida Queimada, también en 1981, significaron de forma definitiva el fin del mencionado bloqueo editorial. *Miércoles de ceniza* (Montesinos, 1985) y *La noche transfigurada* (Versal, 1990) completan hasta el momento la producción narrativa entregada por el aragonés; una producción próxima a engrosarse con las entregas de *El anillo de Moebius*, escrita en 1981, y con *Fiesta perpetua y otros relatos*, que aparecerán en su tierra de origen (Diputación General de Aragón y Editorial Olifante, respectivamente). Para mayor concreción de datos véase mi artículo "José María Latorre: El placer de leer" en *Andalán*, n.º 356, mayo de 1982.

22 Ramón FREIXAS, *La Vanguardia*, 3-XI-1989.

2. EROS Y THANATOS: UNIVERSO PROPIO

La atípica narrativa de José María Latorre puede y debe encuadrarse, en un primer acercamiento, dentro del amplio marco de la "Literatura del Mal", puesto que el tema de la muerte y sus correlatos, con férrea presencia, recorren la espina dorsal de todas sus novelas, siempre tendentes hacia lo siniestro y hacia el cultivo del horror en su más acerada desnudez. Al fondo, sin duda, planean las sombras de terribles obras como las de E.A. Poe, las escenas más crudas del cine fantástico y la novela gótica, amén de otros abundantes materiales, perfectamente filtrados por el autor.

Thanatos y Eros constituyen los sustentos más básicos y vertebradores del universo propio y personal que define a Latorre e, incluso, dado el especial tratamiento siempre dentro de la semántica de lo siniestro, se enciman, tras conseguida fusión, como los factores claves de su originalidad narrativa.

La muerte, en palabras de E. Alberich²³, es un "elemento obsesivo, asediante, incrustada una y otra vez en el seno de contextos no menos agobiantes y de atmósferas enrarecidas, malsanas, opresivas que alientan una concepción radicalmente pesimista de la condición humana, a veces incluso cínicamente escéptica ante la constatación de las nulas posibilidades de redención de cualquier tipo".

Por su parte, el sexo también constituye, en el grueso de las entregas, un elemento imperante, siempre obsesivo y elemental, tanto desde la perspectiva estructural como desde el mismo campo del adensado contenido que conforma las novelas de Latorre²⁴. El amor, en sentido puro, no tiene cabida. Su lugar lo ocupa el sexo. Cuando el amor inocente se manifiesta, rápidamente se desgarrá y se escora, en función de la muerte y semejantes, cargándose de negrura y de anormalidad. Es el sexo quien participa en todos los sentidos de características similares a las que E. Alberich predicaba para la muerte, y, por ello, es totalmente lógico que su inmisericorde presencia conlleve elementos no gratos, transgresiones y anormalidades o cariz siniestro, habitualmente tratados con una fuerza y una intensidad de imágenes que, a veces, rayan en el más insoportable morbo. Ahora bien, pese a este evidente y hasta estragante "cargar las tintas", no hay gratuidad en su uso, puesto que al ir unido a lo fisiológico, dibuja a la perfección los personajes –que no son pocos–, cuyos comportamientos y pensamientos están regidos y movidos, en muchas ocasiones, por el sexo. Ciertamente, éste actúa como motor en el desarrollo narrativo, como fusionador de los elementos compositivos de las novelas, como

²³ Enrique ALBERICH, "Un viaje hacia el romanticismo negro" en *Quimera*, n.º 77, pp. 28-32.

²⁴ Prueba de este aducido valor estructural y de contenido son las siguientes declaraciones de Latorre en torno a *Miércoles de ceniza*: "Yo –dice el autor– la definiría como una novela bastante triste, desesperanzada y desesperanzadora, con una *visión postsexual* del mundo y tratando a la vez un diverso abanico de temas que van desde la amargura del exilio interior hasta *las falsas soluciones de la sexualidad como subversión social...*". Entrevista de Miguel BAYÓN, *El Día de Aragón*, 8-VI-1985. El subrayado es nuestro. Idénticos parámetros de valoración en torno al sexo como estructurador y como contenido pueden observarse en *Huida de la ciudad araña*, *Osario y Sangre es el nombre del amor*, por ejemplo.

auténtico hálito de vida de las mismas y como la definición más diáfana de muchos personajes.

Si tomamos a los protagonistas de *Miércoles de ceniza* (otro tanto podríamos hacer con D. Ignacio, el notario necrófilo, de *Sangre es el nombre del amor* o con el incestuoso Ovidi –no realizado, pero sí intentado– en *Huida de la ciudad araña...*), observaremos que el sádico Marcos se define por sus comentarios obscenos y violentos y por la bestialidad de los actos para con su amante Eva. El cinismo, la egolatría, la carencia de sentimientos... afloran a través del carril del sexo, elemento centralizador y unitivo. También Eduardo se define por las relaciones con su pareja Berta, quien, a su vez, por medio de la variante lésbica con la humillada Eva, desparrama claramente ante el lector su forma de ser. Mas el sexo no es tan sólo caracterización de personajes como pudiera desprenderse de lo afirmado en esta mínima y rápida cala, sino motor del desarrollo posterior, ya que al fusionarse con otros elementos va "haciendo al personaje". Piénsese, por ejemplo, en la pasión sexual-necrófila de D. Ignacio en *Sangre es el nombre del amor*, que de hombre de ley acabará encarnando a un auténtico criminal. La falta de razón o irracionalismo propio del estallido y de la pulsión del sexo, incluida la tendencia siniestra y morbosa, alcanza así justificación. Los humanos llevamos incubado el riesgo al desorden y a la anormalidad. La falta de comunicación, la soledad, la incompreensión... pueden constituir la gota para el desenlace.

3. LA MUERTE, LA MIRADA CRÍTICA Y EL MIEDO

Verdaderamente, la muerte transita, con inusitada tenacidad, por cada una de las historias de José María Latorre. La obsesión por la muerte, la ambientación lúgubre y visceral, lo terrorífico y el signo fatal de sus personajes se manifiestan como constantes hasta la saciedad, pero el verdadero valor de la muerte, espiral de su narrativa, no reside ni en la sempiterna reiteración, trabada en cada novela, y llena de originalidad por el tratamiento personal e individualizado que el autor le confiere, ni en la capacidad, indiscutible, de vertebración narrativa, sino en el mundo inquietante que con tal tema se coloca ante los ojos y mente del lector, quien ve agitada su plácida cotidianidad y socavados los principios concebidos casi como inmutables dentro de sus conceptos de sociedad y civilización. La muerte ofrece una nueva "mirada" que deviene en auténtica "mirada crítica", cargada de corrosión por la visión apocalíptica sobre la civilización humana. El autor, entre el elevado cúmulo de materiales traídos a colación –la mayoría de fácil aprehensión por parte del lector dada su suave uso y disposición²⁵– coloca, subrepticamente,

²⁵ No debe obviarse la enorme documentación que poseen las obras de Latorre; documentación que no aflora o no suele aflorar como tal en la redacción final de la novela (el lector no paga las consecuencias de una erudición-documentación), sino que ésta se encuentra dispuesta en la previa redacción de la novela, bien conformando el cuerpo ambiental, de atmósfera o de época.

su posición ecléctica, escéptica y, también, su pesimismo exacerbado, insuflando perplejidad e incomodidad al exponer con crudeza el lado oscuro de la condición humana; es decir, aquello que, por lo general, no queremos reconocer o que procuramos alejar. Surge, así, un mundo no deseado y como consecuencia la atenzadora tensión del miedo con todos sus aditamentos acompañándole. La verdad realista –lo aparente– no es tal verdad, por lo que caen los fáciles asideros de los sentidos y de lo establecido a la par que sus huecos y resquebrajaduras son ocupadas por lo irracional y por los mundos del abismo. La muerte y sus correlatos (putrefacción, esqueletos...) configuran la expresión descarnada y verdadera de una apariencia de la que, a duras penas, podemos ocultar su verdadera identidad.

A veces la incisiva mirada crítica antes mencionada se carga de intencionalidad y tintes sociales (*Huida de la ciudad araña*, *School bus*, *Miércoles de ceniza* o *La noche transfigurada*, por ejemplo) al atacar sin piedad algunos de los convencionalismos que rigen la sociedad –una sociedad monstruosa que produce monstruos²⁶–, mientras que en otras la ironía o el escepticismo corrosivo se superponen dulcificando, en apariencia, tal intencionalidad y posicionamiento críticos, pero no por ello las novelas dejan de transmitir la aguda tensión que la transgresión de lo convencional y de lo establecido comporta. Hay, de forma muy precisa y patente, una actitud de denuncia y de confrontación hostil hacia todo lo que no es auténtico. Y esa actitud de hostilidad y de búsqueda de lo auténtico le lleva al autor a los territorios del horror, de lo siniestro, que reside, acechante e intuido, tras la ya mentada apariencia de las cosas. Si tras la vida reside, en su lado oscuro y no apetecido, la muerte, o tras la belleza, lo horrible, es lógico que, sucesivamente, toda una cadena de contrarios (hombre/naturaleza, luz/sombras, conocimiento/inexperiencia...) pueda hacer su aparición construyendo la auténtica VERDAD. Ese tono acechante y esa Verdad intuida que flota tras la apariencia "real" propicia el temor, el "miedo", elemento trabajado por José María Latorre en sus novelas gracias a descripciones minuciosas o por medio del estallido continuo del campo semántico de lo siniestro, adobado, además, con un gotear del suspense hacia el clímax. (Aquí reside uno de los mejores elementos estructurales y narrativos del autor).

El uso, disección y estructuración del "miedo" posibilita la aparición lógica de obsesiones que asientan tanto su existencia como su esencia de ser en los territorios de lo no grato, esa otra faz de la "realidad", y de ahí, la ingente acumulación de detalles –minuciosidad y precisión, a veces, exasperantes–, la aparición de lo repulsivo, la exaltación de lo morboso, la connotación anormal, sobre todo en el área sexual... y de toda una temática adscrita a esta amplia semántica de contenidos que abarca desde lo meramente circunscrito al asco o tendente a la náusea

²⁶ "...mi novela refleja una visión pesimista de la sociedad", palabras del autor a propósito de *School bus*. Entrevista de Juan DOMÍNGUEZ LASIERRA, *Heraldo de Aragón*, 25-VI-1981.

(bestiario, vómitos, calor inmisericorde...), sin olvidar transgresiones (rituales, ceremonias sexuales, aberraciones...) hasta el recorrido de una larga cadena que finaliza en las mil realidades del temor más terrorífico: la muerte (putrefacción, crímenes, sangre, gusanos...). Una completa iconografía de la muerte que, unida a lo repulsivo del sexo²⁷, se manifiesta como uno de los sustentos básicos, ya se ha dicho, del universo de Latorre en la mayoría de las entregas habidas hasta el momento²⁸, a la par que configura el credo tanto estético como ético y que, con agudeza, E. Alberich²⁹ hace descansar en la cita de George Santayana –el valor de las citas en Latorre es harto significativo para el contenido global de su narrativa– utilizada por el autor como pórtico de *Osario*: "La dulzura y la belleza no brotan de la nada. Brotan de la carne y la sangre, del cieno y del calor del sol". Íntima ligazón, pues, entre belleza y fealdad que puede ampliarse a toda clase de contrarios y considerarlos como caras opuestas, escondidas, de la verdadera Verdad y de la verdadera Realidad. Conocida, por habitual, la faz de la apariencia, Latorre nos propone desvelar lo oculto tras la misma, lo feo, lo horrible, lo no grato, lo anormal... como una de las claves indagatorias de la auténtica, verdadera y real condición humana, y, por tanto, la utilización del miedo como detonante de situaciones y como elemento para llevar a buen puerto tal indagación; un miedo dosificado con intriga y suspense, creando tensos climas en el contenido y en la técnica de la transmisión al lector, bastante atribulado ya con la temática de la muerte o la atosigadora presencia transgresora del sexo.

4. LA FUERZA DEL IRRACIONALISMO

Este universo peculiar e intrasferible diseñado por José María Latorre, capaz de sumergir al lector en un mundo inquietante, poblado por personajes desequilibrados (aunque lúcidos en su desesperación) que, al límite de sus fuerzas, se debaten en situaciones extremas a la par que se muestran incapaces de transmutar su infierno personal en una plácida existencia cotidiana, se asienta consistentemente en el uso y cultivo del irracionalismo.

Al observar el conjunto de la obra integrada por el aragonés, se advierte, por un lado, la fuerte abundancia de elementos fantásticos que responden a pulsiones no racionales y, por otro, un marcado desprecio del realismo estricto tal como es entendido desde postulados objetivos o desde posicionamientos de novela realista, lo cual no es obstáculo para que tales obras porten en su seno cargas de intenciona-

²⁷ Véase, entre otros, el inicio de *Miércoles de ceniza*.

²⁸ *La noche transfigurada* (Versal, 1990) manifiesta una mayor contención, un aquilatado poso y hasta quizá un abandono del radicalismo anterior, aspecto que ya se entreveía –en lo concerniente al sexo, pero no en cuanto a la muerte– en *Las trece campanadas*.

²⁹ E. ALBERICH, "Viaje hacia el romanticismo negro", art. cit., p. 30.

lidad crítica en cuanto a lo social, atendido, por lo general, desde la perspectiva de lo inauténtico; como tampoco es obstáculo para ese puntillismo desplegado en el desarrollo de las descripciones tendentes a plasmar una realidad extrema, muchas veces no reconocible pero sí verosímil, y cuya actuación debe ser vista más como atmósfera acompañante o como elemento de connotación para los temas básicos (muerte, sexo, irracionalismo...) que como reflejo directo de la supuesta "aparente" realidad. La primacía de la fantasía y el abundante puntillismo o la minuciosidad de la descripción, tienden a la creación y recreación de contextos capaces de sugerir, en la mente de quienes asuman las historias de Latorre, atmósferas claustrofóbicas y marcos propiciadores para la evocación y el desarrollo del lado oscuro de la condición humana. Crear un contexto fuera de las leyes racionales de lo cotidiano y de lo convencional, en suma. La fuerte presencia de la fantasía llega, incluso, por ese cerco de la irracionalidad, a romper las barreras de la concepción convencional del tiempo dentro del mismo desarrollo estructural de sus novelas (fisuras temporales en *Osario*).

La actitud relativizadora o cercenadora en torno a la razón (irracionalismo, a la postre) se manifiesta en gran parte de los personajes y, por tanto, en las ideas y sentimientos que los mueven e, incluso, hasta en los conceptos más arraigados y asumidos socialmente dentro del convencionalismo de la civilización occidental. Tal es el caso de conceptos como "Historia", pulverizado a lo largo de las páginas de *Osario*³⁰. Abundan, de forma incontenible, las pulsiones pasionales y sentimentales hasta tal punto que los personajes, inconscientemente, se definen y caracterizan por ellas. Se citaba anteriormente el caso de algunos protagonistas de *Miércoles de ceniza*, marcados a fuego por la presencia arrebatadora de la pasión sexual –en sus diversas manifestaciones–. La falta de razón, dados los esquemas de la "realidad" admitida, rompe los habituales canales y debilita las fronteras aceptadas entre contrarios como Verdad/Mentira, Realidad/Sueño, Realidad/Deseo, por ejemplo. Esta desaparición o falta de precisión en los límites de los contrarios –la cadena podría muy bien ampliarse dados los abundantes materiales utilizados por el aragonés– conlleva el transporte y la suma de Verdad y Realidad al lado oscuro de la condición humana. No hay percepción total si falta la verdad destilada desde la irracionalidad. Tal falta de certeza racional iguala la valoración y dimensión de lo desconocido y lo conocido. Por ello, la pasión y los sentimientos adquieren carta de naturaleza, valor primigenio y rango elemental tanto en el eje estructural como en los basamentos del contenido. Por ello, también, la abundante exploración y uso del elemento pesadillesco, las asediadas y malsanas atmósferas, los desequilibrios, la degradación y la supremacía de lo escatológico y lo siniestro. No es extraño, pues, que ante esa nueva Verdad, la atracción del abismo –múltiples variantes–

³⁰ "La historia era también un cuento como cualquier otro, oído con demasiada frecuencia" es la significativa cita (J. Joyce) que abre *Sangre es el nombre del amor*.

se enseñoree y guíe el comportamiento de los personajes (caen en las trampas tendidas por el destino, suma de las contradicciones, propias y del entorno) anulando la libertad y las lleve hacia la violencia, el suicidio, el crimen, lo disoluto... en suma, la afirmación del irracionalismo ante un mundo y unas reglas humanas juzgadas con visión totalmente fatalista. Un irracionalismo tamizado por un visceral pesimismo que no deja opción alguna a la salvación.

5. EL ÁCIDO ANCLAJE SOCIAL

A pesar de la preponderancia de la fantasía y del buscado aire de misterio, del irracionalismo y de la imaginación desbordada que pernea por la obra publicada de Latorre, existe en ella un anclaje social, de intensidad notable, siempre fácil de identificar y de rastrear. A veces, este aspecto se manifiesta incluso como uno de los elementos claves de la novela (*School bus...*), mientras que en otras camina como compañero de viaje junto a temáticas de mayor envergadura (el ya citado irracionalismo). Lo cierto es que cualquier elemento del entorno vivencial puede servir para el desarrollo de una ácida visión, acometida con enconada virulencia siempre que caiga o bordee el ámbito burgués. La actitud de Latorre es denunciatoria a todas luces, sobre todo cuando bajo tal "apariencia" de realidad habita la falsedad, lo no auténtico. Y toma mayor carta de naturaleza cuando los escenarios pueden ser identificados, tal como sucede con las ciudades de Barcelona y Zaragoza al aflorar en *Huida de la ciudad araña* (también en algunos episodios de *Osario*) y *School bus*, respectivamente. La macroúrbe y la urbe extienden sus telas de araña limitando a los personajes e impidiendo el desarrollo de sus sueños, de su libertad, etc.

En ambas novelas, la burguesía –decadente en la primera y provinciana en la segunda– constituye a conciencia la diana del escritor³¹, bien a través de la rabiosa arquetipización de personajes –piénsese en la galería de la *intelligentsia* cultural catalana expuesta en *Huida de la ciudad araña*, auténtica y agria descripción radiográfica, o también en el inmisericorde arquetipo del mundillo intelectual catalán de mediados de los 70, plasmada en *Osario*–, bien enfatizando minuciosamente los detalles relativos a usos y costumbres de la misma; aspecto que puede observarse a lo largo de toda su narrativa (tics pequeñoburgueses de *School bus*, cuyo acento crítico llegará a lo panfletario a través de los comunicados del secuestrador; fiesta inicial de *Osario*; ambiente de la urbanización en *Miércoles de ceniza...*). En otras novelas, alejadas del momento vivencial de la actualidad como es el caso de *Sangre es el nombre del amor*, Latorre carga las tintas en las ideas claves, de rango infalible o de dogma de fe dentro de nuestra civilización, como la religión; o

³¹ "...Barcelona, cuya burguesía es protagonista de *Huida de la ciudad araña*. También la burguesía de Zaragoza está retratada en *School bus...*". Entrevista de Concha MONSERRAT, *El Día de Aragón*, 15-VI-1982.

bien se regodea en la descripción de un mundo poblado de mendigos, herejes, bandoleros, brujas, desgraciados... sobre los que planea la ingente, tenebrosa y dantesca sombra de la Inquisición; es decir, aprovecha la "España negra" para volcar una ácida crítica y enarbolar la visión pesimista en torno a la vida humana y a la sociedad³².

Esta visión pesimista, hermanada con la obsesión perenne de lo siniestro, incluso reside y nos es comunicada a través del mundo infantil/juvenil, esperanza tópica del futuro humano³³. De nuevo *School bus*, *Huida de la ciudad araña* o *Miércoles de ceniza* aparecen como novelas claves de este posicionamiento permanente del autor. En todas ellas, los niños adquieren tintes negros llegando hasta la criminalidad. Incluso en *Huida de la ciudad araña*, la más dulce de todas, con una Paula de mirada limpia, sin malicia –una muchacha de 13 años que va a adentrarse en el entramado de la sociedad–, que, al final, se descuelga en feroz crítica para ofrecer un despiadado cuadro sobre las costumbres de los mayores; incluso en ella, el mundo infantil aparece unido al estallido irracional de la sangre (episodio del islote de Peñas Grises, tan salpicado de aventura a lo Stevenson y demás grandes del género, si bien matizado por la capa de H. P. Lovecraft en el descenso a las cavernas). Estallido que se adensa en *School bus* con la constante insinuación de "noticias" sobre asesinatos cometidos por niños, o con Mario, el niño salvaje, auténtica figura del mal y la provocación (violador de Eva) en *Miércoles de ceniza*.

Este sinsentido tan marcado se deriva de la ya apuntada intensa búsqueda de la autenticidad a la que Latorre somete a sus personajes, que, precisamente por ello, se introducen en interioridades descubriendo la degradación, asumiéndola (*La noche transfigurada* muestra la espiral de autodestrucción en Jorge Berlinés y en Ayala) y llegando, finalmente, al reconocimiento de la muerte en vida, al poder de la muerte³⁴. Este hundirse en los abismos del ser humano hace bordear los límites de lo razonable, el acre sabor de la muerte, las alucinaciones... porque hasta la "Historia", memoria de la humanidad, como ya se ha apuntado, se nos presenta como una falacia del hombre³⁵. El violento ceremonial de pesadilla, las situaciones límite, tan recurrentes en la narrativa de Latorre, constituyen la única forma de

³² Véase la nota 25.

³³ "Ya en *School bus* escribía sobre la nueva hornada de niños y de las pocas posibilidades de salida futura". Entrevista de Miguel BAYÓN, *El Día de Aragón*, art. cit.

³⁴ A la pregunta "¿Por qué siempre aflora en tu universo una especie de pesimismo y desesperanza?", José María Latorre realiza afirmaciones tajantes: "...no creo que el mundo ofrezca muchas posibilidades para cambiar de opinión (...) en el fondo, la historia de todas las generaciones puede resumirse como la crónica de un fracaso humano: la historia del ser humano es la repetición cíclica de una larga cadena de equivocaciones, comenzando por las relaciones personales...". Entrevista de Ramón ACÍN, *Heraldo de Aragón*, 26-IV-1989.

³⁵ "Si a veces miro hacia el pasado lo hago porque creo que la historia es una falacia, un cuento como cualquier otro". Entrevista de Ramón ACÍN, art. cit. Postura que en *Las trece campanadas* (p. 58) lleva a hermanar con la muerte: "La historia no es más que la entronización cultural de la muerte".

contacto viable cuando el hombre descubre de pronto –ocurre en la mayoría de los personajes– que no es sino un exiliado dentro de su propia piel³⁶. La tensión dramática está servida y su progresión irá en aumento conforme avancemos en las lecturas del grueso de las novelas. El temor, el miedo se va agrandando y se convierte en el elemento motor de la angustia y el retorcimiento, propios de lo depresivo y de la inmensa realidad de soledad ante el sinsentido o pesimismo del Universo propuesto por el aragonés.

Cierto que la ácida visión y utilización, con tono acusatorio, de la esfera social, ayuda a configurar este universo típico e individual del autor, pero, en ocasiones, sobre todo en sus obras iniciales, aparece ante el lector como un lastre por su excesivo énfasis. Tanto las abundantes declaraciones de principios que pernean *School bus*, como el rabioso y crispado ataque a la burguesía catalana de *Huida de la ciudad araña* o las reiteradas reflexiones en torno al concepto religioso de *Sangre es el nombre del amor* –escrita en 1975, aunque publicada en 1987. Véase nota 21–, denotan la excesiva presión del autor sobre sus personajes y llegan a restar agilidad a la tensión accional, auténtico baluarte narrativo de Latorre³⁷.

6. ATMÓSFERAS TENSAS. LA DESCRIPCIÓN

Es común a toda la narrativa de Latorre la manifiesta tendencia a evocar atmósferas densas de carácter onírico y claustrofóbico en las que la vena no racional aparece en cualquier momento –un secuestro, la menstruación de una adolescente, el asesinato de un eclesiástico...– para, con tensión ascendente, sumergir al lector en el abismo de un mundo plagado de angustias vitales que le descubren nuevos aspectos, no queridos por lo general, de la realidad. La vida concebida como pesadilla y ésta como vida gracias a una prosa enfebrecida y manifestada con minuciosidad y detallismo³⁸. Es indudable que con ello, el autor deja constancia de su riqueza imaginera y de su enorme capacidad sensorial mediante el uso de una prosa cuidada, limpia y tendente a las imágenes, a la vez que asfixiante y agobiante, donde el adjetivo juega un papel inequívoco a la hora del mentado detallismo, de lo minucioso y de la precisión, elementos tan buscados por el autor al querer plasmar su intrasferible universo.

³⁶ Sintomática referencia a *Exiliados* de Joyce en *Miércoles de ceniza*, elemento estructural y ético para José María Latorre. Su referencia y uso es más que justificado.

³⁷ "En las novelas de José M.^a Latorre, *Huida de la ciudad araña*, *School bus* hay mucho humor y mala uva, a los que tan sólo lastra algo un tono "progresista" o cierta moraleja satírica que, a la postre, mecaniza lo que cuenta, pero hay mucha pasión por escribir". Miguel BAYÓN, "Lo fantástico en la narrativa de ahora", *Camp de l'arpa*, n.º 98-99, abril-mayo, 1982, p. 42.

³⁸ Incluso en la contenida *Las trece campanadas* se observa esta concepción escéptica y pesimista de lo humano (explotada por medio del tema obsesivo de la "memoria"), posición también mantenida en *Osario* o *Miércoles de ceniza*.

La densidad y la fisicidad³⁹ de la descripción, la fuerza visual y plástica, el colorismo siniestro "que introduce al lector en una estética cenicienta y sangrienta hasta la obsesión"⁴⁰ y demás elementos estilísticos semejantes, cuadran, con fecundidad pesadillesca, el típico universo de Latorre, fácilmente observable, sobre todo, a través de la "connotación" del paisaje. Verdaderamente, la actuación connotativa del paisaje es lo que explica la violencia y la irracionalidad de muchas de las actuaciones –en su faceta de "relación" y de "reacción"– en varias entregas. Su valor es también premonitorio, además de mantener la intriga en torno a la historia narrada o en torno al suspense imbricado en la acción que desarrollan las anécdotas narrativas, para así precipitarnos abruptamente en el lacerante final del sinsentido y de la falacia de la humanidad. Así sucede en la tierra maldita, deshabitada y reseca... del Aragón del XVI en que descansa *Sangre es el nombre del amor*; un paisaje como claro acompañante de la cohorte fantasmal ("España negra", dijimos) de personajes que bailarán la danza de la muerte y el agrio pesimismo en un estallido o éxtasis final, por añadidura, lleno de tragedia. La premonición es evidente. Idéntico predicamento posee el magnífico arranque de "Una lección de historia", parte primera de *Las trece campanadas*, cuyo marco desolador, azotado por el frío y la ventisca, deshabitado, con una atmósfera malsana... por el que discurre el negro carruaje, es un preludio de soledad y, ante todo, de la obsesiva muerte que envuelve toda la "nouvelle". O, entre otros, la sequía con su correspondiente vegetación abrasada, campos agrietados... o el mismo bestiario que propicia en *Miércoles de ceniza*, actuando como detonante para el estallido de las pasiones que harán aparecer, pristinamente, la insolidaridad y la violencia solapadas o, simplemente, retenidas; anormalidades cargadas con la inminencia de la catástrofe que, finalmente, dejan patente el lado oscuro de la realidad. Y todo, goteando misterio e intriga en cadena. En suma, el paisaje, en descomposición o siniestro, como determinante de los personajes y de la estructura⁴¹.

La descripción precisa y minuciosa –pintura de ambientes, caracterización de atmósferas– como elemento dirigido hacia y en pos del arte de novelar ejercitado por Latorre –y de su universo, por supuesto–, tendente a la sugerencia y a la recreación por parte del lector. De ahí el, llamémosle, método de convertir la pala-

³⁹ "Lo que yo pretendo es sumergir al lector en un universo denso, cargado de tensiones, ofreciéndolo con todo lo posible, buscando incluso *respuestas físicas*, no sólo intelectuales...". Entrevista de Ramón ACÍN, art. cit. El subrayado es nuestro.

⁴⁰ "Sangre y ceniza" a propósito de *Sangre es el nombre del amor*. Ramón VILLA, *Correo Español/Pueblo Vasco*, 16-XII-1986.

⁴¹ A veces, la fuerza del paisaje actúa como metáfora de toda la novela. Es el caso de la "vegetación podrida y de las aguas estancadas" (p. 98) en *Las trece campanadas* (2.ª "nouvelle"), ejemplo de la degeneración en la que ha acabado el siglo XX, tan lleno de esperanzas. La mentira, la falsedad, la mediocridad, la negación de la inteligencia... la moneda del mismo.

bra en imagen mental⁴². No hay plasmación realista, sino sugerencia de "imágenes" –¿influencia cinematográfica?– que cuadran con las "ideas" éticas y estéticas que el autor ensaya y transmite.

7. UN APUNTE: POLITEMATISMO Y PRETEXTOS NARRATIVOS

Aparte del estilo personal, casi intrasferible, y del universo particular desarrollado por José María Latorre, existe todavía otro elemento definitorio de su narrativa: el politematismo. Su primera novela publicada, *School bus*, podría configurarse como un prototipo, pues sobre un fondo en el que se desarrolla el desamor entre una profesora y su marido (crisis emocional, de identidad, relaciones hipócritas...) se ensarta todo un conglomerado de materiales como el secuestro (detective incluido y, por tanto, asimilación al relato negro), la crítica social con asentamiento en la época actual (violencia, ideas sobre la educación...), variantes necrófilas, etc., sin olvidar lo derivado de esa experimentación, casi técnica –contenidos añadidos–, de la literatura dentro de la literatura. Todos ellos, abocados, finalmente, hacia lo fantástico y lo onírico; es decir, la novela, a pesar de su eje estructural y temática propia, no gira sobre una única idea, sino que ésta es engrosada continuamente por una "bola de nieve" de contenidos como buscando la quimera de la "novela total"⁴³. Vivir intensamente la literatura gracias a lo multipolar y multidireccional de la historia que comporta toda novela de José María Latorre, es signo ineludible de este narrador aragonés, pues no en vano cada página dice y comunica algo nuevo, moviendo hacia la reflexión e integrando al lector en un granado campo perceptivo-sensorial. El "contar" aparece sobrevolado por elementos acumulativos que dan densidad a la obra y esta densidad descansa, con asiduidad, en una trabajada estructura sintáctica y técnica. Reflejo, cariz crítico, desbocado carril imaginativo... suelen acompañar a todas las novelas de Latorre⁴⁴.

El secuestro será el desencadenante y el elemento pretexto que ensamble el rompecabezas politemático de *School bus*, pero no siempre presentará tantas dificultades, pues este politematismo es, en muchas ocasiones, totalmente visible desde la misma disposición estructural de la novela –capítulos, secuencias, colocación de la anécdota...–. Citemos ejemplos. *Sangre es el nombre del amor* desarrolla cuatro historias simultáneas: la del notario aldeano con aficiones necrófilas; la referente al asesinato del inquisidor de Aragón, Pedro Arbués; la protagonizada por un grupo de jóvenes comediantes que recorren España y se ven acusados del asesi-

⁴² E. ALBERICH, *Quimera*, n.º 77, art. cit., p. 32.

⁴³ Ramón ACÍN, "Un largo laberinto de ceniza", *El Día de Aragón*, 8-VI-1985.

⁴⁴ Ramón ACÍN, "Lo que me gusta es escribir una historia y contarla bien. Intento hacer una *novela total* que tenga ideas, que tenga escritura moderna, que tenga corporeidad, pasión y cerebro como lo hicieron Conrad y Faulkner". Antón CASTRO, suplemento "Imán", *El Día de Aragón*, 30-IV-1989.

nato del inquisidor; y, finalmente, una historia de amor que deviene en anormalidad o que rompe con la norma convencional (incesto). Todas ellas, con sus múltiples posibilidades de subtemas, están fundidas mediante el elemento pretexto y que actúa de vehículo común: el asesinato de Arbués. En *Osario*, la figura-pretexto del periodista, frustrado doblemente en el ámbito sentimental y profesional, hilvana historias ubicadas en épocas diferentes –fundido del pasado con el presente– y que, a priori, parecen poseer poca ligazón entre sí. Los estados de inconsciencia del periodista permiten que todas ellas porten un sentido similar, puesto que al entrecruzar las diferentes anécdotas, se relativiza la noción de tiempo y de Historia, aspecto claramente perseguido por el autor ("la repetibilidad de la miseria y monstruosidad humana más allá de las circunstancias externas"⁴⁵). En la densa *Miércoles de ceniza*, el pretexto lo constituye la reunión de Marcos y Eduardo –con sus respectivas compañeras Eva y Berta– para trabajar en la adaptación de *Exiliados*. La referencia a la obra de Joyce será de obligado manejo para adentrarse y entender las turbulentas relaciones de los personajes, que, por añadidura, se desarrollan atenuadas por una atmósfera claustrofóbica (entiéndase literal, afectiva, socialmente... hasta estos detalles, incluso, llega a envolver el politematismo) que permitirá la afloración de las ya típicas perversiones –unidas a la acción–, la crueldad o, entre otras, la muerte. También *Huida de la ciudad araña* posee su elemento pretexto perfectamente reconocible –la menstruación de Paula y su consiguiente traspasar el umbral de la madurez⁴⁶–, aleteando durante toda la novela hasta el estallido final, permitiendo una mirada limpia e inocente que coloca en su sitio "real" el mundo aparente y poliédricamente entrevisto (el ambiguo y asfixiante entorno del Freixas veraniego, las relaciones personales y sociales, el sinsentido y muerte en vida...). Por su parte, las dos "nouvelles" que componen la entrega de *Las trece campanadas* aparecen unidas umbilicalmente por el pretexto finisecular –siglos XIX y XX– sobre el que se superponen otras ataduras o conexiones-pretexto tales como el elemento "cerebro" –no debe perderse de vista en toda la novela–, el frío y la muerte⁴⁷, formando una especie de espiral absorbente y asfixiante que, como siempre, desemboca en la amarga presencia de la muerte y sus correlatos. Finalmente, en *La noche transfigurada* el "arte" –reflexión y denuncia– a través de la doble manifestación musical y literaria, nos plantea la agonía del hombre en la esfera creati-

⁴⁵ E. ALBERICH, "Un viaje hacia el abismo", en *Imágenes de actualidad*, n.º 57, p. 100.

⁴⁶ Sintomático es el final (p. 205) de la novela: "Exploro con una mano la humedad que riega mis muslos y, al tacto, reconozco que no se trata de orina sino de sangre espesa (...).

–¡Nooooo! ¡No quiero! ¡Todavía no! (...)

–Es pronto... aún es pronto –dije débilmente".

⁴⁷ En "Una lección de historia", la muerte avanza en la degradación física aunque el cerebro mantiene la lucidez mental, mientras que en "Las trece campanadas", segunda "nouvelle" de la entrega, el cerebro es el afectado como consecuencia de la degradación física.

va⁴⁸ dada la impostura –doble en la obra– ante el cerco a que éste es sometido por los "círculos culturales" detentados por el poder. De nuevo estamos ante la apariencia o realidad total en una expresión de contrarios como originalidad/falsificación y ficción/realidad. En una palabra, explora la débil e imprecisa frontera entre ambos, que, lógicamente, con el escepticismo que es habitual en la narrativa de Latorre, nos abocará a la destrucción o autodestrucción (Berlinés y Ayala).

Tras este raudo apunte se observa que el autor, desde sus inicios como narrador (1975), ha canalizado toda su producción atendiendo a dos vertientes claves –un cierto tipo de novela de época y otro tipo de novela descansando en la actualidad, totalmente interrelacionados– sobre los que ha volcado, fusionados, otros temas de no menor enjundia social, literaria, ética y humana.

8. HETEROGENEIDAD, ESTILO Y RASTREOS LITERARIOS

La dificultad para etiquetar la narrativa escrita por Latorre se debe, sin duda, a la concienzuda y permanente fidelidad a un estilo propio, proveniente de varios frentes, pero que, sin embargo, y pese a tal diversidad, está siempre atento a la precisión y, también, al equilibrio ante dicotomías posibles. Un estilo al margen de criterios al uso, lejos del dictado temporal. Su heterogeneidad evita, asimismo, la interpretación unívoca, abriendo varios frentes desde un solo contenido y, dado que su narrativa, como ya se ha visto, está regida por el politematismo, la apertura devendrá en multiplicidad. Es la apuesta de un escritor fuertemente marcado por el pesimismo, el eclecticismo, el romanticismo negro o la tendencia apocalíptica.

Ubicar la narrativa de Latorre dentro de unos parámetros precisos es harto imposible. Tan sólo es plausible pensar en el amplio espectro de la "literatura del mal" o entre otras posibilidades semejantes o complementarias en la, también abundante, estela de escritores visionarios (Blake, Walter de la Mare, Mary y Percy Shelley, Nodier, etc.), pero todo ello muy salpicado de variadísimos materiales que irradian desde el mundo fantasmagórico, imaginativo, terrorífico, policíaco, aventurero, histórico, psicopatológico... expuestos, por lo general, con una gran amplitud de miras, lejos de costreñimientos o corsés genéricos⁴⁹.

⁴⁸ "El arte vive momentos crepusculares. Muchas artes están en un momento estanco, que las abocará no a la desaparición, pero sí a la agonía (...) las ideas de riesgo y búsqueda están demasiado ausentes de la práctica artística". Entrevista de Jordi COSTA, *ABC*, 29-X-1990. Una temática que tiene cultivadores de altura como Georges Perec en su *Gabinete de un aficionado*, publicada en España al finalizar los 80 (Anagrama).

⁴⁹ Por ejemplo, el concepto de la aventura, muy presente en la narrativa de Latorre, lejos de someterse al único carril del "cliché" configurado por su género, se abre hasta la misma cotidianidad: "Todo en la vida es, o debería ser, una aventura. Me aterroriza el inmovilismo y, sobre todo, la mediocridad. En mis novelas he intentado mostrar cómo hay situaciones aparentemente normales, cotidianas, que en el fondo constituyen una invitación a la aventura...". Entrevista de Ramón ACÍN, *Heraldo de Aragón*, art. cit.

Quizá de entre todos los materiales, la sombra de la *novela gótica* es la que con mayor fuerza planea hasta poseer, en ocasiones, presencia corpórea. La "nouvelle" "Una lección de historia" componente de *Las trece campanadas*, sobre todo en sus inicios, constituye una evidencia difícil de soslayar, al igual que algunos capítulos de *Osario* (primera parte: el monje benedictino Bartolomé) o de *Sangre es el nombre del amor*. Pero lo histórico y lo apocalíptico, también presentes con no menos fuerza, dificultan la concreción de límites genéricos. Hasta tal punto es imposible tal precisión que la misma *Las trece campanadas*, citada como máximo modelo de "novela gótica", posee, sobre todo la "nouvelle" que da nombre a la entrega, una perfecta disposición al uso de la investigación policíaca. Es claro que el autor persigue la creación –y la recreación lectora– de atmósferas concordantes que se acoplen al universo pensado (la recurrencia al pasado histórico en *Osario* para iluminar el presente, por ejemplo) y no marcas o ubicación de género. Interesa tan sólo, dentro de la sugerente ambigüedad proporcionada por esta mezcla –que, pese al choque aparente, se acomoda con el puntillismo y el detallismo de la prosa practicada–, la resultante de "una palabra cierta, una situación cierta, una imagen cierta"⁵⁰: la Verdadera Realidad siempre buscada. La utilización de lo fantástico y demás elementos semejantes permite libertad de imaginación y de escritura, acordes a la plasmación de lo que persigue el autor.

La versatilidad y ambición literarias de José María Latorre pueden observarse en la capacidad de englobar distintos materiales genéricos, bordear sus fronteras y filtrarlos en un todo imposible de circunscribir a un determinado género en cuestión. Así, por ejemplo, la crónica de las íntimas frustraciones –provenientes desde los diversos personajes– en que deviene, a la postre, *Huida de la ciudad araña*, se asienta sobre la novela negra, la fantástica, la de aventuras (Stevenson, ante todo) o la de horror (Lovecraft), sin olvidar los coletazos críticos. Por su parte, la línea realista, lo fantástico, la novela negra permean *School bus*. Clave policial y de espionaje surgen en *La noche transfigurada*, mientras que lo fantástico, el erotismo desmedido, lo escatológico y el terror, entre otros aspectos, clarifican *Miércoles de ceniza* u *Osario*.

Y así, según la utilización y disposición de los materiales citados, la escritura se hace afiebrada, asfixiante y obsesiva (el descenso a los infiernos de la desesperanza, el irracionalismo de *Osario*, *Miércoles de ceniza* o *Sangre es el nombre del amor*, por ejemplo) dominando el adjetivo y cuadrando atmósferas densas, envolventes, marcadas por lo pesadillesco y por la opresión. En ocasiones, deviene en precisión, claridad y parquedad adjetiva matizando tan sólo el poder de la acción o las acciones de la historia en cuestión. Éstas y otras facetas de su escritura –fluidez, corrección– consiguen llevar al lector a momentos de tensión que alternan con otros totalmente distendidos, a momentos líricos –riqueza de imágenes– que frenan el

⁵⁰ Entrevista de A. CASTRO, suplemento "Imán", *El Día de Aragón*, art. cit.

ritmo trepidante de los acontecimientos (muchos fragmentos de *Sangre es el nombre del amor* son modelo claro), sobre todo en los que se observa la también alternante oposición o vaivén entre perversidad y fervor religioso.

En suma, detallismo, dibujo de personajes, capacidad de ambientación, fluidez y digresión⁵¹ forjando una escritura personal que, generalmente "in crescendo" hasta un final trepidante o trágico, se hermana herméticamente con la desgarradora indagación destilada del universo propuesto.

9. TÍTULOS Y CITAS: HUELLAS

No es difícil entrever la relación existente entre los títulos de las novelas de Latorre y sus contenidos. En la mayoría, por no decir todas, la fusión es total y el título, condensadamente, anuncia intenciones, derroteros, contenido o atmósferas. *Huida de la ciudad araña* encierra, a primera vista, una doble huida de la protagonista Paula: huida de la macroúrbe, Barcelona, y huida de la araña madre, Nuria, como escenario y personaje que imponen limitaciones. Pero, además de otras lecturas, se impone el concepto de la dificultad e inutilidad de tal intento de huida, puesto que, al final de la novela, el paso del umbral adolescente, es decir, la entrada en el mundo de la madurez, deja patente el fin de todos los sueños específicos de la felicidad y libertad que caracteriza al estadio infantil. La tela de araña atrapa. No hay salida. Imposibilidad de conciliar los deseos con la sórdida realidad, la mezquindad del mundo adulto (primera menstruación de Paula. Véase la nota 46). En suma, visión acerada y pesimista que vuelve a manifestarse en *School bus*, un título más acorde con la crítica enconada vertida contra la sociedad pequeño burguesa (autobús escolar: falacia de la educación, nula esperanza en los niños, futuro de la humanidad...).

Por su parte, el título de *Sangre es el nombre del amor*, a pesar de su aire un tanto galaico⁵², también cuadra con la obsesión de la muerte y el signo fatal que marca a los personajes de las cuatro historias que componen la novela; todos ellos están abocados al aquelarre final, sin posibilidad alguna de salvación. Por otra parte, el amor es propicio al derramamiento de sangre, porque amor y tragedia de siempre han caminado muy ligados tanto en la vida como en la ficción literaria.

En cuanto al escatológico título de *Miércoles de ceniza*, con sus referencias cuaresmales y religiosas, además de premonizar un marco sofocante y de claustrofobia donde la muerte planeará de forma inmisericorde y apocalíptica (la sequía y

⁵¹ A veces su excesiva preeminencia actúa negativamente sobre la acción o la tensión de la misma, tal como ocurre en algunos fragmentos de *Huida de la ciudad araña*, *School bus* o *Las trece campanadas*.

⁵² En principio, se tituló más acertadamente *Post Mortem* y bajo tal título se publicó un adelanto en *Andalán* (n.º 356, mayo de 1982) prologado por Ramón Acín. Parece ser que la Editorial Ultramar en 1983 editó una novela con tal denominación y Latorre se vio obligado al título actual.

el bestiario conectan con ese concepto del "polvo eres"), anuncia también la trampa que supone la exaltación de la carne, y no en vano la novela discurre por trochas y vericuetos del erotismo más impensable (anandrino, tribádico, sadismo...) hasta desembocar en la insolidaridad humana, la soledad, la maldad y la muerte. El sexo como expresión de dominio, como subversión y, ante todo, como descubrimiento del exilio interior del hombre abocado al sinsentido de la existencia.

Osario, la obra "clave" desde la perspectiva del posicionamiento ético y estético de Latorre⁵³, posee un título claramente simbólico al encerrar bajo su concepto tres momentos de la historia de España en un intento de clarificar el presente. El pesimismo aflora (véanse las notas 34 y 35) desde la repetibilidad de la miseria humana, de su falacia, de su sinsentido, pues *Osario*, en la segunda acepción dada por el DRAE⁵⁴ es "cualquier lugar donde se hallan huesos" y la Historia no es más que una acumulación de ellos que repiten y repetirán miserias, penurias, renunciadas, mentiras humanas... si la observamos bajo el prisma pesimista de Latorre. Profundizando podremos llegar a la conclusión de que en *Osario* –"lugar destinado en las iglesias o en los cementerios para reunir los huesos que se sacan de las sepulturas a fin de volver a enterrar en ellos"⁵⁵– la historia del monje benedictino Bartolomé, se carga de tinturas críticas en cuanto al concepto religioso ante la incredulidad por el imposible pacto para conciliar el dogma de la resurrección con la realidad de la descomposición después de la muerte. "Osario", "leitmotif" muy usado durante toda la novela, como repetición de los huesos a lo largo del discorrir temporal, permite las "transgresiones" temporales, y la vida como pesadilla se hace totalmente presente. Si la esencia humana es invariable a través de los tiempos, es posible la ruptura de la lógica del tiempo y del espacio como también su utilización verosímil en la novela⁵⁶, que, por añadidura, coinciden con estadios de inconsciencia, con momentos privados de racionalidad.

La nochevieja como muerte de un año y preludio de otro que "repetirá" un ciclo temporal exacto al ya desaparecido, es el concepto más superficial que aletea en *Las trece campanadas* –y no doce, significativamente–, título que encierra "Una lección de historia" y "Las trece campanadas". En ambas, el contenido se adensa con la coincidencia finisecular e, incluso, milenarista en la segunda "nouvelle". Lo apocalíptico casi está servido y el "carpe diem" de las orgiásticas costumbres de fin

53 E. ALBERICH, *Imágenes de actualidad*, art. cit.

54 Voz "osario", *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1970, 19.ª ed., p. 952.

55 *Ibidem*.

56 Sin embargo, Santos SANZ observa una falta de verosimilitud en la integración de estas historias bajo un único título por la demasiada autonomía que presentan. Véase "Pretextos para contar" en *Diario 16*. Por su parte, A. BASANTA (*ABC*, 13-XI-1988) observa falta de verosimilitud en la escasa diferenciación de los discursos base –el oral de Margarita no se diferencia de otros que se dicen escritos–: "El autor parece adivinarlo al final de ambas narraciones en un devanado esfuerzo por justificar a ambos narradores (véanse las páginas 117 y 213)".

de año se hiela ante la presencia de la muerte –suenan las campanas y su potencial de ambigüedad–. La historia se repite y la repetición nos recuerda ya la falacia comunicada en *Osario*. La visión amarga y pesimista cubrirá toda expectativa.

En cuanto a la séptima novela, *La noche transfigurada*, toma su título de una conocida composición de Arnold Schönberg. La música, siempre presente y con encarnadura de protagonista en la narrativa del aragonés desde la misma *School bus*⁵⁷, adquiere rango de clave esencial para mostrar la "transgresión" del arte, la relatividad del concepto de autoría en la mercadotecnia actual que puede llevar a quien lo practica, por supuesto, y al mismo arte directamente hasta la destrucción. La noche planea con aspectos y reglas ajenas a la actividad artística. La oscuridad del "negro" (doblete musical y literario) en esa lucha de originalidad/falsificación, verdad/mentira.

Mas si los títulos propuestos por el autor ofrecen claridad en cuanto al contenido total, mayor luz se destila con la lectura de las abundantes citas que prologan novelas y capítulos o con las citas, más o menos filtradas, de obras y autores introducidos en las tramas⁵⁸; citas que, por supuesto, provienen del amplio arco del arte (pintura, música, cine, principalmente) y que ayudan a cuadrar el poblado universo del autor aragonés.

Dejando de lado estas últimas, diseminadas o imbricadas en el desarrollo de las historias, se observa que las citas previas a capítulos o partes narrativas y las citas que abren, por lo general, sus novelas poseen un valor revelador tanto del credo estético y ético del autor como del contenido de cada novela en cuestión. Comentada está ya la función de la cita de Santayana en la significativa *Osario* irradiando sobre el resto de las novelas. Ivan Illich, Carlos Fuentes, Ernesto Sábato (*School bus*), Rimbaud, Proust, Mishima, Hölderlin, Musil, Blake, Borges (*Huida de la ciudad araña*), Joyce, Becket, Gautier, James Agee, Pasolini, Omar Khayyam (*Osario*), D. H. Lawrence, T. Bernhard, R. Walser, Cioran (*Miércoles de ceniza*), Margarita Yourcenar, J. G. Ballard (*Las trece campanadas*), Djuna Barnes... son algunos de los autores "prologadores" de los textos de José María Latorre y que jamás deben echarse en el olvido mientras realizamos la lectura de sus novelas.

Marcel Proust es el autor clave en *Huida de la ciudad araña* dado que suyos son la mayoría de los fragmentos que abren los capítulos de la misma y, en concre-

⁵⁷ Además de las citas y de la abundante documentación que existe en las novelas de Latorre, no debe obviarse el magistral ensayo sobre *Nino Rota, la imagen de la música* publicado en 1988 (Montesinos).

⁵⁸ Ya se ha hablado, por ejemplo, de la influencia de *Exiliados* en *Miércoles de ceniza*. También es frecuente que su estilo y visión narrativa se emparenten con el James Purdy de *Camas separadas* (mirada crítica, lado oscuro de la vida), pero el elenco podría aumentarse (no se olvide que Latorre es, además de narrador, crítico literario, cinematográfico y ensayista) con Juan Goytisolo (técnicas de *Osario*), con Walpone y demás cultivadores de la novela gótica, con Conrad y Faulkner, sus dos grandes admirados, con Rousseau, Freud, Keats, Mozart... o con los grandes directores y películas del cine negro, fantástico,...

to, los relativos a Paula, de forma significativa (cuatro, más el sintomático "Réquiem" final), el personaje que cuestiona el mundo y ofrece la mirada hacia el lector. La cita del capítulo primero (Paula I) nos centra en el "viaje" que Paula realiza desde el mundo infantil al umbral de la madurez y en el que obtendrá "la diferencia que existe entre la partida y la llegada" (sucederá al final, con el capítulo, intencionalmente titulado "Réquiem"). Premonición que planea sobre la adolescencia "sumida en un profundo sueño" (Paula II) con un interrogante muy matizado por la cita de Hölderlin hasta la "necesaria excavación" (Proust nuevamente) que descubra la verdad.

Similar es la importancia de S. Becket en *Osario* ("No le prestéis mucha atención, se trata de un presente mitológico") al prologar con claridad el sentido total que luego matizará todavía más P. P. Pasolini y su "sólo un mar de sangre puede salvar al mundo de sus burgueses sueños destinados a hacer de él un lugar siempre más irreal" (parte tercera). Otro tanto puede decirse de las citas claves de Joyce y Proust en *Sangre es el nombre del amor* al avisarnos, el primero, de que la "Historia era también un cuento como cualquier otro" y, el segundo, de que no debe confundirse el amor y el goce como una misma cosa.

Faulkner, D. H. Lawrence, Bernhardt o Cioran matizan a la perfección la densidad de *Miércoles de ceniza*. Desde el inicial deseo de "sublimar una parte de la naturaleza humana en un horror y luego exorcizarlo con la verdad" (Faulkner) pasando por la perversidad (Lawrence) y la observación de la múltiple sexualidad como impostura (Cioran) para llegar al sinsentido de la humanidad. Los ejemplos podrían prolongarse a lo largo de estas obras arriba citadas y del resto publicado por Latorre, que, incluso, en *La noche transfigurada* utiliza como citas-preludio a la prensa diaria para ofrecer verosimilitud y concordancia al tema central de la falsificación en el arte. Un acertado golpe de efecto.

10. CINE Y LITERATURA

De la correspondencia o reciprocidad existente entre las diversas manifestaciones artísticas, pocas llegan a tal grado de interrelación como el cine y la literatura. La resultante, cuando menos, es beneficiosa pese a las voces alzadas por los detractores de tal simbiosis. Quizá, puesto que la literatura surge en estadios muy anteriores, lo que ha ocurrido es la vampirización de la literatura por el cine; es decir, que éste se ha apoderado de un espacio que era, hasta el asentamiento de la imagen cinematográfica, específicamente literario. Un viejo ejemplo: el melodrama hollywoodiense se apropió y utilizó en sus inicios, según los teóricos⁵⁹, la apoyatura narrativa de la literatura realista (Balzac, Dickens, ante todo) como forma de

⁵⁹ Pere Gimferrer en *Cine y Literatura*, por ejemplo.

expresión cinematográfica; desde entonces, nexos y diferencias, interrelaciones y cruces, apoyaturas y disidencias, han ido en aumento, unas veces rompiendo esquemas narrativos, otras recreando y hasta reinventando las obras literarias en que se apoyan. Pasión y tempestad, en suma, para la relación cine/literatura. La misma que se nos descuelga al adentrarnos en el narrador José María Latorre, que, a su vez, es uno de los mejores teóricos (véase nota 20) y uno de los críticos más serios y exigentes del cine en el territorio peninsular.

Aparte de sus ensayos y monografías, de su función como teórico⁶⁰ y como crítico, en sus diversas publicaciones periódicas y especializadas (entre las que destaca *Dirigido por...*), José María Latorre ha sido guionista en la vertiente del cine y de la televisión. Durante 1972-1973, escribió quince guiones para la serie de televisión *Ficciones*⁶¹, entre los que destaca la adaptación de *El vampiro* de Polidori, dirigida por Mercè Vilaret⁶². En la vertiente cinematográfica descolla su coautoría en el largometraje *Denver* (Carlos Balagué) o en *Barcelona lamento*, así como en el corto *El sistema de Robert Hein* (premio de la Generalitat de Catalunya). Es un conocimiento desde dentro, con la práctica y la participación directa.

Esta interconexión de cine y literatura le viene al aragonés desde la misma infancia⁶³ como a la gran mayoría de los escritores surgidos en las dos o tres últimas décadas (Marsé, Muñoz Molina, Sánchez Ostiz, Antolín Rato...). Cine y lectura encimándose como refugio, como mundo aparte, como cámara de protección y como fructificador rescoldo creativo. Pero en Latorre no debe obviarse la fuerza de la práctica y, ante todo, el conocimiento del crítico y teórico de cine, frente a otros elementos colaterales como los literarios y musicales:

"Traté de ir descubriendo a golpe de analizar películas que el cine tiene un lenguaje y que es la aplicación de ese lenguaje lo que le puede llevar a que la película sea grande o no. Empecé a hacer crítica de cine en un momento en que esto estaba en ebullición; y me alegro mucho porque pude entrar en el combate para comprender un trabajo de realización y puesta en

⁶⁰ Junto a los ensayos citados en la nota n.º 20, deben tenerse muy presentes las colaboraciones en los libros siguientes: "Alfred Hitchcock" (Fundación de Cultura, Oviedo), "Terroros íntimos" (Festival de Sitges), "Al Oeste" (Fundación de Cultura, Oviedo), *Perversas y diosas* (Ed. Laertes, libro colectivo), "Marco Ferreri" (Cátedra/Festival de Valencia). Asimismo, deben tenerse muy en cuenta sus colaboraciones en festivales (Sitges, Imagfic, Barcelona, Gijón...), los ciclos preparados para la Filmoteca Nacional en 1982 ("Cine fantástico"), Filmoteca Nacional en 1982 ("Cine fantástico"), Filmoteca de la Generalitat ("Nino Rota"), Fundación de Cultura de Gijón... y su participación en obras como *Historia de la música en el cine/100 películas míticas*.

⁶¹ "...hice guiones de *cine fantástico que fue una práctica que me vino muy bien*. Hice quince y se rodaron de 6 a 8 que se emitieron por la segunda cadena". Entrevista de Antón CASTRO, suplemento "Imán", *El Día de Aragón*, art. cit. El subrayado es nuestro. No debe olvidarse la fuerza que posee el elemento fantástico en la narrativa del aragonés.

⁶² Véase "José María Latorre: el placer de leer", art. cit.

⁶³ "Mi infancia en Zaragoza la recuerdo como una *época muy marcada por el signo del cine y la lectura...* En aquella época había muchos problemas, yo me abstraía del ambiente y me sentía muy feliz con el mundo que me había creado...". Entrevista de Antón CASTRO, suplemento "Imán", *El Día de Aragón*, art. cit.

escena, porque todos los grandes elementos del cine vienen de ahí. Debemos discernir cuál es el lenguaje específico de las artes para que no haya interferencias"⁶⁴.

La cita precedente demuestra la posición mantenida por el autor, que siempre ha estado en contra del cliché colgado por la crítica literaria en torno a la influencia que el cine ejerce sobre su obra narrativa⁶⁵. Evidentemente, el autor, con práctica y conocimiento de causa, siempre ha sabido deslindar técnicas y lenguajes propios de ambas manifestaciones artísticas y, a lo sumo, admite que sus obras poseen la misma influencia que la experimentada por cualquier otro novelista en el sentido de que el cine se ha apoderado de unos espacios que antes eran específicamente literarios y que estaban ya desarrollados, plenamente, en la literatura hasta los epígonos de Joyce. Desde Poe hasta Witkiewicz, desde Conrad a Ishiguro, la literatura está llena de ejemplos o fragmentos cinematográficos que, si hacen pensar en el cine, es, tal vez, porque éste los ha vampirizado, del mismo modo que el director de cine suele ser un vampiro, un succionador de talentos ajenos.

Terror, fantasía, clave policial... son elementos abundantes en la especial narrativa del aragonés. *Cine fantástico* y *Luces y sombras del cine negro americano* configuran los títulos de sus mejores aportaciones al acercamiento cinematográfico, que, incluso, llegan a poseer valor de pioneros dentro del ensayismo relativo al cine en España.

El cine fantástico es, sin duda, "el primer libro analítico que sobre el tema se produce en nuestro país"⁶⁶ y se centra, junto con los brevísimos y amenos relatos que aportan, casi narrativamente, datos e imágenes, en:

"la reunión de rasgos técnicos que distinguen los movimientos de cámara; el origen del *fantastique* como corriente cinematográfica en la que se proyecta la

⁶⁴ Entrevista de Antón CASTRO, art. cit.

⁶⁵ "... es una lectura determinista de mi currículum de crítico y ensayista de cine", *Heraldo de Aragón*, 24-I-1982, artículo citado.

⁶⁶ "Terror en biblioteca", de E. VILA-MATAS, *Diario 16 Cultura/Libros*, n.º 167, p. 10. Pero junto al análisis se vierten otros elementos: el pesimismo y la querencia de Latorre por lo fantástico. "Este es un libro –escribe Vila-Matas– ciertamente *pesimista* y escrito por alguien que *ama el cine fantástico* y a quien le duele que los helados siglos de ultratumba de antaño estén dando paso en nuestros días al imperio de la mediocridad (...) lo que provoca que el autor vuelque *una mirada* que, sin perder nunca el sentido crítico, se nos revele *profundamente afectuosa* hacia los grandes clásicos del cine de terror...". El subrayado es nuestro.

Tras la cita, no hay duda de una concordancia entre los universos cinematográficos y narrativos de Latorre: la marca del pesimismo, el gusto electrificante o acechante de la fantasía con su dosis de miedo. E, incluso, rizando el rizo, hasta un paralelismo. De la misma forma que el cine de terror no ha tenido, por lo general, buena crítica (piénsese en *King Kong* hasta el aval literario de los surrealistas), la especial literatura entregada por Latorre tampoco goza de gran acogida a pesar de su talento. Pero la época actual tampoco es propicia para la densidad, de ahí lo específico de los círculos en que se mueven las obras de Latorre.

abundancia de imágenes de las corrientes literarias góticas, negras, de terror o de ficción futurista y científica...; la valoración periodística del fenómeno y las relaciones que han enriquecido el desarrollo de la cinematografía, y la vinculación mítica y social de los protagonistas fílmicos respecto a la evolución y revolución estilísticas que introducen en los espectadores desde las atmósferas que ambientan las películas..."⁶⁷.

De los cuatro pilares que desglosa el también escritor y crítico F. J. Satué en la cita precedente, es interesante observar al menos el que versa sobre el "origen del *fantastique*" y su interrelación con las fuentes literarias, donde Latorre manifiesta un conocimiento a fondo y una especial atracción que, asimismo, surge con fuerza en el universo típico de sus novelas.

Puestos en la tesitura de rastrear interrelaciones cine/literatura en nuestro autor, heredero perverso del cine fantástico, de la novela gótica y de un conglomerado de materiales muy asumidos y trabajados donde incluso Lovecraft posee su hueco, podríamos comenzar por el sustrato cinematográfico existente en *School bus*; sustrato que le hace susceptible de ser llevada al cine dado el buen material que alberga en su cuerpo⁶⁸ o por la aparición de personajes que encarnan el "rol" de director de cine (piénsese en David Solana de *Osario*, cuya película, origen del cóctel desencadenador de la novela, pretende investigar las causas de la represión política, religiosa y sexual mediante los episodios relativos a Fernando VII, al monje benedictino y al relato de Margarita) y que posibilitan un acercamiento a modos y parafarnelia envolvente.

Su prosa, según E. Alberich⁶⁹, es a veces cinematográfica por su poderosa capacidad de visualización, ofreciendo la posibilidad de la *mirada* (por ejemplo, *Huida de la ciudad araña* con Paula) donde lo importante no son los hechos, sino la forma de ser contemplados. Toda una técnica de captación cinematográfica y psicológica. También es visible la mirada en lo cinematográfico destilado de la pintura de ambientes y atmósferas tan peculiares de Latorre o en la tendencia a la minuciosidad, etc. antes señalados.

En otras ocasiones, es la estructuración de las obras la que presenta una proximidad al "thriller" o un ritmo cinematográfico con situaciones calculadas al milímetro como sucede, entre otras, en su última entrega, *La noche transfigurada*⁷⁰.

⁶⁷ F. J. SATUÉ, *Álbum*, n.º 13.

⁶⁸ "School bus... partía de una idea que yo quería haber elaborado para guión de cine y consistía en el secuestro de un autobús escolar a manos de un anarquista, que moría a manos de los niños...". Entrevista de Antón CASTRO, suplemento "Imán", *El Día de Aragón*, art. cit.

⁶⁹ "Un viaje hacia el romanticismo negro", art. cit.

⁷⁰ "La novela tiene elementos de thriller. En el fondo, *La noche transfigurada* es un thriller misterioso y discursivo...". Antón CASTRO, "El otro nombre de Mozart", *El Periódico de Aragón*, 21-XII-1990.

Asimismo podemos entrever conexiones con el cine en esa sabia disposición del suspense (sobre todo cuando asoman los tintes del crimen) que tanta fuerza da a la tensión argumental o, incluso, en la disposición de las rupturas temporales de las historias compositivas de *Osario*, concebidas como "fisuras cinematográficas".

En cuanto a filiaciones con películas concretas, autores-directores o escuelas, parece clara la existencia de una corriente de ensamblaje con el cine de terror italiano de los 60 y, en concreto, con *La máscara del demonio* de Mario Bava; con Hitchcock, dado que muchos momentos de la acción se desarrollan y alcanzan sus clímax de explotación en los instantes o fragmentos de ocio (*Huida de la ciudad araña*, también hay huella en algunas escenas de *Miércoles de ceniza*); con Fellini, en el niño de sexo prominente de *Miércoles de ceniza*; con Buñuel y su *El ángel exterminador* en *La noche transfigurada*, donde también hay guiños del *Satanás* del Ulmer; con varias escenas de clara raigambre de cine fantástico...

Finalmente, señalamos algunos fragmentos en los que las novelas de Latorre manifiestan la fusión cine/literatura y donde el autor ofrece una lectura, una adecuación o, por el contrario, demuestran la vampirización por parte del cine:

- La ya citada muerte de Marcos en el pozo de agua en *Miércoles de ceniza* (Hitchcock al fondo).
- El estallido del carnaval en *Huida de la ciudad araña*.
- Los fragmentos "exteriores" del personaje Bartolomé en *Osario* (escenas al atravesar el bosque, visiones de la casa desde la mirada del niño...).
- La huida del grupo de cómicos en *Sangre es el nombre del amor* y la apoteosis final. También los fragmentos del asesinato del inquisidor Pedro Arbués.
- La odisea del bosque en "Una lección de historia", primera "nouvelle" de *Las trece campanadas* (frondosidad del bosque, caserón tenebroso, cripta umbría...).
- El fragmento en que Ayala vuelve al hotel romano en *La noche transfigurada* para buscar su equipaje y sus documentos personales.

Pero en Latorre lo cinematográfico debemos entenderlo más como una actitud personal ante lo que se cuenta y ante cómo se cuenta que como una elección formal. Es una acumulación del pasado cultural, pero tampoco debe perderse de vista la vampirización del cine que da como cinematográficos elementos que de siempre han pertenecido al mundo de la literatura.

CORREDOR DE FONDO: JAVIER TOMELO

1. INSISTIR PARA TRIUNFAR

La euforia narrativa de la década de los 80 ha permitido el conocimiento debido y el obligado triunfo de Javier Tomeo (Quicena, Huesca, 1931), un escritor siempre fiel, como pocos, a sus iniciales esquemas y principios. Suele citarse el año 1967, momento de la publicación de su primera novela, *El cazador*, como el comienzo de la trayectoria literaria del aragonés, pero el trabajado lenguaje, la seguridad de la estructura narrativa y la altura de la novela, hacen presuponer la existencia de un intenso ejercicio previo. Ciertamente, su contacto con la letra impresa no radica en el mencionado año, puesto que éste ya se había producido, si bien desde la vertiente del ensayo histórico, mediante la publicación en 1963 de *La brujería y la superstición en Cataluña* en coautoría con Juan María Estadella. De igual forma sus tanteos literarios se producen con anterioridad ya que, según confesiones propias, ya a finales de los 50 había degustado el sabor de la publicación⁷¹ y andaba en quimeras narrativas⁷².

Sin embargo, y pese a estos escarceos de aprendizaje, la primera y verdadera repercusión en una parte de la crítica –más bien reducida– y la posible recepción lectora deben situarse al término de los 60 con la aparición de *El cazador* (1967) en ediciones Marte, dirigida a la sazón por Tomás Salvador, y de *Ceguera al azul* (1969) en una colección lanzada por Ediciones Picazo que portaba el sintomático nombre de "Galería de los no premiados" (los premios, entonces como siempre, se configuraban como el único aval y salida posible para el novel), cuando ya el autor había traspasado la barrera de los 35 años. Una tardía aparición literaria que para mayor complicación se unió al empeño del autor en transitar terrenos narrativos no propios de la época (la "extraterritorialidad" de la que habla Luis Suñén), alejados totalmente del realismo en boga y propensos, por el contrario, a la imaginación y al absurdo⁷³. Es la evidencia añadida del escaso reconocimiento. *El cazador*, segui-

⁷¹ "Publiqué en los años 50, en el *Noticiero Universal*, una colección de relatos que se llamaba *Cuentos del sábado*. Eran breves y supongo que se percibía el influjo de las lecturas de Carson McCullers, una escritora norteamericana, y supongo que aún no había superado la fase imitativa...". Entrevista de Antón CASTRO en "Imán", suplemento cultural de *El Día*, 4-VI-1989.

⁷² "Hace muchos años mostré a un amigo algo que había escrito. Me dijo: "eso, poco más o menos (y por supuesto mucho mejor) ya lo escribió Pereda hace cien años". Entrevista de Ramón ACÍN, *Rolde*, n.º 44-45, abril-septiembre 1988. El amigo en cuestión fue Julio Manegat, crítico de *El Noticiero Universal*, aval de los cuentos publicados en este periódico a finales de los 50. Y la literatura que Tomeo practicaba era de corte rural.

⁷³ "Cuando recorrí las primeras editoriales con mis originales bajo el brazo estaba de moda el realismo objetivo. Los editores me miraban como un bicho raro, como una víctima de Kafka. Yo sigo escribiendo como entonces". Entrevista de Ramón ACÍN, art. cit., p. 6.

da de nueve fábulas breves⁷⁴, situó la escritura de Tomeo en la conjunción del "expresionismo kafkiano y el hiperrealismo irónico de la escuela del absurdo"⁷⁵ con el humor a lo Buñuel mediante la violación de las normas de la lógica. Nada, pues, de radiografías sociales al uso y, a veces, en el vacío, sino narraciones alegóricas/simbólicas a lo Kafka. Encontrado el esquema y asentado en el estilo –depuración y quintaesencia–, Javier Tomeo ha seguido fiel a sí mismo hasta el momento actual tal como lo demuestran sus entregas: *Ceguera al azul* (1969, reeditada y corregida en 1986 bajo el nuevo título *Preparativos de viaje*), *El unicornio* (1971, Premio "Ciudad de Barbastro"), *Los enemigos* (1974, reeditada a principios de 1991), *Diálogo en re menor* (1976), *El castillo de la carta cifrada* (1979), *Amado monstruo* (1985), *El cazador de leones* (1987), *Bestiario* (1988), *Historias mínimas* (1988), *La ciudad de las palomas* (1989), *Problemas oculares* (1990), *El mayordomo miope* (1990) y *El gallitigre* (1990).

Tomeo ha sido, pues, un escritor a contracorriente. Sus tratamientos alegóricos no cuadraron, al principio, con el realismo imperante –y de ahí que sus novelas fueran vistas como fácil escapismo o como reaccionarismo frente a la obligada "catarsis" y oposición literaria predicada como acoso y derribo al sistema dictatorial– ni, tampoco, después con el experimentalismo habido a comienzos de la década de los 70. Por otra parte, en esas fechas, el concepto de novela exigía una mayor extensión que la que caracteriza a todas las entregas del aragonés –alrededor del centenar de páginas–, hábil practicante de la novela corta. Por ello, su perseverancia en la forma y en el estilo personal⁷⁶, una vez pasados los años de confusión narrativa –tan unidos a la confusión sociopolítica y cultural de España con la muerte del dictador y el advenimiento de la democracia–, acabó imponiéndose. La diversidad habida en narrativa a partir de finales de la década de los 70 por falta de norte preciso, tal como había sucedido en épocas anteriores, unida al despertar del género, avalado por el placer de leer/escribir y la necesidad, dado el frenético ritmo de la vida, de "unidades de impacto" para leer en pocas horas más que historias inmensas y hasta sesudas, favorecieron, sin duda, el reconocimiento de Tomeo. La distancia corta practicada por el aragonés, sus condensadas historias con lenguaje directo y sencillo, el humor que las recorre, entre otros aspectos cla-

⁷⁴ "Los editores no admitían una novela que tuviera menos de 200 páginas...". Joaquín ARNAIZ, *Diario 16*, 27-XII-1989. Igual solución se ofrece a la brevedad de *Ceguera al azul* que completa su "grosor paginal" con "Breves Historias de Insectos" (autodescripciones de catorce insectos en las que el entomólogo y el escritor se unen para dar una prosa de calidad). La existencia de estas historias breves de insectos fechan a las claras (añádanse los fragmentos aparecidos en *Camp de l'arpa*, n.º 3, septiembre de 1972, o las siete autodescripciones de insectos publicadas en el n.º 0 de *Turia*, Teruel, 1983) el verdadero momento creativo de *Bestiario* e *Historias mínimas* (1988), bautismo final para unos textos que se conocían en los cajones de Tomeo como *Microteatro psicopático*, título provisional muy significativo –brevedad y sicopatía–, aunque de menos fuerza comercial.

⁷⁵ Ignacio SOLDEVILA DURANTE, *La novela desde 1936*, Alhambra, Madrid, 1980, pp. 376-378.

⁷⁶ "Yo siempre creí, frente al rechazo editorial, que mis textos eran válidos, y los guardé. Han estado todos estos años esperando su oportunidad y, por fin, la han tenido". Joaquín ARNAIZ, *Diario 16*, art. cit.

ves de su narrativa, impactaron rápida e intensamente en un sector de lectores y así ha ido manteniéndose y aumentando desde *El castillo de la carta cifrada* y, sobre todo, desde *Amado monstruo*. Un triunfo agudizado todavía más, al menos en los "mass media", tras el éxito de la adaptación teatral llevada a cabo en Francia por Jacques Nichet, con estreno incluido en París. Un triunfo que ha propiciado el frenético ritmo de publicación en el que Tomeo está entregando, junto a creaciones nuevas, materiales ajados, lo cual conlleva, a veces, un resentimiento de su hasta el momento bien trabajada literatura⁷⁷.

De la consideración de raro y marginal según el pensar de una mínima parte de la crítica —el resto obvió su existencia durante el transcurso de los 60 y 70—, Tomeo ha pasado al reconocimiento mayoritario actual. En este paso han influido, al menos, dos aspectos. En primer lugar, la aceptación lectora y acogida crítica de sus novelas en el extranjero y, en segundo lugar, su confluencia con "aquellos escritores más jóvenes que, independientemente de él, pero también por su rechazo del realismo y, en general, de la tradición española, comenzaban a crear la corriente renovadora que tuvo su eclosión definitiva en los años ochenta"⁷⁸.

Ciertamente, a pesar de cuatro novelas en su haber, de algún premio literario, de figurar en antologías⁷⁹ y de la calidad de algunas de sus entregas, meticulosas, limpias, de raciocinio penetrante y con problemáticas sugerentes, hubo de esperar al éxito alemán de *El castillo de la carta cifrada* y a la repercusión francesa de *Amado monstruo*⁸⁰ para alcanzar consideración en España, que coincidió, además, con el auge del género narrativo y con el apoyo inusitado de las editoriales al mismo durante el transcurso de la década de los ochenta.

2. ESCRITOR DE MEDIO FONDO

"Mis historias suelen ser breves. Carezco de pulmón literario. Pero son mis asuntos literarios, los temas que elijo y el tratamiento que doy a esos temas los que determinan fatalmente que sea un escritor de medio fondo. Por muchos recursos literarios de los que se disponga, por muy depurada que sea

⁷⁷ "Bestiario e Historias mínimas son cosas escritas hace por lo menos 30 años. La verdad es que siento la literatura como entonces. Me habré perfeccionado, pero no he cambiado. Incluso *El mayordomo miope* no es una creación nueva". Entrevista de Joaquín ARNAIZ, art. cit.

⁷⁸ Enrique MURILLO, Introducción a *Amado monstruo*. *El castillo de la carta cifrada*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1989, p. 8.

⁷⁹ *Narraciones de lo real y lo fantástico* (1971), *Manifiesto español o una antología de narradores* (1973), *Antología de narradores aragoneses* (1980)...

⁸⁰ Actualmente está traducido a más de quince países (Alemania, Francia, Holanda, Gran Bretaña, Brasil, Portugal, Estados Unidos, Israel, Italia...) llegando, en ocasiones, como el caso de Francia a la final en el "Prix du meilleur livre étranger" (1988) y en el "Prix Écureuil" del Salon du Livre de Bordeaux (1988).

la técnica del escritor, no se puede rizar el rizo indefinidamente. No puede bordearse indefinidamente el borde del precipicio. Es excitante, pero peligroso..."⁸¹.

La "nouvelle" es la forma narrativa escogida por Javier Tomeo y constituye la horma adecuada a unas historias que se acomodan perfectamente a la extensión equidistante entre el cuento y la novela. Los argumentos expuestos y su desarrollo encajan a la perfección en el centenar de páginas. La media distancia viene, pues, impuesta por la propia dinámica de los personajes y de los "argumentos" creados por el autor.

El esquema narrativo basado en la progresiva ramificación y progresión de un planteamiento o anécdota inicial que partiendo de la disyuntiva deriva hacia nuevas disyuntivas, a pesar de la ilimitada posibilidad de prolongarse, debe evitar "rizar el rizo". Está claro que, dada la capacidad imaginativa del autor y su maquinaria técnica, cualquiera de sus libros, abandonados a la inercia de su fluir, podrían sobrepasar el concepto formal de la "nouvelle", pero es, precisamente, ese saber detenerse a tiempo en el infinito fluir, en la dosificación y su posterior ajuste a la extensión antes citada, donde radica uno de los logros básicos del escritor aragonés y quizás hasta la causa más característica de la aceptación por el público actual. La distancia del medio fondo permite la sorpresa y, precisamente, cuando parece atisbarse un descenso en la misma, es cuando el aragonés da por terminadas sus historias. Ciertamente, son novelas breves, pero, también, engañosas porque bajo su sencilla, breve e inocente apariencia existe todo un multiforme haz de contenidos, toda una riqueza que hay que observar desde más de una perspectiva. La modestia del medio fondo no revela la importancia de los contenidos y ahí reside la sorpresa del escritor que es Javier Tomeo.

3. LA ANÉCDOTA, MOTOR NARRATIVO

Es característico en la narrativa de J. Tomeo el uso reiterado de una misma –y única– forma de estructuración en sus novelas. Como un contador de historias a la vieja usanza, cualquier hecho puede dar pie para hilvanar un relato. Estamos ante el arte de componer partiendo de un material mínimo, celular –también, trivial y cotidiano– para derivar en lo monumental y de trabajada arquitectura. Surge la idea y después es estirada, tensada y tensionada hasta el infinito. La anécdota es el punto de partida en las creaciones de Tomeo y sólo teniendo en cuenta este aspecto pueden analizarse sus novelas. El mecanismo ejecutado es, prácticamente, unidireccional: extraer de la circunstancia inicial todo un denso tejido de bifurcaciones, variadas, imprevisibles y dadas a la sorpresa. Es la tensión de la anécdota,

⁸¹ "La tensión de lo breve", entrevista de Ramón ACÍN, *El búho literario*, n.º 4, invierno 1988, Huesca, p. 2.

en la múltiple variedad de posibilidades a seguir, al convertirla en un "tema-oruga"; es decir, permitiendo y posibilitando el paso de un episodio a otro, distinto del anterior, pero, al mismo tiempo, lógico y de natural consecuencia. Para otros escritores, con toda seguridad, estas anécdotas aportadas por Tomeo darían lugar, a lo sumo, a cuentos o relatos breves de 10 ó 30 páginas, pero la habilidad e imaginación del aragonés posibilita su conversión en "nouvelle".

Sobre esta trama mínima de la anécdota, se asientan materiales diversos que elevan la circunstancia inicial a un tema portador de interés. Todo son conjeturas sobre lo que puede ocurrir a partir de la anécdota, por lo que toda novela, además de tender siempre hacia el devenir, se apoya sobre futuribles. Con ello, Tomeo –sin olvidar las dosis de humor– ofrece novelas llenas de tensión y tendentes a la densidad, pese a que, en apariencia, son sencillas y lúdicas; constituyen visiones muy distintas a lo habitual y a la apariencia cotidiana del inicio anecdótico dado el especial tratamiento que, como dice Dámaso Santos⁸², "consiste en reducir a ejemplo bromístico la angustia existencial y viceversa: hacer de situaciones ridículas dramas existenciales, laberínticos, kafkianos".

La realidad en las formas imaginables posibles es descubierta desde perspectivas inusuales que se desmoronan –a la vez que creándose de nuevo– a medida que el protagonista-autor, protagonista o autor imaginan nuevas posibilidades hacia el infinito; posibilidades que se cortan en el final de la novela aunque, en la mayoría de los casos, quedan abiertas para su resolución en la mente del lector.

Por lo general, la anécdota-motor descansa, en una primera impresión, en elementos absolutamente triviales y propios de lo cotidiano, pero tras ellos, destapada la tapa de la apariencia, se encierran verdaderas tragedias para los personajes que las encarnan y sufren. Lo cotidiano, lo menor, lo trivial, lo nimio... es utilizado, pues, para desencadenar la reflexión que va más allá de la simpleza inicial de su origen y apariencia. Todo, por excéntrico e insólito –es la búsqueda de la sorpresa, el enganche para con el lector– que parezca, posee una disposición hacia la reflexión, son como insinuaciones para que el lector, con escaso esfuerzo y siguiendo los derroteros de lo conocido o habitual y salpicado por las pequeñas dosis de humor, llegue a realizar una lectura además de placentera, creativa, interpretando tras la nimiedad o la trivialidad aludidas de los elementos que configuran la anécdota estirada al máximo. Por ejemplo, en *La ciudad de las palomas*, en esencia, no se nos describen sucesos extraordinarios, sino que se apura al máximo una circunstancia varada en un único punto que actúa de epicentro (el protagonista despierta una mañana y se da cuenta de que es el único habitante de la ciudad, salvo las palomas que le observan y le siguen continuamente), y con precisión de cronista, detalle tras detalle, se nos introduce totalmente en la vida interior del personaje. La

⁸² Pueblo, 7-VI-1980.

anécdota ha desencadenado todo el mundo de la soledad y de la incomunicación, todos los mecanismos interiores de la persona ante tal situación, desde su fluir de pensamiento hasta la sugerencia múltiple de los estados anímicos. Otro tanto se observa en *El cazador de leones* donde la anécdota de la llamada telefónica, tensada al máximo, da paso a un cúmulo de trivialidades que se ensartan en un locuaz monólogo comunicado torrencialmente, pero, a la vez, totalmente baladí, revelando así el gran problema de la soledad y la incomunicación. Y de forma similar, novela tras novela, Javier Tomeo nos sorprende en la repetición estructural y temática (el personaje aislado que inicia un diálogo –*Amado monstruo, El castillo de la carta cifrada, El mayordomo miope*–, un falso monólogo –*El cazador de leones*–, un soliloquio... con las distintas realidades posibles/imposibles que le rodean) porque, a pesar de que esquemas y fondo se parezcan⁸³, siempre existe una inquietud nueva y un ámbito diferente, perfectamente asumible y captado por el lector gracias al placer de la extrañeza bien por la corta extensión de la historia, bien por la comunión de los temas expuestos,... En suma, la anécdota, habitualmente extrema, dispuesta dentro de un proceso de exageración y de tensión de su lógica, desarrolladas hasta los límites más insospechados para, así, subrayar los absurdos y la incoherencia de la realidad cotidiana y sus leyes.

4. EL UNIVERSO NARRATIVO DE TOMEO

4.1. *Absurdo y azar*

Pese al caudal humorístico existente en el conjunto de la narrativa del aragonés, ésta ofrece una visión auténticamente dramática del ser humano, condicionado principalmente por circunstancias como la soledad, la angustia y la incomunicación –incluso, la crueldad–. Esta plasmación del ser humano, entrevisto por medio de personajes aislados, solitarios y oprimidos (piénsese en la relación amo/criado) que viven frente a "enemigos abstractos" –sociedad, espacios cerrados...–, sirve para manifestar directamente el destierro del hombre en su mundo, perdido en el terrible laberinto de la existencia y con apenas salidas salvo la destrucción y la paradoja.

Con ello Tomeo deja constancia del absurdo de las distintas estructuras en que se sustenta lo cotidiano y la vida y, también, el absurdo de las distintas opciones ofrecidas por la aparente realidad o de las múltiples posibilidades existentes para enfrentarse al entorno real. El absurdo se dibuja continuamente, empezando por la misma raíz de sus historias: la anécdota (piénsese en el vendedor de sillones en *Ceguera al azul/Preparativos de viaje*; en la orden y la carta en *El castillo de la carta*

⁸³ A veces esta reiteración puede incubar el cansancio: "Tomeo no está mal, pero no cambia de sabor: su obra es como un plato de croquetas". Juan BENET, *Revista de Occidente*, n.º 98-99, julio/agosto de 1989, p. 11. Rafael CONTE, por su parte, defiende lo contrario: "Lo que parece monotonía es señal de autenticidad", *El País*, 28-I-1990.

cifrada; en la reprimenda del Superintendente en *El mayordomo miope...*), para acabar manifestándose como elemento insoslayable en el conjunto de cada novela y de su narrativa en general. Toda una forma de entender el mundo que, lógicamente, se asienta en este concepto. Es lógico que lo fantástico y lo absurdo aparezcan teñidos de "normalidad" y, por contra, lo normal, lo cotidiano presenten rasgos incomprensibles. La asociación con Kafka es inevitable⁸⁴ puesto que, al igual que en el checo, el mundo de lo incomprensible transita habitualmente, si bien en el aragonés adquiere un tinte diferente al estar fusionado al humor⁸⁵ que, a su vez, puede promover la ternura y evitar, además, la reflexión explícita⁸⁶.

Por otra parte, el absurdo se combina con el azar hasta tal punto que toda la obra de Tomeo puede condensarse en ambos conceptos. La sorpresa, la posibilidad, la conjetura son elementos comunes y reiterados a lo largo de los sucesivos acontecimientos expuestos en su narrativa; acontecimientos que evolucionan desdiciendo, por lo general, cauces previsibles y previstos, dando ocasión a la extrañeza y a la sorpresa, claros exponentes del azar. El mundo o universo de Tomeo, y de ahí la tensión, la inquietud y la angustia, se debate siempre entre la constatable realidad de los hechos cotidianos –la ciudad, una conversación telefónica, un interrogatorio-diálogo, la exasperante burocracia, los mecanismos de la vida social...– y la irrealidad inicial de una situación típicamente absurda; una irrealidad que va adentrándose en el lector conforme avanza la lectura y tornándose realidad⁸⁷.

4.2. Temática(s)

Desde 1967, año en que se publica *El cazador*, Javier Tomeo reitera una temática –variada en sus formas discursivas– donde la incomunicación y la soledad del ser humano destilan desolación, ansiedad, angustia e, incluso, inquietud. Y, junto a ellas, la crueldad o el miedo, en pequeñas dosis, también poseen su hueco, sobre

⁸⁴ El absurdo, uno de los principales rasgos distintivos de la literatura contemporánea, aparece perfectamente definido al referirse a Kafka por T. TODOROV en *Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires, 1982, p. 204): "En el campo de lo fantástico, el acontecimiento extraño o sobrenatural era percibido (antes del siglo XX) sobre el fondo de lo que se consideraba normal o natural; la transgresión de las leyes de la naturaleza nos hacía cobrar mayor conciencia del hecho. En Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación pues el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento que sirve de fondo...".

⁸⁵ Gracias a esta fusión el autor dice verdades como quien cuenta un chiste, aunque, tras la gracia, existe una enorme bomba de relojería.

⁸⁶ "Tomeo da prioridad a los elementos narrativos... huyendo como el diablo de todo cuanto huele a filosofía y mensaje...". Enrique MURILLO, *Introducción*, art. cit., p. 8.

⁸⁷ "Existe, pues, una cierta constante en el universo –y en la expresión de este universo– de Javier Tomeo desde sus primeras obras hasta las últimas. Se trata del conocido (pero en España escasamente practicado) mecanismo en virtud del cual se parte de una hipótesis sólo verosímil en el universo de la ficción, para desarrollarla hasta sus consecuencias más extremas en base a una lógica verosímil dentro y fuera del universo narrativo. No estamos, por tanto, ante una manifestación de literatura fantástica... sino ante otro género cuya irrealidad... se manifiesta en nuestro universo cotidiano y reconocible...". José Luis GIMÉNEZ-FRONTÍN, *La Vanguardia*, 20-V-1986.

todo proyectándose en el interior del lector al asumir la lectura. Esta temática de aislamiento o indefensión se manifiesta desde diversas ópticas: personales, individuales (Armando Duvalier en *El cazador de leones*), familiares (Juan D. en *Amado monstruo*), sociales (relación amo/criado en *El mayordomo miope*, donde también existe una clara parábola sobre el poder –invención de la legalidad, temor a la rebelión, etc.–)... como reflejo de nuestra actual civilización, pero no al uso de una radiografía objetiva y plana –algo de lo que Tomeo siempre ha huido–, sino a través de la alegoría y el símbolo, permitiendo así la plurisignificación y la multivocidad.

El tema de la incomunicación y de las dificultades añadidas con su consiguiente soledad transita a lo largo de la narrativa de Tomeo (*El cazador, Ceguera al azul/Preparativos de viaje, El castillo de la carta cifrada, El cazador de leones, La ciudad de las palomas...*), bien mostrando abiertamente la imposibilidad de las mismas o bien simbolizando las barreras que dividen a los hombres y las colectividades, llegando así hasta el rechazo de la sociedad como tal, sobre todo cuando ésta se ubica en el marco urbano (*El mayordomo miope*, por ejemplo). La tristeza y la desolación surgen ante el aislamiento del hombre en una sociedad marcada por la apoteosis de los medios de comunicación (de ahí el teléfono, la carta, el ordenador como mensajeros –y mensajes– de respuesta imposible, como gritos en busca de la solidaridad) y por la facilidad y la rapidez del transporte de la misma⁸⁸.

A pesar de vivir en y entre los medios con una proximidad física, casi quemante, con el prójimo, estamos solos. La vida condicionada por los medios nos ha hecho miopes, de visión muy limitada. La civilización ha convertido al hombre en un ser cada vez más indefenso, más aislado e incapaz de resistir en su isla urbana porque sus preguntas fundamentales y sus pulsiones humanas ya no obtienen respuesta (amargo pesimismo existencial). La civilización, la sociedad permiten información fragmentaria (piénsese en los libros que de mala gana dejan leer a Murrieta, el protagonista de *Ceguera al azul/Preparativos de viaje*), pero nunca la documentación total porque ello conllevaría el conocimiento y, por consiguiente, el sentido a la vida; es decir, la destrucción-desaparición de las relaciones amo/siervo, señor/criado y similares sobre las que está asentada realmente la sociedad, la vida social, la existencia humana. La verdad de la vida es inasequible, es un "Benujistán" hipotético. La indefensión, el aislamiento y la falta de sentido de la existencia están servidos. Y las verborreas de las conversaciones telefónicas, los diálogos de "sordos" o las cartas indescifrables no son más que camuflajes de la realidad angustiosamente vivida por los personajes; invenciones fantásticas que esconden o, cuando menos, disimulan la tragedia cotidiana, el patetismo y el vacío de la existencia. Hay más fantasía y sueño que vida.

⁸⁸ "El hombre no ha estado nunca tan incomunicado como ahora... Pocas veces ha sido tan difícil el amor al prójimo como ahora... el hombre está solo e incomunicado". Antón CASTRO, art. cit.

4.3. Antihéroes

Divertir y conmovir, gracias a personajes muy marcados y delineados a lo largo de toda la historia narrativa de cada novela de Tomeo, viene a constituir la pretensión de éste. Divertir con el absurdo situacional o a través del cauce humorístico en que los protagonistas se mueven, aunque no debe olvidarse el lado trágico y de verdad que se esconde bajo la pátina humorística. Conmover por la predestinación de tales personajes, muy marcados por estigmas que, conforme se avanza en la lectura, manifiestan y patentizan el dolor y la incompreensión que los rodea.

Las criaturas de Tomeo, generalmente masculinas, se muestran como auténticos antihéroes, lejos del triunfo y del éxito típico de las formas epopéyicas. Muestran siempre la crónica de un fracaso, víctimas de la sinrazón de la existencia y anegados de soledad deambulando por laberintos sin salida.

"Mis personajes (eso es, por lo menos, lo que intento) son seres reales, forman parte, en efecto, de la realidad. Pero son personajes quintaesenciados; los ofrezco en condiciones de ser digeridos plenamente. Personajes arquetípicos, con una pretensión de universalidad. Seres, por lo general, incomprendidos y solitarios..."⁸⁹.

Son, pues, personajes símbolo en contacto con la realidad, de la misma forma que las historias son parábolas o alegorías de la realidad. Por ello, no se nos presentan conformados desde el principio como ocurre con los héroes, sino que se van haciendo a lo largo de la novela; es decir, cumplen una trayectoria en la que dibujan el simbolismo que comportan, sin ir más allá de sus fuerzas ("quintaesenciados" dice Tomeo). Son antihéroes, imposibilitados para llegar a ser, para cumplir su proyecto vital. Seres dolientes que añoran mundos perdidos o bien mundos que jamás conocieron. La infelicidad es una constante. Son, habitualmente, personajes que carecen de historia y que, ante el futuro incierto que se les avecina, estallan comprendiendo su soledad. Estos grandes solitarios constituyen verdaderos personajes encarcelados, llenos, además, de simbolismo y que siempre habitan y transitan por lugares cerrados –hasta la gran urbe acaba siéndolo–, mostrando, por lo general, en su otoñal existencia, la disconformidad con su destino. Configuran una protesta callada –salvo en *El gallitigre* donde, en su conjunto, la novela viene a significar una rebelión de los personajes, el rechazo de su destino tocado en suer-

⁸⁹ Entrevista de Ramón ACÍN, *Rolde*, art. cit.

te- marcada por relaciones de jerarquía, dominio y dependencia⁹⁰. Estas relaciones constituyen enfrentamientos dialécticos entre un par de extraños las más de las veces (a pesar incluso de una convivencia: *Amado monstruo*, *El mayordomo miope*...) que van cargando de tensión todos los pasos a pesar de pactos, alianzas mínimas o conversaciones que, en lugar de ser diálogos de comunicación o comprensión, constituyen solamente juegos verbales o monólogos de dominación.

Cuando el enfrentamiento directo no es posible, éste se traduce por medios que lo posibilitan en el futuro (cartas, diarios, llamadas telefónicas...), pues aunque el interlocutor no aparezca, no conteste o permanezca silencioso a lo largo de la historia narrada, es evidente que, dado el asentamiento del absurdo en la convención de la realidad, éste pueda producirse o al menos el lector así pueda intuirlo. Los enfrentamientos, a la postre, traducen la visión del mundo perseguido, una y otra vez, por nuestro autor; es decir, la imposibilidad de comunicación y la soledad consiguiente en una sociedad configurada por medios destinados a todo lo contrario.

Si la soledad es aparente y absurda, si la duda, la conjetura y la posibilidad surcan con su aleteo continuo toda la narrativa de Tomeo, es lógico que también sus personajes porten características semejantes. "Los ofrezco en condiciones de ser digeridos plenamente" afirma el autor y así sucede, puesto que, en su mayoría, aparecen desdibujados al principio y se van haciendo en su itinerar narrativo con su proyecto vital, aunque nunca lleguen a conseguirlo del todo por su carácter de antihéroes. Por ello, en varias ocasiones, los personajes aparecen innominados o con duda sobre su nombre (remito, por ejemplo, a la interlocutora de *El cazador de leones*, acosada por Armando Duvalier, de nombre, en este caso, muy sintomático) o bien portan, tan sólo, una inicial o, entre otras posibilidades semejantes, poseen una nominación arquetipizada y totalmente asentada en la indefinición desprendida de la aceptación convencional de la realidad (los criados Bautista y Rodolfo en *El castillo de la carta cifrada* y *El mayordomo miope*, respectivamente). Generalmente, esta falta de precisión y acotación de los protagonistas mediante el nombre y los apellidos, elementos no sólo diferenciadores sino individualizadores, se produce en aquellos que sufren la condición de víctimas; es decir, en los antihéroes de Tomeo. No interesa la marca inicial, sino el proceso a desarrollar con ellos. Son futuribles, posibilidades, conjeturas que se van perfilando, poco a poco, hasta el

⁹⁰ Obsérvese, por ejemplo, la de señor/criado (*El castillo de la carta cifrada*, *El mayordomo miope*), jefe/trabajador o posible trabajador (*Ceguera al azul/Preparativos de viaje*, *Amado monstruo*)... a las que habría que añadir otra relación de dependencia, más subliminal, manifestada abierta (*Amado monstruo*) o subrepticamente (*El cazador de leones*...) como es la encarnada por la madre "posesiva y dominante". Esta relación de dependencia o dominio es confesada por el mismo Tomeo: "A mí me parece que lo que hace que los hombres dialoguen es precisamente el sentimiento de que no son iguales, de que esa desigualdad es injusta. El inferior protesta ante el superior (o bien es el superior quien recuerda al inferior su condición de tal) y sus protestas... son precisamente la hélice que impulsa mis barquitos literarios". Miguel DALMAU, *Quimera*, n.º 99, pp. 28-33.

final de sus novelas, aunque, una vez acabadas éstas, todavía no se haya llegado al dibujo total, porque el lector debe entrar en acción. Por el contrario, los personajes poseedores de la fuerza, del poder, aparecen definidos en la sonoridad estridente de su nombre o por la condición y detentación de su poder (Superintendente, marqués, Señor Consejero Delegado... en *El mayordomo miope*, *El castillo de la carta cifrada* y *Ceguera al azul/Preparativos de viaje*, respectivamente). Este rasgo, tan nimio en apariencia, de la problemática en torno al nombre y aplicable, en general, a toda la narrativa del aragonés, queda muy patente en la callada interlocutora de *El cazador de leones* que, incluso, llega a recibir, antes del posible y risible Nicolasa, un aluvión de probabilidades, incluida la sintomática denominación de Dulcinea. Tanto la inestabilidad como la ausencia de nombres –únase la polietimología en el caso de la inestabilidad– no hacen sino confirmar la fuerza individualizadora y diferenciadora que siempre, desde la Edad Media, ha poseído el nombre como reflejo de las características interiores y personales del hombre⁹¹, por lo que Tomeo, al no diferenciar, propone con ello "personajes arquetípicos, con una pretensión de universalidad", es decir, visiones del mundo aplicables o asumibles por cualquiera.

Por otra parte, al lado de esta extrañeza o aislamiento en que los personajes de Tomeo están insertos, llama la atención la anormalidad física o mental que les acompaña: locos lipemaniacos (*Los enemigos*), locos esperpénticos y obsesos racionalistas (el marqués de *El castillo de la carta cifrada*), monstruos de seis dedos (Juan D. de *Amado monstruo*), miopes o deformes (*El mayordomo miope*, *Problemas oculares*), animalidad... Son personajes que navegan entre la normalidad y la anormalidad, entre la realidad y lo maravilloso... La monstruosidad, el excederse de lo normal sirve para centrar al lector en el personaje –"los seres limitados inspiran mayores dosis de ternura"⁹²–, una especie de guiño o llamada de atención para observar que nada es lo que parece. Al ahondar demasiado en las palabras o al exacerbar la realidad, surge la anormalidad como un aspecto más de la realidad:

"lo que yo necesito son personajes monstruosos o, por lo menos, personajes que se excedan. Para que puedan ser comprendidos en lo más íntimo, mis criaturas necesitan mostrarse y gesticular por detrás de ese cristal de aumento o contemplarse en el espejo deformante que yo sitúo frente a ellos. A mí me parece que haciéndolo así, adquieren toda la grandeza del símbolo, y se convierten, incluso, en arquetipos en los que, en mayor o menor medida, todos podemos vernos representados"⁹³.

91 Véase "Perspectivismo lingüístico en el Quijote", cap. IV de *Lingüística e historia literaria*, de Leo SPITZER, Gredos, Madrid, 1974.

92 Miguel DALMAU, *Quimera*, art. cit., p. 33.

93 Entrevista de Ramón ACÍN, *El búho literario*, art. cit., p. 2.

La deformación de la realidad mediante espejos cóncavos y convexos de Valle-Inclán, con la pretensión de trascender de los contornos definidos como "reales" para abordar la verdadera y total "realidad". Novelas o colecciones de relatos como *El mayordomo miope*, *Problemas oculares* o, entre otros, *El discutido testamento de Gastón de Puyparlier*, son una breve muestra de la deformidad como mirador de la "realidad".

4.4. *El personaje femenino*

En la globalidad de la narrativa de Javier Tomeo puede decirse que las voces femeninas están ausentes, aunque, en ocasiones, posean una fuerte presencia (la madre posesiva). Las heroínas, en su concepción como tal, no existen a pesar de la alta concepción –como absoluta necesidad– que el narrador dice tener de ellas:

"La mujer es para mí expresión terrestre de la inmortalidad. Como decía Lamartine, en el principio de todas las grandes cosas hay una mujer. Puede que, precisamente por admirarla y desearla tanto, sea demasiado exigente..."⁹⁴.

No obstante, y pese a esa ausencia "corpórea" como protagonista, la mujer planea en bastantes de las entregas. Existe, claramente, un tratamiento variado de la misma, pero salvo en el caso de la mujer-madre, está muy oscurecido o adquiere una valoración sumamente secundaria. El tratamiento más amplio, como personaje con presencia física, lo vemos en *Ceguera al azul/Preparativos de viaje*, donde al lado de la mujer-esposa Flora, anodina, de irritante y aburrida cotidianidad –reflejo real de la situación absurda–, sumisa, humilde y propia del área del hogar, se encuentra la mujer-profesional, la bibliotecaria, llena de sugerencia y apoyo, o las secretarias varias de ambivalente significación. Otra nueva faceta nos es mostrada en *El cazador de leones* con esa mujer-paciente y sin brillo, un tanto ajada que sirve para manifestar la dificultad de entablar una relación⁹⁵.

Tan sólo la madre posesiva adquiere compactada presencia a pesar de estar sumergida –la mayor corporeidad y voz se halla en *Amado monstruo*– a lo largo de toda la narrativa del aragonés. Ya en *El castillo de la carta cifrada* existe una alusión

⁹⁴ Entrevista de Ramón ACÍN, *Rolde*, art. cit., p. 9.

⁹⁵ Leopoldo AZANCOT en *ABC* (19-IX-1987) propone la siguiente lectura de este personaje: "El tercer tema es el de la mujer que, previsiblemente, ha sido objeto de una manipulación semejante a la sufrida por el hombre, pero que, más valiente por naturaleza..., sólo espera la ocasión de poder mirar de frente la realidad liberadora, pero que se ve finalmente defraudada por la debilidad del varón. Aquí, Tomeo da toda su medida como novelista: su protagonista femenina, a la que sólo conocemos indirectamente a través de la recreación del hombre con quien ella habla a través de toda la novela, tiene una presencia arrolladora, es uno de los personajes más vivos de la novela española contemporánea".

que preconiza el estallido posterior de *Amado monstruo* como muy bien anota Enrique Murillo⁹⁶. La figura de la madre posee tintes siniestros y actúa en la sombra como detentadora de poder sobre el hijo, clara víctima de un amor desmedido y de su opresión incontrolada, constituyendo el eje de la vida y de la actuación de los protagonistas acuciados por su latente presencia –basta pensar tanto en Juan D. como en el frío y enigmático Kruger en *Amado monstruo*–. Una presencia fácilmente prolongable en otras obras de posterior factura⁹⁷.

4.5. *Lo cerrado y la inacción*

"Vivo en espacios cerrados. Pocas veces, en una gran ciudad, el hombre se enfrenta con espacios abiertos. Es lógico, pues, que mis novelas se desarrollen, sobre todo, en espacios cerrados. Piensa que escribo siempre en una pequeña habitación y sólo con luz eléctrica, jamás a la luz del sol"⁹⁸.

Es lugar común en la narrativa de Tomeo la abusiva querencia por los espacios cerrados y su más que posible conexión con los temas habitualmente explotados (incomunicación, soledad, angustia...) amén del ramalazo autobiográfico. Desde fechas tempranas esta predilección por lo cerrado como equivalente, paralelo y explicativo del mundo que se nos propone o de la angustia del mismo, es algo manifiesto. Basta recordar, por ejemplo, en *Los enemigos* la traducción "literal" de un diario de dos meses y medio donde se nos narra, tras incansable huida, el encierro de Leonardo Zambrano en un piso de París con la finalidad de protegerse y proteger a su hijo Manuelito⁹⁹ hasta desembocar en una situación límite totalmente tensada. También es rastreable en *El unicornio* (1971) y su recinto cerrado y

⁹⁶ E. MURILLO, Introducción, art. cit., p. 12: "¿Usted feliz? –le replica luego, enronqueciendo la voz–. ¿Usted, que a pesar de sus cuarenta kilos se ha pasado toda la vida persiguiendo mujeres gordas y con aire maternal, capaces de devolverle la irresponsabilidad de la niñez perdida?". El subrayado es mío.

⁹⁷ Leopoldo AZANCOT (ABC, art. cit.) extiende perfectamente su existencia en *El cazador de leones*: "Tomeo consigue hacernos palpar la presencia de una de esas mujeres que, aprovechando la indefensión de su hijo varón y bajo pretexto de amorosidad excesiva, la utilizan... para ejercitar sin riesgo su maníaca voluntad de poder, y para compensar, a su través, sus propias frustraciones". Algo que el mismo Tomeo parece certificar: "En realidad *El cazador de leones* podría ser el *Amado monstruo* una vez liberado de su madre, y más o menos sigue siendo el recuerdo el que le ha impedido mantener relaciones normales con el mundo que le rodea y se ha convertido en una especie de hombre solitario que necesita tender sus redes y recurre al teléfono en busca de la mujer maravillosa". Entrevista de Antón CASTRO, art. cit.

⁹⁸ Entrevista de Ramón ACÍN, art. cit.

⁹⁹ Significativa es la supresión del epílogo en la edición revisada por el autor en 1991 frente a su primera aparición en 1974. El informe sobre la locura lipomaniaca que, según Ignacio SOLDEVILLA (*La novela desde 1936*, Alhambra, Madrid, 1980, pp. 376-379), venía a mostrar el mecanismo utilizado al explotar los estados alucinatorios, ha sido totalmente eliminado, obviando explicaciones explícitas y permitiendo la prolongación abierta en la mente del lector.

en espiral del teatro¹⁰⁰ o en algunos espacios de *Ceguera al azul/Preparativos de viaje* (biblioteca, habitáculo familiar...)¹⁰¹, aunque en su conjunto toda ella es un espacio cerrado frente a la apertura quimérica de Benujstán, de la misma forma que lo será el espacio aparentemente abierto de *La ciudad de las palomas* desde la perspectiva del solitario: la soledad urbana, en palabras del autor, "es mucho más ruidosa que cualquier otra forma de soledad" y, por consiguiente, su desencadenante de aislamiento y cerrazón.

La dimensión del espacio cerrado, conforme avanzan las entregas, va acercándose y presentando una mayor rigidez que concuerda con la opresión a que son sometidos los personajes y con la confrontación dialéctica de los mismos. *El castillo de la carta cifrada*, *Amado monstruo*, *El mayordomo miope* o *El gallitigre* se configuran como claros modelos. La dramaticidad es evidente y, a la postre, constituye la fuerza tensional. Generalmente, el espacio-marco queda reducido a un cuarto donde, frente a frente, dialogan o "monologan" los dos protagonistas presentes e, incluso, cuando están latentes como es el caso de *El cazador de leones*, llegando a la increíble intromisión del mismo autor en la narración-acción tal como ocurre en *El gallitigre* –"Vivo en espacios cerrados... Piensa que escribo en una pequeña habitación..." son las esclarecedoras declaraciones de Tomeo y que concuerdan con ese "narrador entrometido que mete la cabeza a cada página para decirnos que no le sale, que ya no sabe qué hacer con sus personajes, que llueve en la ciudad donde escribe¹⁰², que el vecino del piso de arriba sigue tratando de aprender a tocar el violín, que la chica de la foto... sigue mirándole con la misma y consoladora expresión de siempre"¹⁰³– en una auténtica unión de vida-ficción y de superación de la "realidad" aparente, aislada y creíblemente objetivable.

La acción, como cabía esperar ante un marco espacial de estas características, tan reducido y cerrado, apenas existe. En el conjunto de la obra de Tomeo, al menos en la más representativa (*El castillo de la carta cifrada* o *Amado monstruo*) no sucede apenas nada, porque todas ellas constituyen un discurso o un monólogo extenso que incapacita a sus personajes para la acción –viven en las palabras, en su propia retórica llena de probabilidades y conjeturas; son posibilidades de ser, sin avanzar realmente en la acción, pues antes de iniciar el avance, necesitan claramente nombrarlo y al hacerlo, la conjetura salta de nuevo. El enredo es envolvente

¹⁰⁰ La superposición de planos ayuda a una perspectiva en profundidad y navega en la ambigüedad de la dicotomía realidad/ficción, aspecto que también ha ensayado en *El gallitigre* a través del marco del circo, el cual ya había sido explorado sucintamente en algunos episodios de *Historias mínimas*, cuyos protagonistas, los animales, sabían dónde se encontraban y cómo eran frente al hombre que continuamente inquiere, sin respuesta, sobre su identidad y futuro (¿quién es?, ¿a dónde va?...).

¹⁰¹ Esta obra incluso se ha conexionado, por su concepción cerrada y por su absurdo, con *El ángel exterminador* de Buñuel.

¹⁰² También en *Amado monstruo*, por ejemplo.

¹⁰³ E. MURILLO, *El País*, Libros, 4-XI-1990.

hasta el infinito-, y si ésta existe, deviene en lentitud y paroxismo, en morosa sensación de tragedia, si bien, como en la vida, al tender hacia el futuro, cualquier circunstancia es posible, pudiendo ocurrir cualquier cosa, incluso lo imprevisible. De hecho, Tomeo, al final, suele dejar al lector en su soledad mediante finales abiertos. Lo cierto es que, sea cual sea el escenario, la temática habitual (incomunicación, soledad, etc.) es la que prevalece a través de la profusa verborrea verbal en extensos e interminables conversaciones o/y soliloquios.

4.6. *La miopía clarividente*

Los protagonistas de Tomeo, masculinos, únicos, las más de las veces, o dobles –confrontación dialéctica–, se manifiestan de manera llana y sencilla, aunque, a veces, ejecutan alguna intromisión de carácter erudito; es decir, observan el mundo lejos de posicionamientos filosóficos o de determinismos librescos. Sin embargo, esta manifestación inocente sólo lo es en apariencia –como todo en su novela– ya que bajo la pátina de la inseguridad y de la sencillez que suelen manifestar surge el perverso filósofo. El miope –no se pierda de vista el símbolo que, incluso, llega a encaramarse hasta el título de algunas obras como *El mayordomo miope* o *Problemas oculares*, latiendo subrepticamente en el seno de las tramas de otras novelas– se torna clarividente y bajo el buen salvaje, bajo el inocente estalla la cruel verdad y la cruel realidad al hilo, aparente, de las suposiciones. El juego, nuevamente, está servido y la ambigüedad se dispara hacia el lector ya atrapado entre el absurdo que parece realidad y la realidad que se iguala a su contrario. La búsqueda del límite será labor del lector.

5. CONCEPCIÓN NARRATIVA

"...los temas me vienen impuestos por las circunstancias, alguien me los cuenta al oído, me los susurra. A partir de ese momento, yo me convierto en el instrumento *ciego* que trata de desarrollar ese tema 'impuesto' por oscuros poderes que ni siquiera yo conozco bien"¹⁰⁴.

"... en mis relatos parto sin tener una idea muy clara de lo que va a ocurrir. Son los mismos personajes quienes, de hecho, se van haciendo a sí mismos, y quienes van configurando a su alrededor su propio universo. No le diré que escriba a base de intuiciones mágicas y de automatismos psíquicos, como los surrealistas de antaño, pero sí que escribo con muy pocas inhibiciones..."¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Entrevista de Ramón ACÍN, art. cit., p. 8. El subrayado es nuestro.

¹⁰⁵ Entrevista de Miguel DALMAU, art. cit., p. 31.

Teniendo en cuenta declaraciones como las anteriores –bastante abundantes, reiteradas y, a veces, hasta portadoras de contradicción (afirmación y negación del automatismo surrealista, por ejemplo)– se puede llegar a configurar la concepción narrativa de Javier Tomeo, quien, parece ser, comienza sus novelas sin argumento planificado y sin personajes preconcebidos. Algo semejante afirma Enrique Murillo al reseñar la última –y significativa para este apartado que comentamos, aunque de fuerte descenso literario– novela, *El gallitigre*¹⁰⁶: "no hay planteamiento ni desenlace, sino desarrollo de una situación que no es tal. *El gallitigre* demuestra, por si todavía hiciese falta, que la mayor virtud de Tomeo es la paciencia con la que aguarda, pluma en mano, llegue el soplo de la inspiración", apostillando que "jamás tan poco había dado tanto"; es decir, que las obras de Tomeo, al carecer de argumento, son, sobre todo, situaciones dramáticas prolongadas¹⁰⁷ y su destino final "abrir ventanas a personajes que luego deberán ser interpretados por la sensibilidad y vivencias del lector¹⁰⁸, si bien, tras una hipertrofia o una esperpentización a conciencia, capaz como en Valle-Inclán de portar claves de comprensión más válidas y fiables que las habituales derivadas de la apariencia.

Así, la deformación se une al humor y ambos actúan como los grandes resortes y claves de la narrativa de Tomeo, y bajo ella se esconde un humorista y moralista que, observando la falacia del mundo, se muestra nihilista y escéptico.

5.1. *Dramaticidad*

Las novelas de Tomeo –ya se ha dicho– carecen de argumento definido y son situaciones prolongadas y tensadas hasta el infinito, lo cual implica un basamento y, posteriormente, un desarrollo dramático donde los personajes, poco a poco, se van configurando a sí mismos. A ello, debería añadirse que todo sucede en dimensiones cerradas, bajo acotaciones muy dramáticas, con un sentimiento muy escénico y con unas formas de expresión-comunicación como el diálogo, monólogo o soliloquio –prevaleciendo en algunos casos frente a otras formas de discurso o, incluso, sustituyéndolos totalmente– muy propias o muy propensas a la dramaticidad.

Esta base, esencial para la comprensión de la narrativa del aragonés, viene de lejos llegando incluso a sentirse no sólo como elemento centrífugo, sino como

¹⁰⁶ *El País*, art. cit.

¹⁰⁷ Véase, por ejemplo, el inicio de *El cazador de leones*: "Buenas noches –dice el hombre apenas le parece escuchar al otro lado del hilo telefónico la voz de una mujer–, perdone vd. mi atrevimiento...". A tan sucinta frase se reduce la parte narrativa de la novela, pues todo lo demás está formado por el inmenso e imparable discurso del protagonista que permite y prolonga esa situación dramática hasta el final –a pesar de que la voz de la interlocutora no es audible–. Qué decir de *El gallitigre*, de *Amado monstruo*, de *El castillo*...

¹⁰⁸ Entrevista de Ramón ACÍN, *El búho literario*, art. cit.

marco y tema en algunas obras. *El unicornio* (1971) muestra esta seducción de Tomeo por la esencia teatral hasta tal punto que la disposición de la misma sucede en dos escenarios claves que, además de ser teatrales –el patio de butacas y el escenario en sí donde se está realizando la función– desarrollan escenas simultáneas. El autor ha unido novela y teatro al "narrar" la transcripción teatral de la obra, lógicamente, teatral, acotaciones incluidas, y la representación en el escenario más la aniquilación metódica de los espectadores del patio de butacas que están asistiendo a la representación de la obra.

La dramaticidad, más o menos patente a lo largo de todas sus novelas, vuelve de nuevo, esta vez con inmensa fuerza, en su última entrega, *El gallitigre*, donde Javier Tomeo parece asumir ya por entero la verdadera concepción teatral que preside el grueso de su obra¹⁰⁹. *El gallitigre* está lleno de acotaciones escénicas que sitúan a los personajes en un espacio claro y definido, pero a la vez constituye una sucesión de fragmentos escénicos novelados.

Precisamente, por esta característica tan definida, por esta dramaticidad tan presente y básica en la mayoría de las entregas, Tomeo es fácil de llevar al teatro casi sin apenas variaciones –salvo aquellas indispensables condicionadas por el género– y desde la adaptación de *Amado monstruo* emprendida por Jacques Nichet y su posterior representación por el "Teatro de los Trece vientos" de Montpellier durante la temporada de 1989-1990 –posteriormente, dado su triunfo, llegaría durante todo un mes al prestigioso "Théâtre de la Colline" de París–, varias de sus novelas han iniciado o recorrido idéntica trayectoria: *El mayordomo miope* (Avignon), *El cazador de leones* (Grenoble), *El castillo de la carta cifrada* (Nancy) y *El gallitigre* (Festival Nador, Barcelona). Igualmente, esta dramaticidad, tan básica y presente, es la que ha permitido que el director José Vilá-San Juan haya realizado cinco programas para Televisión en Cataluña (emitidos en 1988: *El hombre por dentro y otras catástrofes*) a partir de algunas historias o microhistorias de *Bestiario*, de *Problemas oculares* e *Historias mínimas*¹¹⁰.

5.2. Diálogo-monólogo

La dramaticidad tan enraizada en la narrativa de Tomeo hace que la mayor parte de la misma descansa sobre el diálogo a dos o sobre el monólogo –en realidad, un diálogo con interlocutor mudo¹¹¹–. Por otra parte, la concepción jerárquica

¹⁰⁹ "Ahora estoy con mi próxima novela... que será una mezcla de narrativa y teatro". Entrevista de Joaquín ARNAIZ, art. cit.

¹¹⁰ Cada programa se componía de 6 a 8 cuentos de Tomeo y pretendía mostrar o hacer una anatomía completa del ser humano mediante la observación del mismo en distintas situaciones-límite.

¹¹¹ "Yo creo que no existen interlocutores invisibles. No son posibles... están siempre ahí, perfectamente visibles... para quien los sueña". Entrevista de Miguel DALMAU, ABC, 7-X-1987.

que el autor impone a los personajes (véase nota 89) ubicados, por añadidura, en un espacio cerrado, obliga a la confrontación y ello, necesariamente, se traduce en el diálogo marcado tanto por su ritmo como en la comunicación por el personaje que encarna el papel dominador, el cual descarga –y desarrolla– los contenidos comunicados en función de apoyaturas interrogativas, dubitativas, inflexiones de voz, cambios de tema (habrá que suponer lo gestual) del personaje dominado, por lo general, callado o en sumisa colaboración. Tanto es así, que este diálogo llega a convertirse –salvo en algunas novelas como *Ceguera al azul/Preparativos de viaje* más participativas de la concepción narrativa y, por tanto, más alejadas de lo dramático, o en casos como *Amado monstruo*, que se asienta en la fuerza de la confrontación de dos voces– en la manifestación de una única voz, casi un soliloquio, frente a una figura presente (*El castillo de la carta cifrada*) o ausente (*El cazador de leones*); es decir, un discurso que avanza alimentándose de sí y en sí mismo. A primera vista, este esquema narrativo basado en las formas conversacionales –una o dos voces mantenidas gracias al magnífico uso retórico– parece abocado a un rápido desgaste, parece limitado, pero a la larga, gracias a la tensión propia de lo dramático, deviene en truco y recurso inagotable. La variada gama de matices (tono confesional, imperativo...) explayada ayuda en gran medida. El diálogo permite recrear y observar un problema desde diferentes puntos de vista, permite el maniqueísmo, la confrontación, el silencio, la mentira... llegando a situarse en el plano imaginativo más cerca de la realidad que ella misma. Varias entregas de Tomeo lo demuestran. El esquema, aunque reiterado, cambia de "envoltorio" a cada novela: conversación, carta, llamada telefónica, diario, etc. Tomeo sabe dialogar bien, con un lenguaje directo, conversacional; sabe mantener el interés sin inflar los contenidos, jugando con el lector mediante la ambivalencia –sobre todo cuando ensaya el falso monólogo– e incrustando el esquema conversacional dentro de la lógica del absurdo en la que descansa la mayor parte de su narrativa, a la par que huye de la reflexión explícita y de toda pontificación al margen de lo eminentemente narrativo y propio de la historia a narrar.

En las novelas en que el diálogo y el monólogo se muestran como la columna vertebral de sus estructuras, todos los elementos compositivos de las mismas se van incrustando en ellos. Por ejemplo, en *El castillo de la carta cifrada* se observa cómo la concepción del mundo, las relaciones con los demás y hasta el indescifrable contenido de la carta, se transmiten a través del diálogo. Qué decir de *El cazador de leones* o de *Amado monstruo*, donde, a través del diálogo, se llega a observar el intercambio de los papeles de los personajes, la sustitución de la razón por el absurdo o la diáfana monstruosidad destilada tan premonizada desde el mismo título. También existe la misma función del diálogo en la no tan lograda *El mayordomo miope*.

Finalmente, debemos observar que incluso en las novelas escritas en tercera persona como es el caso de *La ciudad de las palomas* consienten una "reescritura" en

primera persona, dado que la información comunicada es la poseída por el personaje, con lo que nuevamente el cauce vertebrador sería el monólogo. La presencia del autor en el texto y la implicación subjetiva puede rastrearse, de forma muy abundante, a través del lenguaje.

5.3. Parábolas y símbolos. El mundo animal

"El valor parabólico de estos relatos es indudable, y su apertura y llamada a la exégesis de todo orden nos parece evidente"¹¹².

Tomeo es un escritor de parábolas en torno a la incomunicación y la soledad. Sus obras siempre tratan de la lucha del hombre con el mundo y su entorno, de la infelicidad, de la difícil relación, del perpetuo ramificarse de la existencia... Son parábolas tendentes a tales explicaciones. Para ello, se vale y utiliza símbolos incardinados en argumentos mínimos y originales, llevados a cabo por personajes extraños y en situaciones especialísimas propensas a la angustia aunque rocen con la sonrisa, el toque irónico o, incluso, burlesco. Símbolos que creemos entender sin dificultad por su habitual y cotidiana utilización, pero la duda asalta en determinados momentos –aquéllos, por lo general, más álgidos– llevándonos a la ambigüedad, a la multivocidad, a la plurisignificación: las novelas de Tomeo se cargan de contenidos y se adensan, por lo que la interpretación y decodificación de las mismas nunca debe seguir un único carril. Se abren posibilidades varias dado este especial uso ambivalente de símbolos y recursos comunes en el inevitable conflicto que Tomeo manifiesta mediante la atosigante galería de personajes. La distancia, abismal, entre lo íntimo y el entorno, desarrollado en estirados y tensados pormenores, se carga de interés tanto en la recepción lectora, en la angustia de lo comunicado, como en lo artístico. El truco de Javier Tomeo es ofrecer historias abiertas para la libre interpretación del lector, a la vez que él mismo las ancla en una clara pauta significativa acorde a sus peculiares temas.

Esta práctica de corte parabólico y el particular uso del símbolo viene de lejos en el mundo narrativo del aragonés. Ya en *Ceguera al azul* (hoy *Preparativos de viaje*) se observa este tinte y el valor de parábola que conforma el cotidiano y metódico existir de un modesto vendedor ante el quimérico y alegórico Benujstán, eje de relojería en la estructura de la novela¹¹³; aspecto totalmente rastreable hasta las

¹¹² Ignacio SOLDEVILLA DURANTE, *op. cit.*, p. 377.

¹¹³ Esta novela, en la España de finales de los 60, pudo tener mucho de narración simbólica al hablar, mediante un Benujstán inexistente y no identificable, de abundantes elementos claramente alusivos a la realidad de nuestro país –burocracia, censura, presión policial...– burlando así las barreras a que estuvo sometida la libertad de expresión y la creación, pero Tomeo, en realidad, transitaba ya terrenos de la imaginación que, más que incidir en los terrenos de la represión político-cultural del momento, se preocupaba por la represión derivada del conflicto individuo-sociedad; es decir, del absurdo de la sociedad y su lógica aparte de cualquier encorsetamiento político; algo ya claramente visible y explicitado en *Amado monstruo*.

últimas entregas como *La ciudad de las palomas* o como en la sátira contra la sociedad injusta que se percibe, claramente en tono de parábola, en *El mayordomo miope*.

El abismal conflicto entre el individuo y la realidad de su entorno antes mencionado produce la existencia de unas débiles fronteras entre los conceptos de realidad y de parábola. El mismo autor es consciente del fenómeno y de la problemática:

"El simbolismo empieza apenas donde la realidad objetiva comienza a perder sus contornos, a difuminarse. Es decir, apenas empezamos a adentrarnos en un mundo que se nos ofrece ya como un misterio que debemos interpretar"¹¹⁴.

Si difíciles son estos límites, difícil, en principio, es también el significado final que el autor dará a los símbolos por él utilizados. La ambivalencia es su arma. Así, podemos encontrar la "ruptura"; es decir, símbolos cargados cotidianamente de una significación muy asumida, chocan en el confiado lector por un uso distinto y hasta contrario. Es el caso practicado en *La ciudad de las palomas*, novela que tiene como protagonista a un "perplejo" hombre, abandonado y solitario de la noche a la mañana, ante la ominosa presencia de las palomas. Las palomas, símbolos cálidos y gratos, adquieren el significado contrario –"esas ratas con alas" dice el protagonista–, de ser símbolos de paz, pasan a representar todos los miedos y angustias imaginables dentro del mundo desierto en la obra, por supuesto–, pasan a configurar la agresión¹¹⁵, lo negativo de la ciudad, puesto que sus habitantes es lo único que han abandonado en la huida.

También el teléfono o la carta, elementos propios de comunicación personal –e íntima, las más de las veces, sobre todo la carta–, se tornan en meros instrumentos de soledad (*El castillo de la carta cifrada*) o en expresión de nuestra frustración (*El cazador de leones*), a pesar del aparente aspecto de salvavidas al sujetar a los protagonistas solitarios en el mundo circundante. Sólo sirven para magnificar la soledad del hombre entre hombres aunque salven, aparentemente, la barrera de las distancias. Por otra parte, ambos elementos permiten la mentira (*El cazador de leones*), otra falsa forma de comunicación interhumana. Lo mismo puede predicarse del ordenador (*La ciudad de las palomas*) o del unicornio, señoreando su novela del mismo título, pues en lugar del animal simbólico que duerme apacible en el regazo de las doncellas, se torna "bomba de relojería" al significar el duro contenido que duerme y descansa en el regazo de la novela.

¹¹⁴ Entrevista de Miguel DALMAU, ABC, art. cit.

¹¹⁵ "Tomeo se sirve de símbolos cotidianos y construye una alegoría de la civilización urbana y de la soledad de nuestro tiempo". Joaquín MARCO, ABC, 18-II-1989.

Sin embargo, en otras ocasiones se respeta el significado cotidiano y aceptado: la empalizada (*El mayordomo miope*) como barrera entre dos mundos de concepción social diferente –el muro de Berlín– y, por tanto, como elemento diáfano en la ruptura de la comunicación.

A veces Tomeo, dentro del juego tensional a que somete al lector, se permite la "creación" del símbolo: el gallitigre, "una criatura fabulosa, fruto de la inesperada unión entre un tigre y una gallina, y que vendría a simbolizar la unión y la armonía entre los mundos opuestos y contradictorios. El símbolo de la nueva confraternización universal"¹¹⁶, y todo ello, por añadidura, en el ambiente circense. Interesa, también, observar los animales básicos de la nueva criatura y su plural significado posible.

Dentro del amplio espectro de símbolos utilizados por el aragonés, destaca un denso conglomerado de mamíferos, aves, anfibios, insectos, seres mitológicos e invenciones de corte animal que salpica toda la narrativa del autor. No sólo obras como *Bestiario* e *Historias mínimas*, privativas en el desarrollo de temas con protagonismo animal, sino *Ceguera al azul/Preparativos de viaje* (por ejemplo, véase la página 25, edición de Anagrama), *El castillo de la carta cifrada*, *La ciudad de las palomas*, *El cazador de leones* o *El gallitigre*, recogen en parte esta obsesión –insectos, ante todo– de Tomeo por el mundo animal y sus significaciones simbólicas, quizá, porque, como decía Augusto Monterroso en *La oveja negra y otras fábulas*, los animales se parecen tanto al hombre que, a veces, es imposible distinguirlos de éste.

Hay, evidentemente, además del toque surrealista, una utilización simbólica del mundo animal como espejo –palabra muy reiterada en labios del autor, utilizada para el uso deformante y monstruoso que da a su personaje– para comprender las variadas gamas de la conducta humana. Es, pues, normal que Tomeo, como afirma Rafael Conte¹¹⁷, humanice a los insectos y demás animales traídos a colación, mientras que, por el contrario, animalice a los humanos; los animales al actuar –se presentan a sí mismos, nos ilustran sobre sus propias características...– como humanos, trazan la múltiple variedad de sus comportamientos y conceptos de forma transparente y directa –factor reflejo del espejo–: la fealdad (el escarabajo), la belleza y la fragilidad (la mariposa), la visión de la mujer (la mantis religiosa), la fortaleza, el valor y la clemencia (el león del título *El cazador de leones*, algo que desearía para sí el protagonista), el egoísmo, la maldad, la ignorancia, el parasitismo, el narcisismo, el deseo de poder, etc., haciéndonos penetrar en el mundo existente más allá de la apariencia y la cotidianidad de la existencia humana y,

¹¹⁶ Entrevista de Miguel DALMAU, *Quimera*, art. cit., p. 33.

¹¹⁷ "Los delirios zoológicos de Javier Tomeo", Introducción a *Bestiario*, Mondadori, Madrid, 1988, p. 12.

todo ello, analizado subrepticamente mediante la información y la documentación sacada de los libros¹¹⁸.

Pero además Javier Tomeo juega con el antiquísimo concepto que encarnan los bestiarios desde la Edad Media (de Satanás –maldad– y de Cristo –esplendor–) como paradigmas de virtudes y de defectos.

5.4. *El toque humorístico*

El humor atraviesa, casi como una obsesión permanente, la obra de Tomeo y posee, dentro de la misma, la doble función unitiva y unificadora, concordando y ensamblándose con el sentir del absurdo, con la tendencia al esperpento y con el deslizamiento de su obra hacia aspectos del o próximos al surrealismo. El humor actúa atemperando la crudeza del expresionismo de raíz kafkiana o el hiperrealismo irónico del absurdo, y se configura como el instrumento¹¹⁹ básico en la misma voluntad de narrar, ayudando a penetrar en ese esquema lógico de la lógica del absurdo. El humor, no estentóreo, sino parco y medido hasta en la mayor nimiedad, resalta la hondura temática que el escepticismo amargo y corrosivo deja muy al descubierto, a la par que salva la posible caída del interés de las novelas como puede observarse en *El mayordomo miope*, que, al estar falta de este elemento –salvo algunos rasgos momentáneos en torno a los "cabileños"–, se resiente en lo evidente y en lo lógico.

El humor suele caminar en contacto con la angustia, con la desazón haciendo soportable la seriedad de las mismas y se constituye, de forma habitual, en la perspectiva mediante la cual se puede afrontar la terrible realidad de lo cotidiano. El humor "no es más que un sendero que, arteralmente, nos conduce al país de la reflexión e, incluso, del dolor. Es, pues, una trampa... El humor es siempre algo muy serio. Nos convierte en invulnerables. Nace cuando advertimos la diferencia que existe entre lo que es y lo que debería ser, entre lo que esperamos y lo que se nos aparece realmente, entre nuestros deseos y lo que se nos concede... Alcanzamos la libertad a través del humor y la sonrisa es nuestra mejor arma contra el tirano o contra quienes pretenden manipularnos"¹²⁰. Decir verdades como quien cuenta un chiste, provocar a la reflexión mediante la sonrisa puesto que lo humorístico encierra elementos muy serios. En suma, un humor corrosivo, empa-

¹¹⁸ De similar trazado es la serie de artículos publicados en *ABC* (Cataluña), que conforman el singular herbario *Los reyes del huerto*.

¹¹⁹ *Amado monstruo*, según Luis SUÑÉN, al estar atravesada por el humor "alcanza momentos verdaderamente espléndidos, aportando a la digresión de los dos hombres un algo grotesco que, a la vez que distancia al lector, le muestra con una visión violentamente deformada de una realidad no tan lejana ni tan solamente anecdótica", *Insula*, n.º 466, p. 5.

¹²⁰ Entrevista de Ramón ACÍN, *El búho literario*, art. cit., p. 2.

rentado con Kafka, con Buñuel y con el esperpento, surgiendo del contraste entre lo esperado y lo deseado, entre lo real y lo que se sueña, entre lo esperado y lo recibido como detonante novelístico y como perspectiva existente bajo la costra de la apariencia. La conexión con la deformación, con lo esperpéntico ayuda sobremana en esta propuesta de Javier Tomeo.

6. ESTILO: TODO UN PROCESO ALQUÍMICO

"Escribir es un proceso alquímico. Me preocupa la forma y soy perfeccionista. Escribir es buscar la piedra filosofal de la perfección. Los escritores como yo, preocupados de nuestros relatos, estamos condenados, como el judío errante, a vagar eternamente entre cuartillas llenas de enmiendas, correcciones y añadidos..."¹²¹.

En varias ocasiones Javier Tomeo ha manifestado que sus historias narrativas son producto de la espontaneidad, que no tienen planificación o estructura argumental previa y que, por tanto, nacen en plena libertad, lo cual, obligatoriamente, le lleva a una continua reelaboración o depuración en busca de la claridad y que él compara con un proceso alquímico¹²². No obstante, tras la apariencia, la novelas de Tomeo poseen un rigor implacable. Una cosa es el aire espontáneo que pueda trascender al texto y otra, muy diferente, la urdimbre del mismo.

Hay, pues, un enorme esfuerzo de corrección y de reelaboración a la busca de la "quintaesencia" capaz de elevar lo cotidiano a parábola literaria, y ello se traduce en un lenguaje directo, sin alardes retóricos ni barroquismos –no hay falsas transcendencias ni coqueterías ingeniosas–, sobrio, plasmado en su desnudez, depurado estilísticamente y en concordancia directa con el testimonio de la inco-municación y la soledad. Destaca por su sencillez proveniente de su poda autocrítica, por la amenidad e, incluso, por cierto toque castizo o popular –aluvión de refranes, frases hechas... perfectamente engastadas en el discurso– que hacen fácilmente asumibles sus novelas, entroncando, además, con lo cotidiano y trivial de sus anécdotas y temáticas aparentes (aunque éstas son de efecto retardado en su hondura).

Este dibujado estilo posibilita enmascarar la mínima trama y aportar su parte proporcional a la concepción de la parábola y a sus inevitables –y, posteriormente, tortuosos mensajes derivados–.

¹²¹ Entrevista de Ramón ACÍN, art. cit.

¹²² "Probablemente sea la novela –se refiere a *La ciudad de las palomas*– que más me ha costado escribir. La escribí de un tirón, pero tuve que rehacerla 7 u 8 veces... Jamás vi con tanta claridad que el escritor tiene muchos puntos en contacto con el alquimista...". ABC, 10-II-1989..

En los diálogos consigue gran expresividad al haber evitado la entrada de lo superfluo y haber optado por la concisión y por lo natural. Se observa una preferencia por la frase corta, de extremo laconismo, lejos de todo rebuscamiento sintáctico que imprime una gran fluidez, la hábil trampa del autor mediante la cual nos conduce hacia sus parábolas del absurdo o pesimistas concepciones del mundo. Y, sin embargo, no hay reflexión explícita, todo se comunica a través de los elementos narrativos. Es una prosa funcional que permite al lector penetrar con ansias de lectura y conocimiento e, incluso, hasta extraviarse –el recurso de la sugerencia– por el mundo obsesivo y por las situaciones anodinas, llenas de contrasentidos y un tanto opresivas. En este tratamiento funcional del lenguaje descansa la sabiduría y el arte de Tomeo, capaz de demorar hasta las cien páginas una anécdota que hubiera ocupado la tercera o cuarta parte de la misma y, todo ello, partiendo desde un punto o de un hecho que no avanza en la acción, sino en la diversificación envuelta por una atmósfera de opresión gradual. Estilo ajustado, lacónico, escaso en imágenes y, sin embargo, sugerente, objetivo cuando es necesario y lírico cuando lo mental debe entrar en el área de la realidad. Perfecta adecuación del proceso estilístico con el desarrollo de la trama y con los símbolos y alegorías que ésta consiente¹²³. Y, lógicamente, adecuado a la temática de cada historia: la impostación arcaica inicial de *El castillo de la carta cifrada* y su evolución posterior (impertinencias, grosería...). Toda una voluntad creadora y narrativa: la fabulación extrema con mínimos elementos y el aprovechamiento máximo de los recursos cotidianos: carta, conversación, llamada telefónica...

7. CORRIENTES SUBTERRÁNEAS

Desde su primera entrega, *El cazador* (1967), Javier Tomeo es situado en la línea de lo kafkiano y de la escuela del absurdo al ofrecernos peculiares visiones de la condición humana (realidad cotidiana, incoherencia de la realidad social y sus leyes, incomunicación, etc.). Una etiqueta que pernea¹²⁴ con razón en toda su narrativa. La asociación con el escritor de Praga viene dada por motivos varios: la utilización de la parábola en sus novelas –si bien adaptada a sus necesidades y peculiaridades propias–, la preferencia por el título enigmático y, en bastantes ocasiones, tendente a lo corto, la exacerbación de la angustia, la ambientación opresiva o, entre otros factores de conexión, por el papel de víctimas y por la "transformación" que portan y sufren los protagonistas, si bien muy teñidos de humor y de ternura, lo cual le desconecta de la amargura del checo.

¹²³ *Bestiario e Historias mínimas*, a modo de brochazo narrativo, de simple apunte o de esbozo, dibujan en pocas líneas las características lingüísticas y estilísticas de Tomeo. Son piezas que, pese a su interconexión, se presentan como un todo unitario ejemplificador, manifestando una variedad de lenguaje inmensa –objetivo, técnico, científico...– y una síntesis definitoria de su estilo alquímico.

¹²⁴ "No había leído a Kafka a pesar de que me parecía un poco a él". Entrevista de Antón CASTRO, art. cit.

También desde sus inicios es frecuente la asimilación con Luis Buñuel. Ciertamente con Buñuel, además de su común origen aragonés, posee similitud en cuanto al uso del humor socarrón, basado en la violación de las normas de la lógica y repleto de corrosión moral y existencial. Hay una clara vinculación, pues, con el Buñuel surrealista –deformación de la realidad, exposición desmesurada, crueldad/ternura...– generalizada en la mayor parte de las entregas, destacando, por la mayor intensidad de fusión, en *El unicornio* al recordarnos la atmósfera cerrada de *El ángel exterminador*¹²⁵.

Junto a estas dos conexiones marcadas por la evidencia, la crítica especializada ha apuntado otras corrientes subterráneas, sentidas o no, que pueden rastrearse en la narrativa de Tomeo. Se ha hablado de Borges, tanto por la bifurcación de la anécdota ("El jardín de los senderos que se bifurcan") como por el aire futurible o de ciencia ficción observable, por ejemplo, en *La ciudad de las palomas* (el cuento "Ficciones"); se ha hablado de Thomas Bernhard (*El trastorno*) y de Peter Handke –en cuanto a la línea abierta por Kafka– dado el ambiente opresivo para con el individuo en *El castillo de la carta cifrada* y en *Ceguera al azul/Preparativos de viaje*. De Alfred Hitchcock (*Los pájaros*) por la intriga y amenaza de las palomas o en el disparatado y caprichoso fragmento existencial del protagonista en *La ciudad de las palomas*¹²⁶ e, incluso, de Piranesi, que no en vano preside la primera aparición (1979) de *El castillo de la carta cifrada* como portada en Anagrama, por esas escalinatas que no llevan a ninguna parte, por las estancias habitadas por la imposibilidad, por los corredores sin salida, por los ejercicios de arquitectura angustiosos y absurdos en clara correspondencia mental con la carta del marqués.

Donde sí es evidente la conexión es con Valle-Inclán y con Freud:

"Mis personajes (los llamo míos por decir algo) no son en realidad míos. No me pertenecen. Nacieron mucho antes que yo empezase a escribir. Ni siquiera estaban esperándome. *Lo único que yo hago es rodearlos de espejos. Espejos cóncavos/convexos. ¿Por qué? Pues porque a través de esos espejos (y gracias a ellos) los lectores podrán recordarlos mejor y, al mismo tiempo, reconocerse mejor a sí mismos...*"¹²⁷.

Hay un reconocimiento explícito del esperpento en tanto que los protagonistas son deformes y en tanto que esta deformación muestra las reacciones atípicas de los mismos. Esperpento no en función de propiciar la risa, sino como máquina

¹²⁵ "Lo que hallamos en nuestro escritor es, en todo caso, un Kafka entreverado de comicidad algo gruesa y esperpéntica y un Camus horro de transcendentalismo". J. C. MAINER, *Diario 16*, 31-X-1987. La cita de Camus nos lleva a *La chute*, también marcada por hipotético destinatario.

¹²⁶ "...otro enamorado del personaje de la madre dominante" según E. MURILLO, Introducción a *Amado monstruo*, artículo citado.

¹²⁷ Entrevista de Ramón ACÍN, art. cit. El subrayado es mío.

para desenmascarar lo oculto tras la apariencia de la realidad. La constante obsesión por lo monstruoso, lo deforme, lo atípico... son para Tomeo las marcas definitorias del hombre moderno y de ahí su uso arquetípico.

En cuanto a la relación temática con Sigmund Freud hay atisbos de la misma en el edipismo de algunos personajes, en el perfil sadomasoquista de la rebelión familiar (*Amado monstruo*) o en la presencia del "ello" freudiano –las fuerzas oscuras, atávicas, primitivas e irracionales– en algunos personajes que, determinados por impulsos subconscientes, sufren desajustes y trastornos en la esfera de lo "normal"¹²⁸.

Finalmente, podría citarse la corriente subterránea personal, es decir, la derivada del mismo Tomeo. Sus estudios de Criminología bien pudieran haber permitido "las motivaciones más profundas de la conducta humana" que suele explorar y explayar en sus textos y, sobre todo, esa convicción última de que el hombre no es culpable de su destino:

"Durante aquellos años –de estudio de la criminología– conocí a mis primeros psicópatas caminando con aire inofensivo entre la multitud. Y vi que había muchos más de los que pensaba... La franja de las psicopatías, en realidad es muy amplia, linda, por una parte, con la normalidad (con lo que entendemos por normalidad) y, se prolonga, por el otro extremo, hasta confundirse con la locura. Constituye un recurso literario de gran valor.

Los psicópatas son, al hombre normal, lo que la caricatura al retrato. Son personajes deformantes, pero que nos permiten adivinar las verdaderas facciones del rostro humano disimulado por el maquillaje de los convencionalismos"¹²⁹.

8. EL LECTOR Y LA RECEPCIÓN

La brevedad de las novelas de Tomeo es tan engañosa como su amenidad, porque si lo que se publica es el resultado de un producto alquímico final –es decir, lleva adjuntadas bastantes páginas desechadas–, también, tras la grata apariencia de la lectura, se esconde la hondura temática que, evidentemente, responde a la peculiar –y ya reseñada– concepción del mundo manifestada por el autor.

Varias entregas de Tomeo admiten más lecturas que la visible, por lo que es obligado perseguir todas las resonancias, ecos –a veces, hasta los apenas entrevistos–, guiños literarios existentes y, también, conexiones que nos reenvían al conjunto de la narrativa del aragonés, el cual, sabedor de sus artes para conducirnos hasta las fronteras de lo irracional utilizando la vía del más puro raciocinio –la ver-

¹²⁸ "Tuvo de maestro al insigne profesor Sarró, el único discípulo español de Freud". Miguel DALMAU, *Quimera*, art. cit., p. 28.

¹²⁹ Entrevista de Ramón ACÍN, *Rolde*, art. cit., p. 6.

borrea implicadora en *El cazador de leones*, por ejemplo-, nos abandona, mediante el uso de la imaginación, a nuestro libre albedrío, en las dimensiones impensadas de la paranoia, de la sorpresa, de los juicios... perfilados por los personajes. Al final, el lector acaba preguntándose por su propia soledad, inquiriéndose sin límite, captado por los quiebros y los juegos dispuestos por Javier Tomeo.