colección
VaRiA

Las novelas de Gijón

Álvaro Ruiz de la Peña | Elena de Lorenzo Álvarez (eds.)

TREA

Las novelas de Gijón

Las novelas de Gijón

Álvaro Ruiz de la Peña Solar y Elena de Lorenzo Álvarez (eds.)

Fernando del Busto Naval, Álvaro Díaz Huici
Juan Carlos Gea, Ramiro González Delgado,
Elena de Lorenzo Álvarez, Rosana Llanos López,
José Antonio Mases, Ricardo Menéndez Salmón
María Elvira Muñiz, Ismael Piñera Tarque
Álvaro Ruiz de la Peña Solar, Eduardo San José Vázquez

UNIVERSIDAD DE OVIEDO
AYUNTAMIENTO DE GIJÓN
EDICIONES TREA
Gijón, 2007

COLECCIÓN VARIA

© DEL TEXTO Los autores de cada capítulo, 2007

© DE LA ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA Jaime Herrero, 2007

© DE ESTA EDICIÓN Ediciones Trea, Ayuntamiento de Gijón y Universidad de Oviedo

Ediciones Trea, S. L.
Polígono de Somonte
María González la Pondala, 98, nave D
33393 Somonte-Cenero. Gijón (Asturias)
Tel.: 985 303 801 / Fax: 985 303 712
trea@trea.es
www.trea.es

Ediuno (Ediciones de la Universidad de Oviedo)
Campus de Humanidades. Edificio de Servicios
33011 Oviedo
servipub@uniovi.es
www.uniovi.es/publicaciones

PRODUCCIÓN José Antonio Martín
FOTOMECÁNICA Fotomecánica Principado
DISEÑO ORIGINAL Impreso Estudio (Victoria Ocio + Helios Pandiella)
CORRECCIÓN María Fernanda Poblet
IMPRESIÓN Gráficas Ápel
ENCUADERNACIÓN Encuadernaciones Cimadevilla

ISBN: 978-84-9704-319-9 (Ediciones Trea)
ISBN: 978-84-8317-630-6 (Ediciones de la Universidad de Oviedo)
D. L.: As. 2899-2007

Impreso en España *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

A todos los que hicieron de Gijón una ciudad literaria

Índice

Introducción 13
Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña

Pachín de Melás: *Gijonismo. Recuerdos de la niñez* (1905) 21
Ramiro González Delgado

La ciudad en las novelas de antes de la guerra 41
María Elvira Muñiz

Novelar la historia: Alfonso Camín, Carlos Martínez y Óscar Muñiz. . . . 55
Elena de Lorenzo Álvarez

Enigmática Helena 85
Ricardo Menéndez Salmón

Las novelas gijonesas de Luciano Castañón 101
José Antonio Mases y Álvaro Díaz Huici

Incidencias, materialismos y hollín: Gijón en *El onceno mandamiento*,
de Faustino González-Aller. 111
Eduardo San José Vázquez

Luis Fernández Roces o la soledad del hombre 131
Entrevista a Luis Fernández Roces [151]
Fernando del Busto Naval

Trama criminal, trama psicológica y trama local en *L'aire de les castañes*,
de Vicente García Oliva 157
Entrevista a Vicente García Oliva [174]
Rosana Llanos López

Un *thriller* realista: la arquitectura narrativa de *La ciudá encarnada*, de Pablo Antón Marín Estrada 183
Entrevista a Pablo Antón Marín Estrada [203]
Rosana Llanos López

El laberinto metafísico de *Una semana muy negra*, de Pedro de Silva 213
Entrevista a Pedro de Silva [242]
Ismael Piñera Tarque

Los límites de la ciudad en Pablo Rivero 251
Entrevista a Pablo Rivero [262]
Álvaro Ruiz de la Peña Solar

Crónicas de Gijón hoy. 269
Juan Carlos Gea

Introducción

Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña

Desde que el historiador Volker Klotz escribiera su gran monografía sobre la «ciudad narrada» (*Die erzählte Stadt*, Múnich: Carl Hanser, 1969), en la que estudiaba la ciudad como personaje novelesco a través de las visiones del París de Victor Hugo, Sue y Zola, el Londres de Defoe y Dickens, la Nueva York de Dos Passos, el San Petersburgo de Belyj o el Berlín de Raabe y Döblin, el interés por este tipo de novelas ha aumentado considerablemente en los últimos tiempos, y también la atención hacia la hermenéutica de la ciudad, como demuestra la edición del volumen colectivo sobre «la gran ciudad como texto» (*Die Großstadt als text*, Múnich: Wilhelm Fink, 1992) editada por Manfred Smuda.

La nómina de Klotz, que hasta el lector menos avisado podría completar en nuestro ámbito lingüístico con el Madrid de Baroja o la Vetusta de Clarín, el Buenos Aires de Borges y la Santa María de Onetti o la «colmena» de Cela y la Barcelona de Eduardo Mendoza, permite advertir que el asunto que nos ocupa, las novelas de Gijón, forma parte de un capítulo literario de amplio espectro, que expresa la ductilidad de la ciudad como materia hermenéutica.

En el DRAE de 1832, *paisaje* es definido solo como «el pedazo de país en la pintura», pero en 1869 se matiza que «también se dice de un terreno en que fijamos la atención, considerándolo artísticamente», acepción que se impone en 1884, y que finalmente da lugar a la definición actual: «extensión de terreno que se ve desde un sitio». La evolución constata que el paisaje, y por tanto el paisaje urbano, y con él el paisaje de Gijón, es aquello en que «fijamos la atención», aquello «que se ve desde un sitio», un concepto subjetivo, una construcción cultural, que no reside en el objeto contemplado, sino en la mirada de quien contempla; que no es un lugar físico, sino sus representaciones y sus interpretaciones, manifestaciones diversas que difieren con la transformación de la mirada histórica. Quienes las construyen, como si de alternativos geógrafos urbanos se tratara, han desarrollado sus propios métodos de descripción literaria e interpretación cultural del territorio, configurando el imaginario de la ciudad.

Estas manifestaciones, evidentemente, superan el ámbito literario, pues en la representación artística del paisaje urbano puede seguirse una evolución desde la concepción de la ciudad como un organismo que crece, según se entendía en el Renacimiento, a la ciudad como escenografía, tal como la pensaba el Barroco, y a las *vedute* de la Venecia de Canaletto, ya panorámicas, hasta llegar al paisaje urbano codificado por la pintura impresionista en los bulevares de Pizarro o las versiones del Parlamento de Londres de Monet.

Ciñéndonos al capítulo literario, las novelas de Gijón se insertan en una literatura de la ciudad, cuyas primeras versiones son la Roma de Petrarca y Castiglione, la Cartago de Garcilaso, la Troya de Lope, la Sevilla la vieja de Herrera, que hoy llamamos Itálica, y la Numancia de Rodrigo Caro, ciudades en ruinas hacia las que el humanismo renacentista volvió la mirada interpretándolas como clave épica del pasado clásico. Al tiempo, el Renacimiento hacía entrar a las urbes contemporáneas en la historia de la literatura con muy mal pie, de la mano de un *menosprecio de corte y alabanza de aldea* codificado para España por Antonio de Guevara, en el que estas vienen a representar la imposibilidad de realización de un hombre feliz, que lo es mucho más en el ámbito «bucólico» desde Virgilio.

La moderna representación de la ciudad surge en el siglo XIX. Buena parte de sus imágenes se desarrollaron entonces mediante un género peculiar, el artículo de costumbres, de tema eminentemente urbano, escrito desde las propias ciudades para ser difundido a través de un medio vinculado a las grandes capitales, la prensa periódica, y cuyo lector natural era la propia ciudadanía burguesa. No es difícil seguir su rastro hasta el presente.

La ciudad fue convirtiéndose también en el personaje imprescindible de una novela decimonónica afanada en un realismo que la hacía querer ser espejo de la sociedad que en ella se miraba. En la novela realista decimonónica la ciudad no es solo el escenario donde se mueven los personajes, sino un mundo en transformación, en el que se palpa la industrialización, la presión demográfica y los conflictos sociales, al que se llega a buscar trabajo, donde se miden ambiciones y se generan frustraciones, donde se desarrolla una vida cotidiana; un mundo que tiene sus ritmos estacionales, marcados por sus citas anuales de fiestas, espectáculos y veraneos, y también ciclos diarios, con sirenas que llaman al tajo y crepúsculos que invitan al paseo o a recogerse en el café. La de la novela decimonónica era una ciudad burguesa, de catedral, tertulia, casino, ópera y paseo, donde la vida sigue mientras se encumbran honores o se deshacen reputaciones con solo airear *affaires* de tenor menor.

En este contexto comienza la historia de las narraciones de Gijón, en unos principios del siglo xx en los que nuestros escritores, muy influidos por el modelo decimonónico, suelen pasearse y pasearnos por la ciudad contemporánea más típica y representativa, amurallada literaria y psicológicamente en un casco histórico cuyos ejes pivotan sobre Cimavilla, la dársena, la playa de San Lorenzo y la calle Corrida, y que solo rebasamos en unos momentos de recreo en los que somos conducidos, inexorablemente, a Somió. Quienes escriben sobre la ciudad a finales del xx parecen, sin embargo, haber renunciado a ser los vates de los pintorescos rincones presentes, y, superando la narración del tradicional perímetro, han dirigido también sus pasos hacia otros hitos temporales, como el Gijón del xviii o el de las convulsas décadas de los años veinte y treinta, o hacia los márgenes, las callejuelas y los atajos de la ciudad, expandiéndose por sus bordes contemporáneos: Roces, El Llano, La Arena, El Coto, las 1.500, el Somió rural, la playa de Poniente…

El análisis parte de los artículos en prensa del *gijonismo* de Pachín de Melás y aborda las crónicas periodísticas del siglo xx, la producción narrativa de los años veinte del pasado siglo a través de la visión crítica de la *Sonatina* de Barcia, la costumbrista del *Calvario* de Bonet y el acento social del *Corazón de playu* de Vega, la narración de la historia en las memorias de Alfonso Camín, Carlos Martínez y la autobiografía ficcional y la obra no-ficcional de Óscar Muñiz, la *Helena* hegeliana de Ayesta, la novela social y objetivista de la trilogía de Castañón, el inagotable friso de *El onceno mandamiento* de Faustino González-Aller, la vertiente psicológica de *L'aire de les castañes* de Vicente García Oliva, el *thriller* de *La ciudá encarnada* de Pablo Antón Marín Estrada, el laberinto metafísico de *Una semana muy negra* de Pedro de Silva o el realismo sucio de *La balada* de Pablo Rivero.

Habrá quien recuerde, por apuntar algunos textos que nosotros mismos barajamos, que en Gijón se situaba la *Manolita Cálvez* de Tarfe, *El cuarto poder* de Palacio Valdés, parte de las *Aguafuertes asturianas* de Roberto Artl, los artículos de Leopoldo Alas sobre las huelgas en la ciudad, relatos como «La huida» o «Marcelo ve vacas» de Antonio Ortega o las memorias de Fernando Poblet *Tú serás Baudelaire*. Sin embargo, el corpus seleccionado no abarca, no puede abarcar lógicamente, todas aquellas obras en las que Gijón es escenario de la acción o puntualmente referenciado, sino los principales hitos de aquellas narraciones producidas desde la propia ciudad en las que esta se constituye en un verdadero protagonista.

Los trabajos ahora editados son revisiones de las conferencias que se impartieron durante el Curso de Verano de la Universidad de Oviedo: *Las*

novelas de Gijón, celebrado, evidentemente, en Gijón, del 11 al 15 de septiembre del 2006. Quisimos con su diseño contribuir de algún modo a la profundización del conocimiento de nuestra propia literatura y a la reconstrucción de la hermenéutica de esta ciudad, un patrimonio cultural gijonés, cuya intangibilidad lo hace poco visible y, por tanto, aún más frágil.

Apenas ocho meses después, ya disfrutamos de estas peculiares actas. Peculiares, porque apenas hay congreso sin actas, pero pocos son los cursos de verano que, más allá de la labor docente, afrontan una tarea de investigación de primera mano, novedosa y transitiva, que llegue a ser recogida en un volumen; peculiares también, porque en escasas ocasiones se cuenta con un apoyo tan decidido por parte de participantes e instituciones que permita publicar las conferencias con tal celeridad.

Sabemos que no saldamos las cuentas haciéndolas públicas, pero no queremos dejar de reseñar que, en el escaso tiempo transcurrido, muchas personas han colaborado de manera fundamental en este proyecto.

Por un lado, los colegas que quisieron acompañarnos en las tareas del curso y en sus descansos. Las conferencias de tema literario se editan hoy, no así las de quienes aceptaron contextualizar los acontecimientos y espacios que marcaron a los novelistas y en los que se desarrollan las narraciones: Jorge Uría, que trazó la historia y la historiografía de la ciudad; Ramón Alvargonzález, que nos guió por la configuración de su espacio; Juan Bonifacio Lorenzo, que situó el documental *La memoria animada: Gijón 1920-1937*, y Francisco Prendes Quirós, que nos relató las crónicas del Gijón del último cuarto del siglo XIX.

Gracias a todos ellos por su competencia y generosidad.

Por otro lado, las dos instituciones que, desde el primer momento, apoyaron este curso: el Ayuntamiento de Gijón, especialmente su concejala de Cultura, Mercedes Álvarez, y el asesor municipal Javier Rodríguez, y la Universidad de Oviedo, con su rector, Juan Vázquez, y su vicerrectora de Extensión Universitaria, Margarita Fuente, acompañándonos en la organización y en las jornadas, y con la directora del Área de Actividades Docentes, Magdalena Cueto, animando siempre con su buen hacer. Mención aparte merece, asimismo, la directora de la Biblioteca Nacional, Rosa Regás, que aceptó gustosa colaborar con el curso dictando una conferencia abierta sobre «La creación del gusto literario».

Por último, Álvaro Díaz Huici, editor en el noble sentido del término de muchos de los escritores convocados por el curso —Pablo Rivero, Luis Fernández Roces, Ricardo Menéndez Salmón, Juan Carlos Gea—, y tam-

bién de estas actas, que ha impulsado con especial empeño, consciente de que *verba volant*, *scripta manent*.

El apoyo de todos ellos permite hoy al lector pasear por el imaginario de esta ciudad narrada.

Gijón, 14 de abril del 2007

Pachín de Melás: Gijonismo. *Recuerdos de la niñez* (1905)

Ramiro González Delgado
Universidad de Extremadura

Pachín de Melás

Emilio Robles Muñiz, *Pachín de Melás*

Emilio Robles Muñiz, el popular escritor asturiano *Pachín de Melás*, nació en el barrio de Cimadevilla de Gijón el 6 de octubre de 1877 y murió en la cárcel de El Coto de Gijón el 6 de marzo de 1938, después de haber sido detenido por los sublevados franquistas.[1] Estamos ante el escritor en lengua asturiana más popular del primer tercio del siglo xx, gracias a su extensa obra teatral, de tipo costumbrista y de carácter cómico-satírico, que gozó del beneplácito del público.

Aunque probablemente sea el autor teatral más importante de la literatura bable, cultivó todos los géneros literarios: narrativa (cuentos, novela, prólogos, ensayo y artículos periodísticos), poesía (en diferente metro y temática, por ejemplo: romances, sonetos, poemas dialogados, oraciones, endechas, alabanzas, baladas o postales) y, dentro del género teatral, escribió monólogos, diálogos, cuadros de costumbres y zarzuelas. Tiene también textos escritos para el cinematógrafo mudo. Su fama no solo se extendió por Asturias, también cruzó el océano y llegó a esa otra Asturias de ultramar, donde vivía esa gente emigrada que echaba de menos su patria, su familia y sus costumbres. Así, numerosos periódicos y revistas americanas solicitaron su colaboración (sobre todo de Argentina, Uruguay, México y Cuba).

Pachín de Melás escribió en las dos lenguas de Asturias: en castellano (lengua que más emplea) y en asturiano (lengua con la que logra sus éxitos literarios). Comenzó a escribir en asturiano animado por los premios que recibió en sus inicios como escritor. Los primeros fueron en agosto de 1904: su poema *La güelina* logró un segundo premio en Gijón, y *¡Cantái*,

[1] Sobre su biografía, véase Guadalupe Valdés: «Emilio Robles Muñiz: Pachín de Melás», *Pachín de Melás y el Rexonalismu asturianu*, Oviedo: Consejería de Educación y Cultura, 2001, pp. 9-27, o el completo estudio de Patricio Adúriz: *Pachín de Melás*, Gijón: Imprenta La Versal, 1978.

cantái!, otro en Avilés. Sin embargo, adoptó una postura diglósica, tanto en su habla coloquial como en sus escritos.

Su estilo es sencillo y defiende un asturianismo de tipo folclorista. Su forma de ser, su humor, su carácter sentimental para lo tradicional, deseando la supervivencia de una vieja Arcadia ahogada por el progreso industrial que está cambiando el paisaje, el modo de vida y la gente, son pensamientos que aparecen reflejados en su obra.

El amor por la cultura asturiana en la época en que le tocó vivir no es exclusivo de Pachín. A comienzos del siglo xx había músicos, pintores y escultores preocupados por Asturias, por su cultura y su lengua, que veían en la industrialización un grave peligro para la región. Este movimiento cultural propio de Asturias se viene denominando *regionalismo*. La temática asturiana, el interés por la región y la voluntad de diferenciar lo asturiano de lo que forma parte del resto del Estado, son características en común de estos «regionalistas».[2]

Una seña de identidad importante para los regionalistas es la lengua. El 10 de febrero de 1919 se creó en Gijón —villa donde se reunían la mayoría de los escritores regionalistas— la Real Academia Asturiana de Artes y Letras, con la presidencia de honor del príncipe de Asturias. Uno de los cuatro puntos que esta academia quería apoyar estaba hecho para nuestro autor: la idea de crear un teatro regional asturiano. El teatro que se representaba en Asturias era mayoritariamente en lengua castellana y cercano a unos temas muy específicos: de tipo costumbrista y con carácter cómico-satírico.

El 8 de febrero de 1906 Emilio Robles estrenó en el Teatro Jovellanos de Gijón *La Peñuca*, cuadro de costumbres escrito en castellano pero de tema asturiano, que gozó de una buena acogida entre el público. A partir de ahí se sucederán los éxitos de Pachín sobre la escena, con obras como *¡Probe Melandru!*, *Mal de cañaes*, *Secadiella*, *El tratu de Quicón el Magüetu*, *La herencia de Pepín*, *Na Quintana*, *El amor de Gorín* o *Al sonar de la salguera*. A partir de 1919 se dedicará también a un género teatral nuevo: la zarzuela. Aparecen así obras como *El Filandón*, *La Sosiega* o *Pastorela*.

Otras obras importantes de nuestro autor fueron *Les veyures de Pinón* (1909), cuentos moralizantes que no olvidan el carácter cómico y burlón y

---

[2] Véase Antón García: «El rexonalismu asturianu y la lliteratura», *Tiempu de Pepín de Pría*, Oviedo: Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud, 1992, pp. 71-83; también el volumen conmemorativo de la Selmana de les Lletres Asturianes dedicada a nuestro autor: *Pachín de Melás y el Rexonalismu asturianu*, Oviedo: Consejería de Educación y Cultura, 2001.

que van alternando con *coses* en verso, y la colección de poesías *Pensatible* (1925).[3]

Sobre sus escritos literarios, debemos señalar que Pachín de Melás pertenece al siglo XX, pero continúa con las técnicas narrativas y poéticas del siglo XIX. Su literatura está parada en el costumbrismo y realismo, con alguna excepción modernista o de tipo romántico. Pachín, como otros autores asturianos, asume la tradición literaria bable y va a seguir, por un lado, la literatura de tipo festivo (en la línea de Teodoro Cuesta) y, por otro, el canto a la Asturias rural (como hizo José Caveda).

La sencillez marca su obra literaria. Es claro y no complica sus composiciones ni dificulta las tramas con muchos personajes o situaciones elaboradas. Además, sus obras suelen tener una temática coincidente: la idealización y mitificación del paisaje y la tierra asturianos, la situación de los campesinos asturianos o la emigración a ultramar son cuestiones de carácter regional unidos a otros universales, especialmente el del amor (dos jóvenes que ven peligrar sus sentimientos y que terminan consiguiendo su unión). Estos temas están endulzados por el humor socarrón y el tratamiento cómico y satírico que les da el autor. En este sentido, canta y alaba la Asturias rural, pero también se burla en cierta manera de ella.

También nuestro autor fue un hombre activo que organizó y desarrolló muchas iniciativas y proyectos editoriales en pro de la cultura de Asturias, aunque no prosperaron y se condenaron al fracaso. Así, bajo el título *Cantares asturianos*, Pachín de Melás editó una serie de postales con letra y representación gráfica de canciones asturianas; en 1911 fundó la revista *Alma Asturiana;* en 1912 comenzó la *Biblioteca de Autores Asturianos*, que pretendía recoger los mejores trabajos literarios de autores regionales; en 1918 retomó esta misma idea bajo el nombre *Biblioteca Popular de Escritores Asturianos*, con publicaciones a precio económico para que pudiesen llegar a toda la gente que quisiera leer lo mejor de la literatura asturiana (Pin de Pría, Caveda, Marcos del Torniello, Antón de Marirreguera, poesías en bable del propio Pachín…); en 1922 fundó Novela Asturiana, colección de novelas cortas de asunto regional que comienza con su obra *El gaitero de Fonfría;* en 1929 publicó en Madrid una *Antología de poetas asturianos* que pretendía reivindicar la poesía de Jovellanos y mostrar el arte poético que había en la Asturias de la época: nuestro autor escribe la in-

[3] La principal edición de la obra de Pachín de Melás corrió a cargo de Ramiro González Delgado: *Pachín de Melás. Obra completa. Teatru, poesía, narrativa*, vol. I, Oviedo: Trabe, 2001; *Obra manuscrita*, vol. II, Oviedo: Trabe, 2007 (en prensa).

troducción y escoge los poemas (incluyendo también algunos en lengua asturiana).

Pachín de Melás contó con un buen centro de promoción: un quiosco de prensa que el autor estableció en 1914 y que se quemó en los años treinta. Se trataba del Kiosco Jovellanos, más conocido como *La farola*, en la plaza del 6 de Agosto, verdadero símbolo de asturianía. Allí estableció en 1915 una agencia de corresponsalías de periódicos regionales y nacionales. Ya desde joven nuestro autor publicaba en un amplio número de revistas y periódicos de diferente signo político. Así, por citar unos pocos, colaboró en *La Defensa del Obrero*, *La Organización*, *El Comercio*, *La Opinión*, *El Principado*, *Pueblo Astur*, *El Oriente de Asturias*, *El Popular*, *El Noroeste*, *La Prensa* o *El Carbayón*, y, en ultramar, en la revista *Asturias* (en la de Buenos Aires y en la de La Habana), *El Heraldo de Asturias* (Buenos Aires), *El Progreso de Asturias* (La Habana), etcétera.

Pero, ya en la década de los treinta, la llama del regionalismo se va apagando. La crisis económica tiene mucho que ver, además de que los intentos por ensalzar la cultura regional fueron fracasando uno a uno (la academia, la novela, revistas, la *Biblioteca Popular de Escritores Asturianos*…). El castellano, utilizado por la clase alta de la sociedad asturiana, hizo que se mirara con desprecio a la lengua asturiana, asociada a personajes y costumbres de vida aldeana. El regionalismo terminó ahogado en sus propias ideas. La literatura de tipo festivo, especialmente en teatro, creó unos personajes estereotipados que sirvieron de burla y risión para mucha gente urbana, que iba asociando unas costumbres populares con unos modos y maneras desprestigiados y una cultura que se quería olvidar. Sin embargo, Pachín de Melás fue un autor que nunca dejó de amar a Asturias. Entregó su vida a propagar y elevar el arte popular asturiano, el mundo rural y la gente de aldea. Su voz y su destacado trabajo por la cultura y la literatura asturianas merecieron emotivos homenajes en vida y diversos reconocimientos en su querida ciudad, como lo demuestra el hecho de que en Gijón lleven su nombre una calle en la zona de El Natahoyo (desde la avenida de Galicia a la playa del Arbeyal) y la Biblioteca del Centro Municipal Integrado de La Arena (en el parque de la Fábrica del Gas).

Gijón en la obra de Pachín de Melás

Los estrenos teatrales de nuestro autor tuvieron lugar en los dos teatros de la ciudad: el Teatro Dindurra (el actual Teatro Jovellanos) y el Teatro

Jovellanos (que se ubicaba en la actual Biblioteca Pública Jovellanos). Sin embargo, Gijón no está muy presente en su obra. Pachín de Melás suele repetir esquemas narrativos, ambientes y tipos porque la ambientación costumbrista rural de su obra le permite en este sentido pocas posibilidades de cambios. En todos los géneros literarios siente predilección por las cocinas con *llar* de las casas de aldea (con todos sus elementos típicos, como candil, *escudielles*, *tayueles*…), las *corradas* de las quintanas (con sus *muries*, la *portiella*, el *horru*…), la campiña asturiana (con la *llende*, la *llosa*, el ganado…) y la misma naturaleza de la región (la fuente, los ríos, los pájaros… a modo de *locus amoenus*). Su obra no tiene ambientación urbana. Tan solo *Gijonismo. Recuerdos de la niñez* escapa de ese costumbrismo rural, pero, al tratarse de recuerdos infantiles, el Gijón del primer tercio del siglo xx no aparece reflejado en su obra.[4]

Por otro lado, la ambientación costumbrista rural es genérica y no está asociada a un determinado lugar de Asturias. Las situaciones que aparecen en sus obras teatrales, sus cuentos o sus poesías pudieron haberse producido en cualquier pueblo astur. En algunas piezas de teatro señala que la acción se desarrolla en una aldea de Asturias, sin especificar de qué lugar se trata;[5] en otras, este hecho se da por supuesto. Sin embargo, hay excepciones: las montañas de Covadonga aparecen en la zarzuela *Pastorela*, y su santuario, en el tercer cuadro de *Al pie de la Santina. El llar asturiano;* en las montañas de Asturias se enmarca el ensayo de zarzuela *¡Lebrel!*, y *Dolinda*, otra zarzuela, transcurre en Castilla en torno al año 1500; el interior de un teatro (en este caso, el Dindurra) es la escenografía del atípico cuadro de costumbres *De telón adentro*, y en *Los bobos de Con* el topónimo del título nos remite a una aldea del oriente de Asturias.[6] Esta última obra está más vinculada a Gijón, pues encontramos en ella una referencia a los libros del Ateneo Obrero[7] y el tercer acto tiene lugar en las cercanías de la villa, como apunta su acotación:

---

[4] Sobre ese Gijón, véase Ramón Alvargonzález Rodríguez: «El Xixón de Pachín de Melás», *Pachín de Melás y el Rexonalismu asturianu*, Oviedo: Consejería de Educación y Cultura, 2001, pp. 63-75.

[5] Sin embargo, en el prólogo a *Los bobos de Con* señala: «La comedia *¡Hebia arreglu!* fue un hecho acaecido en Las Piezas, Sama-Langreo. *Los malditos* se desarrolló en Omedines, Langreo; *El último sermón* fue un rasgo de la aldea de Peón; *Secadiella* era un sastre de Mieres, y así puedo señalar el asunto de todas las mis obras teatrales».

[6] Todas estas obras se editarán en breve en el segundo volumen de su *Obra completa* (Oviedo: Trabe).

[7] Acto ii, escena primera: «Glorieta.- Siempre que viene de Gijón me trae algún libro del Ateneo. ¡Qué gusto me da leer a la sombra de un ribazo en tanto cuido a la mi vaquina en la llende! Leer es vivir».

> La escena representa un lujoso hall de una quinta cerca de Gijón. Al foro en el centro, puerta grande de medio punto. Derecha e izquierda foro, grandes ventanales de zócalo bajo, hasta la rodilla, para ver casi enteros a los personajes. El telón de fondo, hermosa campiña asturiana…

Esta breve pincelada gijonesa se produce en su última obra, como breves son también las referencias que encontramos a Gijón en sus otros escritos. Así sucede en los poemas *Dende Xixón a L'Habana* (centrado en el tema de la emigración a tierras americanas) y *A los neños de La Calzada* (con motivo de la inauguración de un parque infantil). Especialmente significativa es la breve «vista de pájaro» de Gijón en su novela *El gaitero de Fonfría*, cuando la joven protagonista, Mena, deja atrás la «hacinada urbe» para dirigirse a la «pintoresca y misteriosa aldea asturiana». Reproducimos esta referencia a continuación:

> El borriquillo subía penosamente la pronunciada cuesta que formando enorme zig-zag ascendía a lo alto de la colina desde donde a todo placer se dominaba el inquieto Cantábrico y la industriosa villa. Ocultábase el sol lentamente tras el Cabo Torres y desde la cumbre, en el bello crepúsculo divisábase el pueblo semejando gigante águila que por un momento hubiera quedado quieta con las enormes alas extendidas. Explicando esta visión diríamos que cabeza y pico de la gigantesca ave se nos antoja fuera el cerro de Santa Catalina que majestuoso avanza sobre el mar; una de las alas de plumaje fino lustroso, blanco, sería el hermoso panorama de Somió, rincón de ensueño, pueblecito de amor, de nacimiento, que escala la feraz montaña, y la otra ala, negruzca, también abierta, todo el populoso barrio de La Calzada, con sus numerosas chimeneas emporio del trabajo que ennegrecen el cielo. Para terminar esta extraña visión diríamos que la cola de esta enorme ave sería las fértiles praderías de Vega y Granda. Tal es la vista de pájaro y desde aquel altozano, como nos parece el pueblo.
>
> Dejémonos de estas elucubraciones que nos conducirían muy lejos y sigamos a la bella zagala que sentada en su pollino […].[8]

Y Pachín de Melás se dejó de elucubraciones y la villa, a pesar de su amor hacia ella, no volvió a salir en su novela. Caso aparte son sus artículos y sus crónicas periodísticas. Destacamos sus minucias trascendentales en

[8] Ramiro González Delgado (ed.): *Pachín de Melás. Obra completa. Teatru, poesía, narrativa*, vol. I, Oviedo: Trabe, 2001, p. 573.

torno a Jovellanos[9] o sus secciones «Minucia local» y «Reportajes gijoneses» en el diario *La Prensa*, en donde habla también del «Gijón retrospectivo» y del «Gijón tradicional».[10] Además de *Gijonismo*, del que inmediatamente nos ocuparemos, destacamos la memoria *Contra el matonismo*, premiada por el periódico *El Noroeste* y con la que pretendía dar solución a uno de los problemas que padecía la villa.

Gijonismo. Recuerdos de la niñez

Esta obra recoge varios artículos que Emilio Robles Muñiz (todavía no firmaba con el pseudónimo *Pachín de Melás*[11]) había publicado en prensa. Aunque no es una novela, estas crónicas constituyen un primer eslabón para la ambientación de historias en la villa de Gijón y se inscriben en la más genuina literatura costumbrista.

Gijonismo. Recuerdos de la niñez es el primer libro de este autor y está escrito en castellano, con algunas pinceladas asturianas, especialmente en el léxico. Se publicó en 1905 en la Imprenta El Popular de Gijón e iba encabezado por unas palabras de Emilio Robles seguidas de un prólogo de Alfredo Alonso; después de una docena de estampas costumbristas, cerraban la obra los poemas «La güelina» y «¡Cantái, cantái!», que habían sido premiados en 1904 y que volvió a recoger en *Pensatible*. Esta primera edición se agotó pronto, pues cuando en 1909 se publicaron *Les veyures de Pinón*, la última página de la obra informa de que la edición de *Gijonismo* se encontraba agotada. Aquellos recuerdos entrañables del niño Emilio, que recordaban una época y unas costumbres infantiles que se iban olvidando, gustaban.

A diferencia de otras obras que contaron en vida del autor con más ediciones, no sucedió así con *Gijonismo*. La segunda edición tuvo que esperar noventa y dos años, hasta que la editorial VTP de Gijón decidió rescatarla en 1997, aunque, a diferencia de la primera edición, no contiene la introduc-

---

[9] Véase Orlando Moratinos Otero (ed.): *Homenaje al Ateneo Obrero de Gijón (1881-2006). Minucias trascendentales en torno a Jovellanos. Artículos de Emilio Robles Muñiz*, Pachín de Melás, *en el diario* La Prensa *(1928-1936)*, Gijón: Fundación Foro Jovellanos, 2006.

[10] Véase en Patricio Adúriz: *Pachín de Melás*, Gijón: Imprenta La Versal, 1978, una lista de los artículos periodísticos de Pachín publicados en *La Prensa*.

[11] El pseudónimo Pachín de Melás surgió en la prensa y, con el paso del tiempo, ocupó el lugar del nombre verdadero. La idea del pseudónimo la obtuvo del socialista Emilio García Paredes, conocido como *Pinón del Bardial*.

EMILIO ROBLES Y MUÑIZ

(PACHÍN DE MELÁS)

"GIJONISMO"

RECUERDOS DE LA NIÑEZ

CON UN PRÓLOGO DE

ALFREDO ALONSO

0,50

GIJÓN
Imp. de EL POPULAR
1905

Gijonismo. Recuerdos de la niñez

ción de Alfredo Alonso ni los poemas que aparecían al final de la obra. Pocos años después, en el 2001, apareció una tercera edición: la conmemoración de la Selmana de les Lletres Asturianes dedicada a Pachín de Melás propició la publicación de su obra, y *Gijonismo. Recuerdos de la niñez* puede leerse en el primer volumen de su *Obra completa*.[12]

El libro comienza con «dos palabras» del autor en las que presenta una obra que fue escribiendo en los ratos de ocio, momentos que dedicaba al cultivo de las letras y que compaginaba con su rudo trabajo (aunque no lo cite, trabajó en un taller mecánico). Sabe que escribir bien no es fácil y se refugia en su amor al terruño, pues la publicación de la obra es para él algo novedoso que le merece un profundo respeto. Así afirma:

> […] enamorado de esta bendita tierra asturiana, y sobre todo de este querido Gijón, exteriorizo allá a mi manera, sin alardes de estilista, estas mis cosas; en las cuales os pido no os fijéis en quien las escribe ni cómo están escritas y sí sólo de lo que en ellas se trata. […] // Os pido benevolencia para mi *Gijonismo.*

A estas palabras sigue un «poco prólogo» de Alfredo Alonso, su amigo personal, que había quedado por detrás del autor en el Certamen Científico-literario de 1904. Alonso habla de *Gijonismo* y alaba tanto las crónicas como los dos poemas que cierran la obra. De los recuerdos infantiles señala lo que ya el autor pedía a sus lectores:

> Prosa y verso hay en el libro, recopilación de trabajos desperdigados en periódicos de casa […]. No busquéis en la prosa de Robles galanuras de dicción ni esculturas gramaticales, bagaje literario de difícil posesión aun para quien hace de la pluma motivo profesional; buscad, eso sí, honrados anhelos de exteriorizar en letras de molde las impresiones siempre bellísimas de los perdurables e indelebles recuerdos de la infancia […]. Hace única y forzosa referencia a las malandanzas y escarceos de la hermosa edad en que el peón y el aro, las abuelas y los municipales son los elementos primordiales de todas nuestra impresiones […]. Las figuras aquí tratadas resultan ligerísimos esbozos, mejor que detalladas pinturas, y si el autor puso en ellas todas sus voluntades, él mismo habrá observado al repasar sus cuartillas que lo mejor y más gráfico quedaba en su corazón de artista.

Podemos decir que es un prólogo «de compromiso» caracterizado por las palabras de alabanza propias de este tipo de escritos.

---

[12] Ramiro González Delgado (ed.): *Pachín de Melás. Obra completa. Teatru, poesía, narrativa*, vol. I, Oviedo: Trabe, 2001, pp. 513-543.

Emilio Robles era hijo del zapatero José Robles Valverde y de Delfina Muñiz Revollar, familia obrera, pobre y numerosa (tuvieron 18 hijos) que vivía en el barrio de Cimadevilla. Por los recuerdos que leemos en esta obra, el chiquillo pasó en general una infancia alegre y feliz, aunque también debemos tener en cuenta que los niños pueden ser crueles ante las diferencias (el jovencito Emilio era tartamudo). Sabemos que estudiaba bien, o por lo menos ponía interés en los libros, motivo por el cual sus padres lo internaron en el Colegio San José de Oviedo, institución que tuvo que abandonar por la falta de recursos familiares. En este colegio descubrió la música de órgano, cantaba en el coro y conoció, por aquel entonces, a un Teodoro Cuesta que tocaba la flauta y era conocido por sus composiciones en asturiano.

Los recuerdos pertenecen, por tanto, al Gijón de finales de la década de los ochenta del siglo XIX, cuando el niño andaba por los diez años. Una clave está en la referencia que hace a las corridas de toros, pues alude a las plazuelas de madera, y la plaza de El Bibio se inauguró en 1888 (aunque también es verdad que pudieron coexistir durante algún tiempo el ocio burgués y el popular). En esta época Gijón rondaba los dieciocho mil habitantes y las historias traen a la memoria justo el momento del comienzo de la industrialización de la villa, que traería el despegue del crecimiento demográfico y espacial. Según el informe elaborado en 1885 por el ingeniero García Arenal sobre las condiciones de vida de la clase obrera, era evidente la precariedad existencial del proletariado local: la alimentación era mala, no por la calidad de los productos, sino por el excesivo precio. La subida de estos iba en progresión ascendente, sin que la del jornal fuera la misma. Los precios subían y los salarios estaban estancados. Para poder mantener a la familia, todo el núcleo familiar tenía que trabajar, por lo que encontramos aquí una explicación del abandono de los estudios del muchacho.

Emilio Robles vivía en Cimadevilla, es decir, en el emplazamiento histórico de origen romano, el peñón (el cerro de Santa Catalina) unido a tierra por un túmulo arenoso. En aquella época era un barrio pobre y pesquero habitado por la gente del proletariado. Es aquí donde transcurren la mayoría de los relatos, como *El señor Ramón*, *Una visita a la Fábrica de Tabacos*, *El cura la villa*, *El Coxín de la Soledá*, o *Los nacimientos*.

También aparecen otras zonas de la ciudad que, por aquella época, se extendía por lo que hoy es el puerto deportivo, la zona de El Carmen, El Humedal y, a grandes rasgos, lo que se comprende entre la avenida de la Costa y la playa de San Lorenzo (el Ensanche, que giraría en torno a la plazuela de San Miguel y la trama en damero en la parte que resta del arenal —el barrio

de La Arena—). Así, en El Carmen se ambienta *El Huesero*, y en la calle Corrida y en San Bernardo, *Dos «Magos»*. Algunas historias transcurren en diferentes sitios de la ciudad, como *Benito Piniella* (cómico que actuaba en los antiguos Campos Elíseos y en la plazuela del Conde), *Les agarradielles* y *Mis camaradas* (con diversos lugares y establecimientos que visitaban los niños). Tampoco se olvida de los alrededores de Gijón, como en *De excursión*, cuando los niños iban a Somió a cazar grillos y a robar fruta.

Pero las historias de la ciudad no solo se escriben ambientándolas en Gijón, sino también retratando a sus gentes y a sus ciudadanos más entrañables. Por eso, vamos a ir viendo cada una de las doce historias que aparecen en *Recuerdos de la niñez* y que permitieron que lugares, costumbres, situaciones y personajes del castizo Gijón no cayeran en el olvido.

El señor Ramón

El autor se centra en la manera en que su vecino, el señor Ramón, llama a sus ocho hijos (con todos sus nombres pronunciados de seguido, sin pausa alguna), para describirnos el modo de vida de este hombre y de su mujer (Tonona), trabajadores infatigables que luchan por sacar tantos hijos hacia delante:

> Vivía el señor Ramón en una casa de *escalerón* que hoy no existe, en la calle de la Vuelta; divertíanse sus «angelitos» frente de ella, pues adentro no los quería más que a la hora de comer, y enseguida, hala, afuera, con un *zoquete* de pan en la mano, y cuidado con ir muy lejos, pues podía llamarlos, y si faltaba alguno había *tocata* segura. Y lo «célebre» del señor Ramón consistía en eso, en el modo de llamar a sus hijos: salía al *escalerón* y empezaba a soltar una retahíla de nombres sin hacer punto ni coma, *enriestrándolos* de un modo particular: *José Antonio Sotero Ñolo Vicentín Xuan Escola y Ramoná*… ¡a comer! Esperábalos a la puerta hasta que todos entraban, haciéndolo éstos alborotando, pegándose unos a otros y llamándose «nombres».

Una visita a la Fábrica de Tabacos

La historia va dedicada a las trabajadoras Aurora y Josefina. Pachín habla aquí de cuando era niño e iba a visitar a su abuela a la fábrica de tabacos para llevarle la comida. Se muestra así uno de los lugares de trabajo más importantes que tuvieron las mujeres de Cimadevilla, pues dos tías del autor también trabajaban allí. La antigua Fábrica de Tabacos se encontraba en el convento

del siglo XVII que en 1842, tras la desamortización, dejó de pertenecer a las Agustinas Recoletas; actualmente es noticia porque se va a rehabilitar el edificio y se van a derrumbar las naves que se añadieron con la fábrica.

El muchacho iba al salir de escuela, por mandato de su madre. Para llegar a la fábrica, subía por la cuesta de la cárcel (se trata de la cuesta de la actual torre del Reloj, que era la antigua torre de la cárcel, desaparecida en 1912) y atravesaba el campo de las Monjas, terreno delante del convento que comprendería también la plazuela del periodista Arturo Arias. Pero veamos cómo lo cuenta Pachín de Melás:

> —Toma, vete a llevar esta comida a la fábrica de tabacos, y dices así: «Pa la nieta de Juana *Malverde*, en los pitos». Que no se te olvide ¿eh? Vete diciéndolo por el *camín*.
>
> Y salgo yo reventado con el cesto y corriendo cuanto podía. Subo por la Cuesta de la Cárcel y Campo de las Monjas arriba: aquí dejaba atrás una cestera, más allá un hombre que, corre que te corre, lleva la comida a la mujer, y… dejaba también detrás de mí un *regatu* de caldo, pues tanto *ximielgaba* el cesto, que todo lo vertía.
>
> Y por fin llegué a la Fábrica. Había una cola de gente hasta el portal, con cestos, esperando que les llegase el turno de entregarlos. Yo me pongo en la fila y, paso a paso, escalera tras escalera, fui subiendo hasta que me vi arriba delante de la cuartillera.

El cura la villa

La muerte del cura sirve a Pachín para recordar, con cariño, cuando jugaba de niño con otros chavales y tenían miedo del cura; más en concreto de su bastón, que, algunas veces, sintieron en sus costillas. La historia, que tiene algunos diálogos en lengua asturiana, transcurre en Cimadevilla, especialmente en la plazuela que hay delante del actual Museo Casa Natal de Jovellanos.

> En donde continuamente se le veía, era en la acera de la casa de los Jovellanos. Allí estaba invariablemente cuando hacía buen tiempo. Paseando solo, cubierta su nevada cabeza con un descomunal sombrero de teja, con el cuerno encorvado apoyándose en un bastón, contestando a las «buenas tardes, señor cura», con que le saludaban los vecinos al pasar por su lado.
>
> Otras veces, cuando tenía buen humor, solía subir por Cima-Villa arriba, entrar en casa de algún marinero, pues a todos los conocía, no librando bien al que encontrase en casa sin haber ido a la mar sin causa justificada; entonces, bronca segura.

Cuando estaba mal tiempo se le veía detrás de los cristales de un balcón de su casa, pesaroso de no poder dar el paseo después de tomar el chocolate.

Nosotros, cuando bajábamos por la Plazuela de los Jovellanos y lo veíamos en su cotidiano paseo, nos largábamos con viento fresco diciendo:

—Aquí no, que está el señor cura.

¡Y cómo *mancaba* el *cayao* que continuamente le servía de apoyo! Pero una vez se la urdimos. Fue una gran jugarreta de chicos que le dio mucha rabia.

De excursión

Pachín cuenta cuando, de niño, salió de excursión con otros chavales a cazar grillos y a robar fruta. Volvieron a Gijón con buen cargamento, pero la madre de uno de sus amigos fue a buscar a su hijo y a este le cayeron los grillos; ellos huyeron y en la escapada perdieron la fruta. Cuando dan la vuelta, ven a otros niños comer la fruta y la grillera vacía; también escuchan las voces de una madre enfadada… En este caso los niños salen de excursión por los alrededores de Gijón, citando la quinta de los Evaristos, en la actual zona residencial de Somió. Recordemos que, aunque los niños irían caminando hasta allá, en aquella época el tranvía de Gijón llegaba hasta esta zona.

En el verano no había día que no fuéramos a dar un paseo por la aldea después de salir de la escuela. A grillos, *a techar ñeros*, a *manzanes*… y lo que muchas veces empezaba en mucho «amor y compaña», concluía con una fenomenal *escorribanda* de los aldeanos que defendían sus haciendas de nuestras raterías.

¡Qué *llata de ñisos* había en la quinta de los Evaristos! ¡Vaya unos *senaos* de *manzanes* que traíamos! No había *matu, prau* ni árbol en todo alrededor de Gijón que nosotros no conociéramos al dedillo. Por las carreteras a *vacallorines*, y por los prados a los gusanos de luz.

Benito Piniella

En esta historia el autor cuenta varias anécdotas de Benito Piniella, entonces conocido personaje gijonés, ahora prácticamente olvidado. Así, recrea por ejemplo aquella en que, por carnaval, Benito Piniella se disfrazó de político y se clavó un puñal en el pecho, sangrando mucho (tenía detrás una vejiga de cerdo). Los lugares que se citan de Gijón son los Campos Elíseos, en el extremo del Ensanche, y la plazuela del Conde, en Cimadevilla.

No quedaba fiesta ni broma de amigos en que él no tomase parte haciendo desternillar de risa con sus «golpes». A tanto llegó con sus cosas que, en una función de aficionados celebrada en los Campos Elíseos en la que tomaron parte muchos que hoy ya no están para esos trotes, allá salió Benito Piniella, vestido de *clon*, persiguiendo la mariposa. Aquello fue una *folixa*.

[…] Era un domingo de Carnaval. Aquel año en Gijón se había festejado bien el *antroxu*, dando una prueba de ello los muchos pucheros rotos que amanecieron al par de las puertas de los vecinos: por la calle veíanse infinidad de «máscaras», si así se podía llamar a cuantos, para su vestimenta, dan un «limpión» a los desvanes.

Mis camaradas

Pachín se detiene a contar cómo jugaba de crío con sus amigos. Comienza diciendo que hay gente que, en principio, te resulta simpática y te cae bien, pero hay otros que no. Si eres niño, a un amigo puedes prestarle todo lo que tienes y a otro ni mirarlo. Los lugares citados son la ya señalada Fábrica de Tabacos, la capilla de la Barquera (en el antiguo muelle), la plazuela del Conde, la plaza del Contracay, la playa de San Lorenzo (a través de un genérico *arena*), y diversos comercios conocidos en la época (los de la Bartola y Migayina).

Tocante a «cuartos», contábamos con ingresos que oscilaban más o menos. Al uno, de buena familia, le daban dos «cuartos» porque estudiase las lecciones, aparte de lo que ganaba cuando hacía las visitas al padrino o tíos; al otro, un «cuarto» que le daba su madre por *tener* por el *neñu* y... nada más, el *probín;* en cuanto a mí, contaba con un «cuarto» por llevar un *cestu* a la fábrica, y otro que me daba la Chusca por ir con ella a misa de nueve a la capilla de la Barquera.

A los domingos celebrábamos junta de «accionistas» y *echábase piedra* para ver a quién le tocaba gastar el primer «cuarto»: ya sabido esto, abríase «amplia discusión» para saber en qué y en dónde se había de gastar. Uno quería un rosario de castañas de la «Bartola», o rosquillas en casa de la «Migayina»; otro que de *mayuques* en la Plaza del Contracay. Y así por el estilo, hasta que dábamos fin a aquellos «cuartos» que tanta guerra nos hacían en los bolsillos. Luego, a hacer barcos en la arena, a saltar a la *estacada* o a meternos en medio de la danza en la Plazuela del Conde, y así día tras día, hasta llegar a *grandes* y entrar en el laberinto de la vida…

El Huesero

Los juegos de niños sirven aquí para rememorar la peonza de su niñez, juego muy popular por aquel entonces. Las mejores peonzas de Gijón eran las que hacía el Huesero. Se cita la calle de Santa Rosa (nombre que se mantiene en la actualidad, en la zona de El Carmen), aunque lo entrañable es el juego y el oficio en vías de extinción.

> Conocí a este simpático constructor de peones viviendo en una casa que ya no existe de la calle Santa Rosa. Era una casuca vieja y oscura. Allí, entre aparejos de pescar, a lo cual era muy aficionado, y haciendo *pionzas*, pasaba la vida nuestro hombre, siendo el encanto de los *rapazos*, entre los cuales había alcanzado gran popularidad «el Huesero».

Les agarradielles

En esta historia, con título en asturiano, Pachín recuerda las peleas que tenían los niños de entonces, cuando cada uno estaba especializado en una cosa. Pero a los que no podía ver era a los *mandones* que había en la escuela y que eran temidos por los chavales. Una vez, uno de estos *mandones* quiso dárselas de fuerte y aseguraba que incluso con un brazo atado era capaz de pegar a otro niño; cuando este tiró al *mandón* al suelo, fueron todos los chavales y le dieron un buen escarmiento: le pagaron con su misma moneda y le dieron una buena somanta de palos. El autor pretende que esta historia sirva de ejemplo para los grandes. Se trata de un recuerdo de patio de escuela, aunque no nos informa de qué escuela, y es el único recuerdo infantil que pudo haber transcurrido en Gijón como en cualquier otro sitio.

Dos «Magos»

Dos marineros, en víspera de Reyes, entran en una tienda a comprar el regalo para sus hijos (una muñeca y una escopeta). En la tienda estaban dos personajes de buena clase social que, al oír que iban los marineros escondidos de sus mujeres, ordenan al dependiente que les dé unos buenos juguetes porque ya se hacían ellos cargo del pago. Los hombres marchan contentos y van después con sus hijos a casa de los señores en agradecimiento, convertidos así en dos Reyes Magos. Aparecen citadas la plazuela del Conde, la

plaza del Ayuntamiento, la calle de San Bernardo y la calle Corrida, todas ellas conocidas en la actualidad. El comercio es el desaparecido Bazar Unión, situado en la calle Corrida.

> En éstas y otras razones atravesaron por la Plazuela del Conde y cruzaron la Plaza del Ayuntamiento, tomaron la calle de San Bernardo arriba, escudriñando con la vista todos los escaparates, y aquí no entro porque no me atrevo, más allá porque hay mucha gente, fueron andando, andando, hasta ir a caerse a la calle Corrida.
>
> Ya comenzaban a cerrar algunos comercios. Varios compradores retrasados marchaban con cara satisfecha, con los paquetes ocultos debajo del brazo… y nuestros hombres sin decidirse aún a entrar en ninguna parte.
>
> Al pasar frente al Bazar la Unión (cuando éste estaba situado en el *Boulevard*), páranse a mirar el centésimo escaparate; su luz, dándoles de lleno en sus gastados rostros, impedíales ver a gusto el interior.

El Coxín de la Soledá

Este era el apodo de José María Larriba, hombre conocido en Gijón porque hacía santos (de nuevo, otra profesión en vías de extinción). Pachín se acuerda de este personaje cuando, de niño, fue con los amigos a venderle los ojos de una muñeca que habían encontrado en la calle, pero no sirvieron y los chavales escaparon del lugar a toda prisa. El *Coxín* vivía en la calle de la Vicaría, que no ha cambiado de nombre en la actualidad, en Cimadevilla. El sobrenombre del protagonista hace referencia a la capilla de la Soledad (siglo XVII), también en Cimadevilla, donde podemos pasear por una calle y una plaza cercanas que llevan también este nombre.

> Durante el día corrióse la voz entre los demás y, llegada que fue la hora de la cita, en vez de cuatro que éramos, juntáronse una patulea de diez o doce, y allá fuimos todos en dirección de la calle de la Vicaría, detrás de uno que sabía la casa donde vivía el «Coxín».

Los nacimientos

Pachín recuerda cuando, en navidades, todos los niños quedaban embobados mirando los nacimientos. Los de la gente pudiente eran los mejores… y rememora cómo una vez, teniendo que mover las figuras, rompió

sin querer la cabeza a un ventero. El nacimiento se exponía en la conocida iglesia de San Pedro, en el occidente de la playa de San Lorenzo.

> Entre otros muchos hicieron fama en la villa el que en su casa exponía D. Juan Jove, cuando sus hijos, las señoritas María y Vicenta, saltaban a la cuerda y *andaban a les cases* y D. Matías al lirio y a los santos: era un gusto verlos con qué afán *armaban* todos los años su nacimiento. Por la riqueza con que era presentado, sobresalía el de doña Leonor Herrero, y el de doña Virginia San Pedro por las artísticas y preciosas figuras.
>
> Nosotros, los *probinos*, no podíamos derrochar esas galanuras. Teníamos que contentarnos con el que allá, valiéndonos de nuestro ingenio, conseguíamos hacer, *esgatuñando mofu de les muries* por la aldea; comprando figuras de barro, más o menos escultóricas, en San Lorenzo; haciendo de cartón y pan *mazcao* el portal de Belén, el *molín* y otros edificios; figurando el río con cristal y el monte nevado con harina, sin descuidar los *pastorinos*, que modelábamos con cera recogida en las procesiones: nos arreglábamos de tal manera y trabajábamos con tanto ahínco que en un *tris* estaba armado.

Gijonismo

Es la última de sus crónicas de niñez, la que da título a la recopilación y la que dedica a sus amigos. Habla de una enfermedad de carácter moral a la que llama *gijonismo.* Con el paso del tiempo, solo quedan los recuerdos y, entonces, el gijonismo se recrudece por las cosas que se fueron para no volver (el autor afirma padecer gijonismo crónico). Señala que no sufre por el Gijón de la época (el de principios del siglo xx), en continuo cambio y crecimiento, sino por el que se fue, el de hace unos años. Encontramos así el tema de la Arcadia, la añoranza por el mundo «ideal» y feliz, preindustrializado, que se fue para no volver, y que tratará en obras posteriores. Sin embargo, está a favor del progreso, pero le «duele» el derrumbe de una época «dorada» de la que solo le quedan sus recuerdos. Cita entonces aquellos lugares queridos de su niñez: el *Fosu* la Estacada, el paseo de *Les Dames*, la plazuela del Conde (con sus bailes), el muelle (con sus baños frente a las ballenas), la calle de El Comercio con su teatro, la Virgen de La Guía, el Campo Valdés (donde se encontraba la Aduana), las corridas de toros en la plaza de madera y la plaza cubierta y de la pescadería (con sus bailes).

Parece que esta fue su primera crónica publicada en prensa y a partir de ella escribió las demás, pues señala que contará recuerdos del Gijón de antaño y una segunda parte de la obra no tuvo lugar. Así, a la hora de publicar

el libro, se decidió situar *Gijonismo* al final, como recapitulación de todo lo contado.

> Quiero deciros un secreto: padezco una enfermedad rara, y más aún en estos tiempos en que el hombre blasona de cosmopolita. Estoy atacado de un padecimiento que yo llamo «gijonismo», que, si en el orden físico no me afecta, en cambio moralmente me hace sufrir mucho.
>
> Siento un cariño grande hacia este pueblo que llamamos, con cierto mimo, «perla del Cantábrico», y este cariño lo sintetizo a mi modo: de Europa, España; de España, Asturias; de Asturias, Gijón, y de Gijón la calle del Contracay, donde pasé mi niñez haciendo rabiar a *les marruques*.
>
> Pero, ¡siento decirlo!, no es por el Gijón de hoy por el que sufro, sino por el otro que se fue y en el cual pasamos los primeros años de nuestras vidas.
>
> Deseo que nuestra villa progrese, que se desarrolle su riqueza y su vida sea próspera. Pero, a medida que ella avanza, yo voy quedando atrás con lo mío, con lo que nadie será capaz a arrancarme, ¡con mis recuerdos!
>
> Podéis creerme, siento tristeza en el alma cuando veo desaparecer a impulso de ese mismo progreso los sitios que eran nuestro encanto de *rapazos*, y entonces mi «gijonismo» se recrudece más aún […]. Todas estas cosas, y más que irán saliendo, os contaré sin alardes de estilista, pero con una sinceridad sin límites y sólo llevado por este amor grande que siento hacia aquel Gijón al que, con sólo evocarlo en este momento, me siento contristado, recrudeciéndose mi enfermedad moral, pues ya os dije que padezco de «gijonismo» crónico.

Estas pequeñas crónicas de infancia se inscriben en la más genuina literatura costumbrista: piezas en prosa de corta extensión (un cuadro o una escena, como las retratadas aquí), donde se prescinde del desarrollo de una acción, pues más que contar se pretende pintar con palabras (describir) un reducido espacio colorista y animado —escenario, usos y costumbres, gentes—, o un tipo humano exento, convertido en genérico o representativo de una clase o profesión. La técnica realista empleada permite el fiel trasunto de la realidad, lejos de invenciones imaginativas, y convierte tales piezas en fotografías o documentos que dan fe sobre una determinada época en sus diversos aspectos externos, perpetuándolos para el conocimiento de generaciones futuras (se trata de cosas en trance de próxima desaparición). Las pinceladas en asturiano permiten también una identificación entre la ciudad y su lengua. Las costumbres populares infantiles son aquí la materia argumental predominante, adecuada al espacio que el periódico solía reservarle. Su estilo, como el mismo autor nos dice, «sin alardes de estilista, pero con sinceridad». En el fondo, el cariño que siente por su tierra y, en especial por la villa que le vio crecer: Gijón.

La ciudad en las novelas de antes de la guerra

María Elvira Muñiz
Cátedra Jovellanos de Extensión Universitaria (Gijón)

NOVELA COSTUMBRISTA

(RETABLO PINTORESCO)

CORAZON DE PLAYU

POR

MANUEL VEGA

GIJÓN
IMPRENTA DE 'EL NOROESTE'
Linares Rivas, 24 y Comercio, 11
1919

Corazón de playu

Gijón es una ciudad bien novelada. Unos autores la enmascaran en sus obras, otros la llaman por su nombre. De estos nos ocuparemos aquí.

Corazón de playu, *Sonatina gijonesa*, *El calvario de piedra*, tres novelas de Gijón, tres miradas sobre la ciudad contemplada en la misma época por tres escritores estrictamente coetáneos, nacidos y fallecidos en Gijón: Manuel Vega Rodríguez, José Fernández Barcia, Joaquín Alonso Bonet. Los tres bebieron en las mismas fuentes, recibieron las mismas enseñanzas en el Instituto Jovellanos, conocieron y frecuentaron a los personajes que, con nombres supuestos o bajo clave, incorporaron a su obra en tres narraciones de realismo costumbrista. Pero, siendo el escenario compartido, descrito con detallada toponimia, las miradas que lo contemplan presentan diferencias en la consideración de la ciudad.

La breve vida del periodista Manuel Vega (Gijón, 1887-1920) transcurrió íntegramente en Gijón, y a Gijón y a su mar dedicó su única obra publicada, *Corazón de playu.* Fernández Barcia (Gijón, 1887-1948), emigrante en su juventud, viajero trotamundos por América y Europa, aportó a su novela *Sonatina gijonesa* una visión lúcida pero acre y mordaz. Joaquín Alonso Bonet (Gijón, 1888-1975), uno de los principales periodistas de Asturias, se relacionó con círculos literarios más amplios, conoció el éxito, fue cronista de Gijón, y en *El calvario de piedra* construyó un friso de vida gijonesa.

Los tres autores nombrados, que estuvieron unidos por lazos de amistad, tratan su obra desde la óptica del realismo costumbrista en una atmósfera común. Los tres presentan rasgos comunes y, como no podía ser menos, incurrieron en identidad de tópicos y de intereses locales: admiración por el paisaje, interés por el entorno rural gijonés, inquietud social con explícitas referencias a la vida laboral. Estas tres novelas que contemplan un mismo espacio y un mismo tiempo: Gijón entre 1918 y 1928, aproximadamente, cuando vive la euforia económica generada por la guerra europea de 1914-1918.

Corazón de playu, novela subtitulada *Retablo pintoresco*, se editó en la imprenta del diario *El Noroeste*, de Gijón, del que era redactor Manuel Vega, en 1919, con portada a dos tintas, rojo y azul, a cargo del artista Evaristo Valle. Aparecía dedicada «Al Club Gijonés de La Habana». Narrada con técnica de *flashback* en dos registros lingüísticos, presenta las características inherentes a la novela costumbrista en la tendencia social con elementos folletinescos. Protagonizada por personajes arquetípicos tomados de la realidad, cuyas piezas básicas le proporciona: el marinero Marcelo, su mujer la Bilbaína, la vieja alcahueta Anastasia, más todo un coro popular con algunos tipos identificables: chiquillos del muelle, el sacristán, el procurador, el profesor don Benito Conde —el de la famosa academia, maestro de gijoneses durante varias generaciones—, y, más remoto, el recuerdo al naviero Óscar Olavarría, gracias a quien no había pobres en el Barrio Alto.

La intervención de la fantasía es mínima. El novelista observa la realidad. Desde la óptica de su ideario propio, urde una trama: el marinero Marcelo, enamorado de la prostituta la Bilbaína, se casa con ella. Nace un hijo. Lucha el matrimonio por llevar una vida digna; la Bilbaína ya es «honrada». Pero la adversidad acecha en forma de miseria. La mar niega su fruto. La carencia de pesca obliga a Marcelo a embarcarse en la aventura del contrabando. Huyendo de los carabineros, se hundirá con su barca, una noche, frente al cabo Torres. La Bilbaína llevará una vida de trabajo mísero, pero se mantendrá en su honradez.

La época, que el autor no precisa, por los hechos a los cuales se refiere bien puede situarse hacia 1918, durante la epidemia de gripe que asoló Europa, y cobró sus víctimas entre la población gijonesa, estando a punto de llevarse a la vieja Anastasia.

El espacio de la novela es Cimadevilla, recorrida palmo a palmo, desde la cuesta del Cholo al Campo Valdés —«abacial paseo», lo llama—; desde la dársena a la Atalaya. La costa gijonesa, desde el cabo Torres a la playa de San Lorenzo, recoge con rasgos poéticos la mirada entusiasta de Manuel Vega.

Se detiene el narrador en la visión alegre de Somió en tarde festiva, cuando acuden los jóvenes —Marcelo y la Bilbaína entre ellos— al baile amenizado por el organillo en la *carbayera* de la Pondala, con su chigre, y refiere el regreso, al atardecer, arracimados los excursionistas —porque era una excursión el viaje hasta Somió— en los tranvías que remolcaban viejas y chirriantes jardineras. Alegría de una tarde dominguera que la pluma de

Vega describe con vivo colorismo en contraste con el paisaje rural, amable, con el habitual de Marcelo en el Muelle, presidido por el chigre de Las Ballenas, en el Barrio Alto. Se detiene el novelista en el relato, con rasgos esperpénticos, de la boda de Marcelo y la Bilbaína, desde la ceremonia, al amanecer, en la iglesia de San Pedro, hasta el prostíbulo de Anastasia donde se festeja el convite con dulces de la Marina. También hace un alto en el paseo de Marcelo y su mujer por Oviedo, en viaje de novios, paseo que termina para el marinero, por causa de la sidra, en el calabozo ovetense, y en el dramático monólogo de Marcelo en la mar, en la oscuridad, en lucha entre su carga clandestina y su honradez de *playu* que vencerá bajo la barca hundida.

Tomando un escenario real, bien vivido y sentido, conjugando humanidad y paisaje, Manuel Vega escribió la novela de Cimadevilla.

Esta novela, calificada por su autor en la dedicatoria de «amables recuerdos de mi niñez», permaneció absolutamente olvidada hasta que, a partir del 15 de noviembre de 1993, comenzó a ser publicada en folletones del diario *El Comercio*.

José Fernández Barcia: *Sonatina Gijonesa*

Pasamos ahora a *Sonatina gijonesa*, que, junto con *Andanzas*, que la precede, es la única obra publicada en volumen por José Fernández Barcia. Fue editada en Madrid por Espasa Calpe, en un volumen en rústica de 302 páginas, con portada de papel, endeble, de color rojizo, sin ilustraciones.

Gijón, un Gijón de los años veinte del pasado siglo, que se desenvuelve en plena euforia económica, es el centro absoluto de la novela que podemos, con toda propiedad, calificar de autobiográfica.

José Fernández Barcia, concluidos sus estudios, casi adolescente, emprendió una larga peripecia de aventura y trabajo por América y Europa. Ya hombre maduro, regresó a su Gijón natal, y con espíritu observador y crítico fue recogiendo en unas cuartillas las impresiones de la vida que encontró al volver.

Gijón en los años veinte, hacia su primera mitad, es el tema y escenario de esta novela de claves gijonesas narrada en tercera persona, en once capítulos. El primero es una mirada retrospectiva del protagonista, el gijonés Arturo Granda, que, acodado en la borda del trasatlántico que desde la Argentina le devuelve a Gijón, mientras espera desembarcar en El Musel, rememora lo que ha sido su vida, su infancia gijonesa y su trabajo de emigrante. Los diez

José Fernández Barcia

capítulos siguientes, en narración lineal, irán refiriendo la peripecia vital de Arturo en Gijón por espacio de algo más de un año desde que tomó tierra y le recibió con un abrazo su amigo Jovino Roces, hasta que reanuda la vida viajera, decepcionado y amargado de su experiencia gijonesa.

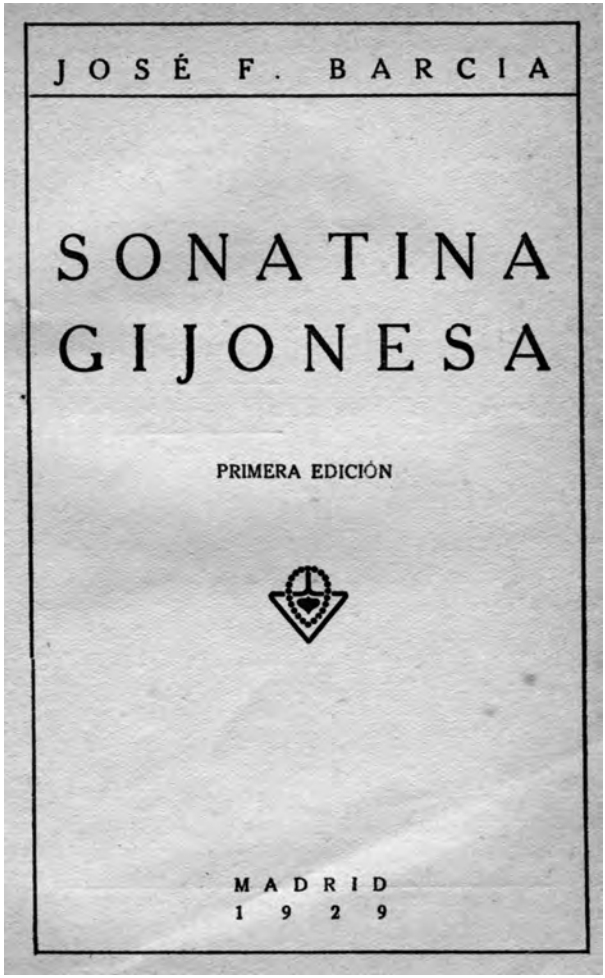
Desde la llegada hasta la huida en crucero de lujo, Arturo Granda va exponiendo su ideario, que no es otro que el del mismo Barcia, sazonado con humor cáustico y crítica mordaz, para lo que se vale de la dualidad de personalidades complementarias que dialogan entre sí: Arturo y Jovino, su contrapunto, dos facetas del miso José Fernández Barcia.

Así, la novela expone la trayectoria vital de Arturo Granda desde su infancia en Gijón, en un hogar burgués y acomodado, hijo único de un padre egoísta y de una madre ignorante y beata, educado por un maestro, don Críspulo, hipócrita y tirano. Ninguna enseñanza útil pudo obtener de ellos, lo mismo que le resbaló su paso por el Instituto Jovellanos. Al morir sus padres prematuramente, se quedó en la ruina, sin otro recurso que la emigración. Ya hombre maduro, tras una vida de penurias, un golpe de suerte debido a una inesperada herencia le hará millonario. Su afán, entonces, será regresar a Gijón, a sus raíces. Aquí encontrará a sus tíos y a su primo Casiano Caldones, los parientes ricos que le abandonaron cuando era pobre. En Gijón, el hombre maduro, y adinerado, se enamora como un chiquillo de una belleza local, Teresita Carreño, de la buena sociedad, pero, en realidad, una «cazadotes», que le corresponde solo por el interés. Las intrigas de Caldones harán creer que Arturo es pobre. La novia romperá el compromiso. Arturo refugiará su decepción y amargura en una nueva vida viajera mientras Teresita contraerá un matrimonio desastroso.

Por su parte, Jovino Roces, amigo y confidente de Arturo desde los tiempos del instituto, pese a su inteligencia y brillantez lleva en Gijón una vida resignada a la mediocridad. En un tiempo también emigrante, profesor de idiomas en países europeos —como el mismo Barcia, el autor, lo había sido—, ha anclado en Gijón, escéptico y resignado a la mediocridad de una vida rutinaria, convertido en buen padre de familia, él que en sus tiempos jóvenes había rechazado el matrimonio para defender su libertad. Arturo Granda y Jovino Roces, dos caras de una misma moneda.

Novela de claves gijonesas, hemos dicho, el relato no deja un resquicio a la imaginación. Excepto la trama de los amores de Arturo y Teresita, figura también inspirada en la vida de cada día, todo es realidad vivida en *Sonatina gijonesa*.

Son reales los personajes que pueblan la novela: el grupo de amigos de Arturo Granda, a los que trata con admiración, fácilmente identificables,



JOSÉ F. BARCIA

SONATINA GIJONESA

PRIMERA EDICIÓN

MADRID
1929

Sonatina gijonesa

bajo nombre supuesto, entre los gijoneses de aquel tiempo, como Julián Ballesta, en la realidad Julián Ayesta, figura relevante, abogado y periodista, padre del que habría de ser novelista del mismo nombre, autor de *Helena o el mar del verano;* el cura de Podiago —en la realidad, Poago—, ilustrado y generoso, o —esta por su nombre— Filomena la dulcera, figura habitual y familiar en fiestas y romerías.

Tomadas de la realidad, pero desde la óptica del narrador, son vivas y directas las referencias y descripciones a modo de un viejo álbum de fotos: escenas populares en la playa de San Lorenzo, cuya belleza elogia, y de la sociedad artificiosa y esnob en el Club Náutico; el paseo por la calle Corrida, separados los paseantes en sexos y en clases sociales, según las aceras, o el aperitivo en el Café Exprés, lugar de encuentro. Referencia al Casino y al Ateneo Obrero, con su espléndida biblioteca y su tribuna de conferenciantes, instituciones —Casino y Ateneo— que frecuentan los amigos de Arturo Granda. Sátira, entre otras que el novelista va dejando caer, a Somió, cercado entre tapiales que ocultan fronda y jardines. Y, como no podía ser menos, recuerdo de la romería que Arturo esperaba ilusionado, que describe como un lienzo de Piñole, y que, para decepción del viajero observador, resume el festejo en una gran comilona…

Sonatina gijonesa, en la pluma punzante e hiriente de Barcia, viene a destruir, con su visión sombría, viejos mitos y tópicos idealizados de una sociedad burguesa enriquecida que crecía y se transformaba entre el culto al dinero fácil y las apariencias sociales.

La novela levantó ampollas entre la sociedad gijonesa. Unos, porque directa o indirectamente se veían aludidos; otros, porque discrepaban de las opiniones que vertía el autor. Solo los que aparecen incluidos en el grupo de Arturo Granda, aquellos que él califica de inteligentes, los que comparten su opinión, mostraron regocijo.

Joaquín Alonso Bonet: *El calvario de piedra*

El calvario de piedra, novela del periodista Joaquín Alonso Bonet, la tercera y última que presentamos aquí, fue publicada en folletones del diario *La Prensa* de Gijón con el seudónimo de *Antonín el de los cantares*, y recogida en volumen, en imprenta del mismo diario, en 1930, con ilustraciones del gran dibujante gijonés Elías Díaz, establecida en veintinueve capítulos entre los que incluye algún poema. Hace pocos años la reeditó VTP Editorial (Gijón, 1997).

Joaquín Alonso Bonet

El autor dice en la introducción que «no es otra cosa que una pintura de costumbres gijonesas», «una baraja de estampas locales», y añade que «sin estar sujeta a rigor cronológico».

El protagonista absoluto de la novela, como un documental o una crónica periodística que entreteje los hilos narrativos, es Gijón. El título procede de las cruces (calvario) que se alinean a lo largo del muro del Campo Valdés. Toda la acción transcurre en Gijón, por espacio de poco más de un año, prolongándose en el capítulo final, a modo de epílogo feliz.

Ya advierte el autor que no sigue el orden cronológico, por lo que, aunque los hechos por descripciones y alusiones pueden situarse a mediados de los años veinte del pasado siglo, hace también referencia a otras épocas más distantes, como el episodio de una gran huelga que tuvo lugar en 1917.

Relato costumbrista, «baraja de estampas» en claves gijonesas, presenta una trama muy elaborada y compleja, con profusión de elementos folletinescos, sentimentales, incluso, de intriga policiaca, con acumulación de acontecimientos. Se vertebra en dos planos sociales: la burguesía adinerada y la clase trabajadora, con dos planos lingüísticos correspondientes a los personajes: en castellano y en bable gijonés.

La trama se centra en los amores de Mariano Cifuentes, un señorito gijonés, y la guapa modistilla Mercedes Lamar, dotada de todas las perfecciones, hija de un líder sindicalista.

Mariano, estudiante de medicina fracasado por su vida de «trueno» en Madrid, es obligado por su padre, un ejemplar empresario, a regresar a Gijón, en el mes de febrero, para trabajar en el negocio familiar. En Gijón arrastra la vida con desgana, en contraste con la de su hermano Antón, el hijo trabajador y ejemplar. Se presenta en Gijón, exigiendo derechos, la novia madrileña que Mariano ha dejado en Madrid, convertida en artista de cabaré. Mariano rompe las relaciones con su novia, amiga de la familia, y, tras reponerse de un grave accidente de coche, se hace novio de Mercedes, que le quería desde siempre… Mariano se regenera, propone casarse con Mercedes y continuar con los estudios recuperando dos años en uno, y se va marcha a Madrid. Pero son muchas las dificultades que han de vencer los novios: ha habido un desfalco en la empresa y se acusa a Ramonín, capitán del Sporting, hermano de Mercedes, y ha surgido una gran huelga de metalúrgicos que enfrenta al empresario don Carlos, padre de Mariano, y al jefe de los sindicalistas, Avelino Lamar, padre de Mercedes, quien, por no percibir ningún salario, enferma de hambre. Al final, aunque no concluya la huelga, todo llegará a buen fin. Se aclarará que el autor del desfalco ha sido Antón, el hermano ejemplar, que se gastó el dinero en el cabaré con la ma-

FOLLETONES DE LA PRENSA

EL CALVARIO DE PIEDRA

NARRACION POPULAR

por

«Antonín, el de los cantares»

Ilustraciones de «Elías»

Gijón, 1930

El calvario de piedra

drileña. Mariano concluirá la carrera y se establecerá como médico en Gijón, las familias se reconciliarán y el final será de boda en Covadonga.

Este es, en esquema, el argumento que sirve de soporte para enlazar las estampas gijonesas. Los personajes, minuciosamente descritos, son arquetipos extraídos de la realidad cotidiana. Solo las figuras de la cigarrera Generosa, amiga y confidente de Mercedes y su familia, el viejo médico don Máximo, amigo y valedor de todos —el médico que no cobra la consulta y deja el dinero para las medicinas, tomado de la realidad gijonesa— y Avelino Lamar en su nobleza y entrega, tratados los tres con admiración por el novelista, adquieren perfiles humanos más definidos, en tanto que la caída de Antón y su posterior arrepentimiento resultan forzados para extraer consecuencias aleccionadoras.

Decía antes que el protagonista real, absoluto, de la novela es Gijón, ciudad dual: trabajadora, marinera y fabril, por una parte; por otra, en aquel tiempo ciudad de diversión que atraía a las gentes de toda la provincia, por la que circulaba el dinero fácil. En cabarés y en lugares de juego, desde el Casino señorial a los tugurios, en una noche las fortunas cambiaban de mano arruinando a familias… Una ciudad cuyo eje es la calle Corrida con su típico paseo a las horas de moda y, también, en tardes de moda, como a un acto social, la asistencia a los cines. Ciudad por la que circulaban escasos automóviles que salpicaban de barro a los transeúntes, saludo que, a su llegada, recibió Mariano.

Recorriendo las actividades de la ciudad, se detiene el cronista en la descripción de los festejos de carnaval y de la Semana Santa: el jueves de comadres, los bailes de la Chistera en el Dindurra —llamados así porque participaban las personas mayores—, las procesiones de Semana Santa con el desfile de imágenes de gran valor artístico, o la animación y colorido de la romería en Granda. Alternan la descripción emotiva del paisaje rural en vista panorámica con la actividad del Muelle y del El Musel, ambos con plena actividad. Tienen su protagonismo el Club de Regatas, con la visita de un príncipe; la playa de San Lorenzo, donde jóvenes vestidos con cuello duro y corbata cortejaban en la arena a señoritas que se protegían del sol bajo sombrillas; los festejos taurinos, y los avatares del Sporting, en quien convergía el interés de los gijoneses de toda condición. Y como no podía ser menos en una ciudad que vivía de la pesca y de la industria, la referencia a la gran huelga por reivindicaciones salariales, episodio fundamental de la novela, y a una fuerte galerna que asoló la costa en un anochecer de primavera cobrándose una víctima. Al final, peregrinación de los marineros con el remo al hombro a la capilla de La Providencia, entre ellos el abuelo de Mercedes.

Particularmente emotiva es la visita de Mariano al instituto, su antiguo centro de estudios: las aulas donde él estudió, la biblioteca donde se guardaban los diarios de Jovellanos, la sala de los bocetos de grandes pintores —Zurbarán, Velázquez, El Greco, Goya…—, todos los tesoros que Jovellanos había acumulado, que registró Bonet en su novela, y destruidos en la guerra civil pero bien conservados, en lugar de honor, cuando Bonet escribió la novela.

El calvario de piedra, pese a la mezcla de elementos trágicos que contiene, por su desenlace feliz constituye la visión amable de un cronista enamorado de su pueblo, de sus ambientes. Bonet, valiéndose de la pluma, supo poner de relieve la riqueza y los elementos típicos de su ciudad.

Hasta aquí tres novelas de Gijón en una misma época. Tres puntos de vista de una misma ciudad, de su paisaje, de sus gentes. Memoria realista de un Gijón pretérito que ya es historia recuperada por la escritura.

Novelar la historia: Alfonso Camín, Carlos Martínez y Óscar Muñiz

Elena de Lorenzo Álvarez
Universidad de Oviedo

Alfonso Camín

Alfonso Camín, Carlos Martínez y Óscar Muñiz

Decía Galdós en su discurso de recepción en la Real Academia Española que la historia era una «narradora enfática y algo tocada del delirio de grandezas», que «nos habla con tenaz preferencia de los altos poderes del Estado, de guerras, intrigas y privanzas, de los casamientos y querellas entre familias de reyes y príncipes, dejando en la penumbra las profundísimas emociones que agitan el alma social».[1]

Frente a esta historia emergen nuevas formas narrativas que construyen relatos alternativos o complementarios de la versión oficial: diarios, autobiografías, memorias, testimonios, obras no ficcionales o autobiografías ficticias, marcadas por una referencialidad que las ha marginado de una taxonomía literaria que tiende a pensar más en que estos relatos cuentan «la verdad» que en cómo la cuentan, y que sufre cierta alergia a la amalgama de elementos literarios, históricos, políticos, filosóficos, sociológicos y periodísticos. Por ello, estos textos híbridos, a caballo entre la literatura y la historia, malviven en una zona de frontera también habitada por el ensayo.

La voluntad de novelar la historia de Gijón une a tres escritores tan disímiles como Alfonso Camín (1890-1982), Carlos Martínez (1899-1995) y Óscar Muñiz (1930-1997), labor que afrontan desde distintos presupuestos y con herramientas diversas. Camín y Martínez se atienen a la escritura del yo y novelan una historia que es la suya y, al tiempo, es la de Gijón, aunque Camín se concentra autobiográficamente en la memoria de su propia infancia y Martínez en unas memorias que son las de unos hechos políticos que más que al yo afectan al nosotros. Muñiz desvincula la historia de la experiencia propia, pero escribe una autobiografía ficcional con forma epistolar en que recupera el Gijón del coronel Bobes, y opta por las formas no ficcio-

[1] B. Pérez Galdós: «La sociedad presente como materia novelable», *Discurso leído ante la Real Academia Española, con motivo de su recepción*, Madrid: Est. Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello, 1897.

nales para novelar la memoria de otro Gijón que no tampoco vivió: el del atraco de Durruti.

Alfonso Camín

Entre volcanes, *Entre manzanos* y *Entre palmeras*[2] forman una tríada en que Camín recuerda el México de la Revolución, su niñez en Gijón y los años como emigrante en Cuba. La cronología de las memorias hace pensar que tras afrontar *Entre volcanes*, movido por la particularidad de aquel tiempo revolucionario y por el ciclo de notables y numerosas obras que aquel acontecimiento había generado —desde *Andrés Pérez, maderista* y *Los de abajo* (1911, 1915)—, el Camín exiliado piensa, ya bien ensayada la técnica narrativa, dar forma a los años asturianos y cubanos. La escritura de las tres es notablemente diversa, y en lo que atañe a *Entre manzanos* no caben muchas dudas de que se ciñe al modelo autobiográfico, con las implicaciones que esto conlleva.

---

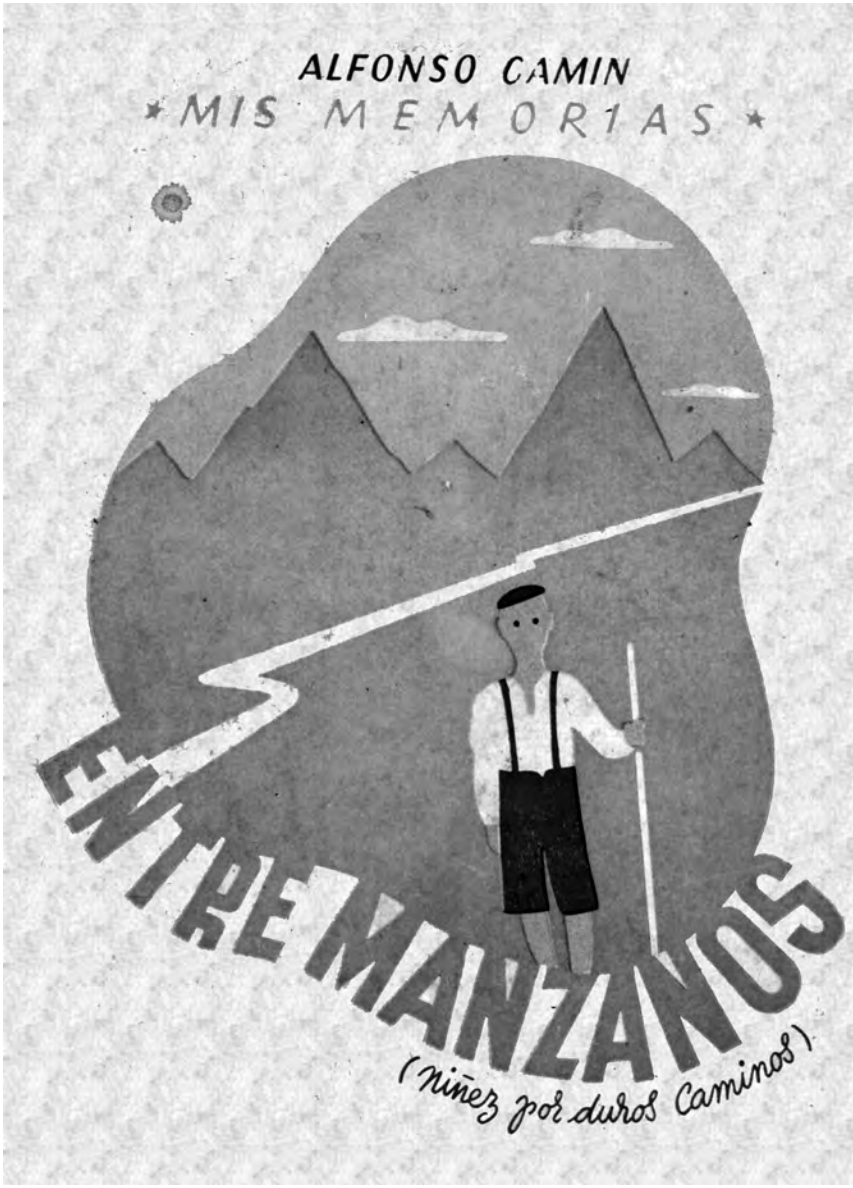
[2] Alfonso Camín: *Entre manzanos*, México: Revista Norte, 1952 (pról. de Luis Astrana Marín); Gijón: Ayuntamiento de Gijón, 1978; Oviedo: Hércules-Astur, 1997 (intr. de Elena de Lorenzo); *Entre palmeras*, México: Revista Norte, 1958; *Entre volcanes*, Madrid: Renacimiento, 1928. La vida de Alfonso Camín transcurre entre Roces (1890) y Porceyo (1982), con un largo periplo de sesenta años como emigrante en Cuba y como exiliado en México, de donde regresa en 1967, para instalarse en Gijón en 1978. Redactor, corresponsal y director de diversos periódicos, Camín fundó su propia revista, *Norte*, editada en España y México entre 1929 y 1967, con la finalidad de mantener los vínculos de la comunidad transterrada con España —dice A. Iraizoz que «él se buscaba los garbanzos de ese modo, y sus compatriotas se lo agradecen y lo admiran»—. Fundador de la revista poética *Apolo* (1915) y poeta modernista desde la publicación de *Adelfas* (1913) —aunque se aprecia mucho del romanticismo en sus poemas—, destaca su condición de iniciador de la poesía afrocubana: *Alabastros* (1919) es notablemente anterior al *Sóngoro cosongo* de Guillén (1931) y al *Tun-tún de pasa y grifería* de Pales Matos (1937), como bien recordaba el propio Camín: «Negro: no olvides mañana / que yo fui el primer pregón / negro en la tierra antillana». La reconocible estampa de Alfonso Camín —chambergo, capa y pipa— que poetizara Marcos del Torniello, y de la que González-Ruano decía que era vestimenta de *poeta oficial*, puede completarse actualmente con el perfil que de él se traza en un informe de la policía recuperado por José Ramón Gómez Fouz: «Se trata de un elemento que desde su juventud se distinguió por sus costumbres de vida libre y bohemia, con pocos escrúpulos en el orden moral, y posteriormente por su ideología marxista y furibunda desafección al Régimen y a su jefe de Estado. Fue exiliado político en Méjico, regresando a España en 25-9-67 en unión de su esposa María del Rosario Armesto de Camín, que se dice igualmente escritora. Colaboró en la revista *Publicación Republicana España Libre,* editada en Nueva York, habiendo publicado también libros tales como *El valle negro* sobre la República Española, *España a hierro y fuego* sobre el período 1936-39 en España y multitud de poesías atacando de manera despiadada y furibunda al Régimen, a sus Instituciones y al Jefe del Estado. […] Parece ser que actualmente se halla en situación precaria, enfermo, con pérdida casi total de la vista, teniendo el proyecto de trasladarse a Gijón definitivamente» (*Clandestinos*, Pentalfa, 1999, pp. 298-299). No se reproduce aquí la bibliografía caminiana dada su amplitud, pero puede consultarse en *Entre manzanos* (pp. 28-31) y en José Luis García Martín (ed.): *Entrevistas literarias*, Gijón: Llibros de Pexe, 1998, pp. 54-60.

Mientras los escritores de diarios escriben en el día a día textos fragmentarios, siempre apasionantes para el lector, porque este percibe, frecuentemente con ironía sofocleana, que el narrador desconoce el final de la historia —es el diario de un Colón que no sabe si llegará a tierra, es aquel Luis XVI que escribe en su diario el 14 de julio de 1789: «Nada»—, otros narradores, jugadores menos arriesgados, guardan sus cartas hasta el final de la partida, y solo escriben cuando vislumbran el fin de una historia, lo que les permite seleccionar y reordenar sus elementos. Entre estos, algunos hacen de sí mismos una historia y se miran, generalmente con complacencia o como autojustificación, en unas autobiografías en que dan cuenta al lector de cómo llegaron a ser quien son.

Este parece ser el caso de *Entre manzanos*. Las palabras que encabezan la obra remiten al núcleo generador de la escritura: «Son muy pocos los hombres que, al prosperar de posición social, o de fortuna, no se olvidan de sus raíces». El Camín que las pronuncia, el sexagenario exiliado en México, intenta explicarse a sí mismo. Para ello, selecciona los hechos que él considera acontecimientos de su vida, los que cree que le han hecho ser quien es, y comienza por una infancia en Asturias de la que el adolescente es desgajado al partir hacia Cuba. Un poco como Lázaro, que decide no tomar el caso «por el medio sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona». De este modo, el Camín adulto aparece como un producto del Camín niño, estrategia autobiográfica consagrada por un *Lazarillo* en cuyo espejo el escritor parece mirarse de soslayo con frecuencia: «Es la listeza la que lo da todo, y ya sabemos que entre el hombre listo y el hombre granuja no hay más que una pared medianera» (p. 39). Poco hay del pícaro al granuja y, además, la narración se organiza mediante el acreditado ensarte de breves relatos de curiosos y divertidos sucesos autónomos, aparentes anécdotas cuya orientación común revela una particular, deliberada e intencionada significación.

La primera, recordada a través del padre, es la que habla de un bebé de meses al que atan a la cuna: «Cuando volvió, […] encontró la cuna patas arriba y yo debajo de ella, como tortuga rabiosa, queriendo quitarse el caparazón de encima. Miraba yo irritado, al decir de mi padre, y apretaba los puños de rabia, impotente para quitarme las ligaduras. Lo que quiere decir que desde pequeño fui rebelde y desde niño amé la libertad, afán que no perdí cuando viejo» (p. 40). A ella se suma enseguida aquel epíteto de *pollín agostiegu*, que el padre le pusiera al niño, y que el hombre maduro recupera con orgullo (p. 40).

La siguiente anécdota, ya recordada por el propio Camín, viene a reafirmar esa natural tendencia a la libertad merced al primer enfrentamiento



Entre manzanos

con los representantes de la ley, que viene a ser su particular caída del caballo, y no es más que el primero de muchos (pp. 44-45):

> Tenía yo tres o cuatro años cuando recibí la primera impresión amarga que me dejó honda huella en la vida. Mi madre, para poder llevar la cesta de la comida y el pan escaso a mi padre hasta los altos hornos de la fábrica de Aceros, donde se tostaba la piel por diez reales, me dejó encerrado en casa. Yo, desde la ventana, oteaba el camino, agarrado a las dos rejas, moviendo las manos, como un pájaro pequeño que agita las alas al pasar otros pájaros por el aire del huerto. […] Cuando estaba en la reja, bajo un sol quemante, esperando a la madre, vi que llegaban unos hombres extraños con aspecto de verdugos de mala paga. Eran los recaudadores de contribuciones. Después supe que les decían «los consumeros». Me hablaron con el rostro avinagrado:
>
> —¿Dónde están tus padres?
>
> Yo quise explicarles en mi media lengua que no estaban en casa; que mi padre estaba en el trabajo y que mi madre había ido a llevarle el pan y el puchero. No me entendieron, o no me quisieron entender. Como no hallaron a mis padres en casa y no habían podido pagar la contribución jornalera, que sumaba ya tres pesetas, quisieron tumbar las puertas. No pudieron; grité, les amenacé con los puños. No me hicieron caso. Se armó la de San Quintín.
>
> —¡Ahora verán —dijeron—, cómo procede la justicia!
>
> Desarbolaron la parra, que daba sombra a la puerta y ceñía la casa por sobre mi ventana; rompieron todos los sarmientos y los dejaron sin un racimo. Después, tiraron de ella, como de una mujer por los cabellos, y la dejaron tendida delante de la casa, ante mis ojos espantados. Con la parra vinieron abajo una porción de tejas y yo me asusté mucho. Mi padre se pasó todo un domingo arreglando el tejado, y aún seguían cayendo goteras dentro de casa. Después de esta fechoría, los consumeros se fueron muy orondos, riéndose a carcajadas. Era la primera lección de justicia oficial que yo recibía. […] Vi llegar a mi madre y se me fue el miedo, quitándome con los puños yo mismo el llanto de los ojos. Recuerdo que mi madre también lloró mucho ante aquel espectáculo. Lo primero, por vergüenza ante los vecinos; lo segundo, porque luego me enteré que en la mesa ningún año de aquellos había más postre que las uvas amargas que se daban sobre el tejado.
>
> Es muy difícil borrar los recuerdos de la infancia. Las impresiones que recibimos de niños quedan fijas en nosotros hasta que somos grandes. Fui creciendo. Siempre que veía un consumero, me acordaba de la parra de La Peñuca, y decía para mis adentros:
>
> —Ahí va un ladrón.

Y de esta manera siguen sumándose anécdotas, cuyo nexo común son esas imágenes de rebeldía y libertad de quien aprieta los puños, de quien

quiere zafarse del caparazón y de las ligaduras, del pájaro que agita las alas tras la reja, del niño que, igual que Lázaro golpeado contra el toro de piedra, pierde la inocencia cuando recibe su primera lección de justicia, que el Camín adulto recordará siempre y que apuntala y justifica su rebeldía.

En los poemas encontramos una traducción literaria de esta imagen en el personaje marginal romántico con el que frecuentemente se identifica, «el viejo pirata» de *Corso* (p. 461) o del *Autorretrato* que «solamente sería capitán del azar: / ¡bandolero, en el ansia de ser libre en la tierra, / y pirata, en el ansia de ser libre en el mar!» (pp. 424-425); o *El renegado*: «No me llaméis a España. Yo soy el emigrado […] / yo soy la canción libre que entre dos mundos rueda / cañones por dos bandas y eterno perseguido / lo mismo que el famoso pirata de Espronceda» (p. 461).

Junto a la imagen del rebelde, Camín configura en el relato otra imagen de sí mismo que es la del emigrante: «Pensé que nos arrancaban de raíz, como a los árboles, para trasplantarnos lejos» (p. 395). La visión que Camín ofrece de ese «hacer las Américas» es demoledora y desmitificadora, pues el referente que invoca no es el del literario indiano, sino el del tío Manuel, que vuelve enfermo de tuberculosis de Cuba y se suicida sabiéndose una carga para la maltrecha economía familiar: «Con estos antecedentes, yo no pensé nunca en embarcarme para la Habana» (pp. 71-72). De hecho, cuando Ramón quiso llevarlo a Cuba, protestó: «No tenía gran interés en perderme en el horizonte, como las velas pescadoras que llegaban a Irlanda y no siempre volvían a puerto». Sin embargo, el obligado y reacio emigrante terminará convirtiéndose en un transterrado, que sobrevive pese a sí mismo, pues, como concluyen las memorias: «Yo no emigraba solo. Traía conmigo el roble, la fuente y la calandria» (p. 412).

Con esa misma imagen del transterrado trabaja en muchos de sus poemas, en que se aferra a sus orígenes y se deja llevar por la nostalgia ante el cielo nublado: «bajo cielos inhóspitos y extraños / viajan conmigo el roble y la palmera» (*Roble y palmera*, p. 440); «Pero las brumas para mí no son extrañas. / Yo también he nacido en una tierra / con las nubes pastando en las montañas» (*Cielo nublado*, p. 438).

Común a cada anécdota es la perspectiva social que Camín imprime a los hechos seleccionados en sus memorias, que resulta el nexo de unión de todos ellos. No es lo mismo ser «hijo de Manuel Camín Lozano y de Máxima Meana y Meana, agricultores» —en objetivas palabras de Constantino Suárez—,[3] que ser hijo «de quienes no llegaban a labradores», que «cuando

[3] Constantino Suárez: *Escritores y artistas asturianos*, t. II, Madrid: Imprenta de Sáez Hermanos, 1936.

mejor se vieron, no han sido dueños más que de una vaca, una novilla —que siempre se vendía para la renta del año—, una pollina, un perro, unas gallinas». Hay matices notables entre dejar la cantera porque «el espíritu de poeta tremolaba sobre la humilde condición del aldeano» —según Martínez Riestra—[4] y abandonar «un verdadero calvario de luz a luz», en que «ni Joselín, ni yo, ni las mujeres, alcanzamos nunca a ganar dos pesetas» y donde se sentía «futuro condenado en las galeras de piedra, bajo la voz torpe y ronca de los capataces». Mucho más significativo que decir que en 1905 «se embarca a América», es marchar «con una maleta de cartón al hombro, poca ropa y menos letras», sin duda poco equipaje para el Camín que en *Las siete varas nuevas* vuelve a recordar: «Emigrante: muchedumbre en galeras. / Muchos pañuelos blancos / y una maleta de cartón, que llega / siempre rota a La Habana» (pp. 426-429).

Estos núcleos narrativos están aderezados por descripciones que ofrecen un retablo de su vida y, al tiempo, un friso del Gijón de comienzos del siglo pasado:[5] con Camín, el lector releerá *El Noroeste*, evocará las *pumaradas*, las *cuerrias*, las *esfoyazas*, los *magüestos* y *les romeríes*, volverá a *llendar les vaques* y a ver pasar a las *balbonas*, escuchará las leyendas de cuélebres y los romances que contaban los mayores, recordará al maestro de las escuelas de pueblo, los enfrentamientos entre los mozos de las distintas parroquias y las noches de cortejo que se duermen en la *tená*, y verá desfilar a indianos, madreñeros, caldereros, afiladores, barreneros, canteros… toda una galería de personajes que pasan por la vida de Camín sin estridencias, pero marcándola significativamente.

Aunque Camín nunca escribió en lengua asturiana, utiliza lo que llama *nuestra jerga astur*; y para invocar la memoria respeta gentilicios, diminutivos afectivos, formas verbales con pronombres enclíticos, cuya diferencialidad reconoce al resaltarlos tipográficamente en cursiva, y al incorporar un glosario de voces asturianas al final del libro, dado que este se edita en México. Camín utiliza la lengua asturiana porque la necesita, porque entiende que el lenguaje es imprescindible para tal recuperación realista del pasado, o como dice Pablo Antón Marín Estrada por boca de Ernesto en *Güelgues na nieve*, porque «hay un mundo que solo se entiende en asturiano».

---

[4] C. Martínez Riestra: «En torno de un poeta», *Amor y dolor*; Texas: El Paso, 1923.

[5] En lo que a Gijón respecta, es también de interés la lectura de *Rosa de Nataboyo* (Toulouse, 1948; Gijón: VTP, 2005 [intr. de Pilar Sánchez Vicente]). El *flashback* que sitúa a la protagonista en la cárcel de Ventas permite a Camín explicar las razones históricas y sociales que han llevado a esta especie de cenicienta obrera de la Fábrica de Loza hasta el Madrid de posguerra y, finalmente, gracias a una folletinesca solución, a una América idealizada en la capital de Tierras Nuevas.

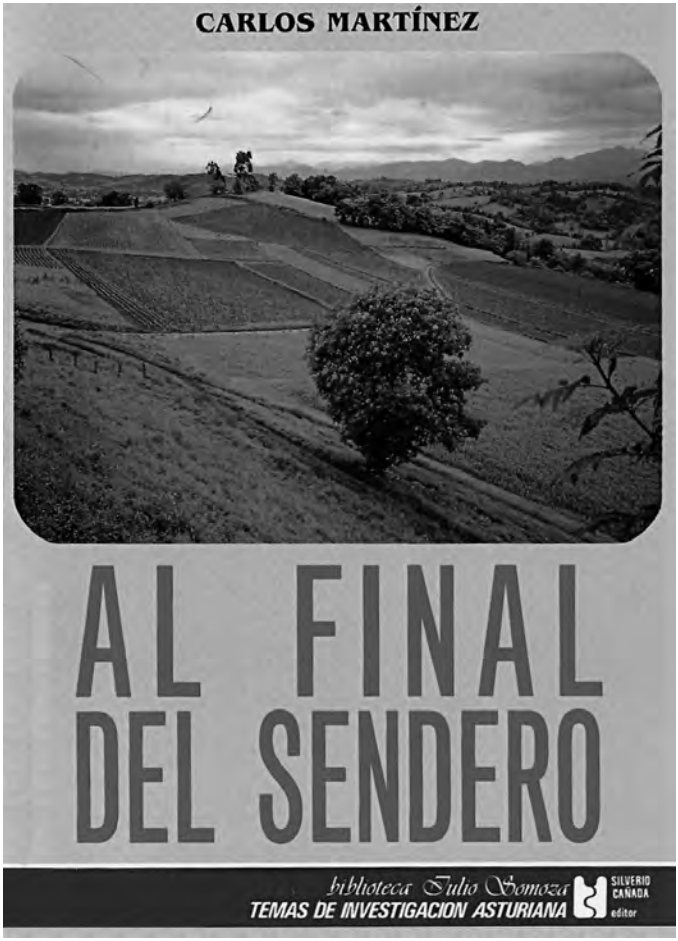
Carlos Martínez

Carlos Martínez

Si Alfonso Camín opta por la forma autobiográfica, Carlos Martínez recurre a las memorias para reconstruir, desde los márgenes, una parcela de la historia con finalidad justificativa, reivindicativa o apologética. Esta forma de la memoria no atañe tanto al yo como al nosotros, o al punto en que ambas trayectorias confluyen y, por tanto, el escritor de memorias no necesita dar cuenta de toda su vida, sino solo de hechos vividos cuyo testimonio es pertinente en la medida en que aporta algún conocimiento literario, cultural, histórico o político relevante para la comunidad en que el relato se genera. Por ello, en *Al final del sendero*[6] el lector no encuentra cumplido detalle de la peripecia vital de Carlos Martínez, sino la memoria de aquello que él entiende que es relevante recordar. Primero, algunas notas sobre infancia y adolescencia, en las que destaca un amplio uso de la lengua asturiana: «se *llindaban* las vacas que pacían», «el molino situado en una *caleya* sombreada y fresca», «la molinera, que tenía un gran *papu*», «el olor a *cucho* al que se mezclaba el fragante de la hierba», «las *endechas* o reuniones de vecinos», o la vibrante exaltación del «*ixuxú*, el ancestral grito de guerra, desafío, amor o victoria» (pp. 9-11). La *llingua* va desapareciendo a medida que el relato avanza, con lo que queda asociada al perdido mundo de la infancia, lo que revela que su uso es interpretado como resorte evocador de nostalgias. Después, reseñas de los años en Avilés, anécdotas de compañeros en la Residencia de Estudiantes y los cafés de Madrid, andanzas europeas en Berna, Friburgo, Lyon y París, y, a partir del regreso a Gijón, la vida cultural, social y, sobre todo, política de la ciudad.

---

[6] Carlos Martínez: *Al final del sendero*, Gijón: Silverio Cañada, 1990. Carlos Martínez Martínez (Ambás, Carreño, 1899-Gijón, 1995) se licenció en Medicina por la Facultad de San Carlos de Madrid y continuó su formación con sucesivas estancias de postgrado en Francia, Suiza y Berna. De regreso, abrió consulta en 1927 en la calle de Covadonga, en Gijón. Junto con otros gijoneses, como José María Friera y Honesto Suárez, fundó el Partido Radical Socialista (1930), y fue luego presidente de Izquierda Republicana. Ostentó tres cargos de peso en la convulsa Asturias de los años treinta del siglo pasado: como transitorio alcalde de Gijón a la llegada de la Segunda República (14 al 16 de abril), como diputado a Cortes por Asturias (desde el 28 de junio de 1931) y como gobernador interino tras la destitución de Rafael del Bosque en junio de 1936 hasta la incorporación en julio de Isidro Liarte Lausín. La organización de un hospital de sangre en El Llano durante la Revolución de Octubre le llevó a la cárcel durante tres meses; finalmente, la causa vista en consejo de guerra fue sobreseída. Durante la guerra, fue comisionado por el Gobierno para comprar armas, ejerció como médico en Gijón y, tras su caída, se incorporó en un hospital militar en Barcelona. De ahí, como tantos a los que recuerda en la *Crónica de una emigración*, partió al exilio, en Francia, Cuba y México, para regresar discretamente en los años sesenta. Otras obras publicadas: *Crónica de una emigración*. *La de los Republicanos españoles en 1939*, México, 1959; *Historia de Asturias*, Gijón, 1969.



Al final del sendero

La zona acotada por el ejercicio de la memoria, hasta 1939, hace pensar que la razón que motiva la escritura es la voluntad de dejar un testimonio privilegiado de la historia del Gijón de los años treinta, pues Carlos Martínez conocía de primera mano los tres hitos de ese relato: los acontecimientos municipales en los dos significativos días del 14 al 16 de abril de 1931, los enfrentamientos en El Llano durante la Revolución de Octubre y la sublevación y el capítulo del asedio al cuartel de Simancas. Como necesario colofón, el inevitable camino del exilio.

El relato de las primeras horas de la República en Gijón es impagable:

> El martes, 14 de abril, la tensión en Gijón fue en aumento a medida que transcurrían las horas. En la mañana de ese día se celebró en el antiguo Teatro Jovellanos una reunión-asamblea a la que asistieron los candidatos republicanos y socialistas triunfantes. Se decidió la formación de un Comité Revolucionario, del que, pese a no haber sido candidato en las elecciones —y quizá precisamente por eso— se me designó presidente, y a José María Friera secretario. […] Me pareció que no tenía sentido denominar revolucionario un comité que solo iba a tener por objeto facilitar la concreción de un cambio debido a la decisión popular expresada a través del voto. Esta consideración la guardé para mi coleto. Y acepté la designación. […] Sobre las tres de la tarde, poco más o menos, José María Friera y yo nos encaminamos al Ayuntamiento. Entramos y subimos, viendo, al pasar, entreabierta la puerta del despacho del alcalde —entonces lo era el señor Vereterra— y a unas cuantas personas que estaban en él. No salió nadie a nuestro encuentro. Friera y yo nos sentamos en uno de los escaños del salón de sesiones. Al cabo de un buen rato entró en el salón una persona que nos preguntó qué era lo que deseábamos. Le contestamos que veníamos a hacernos cargo de la Alcaldía en representación de los candidatos triunfantes en las elecciones, que nos habían autorizado para ello. […] No se encontraba allí el presidente de la corporación municipal. Fue don Rufino Menéndez el que hizo entrega de la Alcaldía. Recibí de sus manos el bastón simbólico. Don Rufino —aquel gran caballero— estaba visiblemente emocionado. Nos declaró noblemente no poder felicitarnos por un triunfo que a él, militante carlista, le producía desencanto y tristeza. Le contesté en el tono más amigable y cordial que pude, procurando quitar al acto del traspaso el más mínimo tinte ceremonioso y le estreché la mano a don Rufino, la mano de un hombre consecuente en sus convicciones que mantuvo hasta su muerte muchos años después. […] Acompañé a don Rufino hasta el soportal del Ayuntamiento y permanecí a su lado hasta que tomó el coche que lo esperaba. A esa hora ya se había congregado ante la casa consistorial un número considerable de personas. Mientras tanto las calles de Gijón estaban siendo recorridas por masas de gentes que daban vivas a la República, pero sin dar origen a ningún incidente. Friera y yo permanecimos en el despacho del alcalde. En el transcurso

de unas dos horas, cuando ya casi había anochecido, desfilaron por la alcaldía las autoridades de Gijón: Jueces, Registrador de la propiedad, Administrador de Aduanas, jefes del Ejército y de la Marina y de los carabineros. Todos hicieron manifestaciones de acatamiento al nuevo régimen. Desde el primer momento, el secretario del Ayuntamiento, señor Díaz Blanco, se puso amablemente a nuestra disposición tras haber redactado el acta de entrega de la alcaldía. Pasaba el tiempo, y Friera y yo echábamos de menos la visita protocolaria del capitán de las fuerzas de la Guardia Civil de guarnición en Gijón. Por fin, pasadas las diez de la noche, llegó el capitán Doval. Comenzó por pedir disculpas por su retraso, tras de lo cual se manifestó muy explícitamente en el sentido de que se le considerara al servicio del poder legalmente constituido. A eso de las once de la noche, y haciendo los naturales comentarios acerca de los acontecimientos del día y del por muchos motivos tristemente célebre capitán, nos fuimos Friera y yo a cenar al restaurante de la simpática y acogedora Faustina. Al día siguiente por la mañana se celebró una sesión de la nueva corporación municipal que presidí, y en la que tomaron posesión de sus cargos los concejales elegidos. […] Antes de dicha sesión pasaron por el Ayuntamiento a cumplimentarme como alcalde, el director del Instituto Jovellanos, Ramón Regueral, en representación del claustro; el señor Rodríguez Ponga en la de la Escuela de Comercio y los profesores don Cristóbal Fournier, don Víctor Manuel Pérez Prendes, don Damián Álvarez y don Teófilo Martín Escobar.[7]

El relato de Carlos Martínez pivota sobre dos ejes. Uno, pretende construir una visión pacífica de la llegada de la República, alternativa al relato de violencia y desmanes que se había impuesto en los tiempos en que escribe, como evidencia lo que se cuenta y lo que se calla: Martínez recuerda que recoge el bastón de mando del concejal carlista Rufino Menéndez, a quien acompaña a la salida y a quien manifiesta respetar, que la gente da vivas a la República sin dar origen a ningún incidente y que jueces, ejército e incluso una rezagada Guardia Civil acatan el nuevo gobierno; al mismo tiempo, Martínez decide no recordar que el alcalde Vereterra y Polo se había resistido pistola en mano a entregar la alcaldía a los candidatos que habían ganado las elecciones.

El otro eje del relato, más personal, es recordar que fue él y no Isidro del Río Rodríguez quien se hizo cargo del Ayuntamiento en las primeras horas de la República, con lo que su memoria viene a rellenar la fisura de esos dos días en que la ciudad parece no tener alcalde: de ahí la insistencia en que «hizo entrega de la Alcaldía», «se celebró una sesión de la nueva corpora-

[7] Carlos Martínez: *Al final del sendero*, Gijón: Silverio Cañada, 1990, pp. 168-170.

ción municipal que presidí» y en que «pasaron por el Ayuntamiento a cumplimentarme como alcalde».

El siguiente nudo de esta historia vivida de la ciudad son los enfrentamientos en El Llano durante la Revolución de Octubre, que presencia como encargado del hospital de sangre:

> En la soleada mañana del espléndido día que hizo el 4 de octubre de 1934, me fui al barrio de El Llano. Una vez allí me hicieron entrar en una pequeña y modesta casa de una sola planta con un par de habitaciones […]. A los pocos momentos comenzaron a llegar heridos, no precisamente huelguistas revolucionarios, sino personas de las zonas rurales inmediatas a Gijón: lecheros, aldeanos o aldeanas que venían al mercado, u otras personas que habían sido alcanzados por disparos de la Guardia Civil y de los Guardias de Asalto. Estas fuerzas se habían percatado muy pronto —cosa fácil por otra parte— de que El Llano era uno de los focos principales, si no el principal, del levantamiento en Gijón. No hubo al comienzo heridos graves, pero a medida que avanzaba la mañana empezaron a llegar los de tal condición. […] En tal momento se nos presentó un pastor protestante que, dándose cuenta de la crítica situación en la que nos encontrábamos, nos hizo el ofrecimiento de su capilla, construcción de una planta, bastante amplia, situada muy cerca de la pequeña casa en la que ya no cabían los heridos. […] Pronto comenzaron a llegar a ella vecinos y vecinas del barrio trayendo colchones y sábanas, en gesto muy generoso de aquellas modestas gentes. […] Por fin, llegó la hora del asalto final. Las fuerzas del Ejército, Tercio, Cazadores de África, Guardia Civil y las de la guarnición de Gijón se desplegaron en un amplio movimiento envolvente en torno a El Llano y las zonas a él cercanas. […] Muy pronto notamos que los disparos de los revolucionarios iban disminuyendo poco a poco. Finalmente, cesaron completamente. Oímos entonces unos cuantos toques de los cornetines militares. Comenzamos a oír también voces de los atacantes. […] Recordaré siempre la mirada angustiada de aquel muchacho agonizante que se mantenía consciente, pero que ya no tenía aliento más que para quejarse débilmente. En aquella mirada, más que dolor u odio, lo que parecía haber era asombro, doloroso asombro.[8]

Se advierte que la narración de Carlos Martínez se aleja de la épica bélica y del objetivismo y prefiere focalizar su atención en aspectos que parecerían menores, como la solidaridad del pastor protestante de El Llano y de los propios vecinos, o se expresan desde la subjetividad, como el recuerdo de aquella agonía asombrada. En última instancia, el relato cobra una personal relevancia cuando es acusado de haber participado en la organización de la insurrección, lo que le lleva a permanecer tres meses detenido como preso

[8] Carlos Martínez: *Al final del sendero*, Gijón: Silverio Cañada, 1990, pp. 200-203.

político en la cárcel de El Coto. Carlos Martínez quiere dejar constancia de que él estuvo en El Llano cumpliendo sus obligaciones como médico y de que estuvo detenido y encarcelado injustamente, pero matiza el dramatismo de aquellas circunstancias con elegantes escapadas mentales y algunas dosis de ironía: detenido en la comisaría que había sido su instituto, sentado en el centro del patio con dos guardias de asalto encañonándolo, dice acordarse «de mis días de examinando en el instituto y pensé, comparándolas, mi situación de entonces y en la que ahora me encontraba»; conminado por el tribunal militar a aceptar su culpabilidad —«Le doy a usted cinco minutos para que amplíe la declaración; tenga en cuenta que en ello puede irle la vida». Hizo una pausa y añadió: «Y que conste que esto no es una coacción»—, reflexiona para nosotros: «No sé yo lo que aquel militar entendía por coacción. Yo —y no se estime esta declaración como bravata— estaba tranquilo». Cuando ha de ser trasladado a la cárcel de El Coto, el tener que hacerlo sin el laxante que tanto se había preocupado de procurarse hace más risueño, y absurdo, el camino: «Pero antes había ocurrido una cosa verdaderamente graciosa a pesar de la circunstancia. Al ir a subir al coche me di cuenta de que había olvidado la gabardina que no tuve nunca puesta, sino al brazo. Les pregunté a los guardias que si me permitían recogerla, a lo que contestaron afirmativamente. Cometí entonces la tontería de decirles que llevaba en ella un medicamento —el Normacol—. […] El comandante, al ver el aspecto de su contenido —un granulado color pardo oscuro—, debió de creer que se trataba de una materia explosiva, pues mandó colocar el bote en el suelo del patio, y que se llevara inmediatamente para su examen por un experto. Este relato es absolutamente verídico. Y me tuve que marchar sin el Normacol» (pp. 204-206).

Su papel como gobernador interino hasta la llegada de Lausín es recordada desde el humor, cuando anota su primera entrada:

> Vigilaban la puerta del Gobierno dos guardias de asalto. Al llegar yo a ella y tratar de entrar, los Guardias me preguntaron lo que deseaba, al mismo tiempo que me cerraban el paso. La situación quedaba entre lo violento y lo cómico. Yo no me atreví, para no poner a aquellos muchachos en apuros —y mientras pensaba en cómo salir de aquella situación—, a declarar que yo era el nuevo gobernador. Benigno Arango […] reconvino a los guardias. […] Quedó así solucionada la situación un tanto embarazosa para los guardias y bastante chusca para el nuevo gobernador.[9]

[9] Carlos Martínez: *Al final del sendero*, Gijón: Silverio Cañada, 1990, p. 216.

De la sublevación no da cuenta demorada, pero recupera una conversación anterior a la presidencia de Azaña en que el coronel Aranda le pregunta sobre las calzadas romanas de Asturias para anotar como de pasada: «Aranda me dijo que las recorría con frecuencia. Después se supo que no era el interés histórico sino el puramente estratégico el que le movía a recorrer calzadas» (pp. 215-216). Martínez tiene una opinión clara sobre el papel del coronel el 18 de julio: «Al verlo marchar, nuestro amigo [un correligionario de Izquierda Republicana] volvió a decirnos que el coronel nos había jugado una mala pasada, que nos había traicionado. Los hechos le dieron la razón. Nuestro amigo fue fusilado por rebelión militar en Oviedo a los pocos días de producirse el alzamiento» (p. 224). El hombre que posteriormente conoce la verdad de la historia no puede hurtarnos el yerro, ni dejar de reconocer de modo implícito que el hecho de que él mismo, y otros, no percibieran el papel que Aranda jugaba en su momento tuvo consecuencias nefastas.

El asedio al cuartel de Simancas sirve para una de las páginas más ensalzadoras de las memorias, la dedicada a un encumbrado comandante Gállego, que es descrito como «la representación genuina de las más altas virtudes militares y humanas» (p. 231). Pero el valor de este y la semblanza del embajador de los Estados Unidos, Claude Bowers —al hilo de la cual recuerda cómo Roosevelt afirmó: «En la cuestión de España me parece obramos equivocadamente» (p. 232)—, deja paso en seguida a esas historias menores que no se transcriben en los anales, como la del joven que maneja la cuba llena de gasolina con que pretenden rociar el cuartel de Simancas, y que explotó al recibir impactos de mortero:

> Yo lo recuerdo perfectamente; era joven, quizá no llegaría a los treinta años, alto, fuerte. No había sido él quien ideara el absurdo intento. No sé si fue designado por alguien o si se ofreció como voluntario para realizarlo. Inmediatamente antes de subir a la cuba y ponerse en marcha, estuvo con nosotros en el salón en que se reunía el comité. Sabía que iba a morir. Esto se vio cuando dirigiéndose a algunos de sus compañeros les pidió que si algo le ocurriera cuidaran de su mujer y de sus hijos, al mismo tiempo que entregaba a uno de sus amigos un anillo y una cadena que llevaba al cuello. Todo lo hizo con calma, sin nerviosismo aparente, con una serenidad sobrecogedora.[10]

Del mismo modo, y ya cuando acompaña a Gállego a una inspección de la recién recuperada zona de Grao, quiere hacer memoria para nosotros:

---

[10] Carlos Martínez: *Al final del sendero*, Gijón: Silverio Cañada, 1990, pp. 233-234.

> Como recuerdo de aquella retirada se me grabó el de la patética escena de una anciana llamando desesperadamente a la puerta de una casa en las afueras de Grado, golpeándola con los puños mientras ardían otras casas próximas a aquélla. La anciana pronunciaba un nombre mientras golpeaba la puerta sin que nadie le abriera. Me alejé oyendo los gritos de aquella pobre mujer.[11]

De la llegada a Oviedo retiene una interesante percepción de la mirada del otro hacia sí mismo, que permite identificarse al médico y político como lo que los demás creen que es: «Una de aquellas personas me preguntó si yo era rojo y al contestarle que sí mostró su extrañeza con un gesto muy significativo, extrañeza compartida por sus compañeros. La cosa se explica: yo llevaba gabardina, corbata y seguramente los zapatos bien lustrados. Era evidente que mi apariencia no se ajustaba a la imagen del rojo que se habrían figurado aquellas gentes» (p. 239). En última instancia, el solo aparentemente inocente relato cuestiona cierta codificada imagen de los «rojos».

La narración de todos estos relatos locales relativos a la proclamación de la República, la revolución en El Llano y la sublevación están matizados por la distancia, pues las memorias son redactadas «al final del sendero», a partir de unas «notas que sirvieron para borrador de estos mis recuerdos» (p. 173).

La distancia permite en muchas memorias que la perspectiva presente se inmiscuya en el relato, pero no sucede así en estas, salvo cuando al recordar que Teodomiro Menéndez había gritado en la conmemoración del centenario de la Universidad «Viva Clarín» el Carlos Martínez que escribe decide introducir en sus memorias lo que le hubiera gustado recordar: «Si ahora viviera rompería a gritar otro viva: a Leopoldo Alas Argüelles. Quizás el grito despertaría a los que están obligados a rendir el homenaje que le es debido, y que no tengo cuenta que se haya ofrecido a su memoria» (pp. 193-194). Interpela así excepcionalmente al lector para que reclame con él el homenaje que este mismo año, el 2007, le dedicó la Universidad, por fin, a su rector fusilado.

Formalmente, la escritura es ágil y respeta los resortes que confieren objetividad a lo narrado, pero no resulta fría, al estar matizada por esta serie de recuerdos personales, que no privados. Las más de las veces, como hemos visto, dan cuenta de conmovedoras vivencias que no tienen cabida en esa enfática narradora que Galdós veía en la historia, o enfoca estos aconte-

---

[11] Carlos Martínez: *Al final del sendero,* Gijón: Silverio Cañada, 1990, p. 236.

cimientos inteligentemente a través de algún hecho o personaje aparentemente menor, como el cojo que vendía periódicos ante el Hotel Malet, en la esquina de Munuza y Corrida y anuncia: «—El Carbayón, con el Gobierno nuevu. Metiéndome en lo que no me importaba, y en plan de broma, me acerqué a él y le dije: —¿Por qué en lugar de decir el Gobierno nuevo no dice usted el nuevo Gobierno?, a lo que me contestó rápido: —Coño, ya llegaron los intelectuales. Sin comentarios que, sin excepción posible, serían favorables al simpático vendedor» (p. 151). Pero no faltan otros que respiran el costumbrismo más convencional, que nos lleva a tomar las «angelitas» en casa Orejas o una ginebra compuesta en La Maison Doré o un aperitivo en las terrazas de los balnearios de la playa (pp. 149-150) o a recordar con él a personajes como Aurelio Delbrouk, Julio Gavito, Julián Ayesta (padre), Manuel Meana o el Castañeru, «individualidades con acusada originalidad» (p. 153).

Pero, sobre todo, se aprecia en estas memorias la conciencia del escritor de que su relato no es la historia del yo, sino del nosotros. Por ello el narrador se empeña en retirarse y subsumirse en el colectivo, situando a la colectividad, que es la ciudad, en primer plano. Por ello, procede a aligerar los momentos más dramáticos o a cuestionar la grandeza de determinados momentos y actores históricos cuando la narración se refiere a sí mismo, con la actitud, a veces humorística, a veces despreocupada, de quien estando detenido quiere recordarse como alumno del Instituto Jovellanos, de quien interrogado y coaccionado se pregunta qué entenderá el comandante por coacción, de aquel a quien trasladado a la cárcel le requisan un laxante que los militares confunden con un explosivo, de quien siendo alcalde quiere recordar que esa noche cenaron en el restaurante de la amable Faustina, de aquel a quien siendo gobernador impidieron los guardias el paso al edificio de Gobernación, o de aquel que se sabe rojo con gabardina, corbata y zapatos bien lustrados. Por ello, sin embargo, renuncia a tales formas cuando se refiere a esos otros a los que hace verdaderos protagonistas de aquellos acontecimientos, con lo que el lector ha de respetar la solidaridad del pastor y los vecinos de El Llano, compartir la angustia asombrada del moribundo, admirar la serenidad sobrecogedora del joven que conduce la cuba cargada de gasolina y desesperarse con la anciana de Grao que golpea una puerta que nadie abre. Por ello, desde «el final del sendero», Carlos Martínez trunca sus memorias en el 39, mucho antes que su trayectoria vital, justo en el momento en que aquel nosotros se fragmenta. Por ello, el final no es el relato de su propio exilio, sino la visión de otros que saltan del tren antes de llegar a la estación del Quai d'Orsai:

Óscar Muñiz

Durante el viaje pasó por mi departamento más de un revisor. No se presentó ningún policía pidiendo documentación. Al ir llegando a las cercanías de París, comencé a ver pasar por delante del departamento que ocupaba algunos individuos con inequívoco aspecto de ser refugiados españoles. Se preparaban, como pude ver después, para bajarse en marcha al aminorar el tren su velocidad poco antes de la entrada en el túnel que desembocaba en la estación del Quai d'Orsai. Me asomé a la ventanilla y vi a varios de ellos tirarse del tren, y perderse muy pronto en las calles de los suburbios parisienses.[12]

Óscar Muñiz

Si Alfonso Camín y Carlos Martínez optan por una escritura del yo que al tiempo es referencia del Gijón de aquellos años, Óscar Muñiz novela una historia que no conoció: la del Gijón de Bobes y Durruti.

Aunque nos ciñamos a estas obras, cabe resaltar que Asturias es el eje sobre el que suele pivotar la atención de Óscar Muñiz.[13] De ella se ocupa tanto desde su faceta de historiador, con sus investigaciones sobre el Consejo de Asturias y León y sobre Asturias en la guerra civil, como desde su óptica de escritor, pues late en la ciudad de provincias en que duda *El coronel* innominado el 18 de julio de 1936, en el paisaje de *El ladrido*, en la aldea de Barzallana de *El juego del diablo* o en los recuerdos de Fernando Villaamil.

Si Asturias es el tema primigenio, el realismo es la geografía literaria de Óscar Muñiz, con las decantaciones propias de la narrativa del siglo xx: un realismo social en *El ladrido* y psicológico en *Con la piel cosida*, que en los últimos años el lector de Scott, Kipling y Stevenson declina en clave de novela de aventuras en *La verdadera historia de la Isla del Tesoro* —notable *precuela* de la de Stevenson, en que conocemos la historia del capitán Flint

---

[12] Carlos Martínez: *Al final del sendero*, Gijón: Silverio Cañada, 1990, p. 298.

[13] Puede verse una semblanza del autor en la obra de María Elvira Muñiz: *Escritores de Gijón*, t. ii, Gijón: Ateneo Obrero de Gijón (Colección Fortuna Balnearia, 12), 1999, pp. 105-117. Otras obras publicadas de Óscar Muñiz: *El coronel* (finalista del Premio Ciudad de Oviedo), Oviedo: Summa, 1968; *El ladrido*, Oviedo: Summa, 1969 (adaptación cinematográfica de Pedro Lazaga [Copias Gran Vía, 1977]; *El juego del diablo* (Premio Ciudad de Oviedo), Oviedo: Richard Grandio, 1970; *El verano de la dinamita. Asturias, 1936*, Madrid: Júcar, 1974; *Con la piel cosida* (Premio Ateneo de Valladolid), Madrid: Editora Nacional, 1974; *El Consejo de Asturias y León, 1936-1937: contribución a su estudio histórico-jurídico*, Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1975; *Asturias en la Guerra Civil*, Salinas: Ayalga, 1976; *La verdadera historia de la Isla del Tesoro*, Oviedo: Fundación Dolores Medio, 1985; *Bobes, la cólera de Dios*, Avilés: Azucel, 1990; *La pólvora y la sangre* (Premio Casino de Mieres), Madrid: Ediciones Libertarias, 1993; *El Capitán de la reina*, Gijón: Llibros del Pexe, 1998.

contada por el único que volvió con él al Walrus—, y que se conjuga como novela histórica en *La pólvora y la sangre*, *El capitán de la reina* y en *Bobes, la cólera de Dios*.

Dos son las obras en que la ciudad de Gijón se erige en protagonista del relato: *Bobes, la cólera de Dios* y *La pólvora y la sangre*. Su tratamiento literario, aunque manteniendo el sustrato histórico común, la vida de Bobes y el asalto de Durruti, es diverso, pues si la primera se configura como una autobiografía ficticia con estructura epistolar, la segunda se acerca más al modelo de la no ficción.

En la primera, el autor trabaja con la memoria de un hombre que tuvo la desgracia de que sus biografías fueran escritas por sus enemigos, dispuestos a condenar al realista para ensalzar a un Bolívar que había firmado el decreto de «guerra a muerte». Para construir un relato alternativo a esta sanguinaria visión de Bobes, Muñiz retorna a un pasado nunca contado, en que Gijón es un *flashback* del coronel Bobes.

El caudillo astur escribe a su madre desde los llanos venezolanos la víspera de la batalla de Ulrico, en que caerá muerto, y recuerda su infancia. Por ello, el Gijón de la novela es descrito desde la mirada ajena y curiosa de un José Tomás Bobes niño, que llega del interior y describe una ciudad que es ante todo mar y puerto: «Aún no he olvidado, ni olvidaré jamás, la impresión que al llegar a Gijón me causó la vista de la mar», «Tenía ante mí mucho que ventear, y cuanto hallazgo hacía provocaba mi asombro y extrañeza. En primer lugar el puerto, capaz para ciento cincuenta velas, donde se acogían tanto las modestas barcas de pesca, como bajeles de cabotaje y de la carrera de Indias. Jamás había contemplado yo espectáculo semejante», «Y en el puerto me asombraban los olores. Indefinibles, peculiares y característicos, distintos a cualesquiera otros y que solo se perciben junto a la mar, como el olor de las algas, del pescado, de la brea, de la sal; efluvios que corrían por las pinas callejuelas empedradas de Cimadevilla, que a bocanadas salían por las puertas de las muchas bodegas donde se sazonaba el pescado, que penetraban en el interior de las casas, que todo lo llenaban» (pp. 23-25).

Y, junto a estas sensaciones de la villa marinera, en el recuerdo del coronel se hacinan las historias que los navegantes cuentan en el *cay*, relatos de tormentas, naufragios, abordajes y criaturas fabulosas que el caudillo dice haber escuchar embobado cuando niño.

Óscar Muñiz se demora en estas descripciones del ambiente de la ciudad porque esta es la razón de ser del marino, porque son aquellos olores, las historias que cuentan las gentes de la mar y las naves que observa arribar y partir las que despiertan la vocación de piloto de Bobes:

> […] yo me veía a mí mismo como héroe y protagonista de aquellas historias, y cuando por las noches cerraba los ojos y me quedaba dormido en mi yacija, era para soñar con arriesgadas singladuras por piélagos procelosos, rumbo a costas desconocidas, a bordo de bajeles que con todo el trapo desplegado se deslizaban airosos sobre las aguas a despecho de la furia y las olas y de los caprichos del viento.[14]

Del Gijón de mar y puerto pasamos al relato del Gijón del Real Instituto de Náutica y Mineralogía, en que el adolescente se matricula. Este relato se nutre de los diarios y la correspondencia de Jovellanos para describir la vida docente del centro, repasar la nómina de profesores, recrear los paseos por el arenal de San Lorenzo, recordar la triste anécdota del cura de Somió, que «rondaba por la biblioteca como un sabueso a la busca, entre los libros que la formaban, de alguno que estuviese prohibido» (p. 32), o condenar, en los recuerdos del niño que escuchaba al patricio, el furor de los republicanos franceses.

Entonces Bobes se embarca como agregado en el bricbarca *San Lorenzo*, y con el título de Pilotín, se alista en la Marina Real, y Gijón desaparece del relato. Su imagen última es la del propio Jovellanos, cuyas palabras resuenan en el recuerdo de Bobes en su singladura rumbo a El Ferrol:

> Nunca olvides que por tu comportamiento y conducta juzgarán al Instituto en el que has estudiado, y que según procedas formarán opinión sobre él. Muéstrate digno de la confianza que tus profesores te han concedido, a fin de que ellos y yo con ellos, podamos sentirnos orgullosos de ti. Estoy seguro —añadió— de que no nos defraudarás.[15]

Así remarca el autor que son estos años, e incluso las expectativas de Jovellanos, lo que ha llevado a Bobes a ser quien es. En este sentido puede entenderse después la larga digresión sobre el papel de Jovellanos tras la invasión francesa, pues el patriotismo de Jovellanos se convierte en un referente del comportamiento de Bobes frente a los independentistas.

La pólvora y la sangre novela el primer gran atraco a mano armada a un banco llevado a cabo en España: el que Buenaventura Durruti y su grupo Los Solidarios perpetraron en la filial del Banco de España de Gijón el 1 de septiembre de 1923, con un botín de más de medio millón de pesetas —de «las de antes»—, cuya finalidad era pagar la fianza de Ascaso y otros com-

---

[14] Óscar Muñiz: *Bobes, la cólera de Dios*, Avilés: Azucel, 1990, p. 27.

[15] Ibídem, p. 49.

pañeros detenidos por el atentado contra el cardenal Soldevila. El episodio tiene notable trascendencia, pues se convirtió en el referente de un «anarquismo expropiador» que ese mismo año «recabó fondos» en la Caja de Ahorros de Tarrasa y en el Banco Padrós de Manresa. Los atracos a las sucursales del Banco de Chile en Mataderos (1925) y del Banco Argentino en San Martín de los Andes (1926) dieron proyección internacional al grupo y al mítico atraco de Gijón (1923), y la prensa burguesa, que los cubrió ampliamente, hizo de Los Solidarios primero una cuadrilla de estafadores y, luego, de legendarios forajidos, en los que, sin embargo, algunos otros percibían resonancias de justicieros bandoleros.[16]

La novela de Óscar Muñiz tiene mucho de la narrativa no ficcional,[17] tan en boga desde la publicación de *A sangre fría* (1965) de Truman Capote: a partir de testimonios orales, memorias, noticias de prensa, discursos y fuentes bibliográficas como las de Diego Camacho, con el pseudónimo de Abel Paz, Julio C. Acerote, Juan García Oliver, Rai Ferrer y Joan Llarch, el autor reconstruye, más que recrea, aquel acontecimiento. De tal voluntad de historicidad dice el propio Óscar Muñiz:

> […] tal fantasía no empeña ni adultera la veracidad de los hechos narrados, a la que, con las salvedades apuntadas, pretende ajustarse en todas sus partes el relato novelado.[18]

Lo que el autor llama *fantasía* no tiene tanto que ver con la ficcionalidad como con la organización de la materia narrativa, esto es, no afecta a la veracidad de los hechos, sino a cómo decide contarlos, y aquí residen los mayores aciertos narrativos de la novela.

---

[16] Pueden consultarse todas las noticias en la prensa asturiana en <www.hemeroteca.gijon.es>, gracias al encomiable proyecto de digitalización de la prensa llevado a cabo por el Ayuntamiento de Gijón.

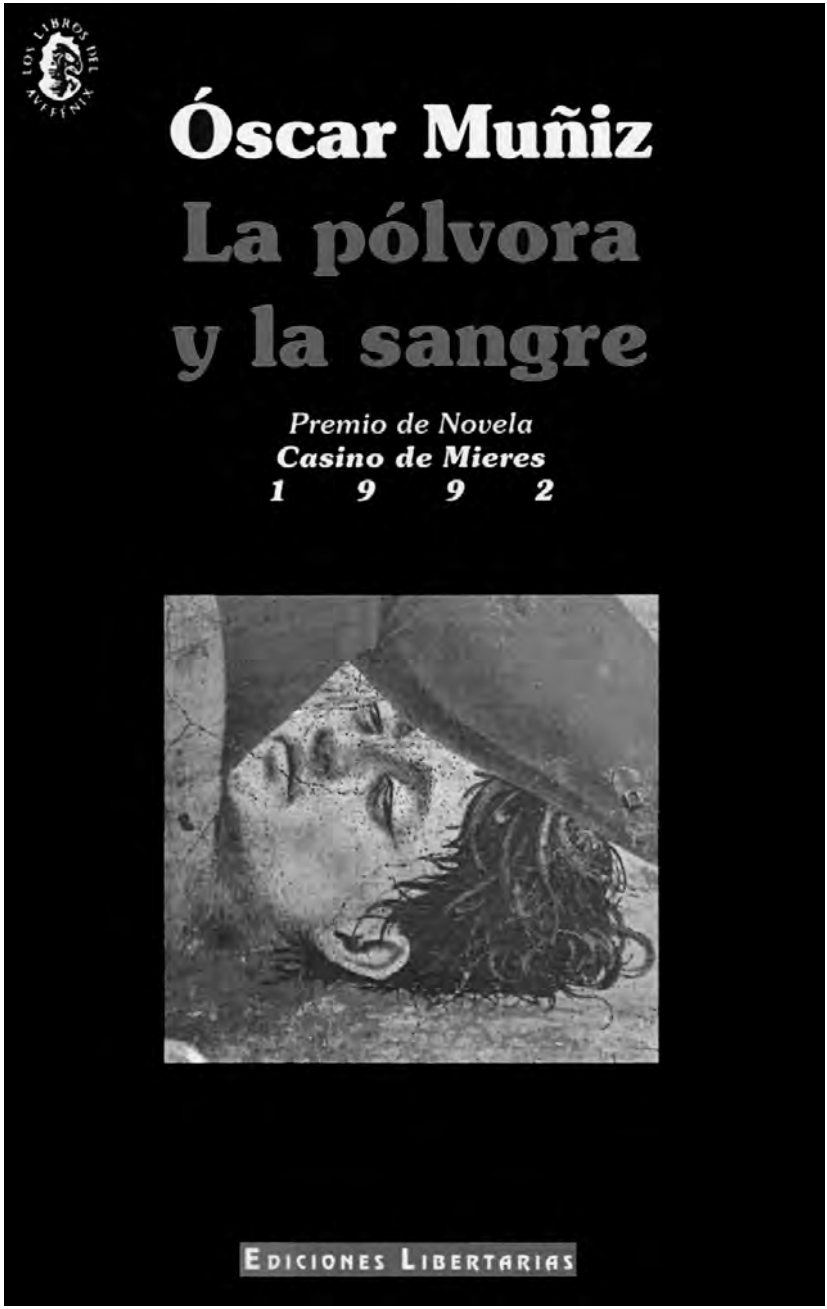
[17] La definición de literatura «no ficcional» responde a una concepción de los discursos basada en los conceptos históricos verdadero-falso y no en las nociones literarias verosimilitud-inverosimilitud; de ahí que esta definición sea una verdadera *contradictio in adjecto:* la adjetivación «no ficcional» presupone que la literatura es ficción y luego niega su esencia, por lo que define algo por negación como ni literatura ni historia, y esto sin entrar a considerar que toda organización discursiva, aunque pretenda narrar la realidad, supone la selección de una secuencia y un punto de vista y el relegamiento del resto de posibilidades infinitas. De todos modos, como señaló Paul Válery, no nos emborrachamos con las etiquetas de las botellas y probablemente no se puede pensar seriamente con términos genéricos, así que, por ahora, renuncio a la disquisición analítica y sírvanos este *palabro* para seguir entendiéndonos («Il est impossible de penser —sérieusement— avec des mots comme Classicisme, Romanticisme, Humanisme, Réalisme… On en s'enivre ni en se désaltère avec des etiquettes de bouteilles», Paul Válery: *Mauvaises pensées et autres*, París: Gallimard, 1942, p. 35).

[18] Óscar Muñiz: *La pólvora y la sangre*, Madrid: Ediciones Libertarias, 1993, p. 135.

Por un lado, destaca la creación del personaje significativamente llamado Libertad. Esta adolescente, voraz lectora del Ateneo Obrero, sobrina de un tipógrafo anarcosindicalista, que para la policía no sería más que «una modistilla insignificante, una mocosa de diecisiete años» (pp. 34-35), es quien canaliza la historia hacia el lector. No es ella la narradora, pero es ella a quien el anarquista habla con palabras recuperadas de sus discursos: «Jamás había escuchado nada semejante: "¿Por qué lucho? […] Pues porque es preciso cambiar el mundo". […] Compartía la muchacha esos mismos ideales» o «"No espero la llegada de un mañana utópico. Quiero acabar con la injusticia hoy mismo, aquí y ahora, sin aguardar más". Comprendía muy bien Libertad los sentimientos de aquel gigante» (pp. 35-36). Es Libertad quien lee en los periódicos las noticias del atraco: «Debatiéndose entre el temor y la esperanza, Libertad sostenía el periódico con manos temblorosas. En la primera plana, el titular saltaba clamoroso a la vista de la joven: "La Guardia Civil entabla un vivo tiroteo en Colloto con dos de los atracadores, uno de los cuales queda muerto y otro se entrega"» (p. 87). Es ella quien escucha los diversos comentarios de los gijoneses en la panadería: «—¿Sabéis lo que ha pasado? ¡Qué barbaridad! […] Los ladrones entraron pistola en mano, y al parecer se llevaron millones. —¿Le dieron a… alguno de los atracadores? […] No lo sé, hija, no lo sé. El que sí está herido, de fijo, es el director del banco» (p. 59). Es Libertad quien presta oídos a la limpiadora del banco: «uno de ellos, en eso sí me fijé, llevaba gabardina, lo que me extrañó con el buen tiempo que hace» (p. 59). Es ella quien escucha al peluquero: «Hubo muchos tiros. A mí me encañonaron con la pistola y me metí en la barbería a toda prisa» (p. 60).

Es decir, es ella a través de quien el lector contemporáneo accede a toda esa información recogida en la prensa, y lo hace mediatizado por los sentimientos de Libertad; evidentemente, el lector no compartirá necesariamente su enamoramiento, pero no podrá librarse de la mirada femenina, ante la cual Durruti ha ido convirtiéndose en un héroe: «Comprendía muy bien Libertad los sentimientos de aquel gigante, tan atractivos y seductores eran por sencillos y elementales» (p. 36), «Jamás llegaría a olvidar la primera vez que lo vio, en el Frontón del Piles. Arrogante, corajudo, recio y vigoroso» (p. 88), «Libertad lo admiraba. Admiraba al mocetón de complexión hercúlea, al luchador infatigable, al hombre entregado en cuerpo y alma a su idea» o «Lo tenía por paradigma de la audacia, de la osadía, del arrojo y del valor. Por arquetipo de temeridad y de bravura, espejo de bizarría, ejemplo cimero de coraje y resolución» (p. 89).

Al tiempo que se dibuja este collage de testimonios sobre Durruti, los hechos verídicos se enmarcan en el Gijón de la época, pues en esta obra



La pólvora y la sangre

importa tanto lo que Durruti fue como lo que aquella sociedad pensó que era, y el retrato termina siendo el del Gijón de aquellos años veinte que no todos llamarían *felices*.

Pero es particular logro de esta novela el que dicho retrato no se configure como un manido ensarte de cuadros costumbristas al haber convertido estas escenas en pinceladas pertinentes y necesarias a la acción:

> Cuando el día once de julio Buenaventura Durruti y Eusebio Brau, *el catalán*, se apearon del tren en la Estación del Norte de Gijón, allí se encontraba esperándoles Aurelio Fernández, *el Jerez*. Aurelio Fernández les había buscado alojamiento en un hotel de la calle Marqués de San Esteban, donde se hospedaron los tres haciéndose pasar por veraneantes. Como por aquellas fechas los forasteros acudían a Gijón a tomar baños de mar en su playa, resultaba fácil para «Los Solidarios» pasar inadvertidos a los ojos de la policía.[19]

Los encuentros se celebraban en el «Frontón del Piles», en las afueras de la ciudad, en la cercana aldea de Somió. Así las reuniones se disfrazaban bajo la apariencia de inocentes partidas de pelota.[20]

> De regreso a Gijón […] se hospedaron en una pensión de la Plaza del Seis de Agosto. […] Desde el balcón de la fonda podían contemplar en el centro de la plaza la estatua en bronce de Jovellanos, rodeada de una verja. —Mirarlo, a ese lo tienen enjaulado— comentó *el catalán*. Gijón entraba en su Semana Grande, celebrada con fiestas que culminaban el 15 de agosto, día de la Virgen de Begoña, patrona de la ciudad. Había verbenas, bailes de sociedad, corridas de toros, fuegos artificiales, regatas en la concha, cucañas en el muelle… En los teatros actuaban con gran éxito las compañías de Carmen Muñoz y de Caballé, y como magno acontecimiento, se anunciaba para fechas próximas el debut de la bailarina Lolita Astolfi. La Banda de Música ofrecía conciertos en el quiosco del Paseo de Begoña, la playa de San Lorenzo era un hervidero de gente que tomaba baños de ola y de sol, y en las terrazas de los cafés de la calle Corrida no era posible encontrar ni una sola mesa libre. El bullicio favorecía los planes de *Los solidarios*, que así pasaban como unos jóvenes más, dispuestos a divertirse. Ajena al ambiente de jolgorio y regocijo, Libertad se afanaba en el cumplimiento de la misión que se le había encomendado.[21]

---

[19] Óscar Muñiz: *La pólvora y la sangre*, Madrid: Ediciones Libertarias, 1993, p. 33.

[20] Ibídem.

[21] Ibídem, pp. 41-42.

Óscar Muñiz consigue que la descripción de los baños de ola, del frontón del Piles y de la feliz actividad de la Semana Grande «vengan a cuento», en tanto sirven como amparo de las actividades de los anarquistas y como interesante contraste con los siempre narrados como «felices» años veinte.

Por ahondar en estas relaciones entre la historia investigada y el discurso construido, cabe reseñar que lo que en la bibliografía son hechos veraces se convierten en la novela en acertadas anécdotas que contribuyen al trazado del personaje y al desarrollo de la acción, esto es, se resignifican con matices de los que la realidad carece. En el principio de la novela un joven mendigo se acerca a Durruti y este coloca una pistola en su mano extendida: «¿Quieres dinero? Pues ahí tienes un revólver para ir a buscarlo a un banco, como hacen los hombres. ¡Róbalo! Pero no te humilles pidiendo limosna» (p. 25). Ciertamente, hay testimonio en *La muerte de Durruti* de Joan Llarch de tal situación, sin embargo, Óscar Muñiz la ha resignificado, haciendo que funcione como premonitorio aviso de lo que va a suceder. De hecho, unas páginas más adelante, Durruti le recordará a Gregorio aquella escena, cuando este pregunta de dónde sacarán dinero para comprar rifles: «¿No escuchaste lo que le dije? Pues lo mismo te lo digo a ti: el dinero se encuentra donde tiene que estar, en el banco» (p. 28).

Decía el corresponsal de guerra Ilya Gregorevich Ehrenburg:

> […] ningún escritor se hubiera propuesto escribir la historia de su vida [la de Durruti]; esta se parecía demasiado a una novela de aventuras […]. Este obrero metalúrgico había luchado por la revolución desde muy joven. Había participado en luchas de barricada, asaltado bancos, arrojado bombas y secuestrado jueces. Había sido condenado a muerte tres veces: en España, en Chile, en Argentina. Había pasado por innumerables cárceles y había sido expulsado de ocho países.[22]

En el marco de una literatura asentada en el principio de verosimilitud, es arriesgado novelar una realidad que resulta increíble, y el narrador se resiste a que la realidad resulte inverosímil. De hecho, en diversas ocasiones los personajes muestran pasmo e incredulidad ante lo sucedido, y frecuentemente lo expresan en términos cinematográficos: «En Gijón, el audaz golpe era la comidilla de las gentes, que no acertaban a salir de su pasmo ante el increíble hecho. Los gijoneses no concebían que su ciudad fuese escenario de semejantes actos criminales. ¡Si eso tan solo se ve en las pelí-

[22] En Hans Magnus Enzensberger: «La historia como ficción colectiva», *El corto verano de la anarquía* (1972), Grijalbo, 1976; trad. Julio Forcat, Anagrama, 1998.

culas!, decían, o, esas cosas pasan en Nueva York, en París, en Chicago, incluso en Barcelona, donde ya se sabe que el pistolerismo es una plaga, pero aquí, en Gijón…», o «A la joven Emilia la emoción la embargaba. ¡Estaban persiguiendo a unos bandidos! Lo mismo que en las películas que se proyectaban en el *Salón Doré*, y a duras penas podía dominar su nerviosismo» (pp. 67, 84).

Sin embargo, Óscar Muñiz afronta con éxito el reto que Ehrenburg veía imposible y es pionero en una serie que hilvanaría sucesivas narraciones posibles de la vida de Durruti, como la inteligente obra *Vida y «muertes» de Buenaventura Durruti, anarquista* (1999) en que Els Joglars nos muestran los distintos relatos de su muerte, o el Premio de Novela Corta José Saramago *El hombre que mató a Durruti* (2003), novela policíaca de Pedro de Paz**.** Literariamente, buena parte de su mérito consiste en que, finalmente, puede decirse que en esta novela nada sobra, y que el lector sucumbirá al síndrome de Scherezade, en parte por la propia materia contada, en parte por la rapidez de unos hábiles diálogos, en buena parte por la rotundidad de una prosa limpia, directa, barojiana.

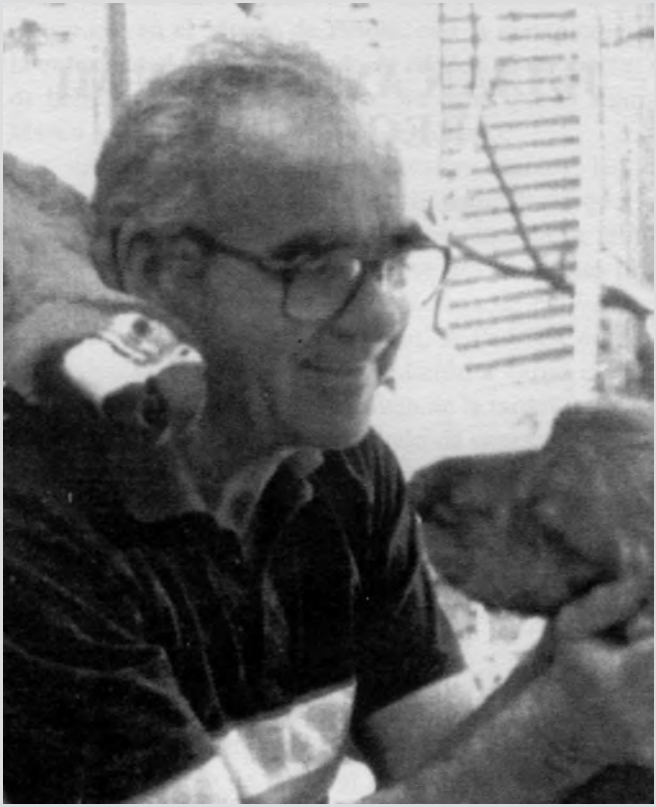
***

Superada la aristotélica asociación de literatura y ficción, y admitiendo que todo discurso, incluso el histórico, se atiene a los principios de un relato narrativo, pues todo puede ser contado como un drama o una comedia, o incluso en clave épica o sainetesca, resulta muy fructífero acercarse a estas obras que malviven en la difusa frontera trazada entre la literatura y la historia.

Gijón ya había sido narrado desde ellas, pues a fin de cuentas temprana narración fragmentaria de un yo en que respira la ciudad son los diarios del parece que inevitable Jovellanos, que incluso había situado a Pelayo en Gijón en *La muerte de Munuza* —aunque por «exigencias del guión» neoclásico, que no le dejaba mudar de espacio—, y había conseguido que nuestro río apareciera en boca del dulce Batilo, que sitúa a Jovino «do va el violento Piles». En cualquier caso, parece que con el auge de estas formas narrativas que precisamente tienen su origen en el siglo XVIII, Gijón tuvo también en Camín, Martínez y Muñiz sus Funes memoriosos que supieron, mediante las autobiografías, las memorias, las autobiografías ficticias y la no ficción, recuperar para nosotros una memoria de la ciudad menos grandilocuente y enfática, pero no menos profunda y significativa.

Enigmática *Helena*

Ricardo Menéndez Salmón



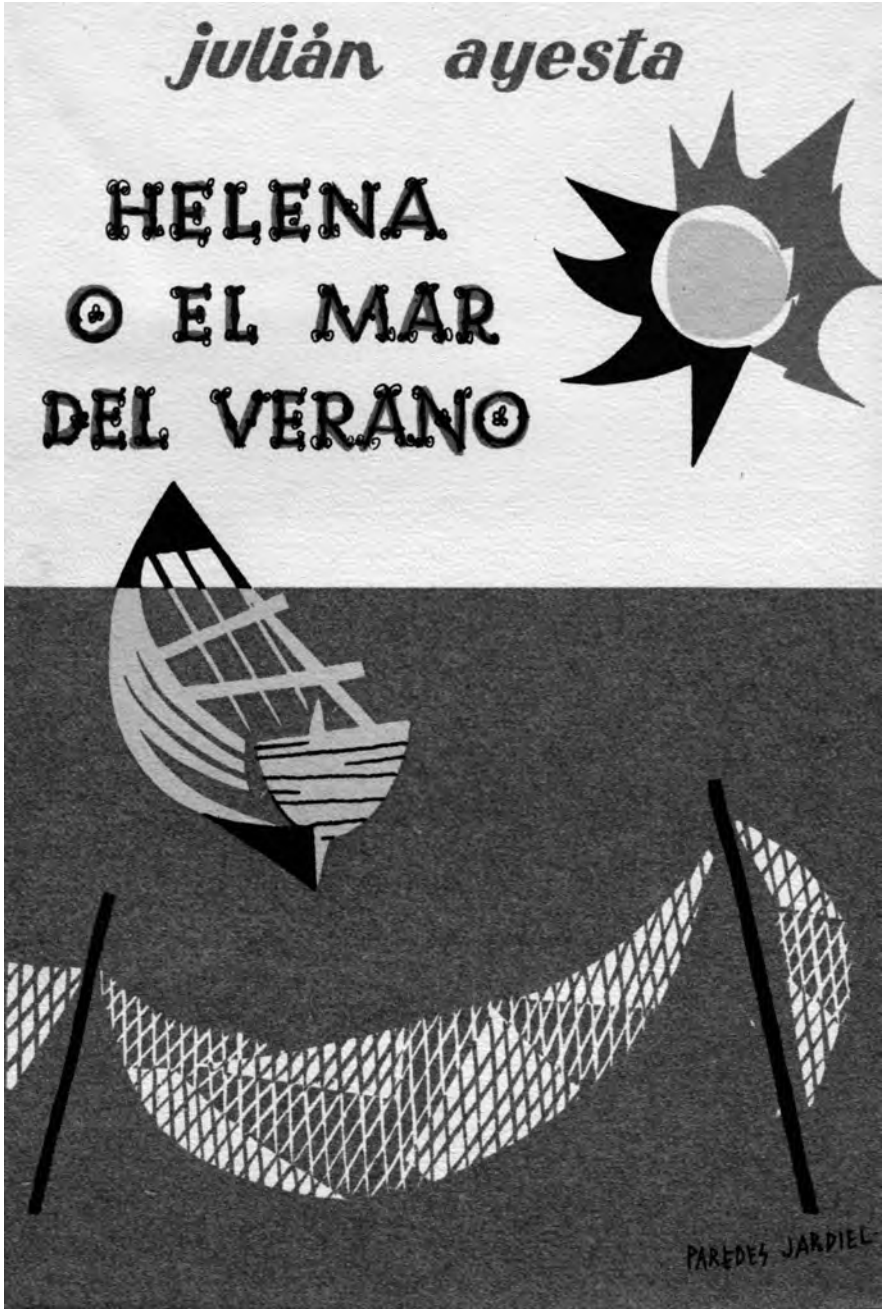
Julián Ayesta

En los registros del ISBN referidos a Julián Ayesta, aparte de las cuatro entradas reservadas para *Helena o el mar del verano* (no se recoge la edición original, de 1952, en Ínsula, sino las de Sirmio, de 1987; la de Planeta, de 1996, y las dos efectuadas por El Acantilado, de los años 2000 y 2002), solo aparecen los volúmenes *Tarde y crepúsculo* (Diseño Editorial, 1993), *Cuentos* (Pre-Textos, 2001) y *Dibujos y poemas* (Trotta, 2002).

Es decir, en vida, Ayesta, que murió en 1996, a los 77 años de edad, como autor de ficción publicó y vio reeditado *Helena o el mar del verano*, un texto que acaso merezca el calificativo de novela breve, y un cuento, *Tarde y crepúsculo*, que ocupa 32 páginas contando con la introducción que le dedicó Medardo Fraile y los dibujos de Isabel Villar.

Una segunda consideración que merece esta lista es la probada solvencia de las tres editoriales que, una vez fallecido el autor, se han ocupado del legado de Ayesta: El Acantilado, que une al olfato para lo raro de Jaume Vallcorba la excelencia de muchos de sus títulos; Pre-Textos, que, en el ámbito de la narrativa, viene urdiendo hace lustros dos colecciones extraordinarias, la de Narrativa Clásica y la de Narrativa Contemporánea, y Trotta, que con un nivel de exigencia altísimo nos ha regalado recientemente joyas como las obras completas de Paul Celan y Georg Trakl. Así pues, a poco «oído» que se tenga para lo que el mundo de la edición significa en España, resulta obvio que el legado de Ayesta está en buenas manos y que su escritura inspira confianza a editores tan sigilosos como amantes de lo exquisito.

Si continuamos rastreando en la entraña de la Red, descubriremos, al hilo de estas dos apreciaciones, una tercera, cual es que la obra y el nombre de Ayesta siguen siendo, no obstante, razonablemente minoritarios. Aunque no se puede establecer una relación de causalidad entre el número de entradas de un ítem en la Red y el grado de conocimiento de dicho ítem, no deja de resultar llamativo que, a pesar de la grandilocuencia de ciertas manifestaciones («Uno de los diez libros más importantes de la narrativa española del siglo veinte», llegó a escribir de *Helena o el mar del verano* María



Helena o el mar del verano *(edición de 1958)*

José Obiol en el diario *El País*), existan menos de trescientas páginas en la Red que se refieran al escritor de Somió.

Esta mezcla de decisiva singularidad, alabanza desmesurada, escasez creativa, excelencia supuesta y objetivo desconocimiento me animaron, cuando hace unos meses se me invitó a «redescubrir» *Helena o el mar del verano*, a acercarme a la obra más conocida de Ayesta dotado de dos instrumentos que, sospecho, todo lector que sea también escritor debe procurarse, máxime cuando regresa a un libro que leyó en la adolescencia, una época en la que todo es confuso y en la que suele confundirse la historia privada con la ajena, pues se procede a leer en clave personal lo que, por definición, es intransferible. Esos dos instrumentos a los que hago referencia son la distancia afectiva —en este caso por aquello de que quien escribe y quien lee resultan ser ambos naturales de Gijón— y un mínimo de perspectiva histórica —por aquello de que estamos leyendo (y leer, como sabemos desde Montaigne, es interpretar) un libro escrito en la España de 1952 en la España del 2006.

En efecto, *Helena o el mar del verano* aparece en 1952, un año importante para la historia de la literatura española (es el año en que Camilo José Cela publicó *La colmena*) y, contemplado desde una óptica más privada, una fecha mágica para la literatura escrita por asturianos, pues fue el año en el que Dolores Medio obtuvo el Premio Nadal con *Nosotros, los Rivero*, suerte de aldabonazo para las letras del Principado que, con el tiempo, no fructificó en resultados más fecundos, ni en lo personal para la autora carbayona, ni en el ámbito provincial para la nómina, más o menos abigarrada, de coterráneos.

***

Helena o el mar del verano luce como pórtico dos exordios que constituyen una precisa declaración de intenciones e ilustran, a la perfección, la dialéctica luz/tinieblas, paraíso vivido/paraíso perdido, deseo/realidad que recorre todo el texto como un gran e intenso calambre.

La primera cita pertenece a Garcilaso de la Vega y en ella se canta, grosso modo, la exuberancia del amor, disfrazado aquí de naturaleza:

> Por ti la verde hierba, el fresco viento,
> el blanco lirio y colorada rosa
> y dulce primavera deseaba.[1]

[1] Julián Ayesta: *Helena o el mar del verano*, Barcelona: El Acantilado, 2002, p. 7. El texto pertenece a la *Égloga* I, 8, versos 4-6, del poeta toledano.

Cada cosa, me atrevería a glosar sin sonrojo, lleva a su lado el epíteto que le corresponde, propiciando así un orden perfecto, una armonía soñada por cualquier filósofo, con o sin música de las esferas, y rematada por el verbo patético por antonomasia: *desear*.

La segunda cita forma parte de un poema de Vicente Aleixandre, un poema de *Sombra del paraíso*, libro en el que el futuro premio Nobel, como Ayesta en su *Helena o el mar del verano*, nos ofrece un mundo virginal y paradisíaco, que contrasta dolorosamente con la realidad humana, con la augural presencia del hombre que revela esa concepción antropológicamente pesimista que adornaba al poeta sevillano. La cita dice:

> Pero lejos están los remotos días
> en que el amor se confundía con la pujanza de
> la naturaleza radiante
> y en que un mediodía feliz y poderoso
> henchía un pecho, con un mundo a sus plantas.[2]

El fragmento escogido por Ayesta es muy sutil, y entre líneas casi escucho susurrar al autor gijonés: «Todo lo que te voy a contar ya murió. Un día el mundo fue así, conmigo dentro; hoy, ni él ni yo somos ya iguales»; sensación que más tarde, a lo largo del texto, jamás deja de acompañar a quien lee, a pesar del final rotundamente feliz con que se remata *Helena o el mar del verano*, y que constituye una suerte de apoteosis festiva.

Admirable me ha resultado, en esta segunda —más adulta y concienzuda— lectura de *Helena o el mar del verano* la dialéctica de su construcción formal. Incluso estoy tentado a caer en una poética ya consagrada y procurar una lectura hegeliana del libro, hasta el punto de afirmar que constituye un magnífico ejemplo ilustrativo de la célebre tríada *tesis*, *antítesis* y *síntesis*. En todo caso, me limitaré a llamar la atención sobre el hecho de la matemática disposición del texto, con tres capítulos conformando las partes primera y tercera, y un único cuerpo en la parte central, partes que —y de ahí la metáfora hegeliana— pueden leerse como la constatación del amor, la primera; los temores de la constatación del amor, la segunda, y la superación de los temores de la constatación del amor, la tercera; es decir, como un movimiento de afirmación, seguido de una negación de la afirmación y rematado con una negación de la negación.

---

[2] Julián Ayesta: *Helena o el mar del verano*, Barcelona: El Acantilado, 2002, p. 7. El texto pertenece al poema «Poderío de la noche». Véase Vicente Aleixandre: *La destrucción o el amor // Sombra del paraíso*, Barcelona: Seix Barral, 1984, p. 149.

En esta segunda lectura del libro de Ayesta, *Helena o el mar del verano* se me ha impuesto como un peculiar ejemplo de eso que, desde *La historia de Agatón*,[3] de Christoph Martin Wieland, unas pocas décadas antes de que Goethe sancionara el rótulo para la posteridad, se ha venido en denominar *Bildungsroman;* esto es, una novela de aprendizaje o de formación; una novela en la que se muestra el desarrollo físico, moral, psicológico, intelectual o social de un personaje, generalmente desde la infancia hasta que alcanza cierto grado de madurez; una novela que se ocupa de incidir en el devenir de un personaje, devenir que se convierte en elemento nuclear del argumento.

Y escribo *peculiar* porque, en el caso que nos convoca, apenas sucede nada *en torno* al protagonista sin nombre de *Helena o el mar del verano*, sino que casi todo sucede *dentro* de él. La peripecia, signo distintivo del *Bildungsroman*, si acaece, lo hace a cámara lenta, apáticamente, y es más fruto de la cámara oscura del cerebro que de la caja blanda del cuerpo; por otro lado, la anagnórisis, elemento distintivo del discurrir dramático, resulta siempre tan sutil que más parece obedecer a epifanías poéticas que a sucesos materiales. En todo ello, qué duda cabe, desempeña un papel fundamental la educación jesuítica del narrador, obligado como bien sabemos, gracias a la lectura de uno de los *Bildungsroman* por antonomasia, el *Retrato del artista adolescente*,[4] del también alumno jesuita James Joyce, a una constante manipulación de esa máquina perfectamente engrasada que se llama *conciencia* y que se apellida *culpable*.

Antes de penetrar en los aspectos puntuales de cada capítulo de la obra, me gustaría contemplar tres últimos motivos generales.

La primera generalidad se refiere al empleo de la letra capital o mayúscula, un empleo magnífico en el libro que nos convoca, hoy por desgracia hipertrofiado en el mundo de la literatura, y, en todo caso, muy difícil de lograr. Cuando Ayesta escribe «la Expedición», con mayúscula, para referirse al instante en que el protagonista descubre que la inocencia de los juegos ya no es compatible con la edad de su amada, y que debe abandonar sus batallas de almohadas si quiere seguir aspirando al objeto de su deseo, introduce un elemento diferenciador tan sencillo como efectivo; cuando Ayesta, en la primera página del último capítulo del libro, escribe:

> Era la Siesta (con mayúscula), toda mullida y tibia, adormilada a la sombra de los árboles de un bosque azul, en un país muy hondo, antes de Jesucristo,[5]

---

[3] Inédita en castellano, la obra de Wieland, *Geschichte des Agathon*, apareció en 1766.

[4] Cf. James Joyce: *Retrato del artista adolescente*, Barcelona: Orbis, 1982.

[5] Julián Ayesta: *Helena o el mar del verano*, Barcelona: El Acantilado, 2002, p. 77.

la letra capital de *Siesta* logra una amplificación del hecho de dormir —y de sus beneficios— tan intensa como plástica; en fin, cuando Ayesta se refiere a las Personas Mayores, o a los Hombres y Mujeres, en mayúscula, no solo proyecta una inconmensurabilidad física entre niños y adultos, sino que logra trasladar al lenguaje escrito, mediante un sencillo ardid tipográfico, todo un mundo de diferencias morales, volitivas y emocionales.

Otro elemento sorprendente en *Helena o el mar del verano* es el salto constante, a menudo en un mismo párrafo, del presente de indicativo al pretérito imperfecto. Escribe Ayesta:

> El jardinero, que es el dueño del carro, se llamaba Manuel el Jardinero.

Y un poco más adelante:

> Pasaba don Robustiano en bicicleta chirriándole los pedales, y va siempre en bicicleta a la oficina porque es republicano y espiritista.[6]

Esta pirueta del *ahora* al *entonces*, del *aquí* al *allá*, del *la vida es* al *la vida era* genera una dinámica de identificación con una única voz discursiva que, sin embargo, opera en dos registros temporales, dinámica reveladora de una audacia sobresaliente y que crea un hipotético aunque fascinante continuo entre lo sucedido y lo que sucede, entre el tiempo de la narración y el tiempo de la escritura, entre lo imaginado y la existencia desnuda, sin adiciones intelectuales.

Una última reflexión general es la que cabe hacer a propósito de la presencia de Gijón en el texto. Uno de los tópicos más acendrados que recorre la pequeña historia privada de la literatura hecha en y desde Asturias es aquel que sostiene que Gijón nunca ha sido novelado. Pintado, sí; narrado, nunca o muy deficientemente. Gijón es plástico, pero ágrafo; ha sido cantado en el pentagrama, pero no en la resma de papel satinado; ha conocido la atención de los artistas, mas no el candor de los escritores. ¿Tiene Ayesta algo que objetar a ello? ¿Puede su obra desmontar semejante tinglado y tamaño prejuicio? ¿Desempeña *Helena o el mar del verano* un lugar de honor en el paisaje sentimental, moral o político de la vida gijonesa? ¿Respira una *Weltanschauung* gijonesa, una cosmovisión de los paisanos de Jovellanos, en el flaco continente de este libro? ¿Es *Helena o el mar del verano* el *Dublineses* de los nacidos en el Gijón residencial? Sinceramente, creo que no. El papel

---

[6] Julián Ayesta: *Helena o el mar del verano*, Barcelona: El Acantilado, 2002, p. 59.

que Gijón desempeña en la acción de *Helena o el mar del verano* me parece epitelial, no decisivo. Gijón no es aquí la sustancia, la víscera, la carne de la ficción, sino más bien el traje, la tela, el envoltorio. Gijón no es la música, sino la pausa; no es el color, sino el lienzo; un espacio intercambiable con, por ejemplo, Santander o La Coruña, si exceptuamos la maravillosa idiosincrasia de nuestra diglosia *playa* y el furibundo y bienvenido esportinguismo de ciertas Personas Mayores. Fuera de eso, el decorado de burguesía con mar, primas madrileñas y colegio jesuita que refleja el texto, bien podría trasladarse a otras ciudades del norte de la península en el momento prebélico de la narración.

En ese sentido, afirmo que quien busque en *Helena o el mar del verano* una posible respuesta a la heroica Vetusta clariniana se sentirá frustrado; quien, además de buscarla, acabe encontrándola entiendo que está cometiendo un dislate, cuando no un disparate.

***

Analizaré ahora, con cierto detalle, cada uno de los siete capítulos en que se divide el libro.

Seis de los siete capítulos que componen *Helena o el mar del verano* llevan títulos más bien prosaicos. Estos títulos son: «Almuerzo en el jardín», «En la playa», «Una noche», «Una mañana», «En el bosque» y «Tarde y crepúsculo», y pertenecen a las partes primera («En verano») y tercera («En verano otra vez») del volumen; solo el capítulo central del libro —y escribo *central* no solo en atención al lugar físico que ocupa, sino al lugar dramático que desempeña—, el titulado «La alegría de Dios», perteneciente a la segunda parte, también prosaicamente titulada «En invierno», se aleja de esta dinámica.

«Almuerzo en el jardín»,[7] el más breve de los siete capítulos de la obra, sorprende, de inicio, por una presencia constante en el desarrollo del texto y fundamental para entender su apuesta estilística. Me estoy refiriendo a la reiteración de la más humilde y, a la vez, la más decisiva de las partículas idiomáticas: la conjunción *y*.

La conjunción *y* no solo garantiza la continuidad implícita del discurso (digamos que, mientras exista una conjunción *y*, existirá la esperanza en la inagotabilidad del discurso), sino que se encuentra en el origen mismo de la experiencia narradora, fuente de la que emana toda literatura, pues toda

[7] Julián Ayesta: *Helena o el mar del verano*, Barcelona: El Acantilado, 2002, pp. 11-14.

literatura es, en realidad, hija de la narración. Una cita del escritor austriaco Peter Handke al respecto, cita tomada de su novela *La repetición*, ilustra magníficamente esta percepción:

> Narrador que estás en tu cabaña cubierta de hierbas, en el campo, tú que tienes sentido de la orientación, puedes enmudecer tranquilamente, puedes callar tal vez a lo largo de los siglos, pero luego, rey, niño, concentra tus fuerzas, yérguete, apóyate sobre los codos, sonríe a lo que hay a tu alrededor, inspira profundamente y empieza de nuevo con aquella palabra que dirime todo conflicto, con tu «Y…».[8]

Una segunda nota decisiva de este capítulo es que, ya desde el primer párrafo, se introduce al lector en el marco privilegiado de desarrollo de la acción, ese «verano» del título, pues el capítulo transcurre durante un 15 de agosto, día especialmente señalado para los gijoneses, festividad de su patrona, Begoña, hasta el punto de convertirse en bisagra temporal que marca el acmé del año en curso, pues en Gijón, aun a día presente, parecen existir dos estaciones: una más corta y fecunda, que progresa desde carnaval hasta Begoña, y otra más tediosa y cauta, que, pasado el 15 de agosto, se remonta en busca de nuestra querida fiesta pagana.

Un tercer hecho significativo en este primer capítulo es el episodio del cura que se clava un clavo en la cabeza y comienza a sangrar para espanto y terror del narrador y del resto de niños, quienes jamás hubieran supuesto que los curas pudieran estar hechos de sangre como el resto de los mortales. Este detalle de crueldad, en el marco idílico de un 15 de agosto familiar, transparenta ya, desde muy pronto, el tono extremadamente ambiguo con que Ayesta reviste en la novela todas sus reflexiones a propósito de la religión, que es fuente de regocijo y alivio, cierto, pero también lugar de mortificación y pudridero de anhelos.

Si «Almuerzo en el jardín» le sirve a Ayesta para introducirnos en el verano, que es el tiempo de la vida y de los juegos, «En la playa»,[9] segundo capítulo de la primera parte del libro, nos arroja al espacio por excelencia del verano, esa playa que el narrador convertirá, en el último capítulo de *Helena o el mar del verano*, en su particular teatro de la felicidad.

Destaca este capítulo por la sobreabundancia de referencias al color, otra constante en la obra del escritor gijonés (así, en apenas tres párrafos, Ayesta nos cuenta que el sol es «naranja» y las nubes «blancas»; que, al oscure-

---

[8] Peter Handke: *La repetición*, Madrid: Alianza, 1991, pp. 264-265.

[9] Julián Ayesta: *Helena o el mar del verano*, Barcelona: El Acantilado, 2002, pp. 15-20.

cer, todo está «lila y morado»; que el mar es primero «verde», luego «verde más oscuro», luego «azul», luego «añil» y, al fin, «negro»; que las algas son «rojizas»), y por servir de proemio a las dos grandes arcadias de la sensualidad que recorren y vertebran el libro: la del paisaje y la de la infancia.

No en vano, si algo alienta de universal en *Helena o el mar del verano*, si alguna aspiración de perdurabilidad animaba a Ayesta al redactar este texto, sin duda que esa latencia y esa aspiración confluyen en su estudio de la infancia como paraíso irrecuperable y en su concepción del paisaje como edén del niño. En ese territorio, a medio camino entre la crónica sentimental y la colección de mapas, es donde *Helena o el mar del verano* vuela más alto y durante más tiempo. Porque este libro versa sobre el final de la inocencia, sobre la muerte del sueño y sobre el nacimiento del amor, esa paradójica experiencia que, a pesar de ser ella misma mítica, aniquila el primer mito de nuestra existencia: el de la infancia invulnerable y dichosa. Pues quién, si no Helena, mata al niño que fue para celebrar, para bien o para mal, al adulto que llega.

Desde esta perspectiva, entiendo que la obra de Ayesta está emparentada con una serie de títulos inolvidables, cuyo motivo central es el adiós a la inocencia y a su paisaje sentimental y físico, libros cuya cumbre, al menos hasta donde yo conozco, está representada por esa obra ineludible, inolvidable e inagotable que se llama *El gran Meaulnes*. Y es que, como Alain Fournier escribió de su narrador, tengo la impresión de que Ayesta, al redactar *Helena o el mar del verano*, «miró todo lo que pudo, haciendo así provisión de tristeza».[10]

«Una noche»,[11] capítulo que pone colofón a la primera parte del libro, resulta fundamental por dos motivos: en primer lugar, porque señala la aparición de Helena (y conviene recordar que, también en literatura, nombrar las cosas es ya poseerlas un poco); en segundo lugar, porque en él se construye uno de los grandes momentos simbólicos de la narración, lo que Ayesta denomina «la batalla de Verdún o de las almohadas».

En esa batalla de las almohadas, como ya quedó sugerido al hablar de «la Expedición», con mayúscula, el repentino sinsentido de un juego mostrará al narrador que existen otros planos de realidad y que la edad puede ser un inconveniente, un muro infranqueable, un ámbito de desencuentro. Una Helena de súbito adulta ya no se siente estremecida por el ritual de la guerra de almohadazos, y su pregunta ante una agresión antes consentida («¿Qué venías a hacer aquí?»), hace que el héroe, *literalmente*, se sienta

---

[10] Alain Fournier: *El gran Meaulnes*, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 249.

[11] Julián Ayesta: *Helena o el mar del verano*, Barcelona: El Acantilado, 2002, pp. 21-30.

como Adán expulsado del Paraíso. El tiempo de los juegos, pues, ha pasado. Al menos, el de ciertos juegos. ¿Qué queda entonces?

Pues lo que queda, dolorosamente, es el paso a una estación menos benévola, el crudo invierno de la segunda parte, donde Ayesta concentra buena parte de su arsenal literario y pergeña el más denso, extenso y profundo de los capítulos del libro, el titulado «La alegría de Dios».[12]

Este capítulo, que constituye un abigarrado monólogo sobre la culpa y el remordimiento, por momentos paroxístico, arranca con el protagonista convencido de haber perdido la gracia de Dios y de estar, por tanto, condenado sin remedio. Se repiten entonces, durante páginas, palabras como *ingratitud*, *pecado*, *tentación*, *infierno* o *demonio*, expresión condensada de una imagen inolvidable a ojos del aterrado narrador: la de que no existe redención posible mientras Cristo viva en agonía eterna por la maldad de nuestros actos; imagen, por cierto, inspirada en un muy bello aunque terrible pensamiento de Pascal, el número 918, que dice:

> Jesús estará en agonía hasta el fin del mundo. No hay que dormir durante ese tiempo.[13]

Es curioso que en ningún momento conozcamos el origen de la culpa y el remordimiento del héroe, aunque intuyamos que su viacrucis tiene con ver con las estrategias del deseo y, de forma particular, con el fantasma de Helena, lo suficientemente dúctil y tozudo para colarse incluso en presencia del temible padre espiritual Hermida.

El capítulo está salpicado de reflexiones filosóficas muy bien caracterizadas, pues al protagonista le asaltan algunas de las inquietudes que cualquiera habrá expresado torpemente, de forma intuitiva, con un lenguaje todavía en formación, a los catorce, a los dieciséis o a los dieciocho años: la duda solipsista, cartesiana, de si el mundo y, con él, los otros existen cuando desaparecen tanto de nuestra conciencia como de nuestro horizonte sensitivo (en el sueño, en la lejanía del viaje, en la pérdida de los referentes inmediatos); la fantasía vagamente alimentada por la ciencia moderna de que pudieran existir otros mundos donde las categorías del nuestro resultasen inválidas; la vaga intuición de que los sentidos son engañosos (que Ayesta ejemplifica con las infinitas variaciones de color que existen entre nuestras palabras *rojo* y *azul*) y de que la razón, a su vez, resulta insatisfactoria, lo cual

---

[12] Julián Ayesta: *Helena o el mar del verano*, Barcelona: El Acantilado, 2002, pp. 33-55.

[13] Blaise Pascal: *Pensamientos*, Madrid: Alianza, 1986, p. 272.

parece arrojarnos en brazos de una fe oscura pero consoladora; argumentos todos ellos, como se ve, propios del despertar a la conciencia filosófica, propios de la infancia del hombre y, como tales, aporéticos, irresolubles, íntimamente desalentadores.

Este pozo sin fondo en el que el narrador amenaza con caer, desaparece con un providencial deus ex máchina protagonizado por la mismísima madre del Crucificado, quien susurra en los oídos del compungido adolescente un liberador: «Dios te ama». Amanece entonces, en expresión del autor, «una gran época de felicidad», que prepara el camino hacia la tercera parte del libro («En verano otra vez») y adopta la forma de la inserción en el mundo adulto.

En efecto, en las últimas páginas de «La alegría de Dios», reflejo positivo de la negatividad de la mitad precedente, el narrador es aceptado, sin ambages, en el mundo de los adultos, hecho que lo redime de toda culpa y expía sus pecados. Dicha expiación se consuma a través de un rito de paso muy común en nuestra cultura, el de la ingesta de alcohol, y se proyecta sobre dos manifestaciones típicas de la euforia: la conversación sobre temas deportivos y las canciones. Así, de este modo, la alegría de Dios se «profaniza» y, regresado de las tinieblas exteriores, la célula familiar, más o menos amplia, acoge al muchacho onanista, mentiroso y asesino.

«Una mañana»,[14] primer capítulo de la última parte de *Helena o el mar del verano*, narra, sirviéndose de la unidad espacial y temporal, el retorno de la amada a Gijón. Ha transcurrido solo un verano en el calendario desde el fracaso de la batalla de Verdún, aunque el protagonista ha crecido más en ese año de lo que la simple biología podría sugerir. De hecho, ha conocido el dolor y el remordimiento, pero ha salido de esa escuela crecido y afirmado en su fe; además, y eso es lo que interesa, ha sido redimido de toda posible culpa por amar a Helena.

Quizá sea este el más costumbrista de los capítulos del libro, aquel donde Ayesta se permite una mirada más íntima e intensa hacia el mundo exterior que rodea a sus protagonistas: el tráfago de la estación de trenes, el bullicio del paisanaje y la visita inesperada y un tanto maliciosa al chigre permiten al autor gijonés un rápido vistazo a una tipología humana que, a ojos del narrador, nunca deja de poseer un cierto aroma a chiste, a guasa, a ironía no premeditada.

El capítulo resulta también ejemplar en su tratamiento del reencuentro: de la inicial frustración por la reserva y la seriedad de Helena, reserva y

[14] Julián Ayesta: *Helena o el mar del verano*, Barcelona: El Acantilado, 2002, pp. 59-68.

seriedad que se traducen en su frialdad para con el primo anhelante, se pasa a la alegría en torno a la sidra y a la complicidad del socarrón tío Arturo, por no hablar de esa mano tendida por debajo de la mesa que hace sentir al narrador la delicia del reencuentro y la esperanza del amor. El mundo, pues, más que nunca, se perfila ahora como un horizonte promisorio.

Y así entramos ya, sin solución de continuidad, en la parte más onírica del texto, la que conforman los dos últimos capítulos de *Helena o el mar del verano*.

«En el bosque»,[15] penúltimo tramo de la obra, nos muestra a un narrador decididamente excéntrico, cuya primera confesión, inédita hasta la fecha e inaudita por el contexto previo, es que colecciona mariposas, su única afición, según palabras textuales, «protegida por la familia». De la carrera tras una mariposa, nuestro héroe pasa a tenderse en el suelo y ofrecernos una lección de geografía universal gracias al dibujo de las nubes que van pasando por encima de su cabeza. Los nombres de lugares remotos son entonces como fruta robada en jardines ajenos; la nostalgia del nomadismo sabe a gloria en boca del sedentario enamorado: Madagascar, Mozambique, las fuentes del Nilo, la península de Malaca, la isla de Singapur, la Unión Sudafricana, Angola, el Congo o Río de Janeiro dibujan, al ser nombrados, un insólito mapa que nos habla de anhelos no cumplidos y de un espíritu soñador que ha fantaseado mucho entre los estrictos muros y pupitres de su educación religiosa.

Pero hay más; porque, al margen de los lepidópteros y de las lecciones de toponimia, a nuestro narrador le fascina Virgilio. De modo que recita en latín, de viva voz, aquello de:

> Fortunate senex! Hic inter flumina nota
> et fontes sacros frigus captabis opacum[16]

y de veras que así parece suceder, pues pensando en Virgilio nuestro protagonista pierde de vista a su amada hasta encontrarla, al fin, nada menos que en el pino de Chanito. ¿Cómo hemos pasado del más excelso poeta antiguo al prosaísmo de un campo de bueyes mugientes, de la sacralidad de los libros a la de la vida, del soberbio Arte (también este con mayúscula) a la humilde aldea? A través de la ensoñación, guía secreta e intensa que ha marcado buena parte del periplo del protagonista hasta aquí, hasta quedar

---

[15] Julián Ayesta: *Helena o el mar del verano*, Barcelona: El Acantilado, 2002, pp. 69-76.

[16] Ibídem, p. 72. El texto pertenece a la *Égloga* I, versos 37-38.

bajo las faldas de Helena, entregado a su carne fragante, santuario en el que le abandonamos a un paso ya de penetrar en la última vuelta del camino.

Una última vuelta del camino que se titula «Tarde y crepúsculo»,[17] episodio final de *Helena o el mar del verano*, y escenifica la victoria de lo pagano sobre el rigorismo de una educación fundada en el miedo. Qué mejor colofón podríamos imaginar a un libro que viaja a lomos de la imaginación y de la paradoja, y que se sirve de un discurso muchas veces circular, ajeno a toda trama, prelógico si se quiere, pero enfocado sin descanso a abrir a su narrador las puertas del gozo, a reconquistar «el mar de todos los veranos», a capturar el acmé de una dicha sentida a través de esa plenitud solar que solo habita en los cuerpos. Y es aquí, en el extraño y desconcertante episodio griego que ocupa buena parte del capítulo, donde cobra sentido pleno la «H» inicial de la heroína, «hija y heredera del emperador de Atenas», según Ayesta, mientras un imposible «sol azul» se transforma en «Febo ardiente» sobre el espejo del Atlántico.

Fin de trayecto, pues, en el que la sensualidad, la lírica del mundo en una palabra, ha urdido varios daguerrotipos de la infancia y de la pubescencia, valiéndose para ello de una estructura que, como la del mismo viaje del sol —pues no en vano verano e invierno son equidistantes—, ha desvelado, acaso al modo de aquella dialéctica hegeliana de la que hablábamos en el capítulo de generalidades, una serie de correspondencias no solo entre el tiempo de la naturaleza, cíclico y eterno, sino entre el tiempo de los hombres, también cíclico pero terriblemente breve.

[17] Julián Ayesta: *Helena o el mar del verano*, Barcelona: El Acantilado, 2002, pp. 77-87.

Las novelas gijonesas de Luciano Castañón

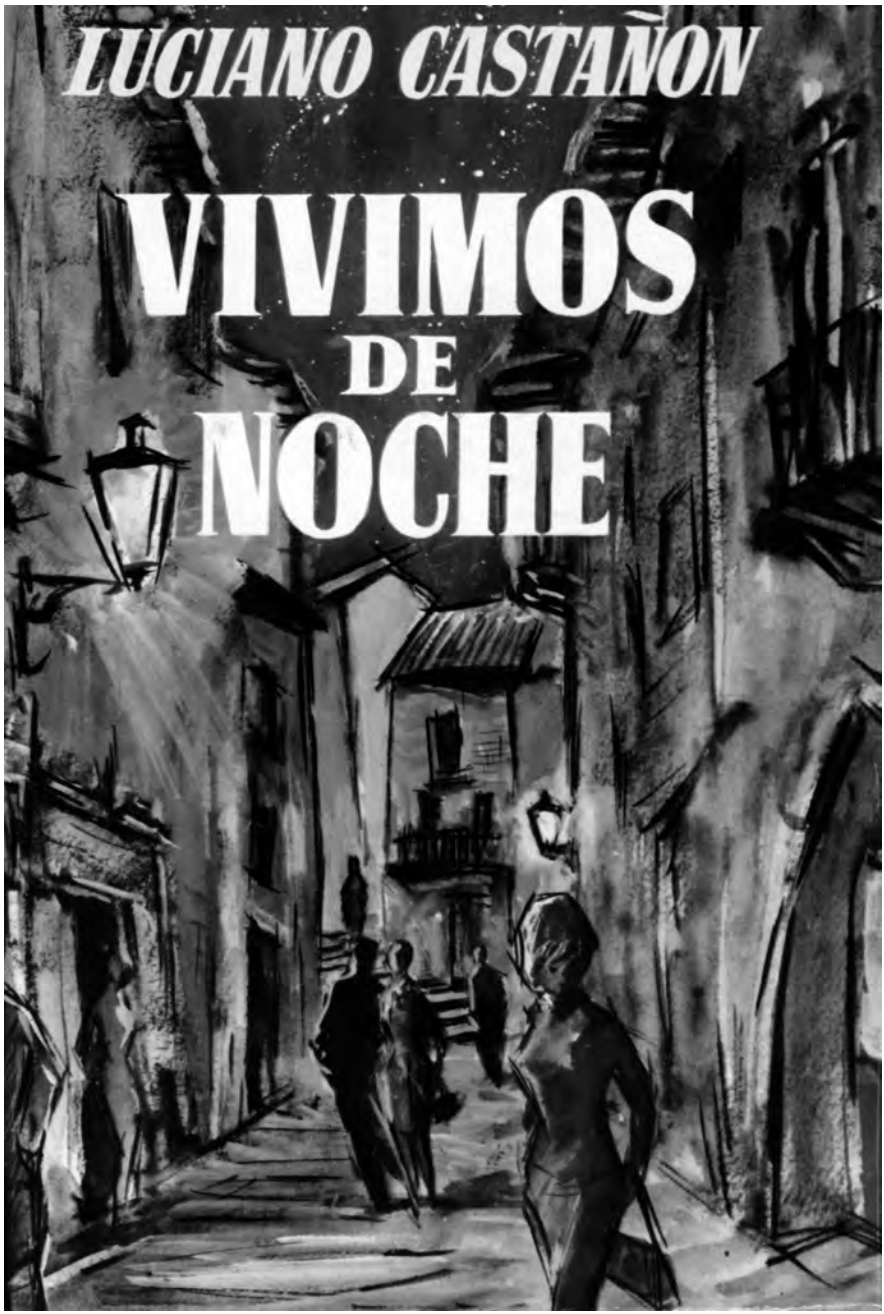
José Antonio Mases y Álvaro Díaz Huici

Luciano Castañón

Los escritores asturianos que nacieron pocos años antes de la guerra civil y se vieron obligados a ir forjándose, entre precarias vivencias y difusas esperanzas, en la lacerante vida de posguerra, es decir, los que apenas habían alcanzado la primera fase de la adolescencia cuando dio fin la circunstancia bélica, no tardaron en seguir la pauta de la literatura española del momento. Se trata, como afirma José María Martínez-Cachero, de aquellos que, «mediado el siglo, hacen acto de presencia con su específico talante, nunca unánime, pues no formaron bloque monolítico y sí hubo, en cambio, diversidad entre sus presuntos componentes».

Entre los autores de la narrativa española de la época aparecen seguidores de la novela de acción, de la histórica, de la de ciencia-ficción, de la social… Ana María Matute, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa y otros se agrupan a la sombra de su común impronta universitaria y muestran, más o menos explícitamente, su descontento hacia la situación política. Simultáneamente a ellos, pero en actitud opositora más enfrentada al régimen, destacan figuras como las de Jesús López Pacheco, Antonio Ferres, Armando López Salinas o Juan Goytisolo. La tendencia menos resignada de algunos de ellos a no quedar marginados de la vida cultural luchó en la sombra contra la censura y produjo obras de calidad desigual. Sánchez Ferlosio y García Hortelano, dos de los autores más involucrados en la realidad inmediata, fueron los que probablemente tuvieron más seguidores y cuya generación fue denominada por un crítico mordaz la *generación de la berza*.

La influencia de la literatura que cultivan estos narradores y, en algunos casos, la actitud personal de cada uno de ellos; la constatación cotidiana de la cerrazón cultural asfixiante en que se movían y que cercenaba cualquier intento de creatividad, asociacionismo o innovación y cuyos responsables solo soslayaban si se les ofrecían gestos complacientes y palabras laudatorias; el panorama social de la época, sombrío y desorientado —más evidente y desamparado en la periferia provinciana—, estimularon a algunos autores asturianos; entre ellos, a Luciano Castañón.



Vivimos de noche

Nuestro escritor nació en Gijón el 6 de abril de 1926 y falleció en la misma ciudad el 5 de enero de 1987. Atraído por el deporte desde la infancia, jugó en varios equipos de aficionados de La Arena, su barrio natal, y a los 18 años de edad fichó por el Real Sporting, más tarde por el Real Avilés y posteriormente por el Cádiz, C. F., siempre bajo el nombre de Chano, por el que se le conocía popularmente. Una afección renal le obligó a dejar el fútbol en 1953.

Cursó el bachillerato superior en el Instituto Jovellanos, de Gijón, y llevó a cabo algunos estudios de Peritaje Mercantil y de Filosofía y Letras, que no concluyó. Desde 1953 hasta su fallecimiento perteneció a los servicios administrativos del Instituto Nacional de Previsión (actualmente, de la Salud).

Sin abandonar la afición al deporte, dedicó toda su vida a las prácticas literarias y abordó casi todos los géneros: narrativa, poesía, teatro, investigación, erudición y crítica. Fue miembro de número del Real Instituto de Estudios Asturianos, codirector de la *Gran Enciclopedia Asturiana* y coordinador de la *Enciclopedia Temática de Asturias*, entre otros cargos. Colaboró asiduamente en la prensa regional y nacional, y participó en numerosas ocasiones como jurado de concursos literarios o artísticos, al mismo tiempo que pronunciaba conferencias sobre temática asturiana y cultural.

Entre otros galardones, obtuvo el premio de novela corta del Club Universitario de Tortosa (1953), el Internacional de Cuentos de La Felguera (1958), el Guipúzcoa de teatro (1964), el de novela Puente Colgante (1972) y otros, como el otorgado por la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Gijón o el Hilo Poético, también de esta ciudad. La Consejería de Cultura del Principado lo distinguió por sus aportaciones a la investigación del patrimonio folclórico regional.

Entre sus obras destacan los títulos siguientes: *El viento dobló la esquina* (1958), *Los días como pájaros* (1962), *Vivimos de noche* (1964), *Los huidos* (1973), *Siete cuentos asturianos* (1983) y *Saldo humano* (1992), en narrativa; *Barrio de Cimadevilla* (1967), *De la mina y lo minero* (1968) y *Poemario asturiano I* (1979), en poesía; *Payasos* (1959) y *El detenido* (1964), en teatro. Es autor, además, de una vasta producción en investigación sobre Asturias, estudios sobre arte y trabajos bibliográficos. Desde el mes de mayo de 1990, una calle de Gijón lleva su nombre.

***

Tres novelas de Castañón, escritas entre los años 1958 y 1964 —*El viento dobló la esquina*, *Los días como pájaros* y *Vivimos de noche*—, plasman certeramente algunos aspectos característicos de la sociedad más humilde de una

ciudad industrial costera del Norte peninsular en el ecuador del pasado siglo, tal como entonces lo era Gijón. En estas tres obras, Castañón parece eludir deliberadamente toda referencia directa a su ciudad, quizá llevado de un ingenuo prurito universalizador. Sin embargo, la ciudad que debió de ser Gijón, su atmósfera social, su paisaje urbano y campestre, su tipología humana y también, en cierta medida, ciertas peculiaridades del lenguaje local, e incluso algunas circunstancias históricas un tanto desdibujadas, están presentes en estas obras del novelista y erudito gijonés, aunque esos rasgos externos sean afines a los de otras ciudades norteñas del litoral español.

El viento dobló la esquina, la primera novela publicada por Castañón, fue una de las finalistas —junto con *El cuarto de los niños*, de Juan Vázquez— del premio literario Sésamo, de gran prestigio en la época. La editorial Planeta la publicó en 1958, aunque el modo chapucero y engañoso de presentarla al lector eclipsó injustamente la presencia del nombre de Castañón: se recogían en el mismo volumen tanto la obra ganadora del premio —*No quiero quedarme solo*, de Vicente Carredano— como la de Castañón y la de Vázquez, si bien en la cubierta del libro solo se anunciaba el título de Carredano.

La materialización de esta primera incursión de Luciano Castañón en el panorama de la narrativa nacional ocupa las páginas 67 a la 182 del citado volumen de Planeta y aborda el transcurrir cotidiano de un humilde y entrañable grupo de niños enmarcados en el ámbito suburbano de la ciudad. Tal perspectiva de enfoque da pie a Castañón para realizar un retrato testimonial, a veces mediante pasajeras alusiones —concisas pero ilustrativas— de los barrios obreros, muchos de ellos fronterizos entre el espacio urbano y el suburbio, que aún pervivían en actividad desde el último cuarto del siglo XIX hasta la década del cincuenta al sesenta del pasado siglo (período en que se desarrolla el relato), ya en vísperas del desarrollismo que conformaría la tipología del urbanismo obrero. Aquellas depauperadas ciudadelas, enclavadas en el corazón de la ciudad; aquellos patios de ropa tendida y llanto infantil acaso diluido en el estrépito del cuplé que descargaba la radio por el balcón abierto de par en par; aquellos callejones a media luz y de pavimento maltratado tan recorridos y queridos por Castañón en sus noches de atisbos, de recatadas pesquisas en busca de personajes y motivos literarios, componen el decorado ambiental y el trasfondo social —con el atinado contrapunto de algunos capítulos que corresponden a la estancia de la niña Lucía en la aldea de su origen familiar— en el que viven, crecen y afrontan sus primeras experiencias los niños de *El viento dobló la esquina*. El comienzo de la novela nos sitúa gráficamente en la pobreza de un escenario muy bien descrito por Castañón:

> En el patio había diez casas en línea, todas iguales, de piso bajo, manos derecha e izquierda. Cada una tenía cocina y tres cuartos muy reducidos. Enfrente, como a veinte metros, había unas galerías y alguna importante medianería de casas mejores. En medio de este espacio, sola y campante, como vigía, una caseta cuadrada, algo desconchada —los ladrillos rojos naranja asomando—. Era el retrete común. Sobre las puertas de las casas, un número. En el 8 vivía Lucía.

La novela está estructurada en un conjunto de 34 episodios o fragmentos independientes en apariencia, aunque unidos por el nexo de una trama común y narrados mediante una técnica con propensión impresionista que elude el clásico desarrollo argumental. Es la niña Lucía quien centra y entrelaza el relato de las peripecias, juegos, emociones y empleo del tiempo de un grupo de niños. Como señaló acertadamente Jesús Villa Pastur cuando apareció el libro, el contenido de este «viene a ser como la radiografía del mundo infantil visto con ojos de niño pobre».

Otro niño de clase humilde, Ladis —de evidentes rasgos autobiográficos—, es el protagonista de la siguiente novela de Castañón, *Los días como pájaros* (Luis de Caralt, 1962), tal vez la que más repercusión obtuvo entre las formadas por la trilogía gijonesa a la que aludimos al comienzo. Sin perjuicio de los méritos literarios de la obra, uno de los motivos por los que la novela logró gran difusión se debió a la vertiente futbolística de su trama, sin duda enriquecida por la experiencia profesional de Castañón en el fútbol. De hecho, gran parte de la crítica señaló insistentemente el acierto del autor al haber incorporado el carácter autobiográfico de la obra, junto a la originalidad de llevar a la narrativa social de la época el mundo del fútbol como trasunto argumental. En tal sentido se pronunciaron tan destacadas figuras como la de Ricardo Doménech, Fernando Quiñones, Martínez-Cachero o Marra-López. Escribe Doménech:

> [Luciano Castañón] no es un español más que ha escrito una novela, o varias novelas, sino que es un joven escritor con conocimiento del oficio y un evidente dominio de los medios expresivos y, sobre todo, con una rara habilidad para saber captar ambientes, tipos y situaciones […]. Luciano Castañón nos habla de un mundo que él ha conocido. Y todo lo que dice —a través de los personajes y de las situaciones y de la acción misma de la novela— es verdad. Esta veracidad, este fondo de realidad, confiere a *Los días como pájaros*, no solo su interés, sino también, digámoslo así, su 'potencialidad'.

El propio Castañón había declarado en una entrevista: «Me gustaría escribir una novela realista sobre la vida futbolística, pero con calidad humana».

Los días como pájaros se divide en tres partes, que se corresponden con tres etapas de la vida de su protagonista, Ladis, desde su infancia («Ojos de chiquillo») a la adolescencia como aprendiz de tipógrafo («Abrazos de la ignorancia») y la primera juventud («La esperanza en el olvido»), ya como futbolista de fama creciente. El fútbol está presente a lo largo de todo el relato, y cabe destacar, si buscamos rasgos gijoneses que nos resulten familiares, su práctica infantil en la playa y en solares y descampados, tal como aún lo conservamos en la memoria colectiva de la ciudad. Además de los ambientes suburbiales y proletarios que caracterizan esta especie de trilogía gijonesa, es en *Los días como pájaros* donde la playa de San Lorenzo, y su entrañable arenal rubio, sobre el que ningún gijonés ha dejado de pasear su mirada complacida, adquiere una dimensión mayor como elemento paisajístico cotidiano. Castañón acentúa con lírica ternura la evocación de los juegos infantiles en la playa:

> Pasábamos a veces, a lo tonto, toda una mañana al sol, en la playa, hablando, haciendo barcos, figuras o canales, y también agujeros que tapábamos con un papel y recubríamos de arena para que no se notase la trampa, luego quedábamos mirando a ver cuándo pasaba alguien por allí y caía; o hacíamos un montón de arena para tirarnos desde la escalera; o en el montón hacíamos agujeros para ver salir el humo de los papeles ardiendo que metíamos.

No son desdeñables otros aspectos con que la peripecia matriz de la novela se vincula a la historia local. El relato, ambientado durante los períodos de guerra y de posguerra, muestra testimonios, sin duda extraídos de la realidad, acerca de personajes y de episodios claramente identificables. El tono amable y tierno que Castañón imprime a su prosa costumbrista no excluye la dureza sombría en que la población, particularmente la de las clases sociales desfavorecidas, arrastraba su existencia precaria en aquellos días funestos.

***

La tercera novela con que Castañón cierra esta trilogía es *Vivimos de noche* (1964), también editada por Luis de Caralt. A lo largo de sus 250 páginas, la acción de la obra, centrada en torno a un grupo de prostitutas, transcurre en el lapso de apenas una jornada, desde la tarde a la madrugada. Los per-

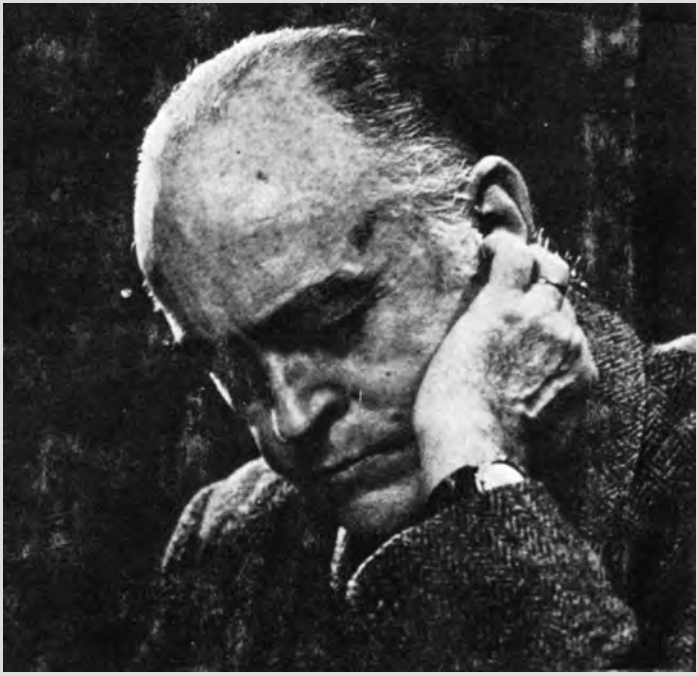
sonajes centrales están representados por Olga, viuda joven que ejerce una prostitución encubierta y mantenida por un opulento personaje local; Silvia encarna a la prostituta joven y bella, en el momento de su esplendor; Luisa es la prostituta decadente, físicamente desahuciada, y María, ya vieja y retirada, deambula por las noches tratando de vender los boletos de una rifa benéfica en los locales donde las otras ejercen su actividad. Entre los mencionados, merodea y se entremezcla en la acción colectiva un copioso repertorio de personajes menores, cada uno de los cuales contribuye a redondear y perfilar el conjunto de relaciones, afanes, sentimientos encontrados, evocaciones, venturas y desventuras que el autor, con la misma objetividad utilizada en sus dos novelas precedentes, articula a través de los movimientos de cada una de las figuras centrales, de modo que la jornada en que transcurre la acción se convierte en un gran fresco de la noche prostibularia que finalmente representa la vida entera de todas ellas.

La ausencia de juicios morales, el agudo conocimiento psicológico de los personajes, la delicadeza y el respeto en el desenvolvimiento de la trama, incluso en los episodios más proclives al matiz escandaloso, patentizan la solidaridad del autor con estas mujeres. El hilo argumental, múltiple y alternado con habilidad; la capacidad de observación; la minuciosidad en el trazado de cada personaje; la precisión y soltura de los diálogos convierten *Vivimos de noche* en la mejor de las novelas de Luciano Castañón, en la que alcanza su madurez creativa.

Si bien no se menciona explícitamente en la obra, la presencia del gijonés barrio de Cimadevilla —el anterior a su transformación a lo largo de las tres últimas décadas— es incuestionable para el lector que aún conserve en su memoria el peculiar perfil que entonces caracterizaba al barrio y que Castañón recoge con sensibilidad y descripción certera: callejuelas mal iluminadas; olor a salitre en el aire que sube del mar; tabernas de aparente alborozo donde hombres taciturnos beben su vaso de vino y olvidan durante unas horas sus conflictos laborales o sus preocupaciones familiares; el mortecino letrero rojo del anuncio del bar, tímidamente insinuante, y el marinero forastero recién saltado a tierra, o el padre de familia, probablemente infeliz, que llegan al local, casi como cazadores furtivos, rastrean en el bolsillo la calderilla para el primer vaso y miran de soslayo a la mujer, repintada y ojerosa, que fuerza una sonrisa y que se acerca despacio y pide un cigarrillo. Así lo vio y así lo supo contar Luciano Castañón.

Incidencias, materialismos y hollín: Gijón en *El onceno mandamiento*, de Faustino González-Aller

Eduardo San José Vázquez

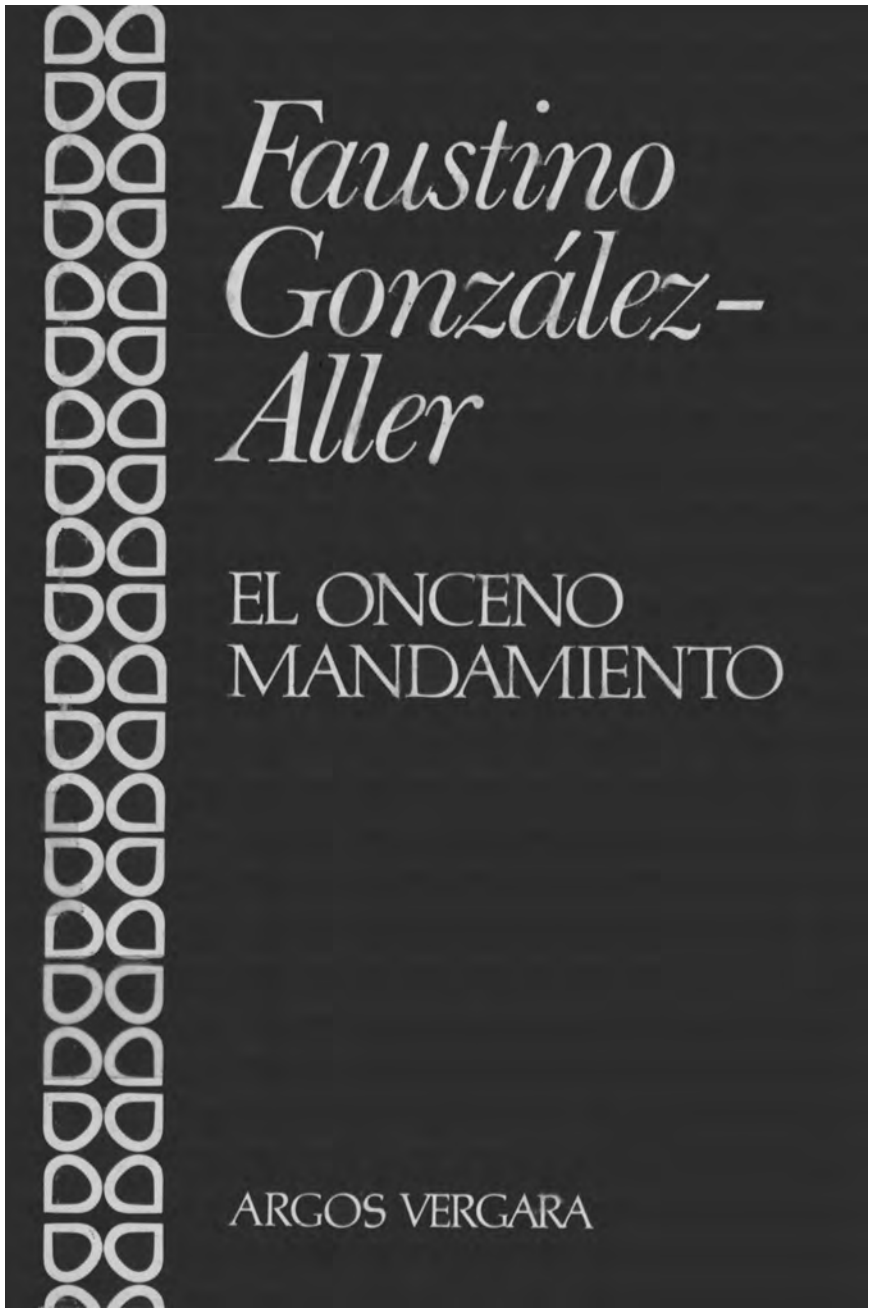


Faustino González-Aller

A pesar de su indiscutible importancia histórica, los sucesos revolucionarios que tuvieron lugar en Asturias durante octubre de 1934 no han sido novelados con la dedicación que hubieran merecido, omisión que se hace más notable en los índices de la literatura asturiana. Existen algunas honrosas y meritorias excepciones que se han servido de la literatura para recuperar un trance histórico que agudizaba el clima de inestabilidad política que vivió el país hasta desembocar en el inicio de la guerra civil española y que es, asimismo, uno de los hechos definidores de la historia política de Asturias. Uno de los relatos literarios más ambiciosos al recrear este marco histórico es *El onceno mandamiento*, novela del gijonés Faustino González-Aller publicada a finales de 1983 en edición póstuma, meses después de la muerte de su autor, sucedida en marzo del mismo año.

Sería inexacto, sin embargo, creer que *El onceno mandamiento* intenta ser una recuperación narrativa de aquellos hechos históricos o que pueda postularse como una novela histórica en sentido estricto. Antes bien, esta obra de González-Aller comparte un territorio genérico a caballo de varios registros literarios, desde el memorialístico o la novela de iniciación, pasando por el relato propiamente histórico, a la novela de tesis política o la crítica de costumbres y el retrato de una determinada clase social en un momento y en un lugar precisos. Por esto, *El onceno mandamiento* es, con mayor propiedad, el relato del despertar de una conciencia, la de su protagonista Nepo, en el marco de una ciudad, Gijón, que se convierte por derecho propio en la otra protagonista fundamental de la novela.

De este modo, la narración acoge el desarrollo de varias conciencias individuales de gran fuerza expresiva, sobre todo la del protagonista y la de su hermano Cruz, activo contrapunto, en conflicto con varios personajes colectivos cuyo retrato es uno de los mayores méritos de González-Aller en esta novela; estos son la ciudad de Gijón y las distintas clases y esferas sociales que atraviesan y traman su espacio. *El onceno mandamiento* es, por esto, un relato sustentado sobre el conflicto dialéctico entre sujeto y socie-



El onceno mandamiento

dad, así como entre esta y las distintas clases sociales que la integran, más allá de la superficial apariencia armónica del trajín urbano. Un antagonismo cuyas desfavorables circunstancias, precipitadas sin duda por la recelosa incomunicación de los numerosos agentes sociales que la novela nos muestra, abocaron al estallido de la guerra civil en España.

El propio González-Aller definía el carácter de su novela al referirse al proyecto global al que en origen respondía. Así, hacia 1977 este proyectaba, según le escribió a María Elvira Muñiz, «una novela río o una trilogía sobre esa España que nunca se acaba de conocer. Yo aportaré mi grano de arena a la descripción de una época que va desde mi niñez en Gijón […] a un pórtico para mí crucial de mi marcha al extranjero».[1]

Esta trilogía, truncada finalmente por la muerte del autor y de la que *El onceno mandamiento* ha quedado como único testimonio, debía constituir la personal contribución del escritor gijonés a todo un impulso literario, y particularmente narrativo, que en la España de la transición democrática trataba de igualar el quehacer artístico al especial significado del momento político, dando lugar a una recuperación del pasado relativamente reciente de los españoles.

Desde esta primera descripción de la novela, es preciso remarcar, sin embargo, el carácter general de las observaciones derivadas en última instancia de su lectura, en una obra que González-Aller concibió desde el principio en los dominios de la gran literatura. *El onceno mandamiento* cae, por esto, lejos de la simple novela notarial, aun cuando el testimonio histórico tenga una importante presencia en ella. Como sucede en buena parte de la producción literaria del escritor gijonés, la intención documental y testimonial se aúna a reflexiones de carácter universal, que se deducen de un tratamiento alegórico de la acción. En el caso de esta novela, el afán descriptivo del marco ambiental y de las distintas clases sociales, en especial de la pequeña burguesía a la que pertenece el protagonista, no impide que el autor prolongue sus observaciones a una reflexión general sobre el cainismo, suscitada desde la perspectiva de un joven protagonista mediante cuyo relato la obra toma la forma de una novela de iniciación.

Con estas coordenadas genéricas, el nacimiento de la conciencia política del protagonista apela no solamente a los problemas de la España contemporánea, sino, más aún, a las contradicciones entre la ideología recién adquirida por el joven protagonista y las miserias de la condición humana que Nepo descubre en su autorizado tránsito urbano como periodista local. A

[1] María Elvira Muñiz: *Escritores de Gijón*, Gijón: Ateneo Obrero, 1989, p. 35.

pesar de esto, la novela de González-Aller no deja de dar cabida, sin embargo, a apreciaciones históricas más concretas, al advertir la peligrosa polarización de los sectores económicos, o al denunciar la incomprensión entre las distintas clases sociales del momento.

A ese interés fundamental de *El onceno mandamiento* por suscitar una amplia reflexión colaboran no solo la distancia temporal y anímica con que el autor observa por necesidad los hechos, sino varias marcas textuales de la novela a las que es preciso dar sentido desde este momento con el fin de razonar el análisis consiguiente. En primer lugar, será útil comenzar justificando el título de la obra, al que los ocasionales comentaristas no han prestado al parecer el interés que merece.

El título de la novela cuenta con su propia historia textual, a través de la cual descubrimos la vacilación del autor a la hora de decidirse entre varios enunciados posibles y, por esto, la importancia que este le concedía al título como primera y eminente guía de lectura. Según recoge Arcadio Baquero Goyanes,[2] González-Aller dudaba entre tres títulos: *El onceno mandamiento*, *Necrológica para un señorito* o *Necrológica para un señor*. El que finalmente bautizó la edición original de 1983, *El onceno mandamiento*, convive en la hasta ahora última edición, del 2004, con el subtítulo de *Necrológica para un señorito*, recuperado para la ocasión entre los títulos desechados por consejo de Carmen Balcells, la todopoderosa agente literaria que se encargó de gestionar la publicación y difusión de muchas de las novelas del gijonés.[3]

El subtítulo de esta última edición, recuperado ahora, sugiere que el carácter global del retrato histórico a que da cabida la obra —una «novela total», según la presentaban al menos las solapas de la edición original o la califica Baquero Goyanes en el prólogo de la última— queda restringido, en efecto, por la intención más plausible de que esta primera parte de la proyectada trilogía sea el retrato de una clase social pequeño burguesa y provinciana definida por el señoritismo, así como que el interés de la novela descanse sobre todo en el periplo vital del protagonista, en su «muerte»

---

[2] Arcadio Baquero Goyanes: «Prólogo», en Faustino González-Aller: *El onceno mandamiento. Necrológica para un señorito*, Gijón: El Cantadero del Urogallo, 2004, p. 9.

[3] La edición del 2004 realizada por la editorial gijonesa El Cantadero del Urogallo, fue promovida por el periodista Manuel Fernández y González, proponiéndose rescatar del olvido la novela de González-Aller al cumplirse veinte años de su publicación. Presentada en un esmerado formato, que incluye numerosas ilustraciones fotográficas del Gijón de la época, la edición adolece, sin embargo, de frecuentes erratas que deslucen considerablemente el texto. Debido a esto, cito por la primera edición de la obra, en el texto y entre paréntesis: Faustino González-Aller: *El onceno mandamiento*, Barcelona: Argos Vergara, 1983.

como señorito y su acceso en pie de igualdad a una comprensión cabal y desprejuiciada de la sociedad circundante, cualidad que el autor hubiera ponderado como conjetural remedio al desastre de la guerra.

Ahora bien, ¿a qué responde entonces el rótulo de *El onceno mandamiento*? El título preferido por Carmen Balcells y finalmente elegido por el autor resalta la dimensión de la obra como relato elementalmente autobiográfico —si bien se trata de un autobiografismo oblicuo— y como novela de aprendizaje e iniciación a la vida. Así, el «mandamiento» que Nepo deduce y se aplica como pauta moral es el de la heterodoxia frente a la ristra de los prejuicios aprendidos y las ideas recibidas, ya hubiera sido en el seno familiar, en la iglesia, en las distintas clases sociales o en la doctrina ideológica de vario signo. Gracias a esto, Nepo emerge como ciudadano de una sociedad que se resuelve a conocer desde la más directa experiencia: un impreciso «onceno mandamiento» que cae fuera de toda letra acuñada o precepto, y cuyo escaso predicamento en el resto de la sociedad, dividida para entonces en consignas y antagonismos insalvables, le hace caer en el pesimismo y lo empuja al desarraigo e incluso, finalmente, al cinismo.

Además del título, otras marcas sirven como índice de la intención última de la novela, y señalan la dimensión alegórica del conjunto del relato. Así las referencias intertextuales constantes, más o menos explícitas, que parangonan algunas acciones y escenas con pasajes del acervo cultural y las proyectan a un sentido de amplio espectro reflexivo. Por ejemplo, las referencias eruditas a Lorca, Jovellanos, Bakunin, Ricardo Palma, Stendhal, Flaubert, Rilke, Ortega y Gasset, Montaigne, Momsen, Daudet, Thomas Bernhardt, Bernard Shaw, Samuel Johnson, Spengler, Sartre, Albert Camus, y un largo etcétera de nombres que jalonan con sus citas la narración. Y, sobre todo, la organización de la novela sobre determinados conjuntos o ejes simbólicos, como la ciudad, la mujer, la casa o la letra impresa, apuntala, tal como se verá en seguida, la trascendencia alegórica de esta obra. En ella, una ciudad como Gijón, hilvanada en sus contrastes por la mirada ambulante del joven periodista, es el pretexto para el retrato de una época aciaga, la preguerra, en la que Faustino González-Aller encuentra los síntomas de la peor de las condiciones humanas: el odio, cuando nace estúpidamente del miedo y la introversión.

En el primer capítulo de la novela, la ciudad de Gijón alcanza a ser definida por sor Irene, una «monja aristocrática, de nariz transparente», como un cúmulo de «incidencias, materialismos y hollín» (p. 16), sintagmas en los que aparecen representados tanto el turbulento ambiente de la ciudad como, al mismo tiempo, la conciencia de clase desde la que peyorativamen-

te fueron pronunciadas estas palabras, por boca de la responsable de la primera educación del protagonista. Una definición de la ciudad que acoge en sus propios términos la escisión matricial que propiciaría la ruptura definitiva de la sociedad española un 18 de julio de 1936.

Faustino González-Aller: un gijonés universal

Si es cierto el proverbio popular que dice que solo somos de un lugar cuando nos vamos de él, Faustino González-Aller es entonces un gijonés por nación y, desde luego, por elección. El oscurecimiento de su nombre en la historia de la literatura española y asturiana, anotado y denunciado por María Elvira Muñiz en la apertura de su semblanza, y remarcado, a su vez, por el crítico Ernesto Salanova con ocasión de una velada literaria dedicada al escritor un 2 de marzo de 1989 en el Antiguo Instituto gijonés, debe ser explicado, como hacen estos autores, a causa de la vida viajera de González-Aller, que lo llevó a largas estancias en Madrid, los Estados Unidos, México y Cuba, así como a numerosos viajes a lo largo y ancho del continente americano, de los que da constancia la temática de varias de sus narraciones. Por razones muy distintas, su biografía americana es comparable, así, a la de otros escritores asturianos del momento que, como José Manuel Castañón o el también gijonés Antonio Ortega —para quien González-Aller llegó a trabajar entre 1955 y 1959 en las revistas cubanas *Carteles* y *Bohemia*, que aquel dirigía—, desarrollaron buena parte de su vida y obra de la otra orilla del Atlántico.

Faustino González-Aller y Vigil, abogado por estudios y fugaz ejercicio, periodista de profesión durante décadas, dramaturgo y novelista, nació en Gijón en 1919. Su extensa trayectoria periodística está ligada a varios medios de comunicación, entre los que destaca su larga vinculación con Radio Nacional de España —en la cual trabajó durante años como corresponsal en España y los Estados Unidos— o la Agencia EFE, así como su trabajo en el Servicio de Información de la ONU, que lo llevó a afincarse en Nueva York durante más de una década. González-Aller posee una trayectoria artística asimismo importante y dilatada.

Su carrera literaria dio comienzo en la década de los cincuenta en el género escénico. Como dramaturgo, mereció el prestigioso Premio Lope de Vega de teatro en 1950, por su obra *La noche no se acaba*, escrita en colaboración con el dramaturgo guatemalteco de ascendencia asturiana Armando Ocano. Estrenada en el Teatro Español en abril de 1951 bajo la dirección

de Cayetano Luca de Tena, la obra permaneció solo cinco días en cartel, pese al éxito de público, al ser retirada por la Dirección General de Seguridad por juzgar «inmoral y heterodoxa»[4] aquella innovadora puesta en escena que se avenía a los novísimos rumbos del teatro español.

González-Aller y Ocano continuaron con su colaboración escénica. En 1952, estrenaron en Barcelona la comedia *La estatua fue antes Pichurri*, recibida, según recoge María Elvira Muñiz,[5] con división de opiniones entre la crítica, y con casi unánime rechazo en el público, debido tal vez a su técnica vanguardista. En solitario, González-Aller firmó otras piezas teatrales, como las comedias *Menta* (1955), *El taxidermista* (1968) y *La flauta en flor* (1972), obras, estas dos últimas, que no han llegado a ser representadas, y a las que Baquero Goyanes añade la asimismo inédita *El corral de los hipocampos* (s. a.).

Ya casado y con hijos, se fue a Cuba en 1955, año en que inició prácticamente su larga senda americana. Como muestra de los nuevos intereses y temas que, en consonancia, iba a adquirir su literatura, en 1961 la revista norteamericana *Life* premió su cuento *El yugo*, que testimonia el trabajo en las minas de estaño bolivianas, reconociéndolo como el mejor relato corto del año en castellano. Junto al teatro y a la incipiente tarea narrativa, González-Aller se desempeñó por entonces como guionista para el cine en media docena de títulos. Así, en 1956, su guión para la película *Todos somos necesarios* obtuvo el Premio al Mejor Guión del Festival de Cine de San Sebastián.

Junto a su prolífica labor para la escena o la gran pantalla, González-Aller abrió un importante preámbulo narrativo en la década de los setenta, gracias al cual su nombre acabaría por confirmarse en el panorama literario nacional. En esta producción sobresale, por su eco público, *Operación Guernika*,[6] novela de cierto éxito en los primeros años de la transición, donde el *Guernica* de Picasso es robado del Museo de Arte Moderno de Nueva York, lugar en el que se exponía antes de su regreso definitivo a España, para ser entregado a ETA.

---

[4] Arcadio Baquero Goyanes: «Prólogo», en Faustino González-Aller: *El onceno mandamiento. Necrológica para un señorito*, Gijón: El Cantadero del Urogallo, 2004, p. 4. El autor sostiene que «se ha comentado, siempre, que la espectadora descontenta era la esposa de Carrero Blanco». La obra fue posteriormente traducida a varios idiomas y se representó con notable éxito en algunos teatros extranjeros. En España, volvió a ser representada en enero del 2005 por la compañía gijonesa La Capacha.

[5] María Elvira Muñiz: *Escritores de Gijón*, Gijón: Ateneo Obrero, 1989, p. 32; *Historia de la literatura asturiana en castellano*, Salinas: Ayalga, 1978, p. 251.

[6] Faustino González-Aller: *Operación Guernika*, Barcelona: Argos Vergara, 1979.

Otras novelas suyas de esta etapa son *Niña Huanca*,[7] relato de tema americano cuyas reminiscencias de la narrativa regionalista del continente, y particularmente de Rómulo Gallegos, sirven para denunciar los males congénitos de las repúblicas hispanoamericanas. Asimismo, publicó *Orosia*,[8] novela de Europa como la anterior lo es de América, y en la que la atroz memoria de la segunda guerra mundial interpela el modelo histórico europeo, o *Vía Gala*,[9] la novela preferida del autor, según desvela María Elvira Muñiz,[10] donde se escenifican los conflictos generacionales e ideológicos en una ciudad de provincias de la España de posguerra.

Su novela más ambiciosa puede que sea, sin embargo, *El onceno mandamiento*. Se trata de un gran friso cotidiano del Gijón que discurre entre la revolución de 1934 y el inicio de la guerra civil, lo que no impide que, a través de algunos retornos temporales, recale ocasionalmente en los años veinte de la niñez del protagonista. La novela está contada, en primera persona y en tiempo pasado, desde la perspectiva de Juan Nepomuceno Nistal, Nepo, un joven periodista de la villa que actúa como testigo de las diversas crisis contemporáneas: desde la del orden familiar en su propia casa, a las conmociones políticas y la lucha de clases, descritas a partir de un conocimiento directo de la vida de los barrios fabriles y mineros, del puerto y de los cafés en los que se desenvolvía la sociedad *playa* de la época.

Nepo es, como de otra manera lo fue su autor, un gijonés por elección. La familia Nistal se instala en Gijón como consecuencia del destino del padre como secretario del juzgado de la ciudad. Por esto, el protagonista no dejará de cuestionarse «¿Era yo, siquiera, de Gijón?» (p. 219), lo que también le sirve para preguntar a su hermano: «Aún no me he hecho a la idea de ser de Salamanca bajo esta niebla de Asturias, ¿y tú?» (p. 9). La familia, originaria, pues, de Castilla, estaba compuesta por el padre, Narciso, su piadosa esposa, María Aciscla, y los hijos, Nepo y Cruz, el bohemio y nihilista hermano mayor, enfermo crónico de tuberculosis y ocioso para aquello que no fuera, a pesar de todo, la vida nocturna gijonesa. Los Nistal se instalan en una espaciosa casa en forma de palacete, con un jardín delantero haciendo esquina con las calles de Cabrales y de Casimiro Velasco, y tomando a su servicio cocinera y dos criadas.

---

[7] Faustino González-Aller: *Niña Huanca*, Barcelona: Seix Barral, 1974.

[8] Ídem, *Orosia*, Barcelona: Euros, 1975.

[9] Ídem, *Vía Gala*, Barcelona: Argos Vergara, 1977.

[10] María Elvira Muñiz: *Escritores de Gijón*, Gijón: Ateneo Obrero, 1989, p. 34.

Tras comprobar su mínima vocación por los estudios, Nepo encamina sus pasos hacia el oficio de periodista, comenzando a trabajar de redactor en el diario local *El Nordeste*.[11] En el periódico, empieza a realizar labores de crítica de boxeo, y amplía sus colaboraciones a todo tipo de materias, firmando bajo numerosos seudónimos que a diario rellenan la mayoría de las secciones.

Valentín Hawkins y Alejandro Estol son los inseparables amigos de Nepo, poseídos, como él, por la manía de imaginar nuevos horizontes y por los proyectos casi siempre aplazados del gran viaje iniciático, ya se tratara del consabido *Grand Tour* europeo o, cada vez con mayor convencimiento, de la spengleriana deriva hacia el Nuevo Mundo, en huida de la secular decadencia europea. Así, Hawkins terminará encaminando sus pasos hacia el Caribe antillano, mientras que Estol se decide por iniciar una larga aventura personal en África.

La adolescencia de Nepo transcurre entre la flaubertiana educación sentimental que lo arroja en brazos de sucesivas o simultáneas mujeres y la evidencia de que el despertar a la vida apareja la idea de la muerte, latente en la enfermedad de su hermano. Con toda la intención, González-Aller, o más bien su narrador, hace que las convulsiones históricas de la preguerra civil atraviesen por un distante y esporádico trasfondo histórico, que va cobrando importancia progresivamente, cuando sus peores efectos parecen ya inevitables. Los comentarios a las visitas del general Primo de Rivera o de Manuel Azaña a la ciudad, la llegada de la República, la repulsa hacia la brutal represión que siguió a la revuelta minera, la polarización de los frentes políticos ante la expectativa de las elecciones, las noticias de Europa (Hitler, Mussolini) o el estupor ante los hechos de Casas Viejas filtran un contexto histórico que, con todo, apenas descuella como tema de la satisfecha sobremesa de los personajes. De la comparación entre la importancia dada a los avatares internos de la clase y la trascendencia retrospectiva con que hoy reconocemos ciertos hechos, surge la crítica implícita de la novela a la obscena frivolidad con la que tanto la pequeña burguesía de los Nistal como la plutocracia de Somió o el Club de Regatas vivían en un país del que únicamente percibían sus ecos.

---

[11] Una muestra más de la intencionada y relativa desubicación referencial de la obra es el diario en que trabaja Nepo. Nunca existió dicho periódico gijonés. Puede recordar al diario democrático-liberal *El Noroeste*, fundado en 1897 y desaparecido, como tantos otros, en 1936, al igual que parece que sucede finalmente con el de Nepo. Existió un semanario local *El Nordeste*, fundado en 1914, que no corresponde, evidentemente, al de esta novela. Manuel Fernández-Avello: *Historia del periodismo asturiano*, Salinas: Ayalga, 1976, pp. 125-128 y 199.

Gracias a su trabajo como periodista local, Nepo encuentra plena justificación para sus tránsitos por todo Gijón, ciudad que recorre, por añadido, transversalmente, en sus distintas capas sociales. La mirada al exterior, a través de las numerosas noticias y teletipos que se procesan en la redacción de *El Nordeste*, le sirven para complementar su reducida visión urbana con un contexto más amplio, desde el que Nepo reinterpreta la aparente seguridad de la burguesía y la arrogancia de las clases más altas respecto a una realidad que ignoran. En paralelo, la novela nos presenta a las diversas mujeres que presiden la vida amorosa del protagonista, desde muchachas de su misma edad y condición social, hasta Antela, una mujer casada, madre de Marta, una de las chicas que pudo haber sido su novia, e hija de don Benigno, un rico armador y propietario de minas, de ideas progresistas, con quien Nepo llega a tener una profunda amistad.

Para cuando los sucesos históricos incitan a una mayor división social y amenazan con desencadenar un alzamiento militar, tras los resultados de las elecciones de febrero de 1936 o ya con el asesinato de Calvo Sotelo, Nepo ha alcanzado el suficiente conocimiento del entorno real como para querer irse de un país que parece rehuir todo deseo de conciliación. La metamorfosis del joven en adulto se marca a través de dos hechos: la enajenación mental de la madre, que deberá hacer reposos en Madrid, y el combate de boxeo que acepta disputar con El Apostólico, un púgil local de confesión y militancia católica. Para entonces toda su esperanza de futuro se ha materializado en el buque trasatlántico *Estrella del Sur*, que espera a zarpar desde el puerto a mediados de julio de 1936.

Sin embargo, todas sus posibilidades de huir antes del estallido social definitivo se frustran en el último momento. En los primeros días del alzamiento militar, los milicianos toman el periódico, y su director, don Julio Atienza, es arrestado sin más cargos que sus ideas conservadoras. Por medio de un comisario de la UHP que venía trabajando en *El Nordeste*, los milicianos imponen a Nepo como director en funciones, no sin ejercer una implícita amenaza sobre él, mientras se fusila sin juicio a su predecesor a las afueras de la ciudad. Nepo experimenta una sartreana «náusea» (p. 338) ante ese hecho, como ante los primeros cadáveres con que amanece un día la playa, que hacen que para entonces ya nada parezca importarle a un personaje que ha reforzado así su condición de *foriato* o extranjero, ahora de una manera más profunda y existencialista, *avant la lettre:* «No me importaban las voces de la calle […]. Ya no importa» (p. 339). Una náusea que se resuelve en su último gesto de repudio frente al mar que antes representaba su salida: «Y yo vomité en el mar» (p. 340). El relato concluye en este pun-

to, mientras Nepo es la única persona que se ha preocupado de recuperar el cuerpo de su antiguo jefe, dejando en suspenso el comienzo de la guerra, el inminente asedio del Simancas en Gijón y, con todo ello, el desenlace de la vida del protagonista.

Por ahora, sirva este breve resumen de la novela, junto a la precedente nota biográfica, para descartar de antemano un punto de estudio sugerido, sin más detalle, por algunos críticos de la obra, como es el pretendido carácter biográfico de *El onceno mandamiento*. El autobiografismo de la obra es más figurado que literal, subordinado en todo caso por la lectura alegórica que despierta. Poco tiene que ver, en efecto, la familia de Nepo con la de Faustino González-Aller, asturiana y de tradición castrense. Además de tener dos hermanas, junto a otro hermano, militar, que murió en la defensa del cuartel de Simancas de Gijón, el autor concluyó sus estudios de Derecho en Madrid, y no fue sino tardíamente, en comparación con Nepo, cuando inició sus estudios y labores en el periodismo. La coincidencia entre las vidas del autor y el personaje se muestra, más bien, en aspectos profundos que determinaron el desencanto de ambos con la realidad española y alimentaron su respectiva —y aquí sí, idéntica— necesidad de buscar nuevos horizontes vitales.

Este es el mismo impulso que despierta la curiosidad de sor Irene cuando le pregunta a Nepo por qué le gustan tanto los puertos y las estaciones de ferrocarril: «Yo no lo sabía muy bien; quizá porque llevaban lejos» (p. 18). Quizás desde este punto deba revaluarse la pretendida mirada nostálgica con que el autor habría convocado el Gijón de su adolescencia, para emplazar antes esa mirada en los lectores. En el Gijón de *El onceno mandamiento* hay tantas más ocasiones para el asco y el horror. También desde aquí, es preciso cuestionar el maniqueísmo de corte izquierdista que algunos críticos perciben en la obra,[12] pues, a pesar del progresismo evidente de Nepo, no cabe ninguna idealización en los milicianos que requisan el periódico y se pasean bravucones por la ciudad o en los mineros que lo echan del chigre.

[12] Juan Ramón Pérez las Clotas, por ejemplo, aprecia como «feroces caricaturas» los retratos de los personajes de la burguesía local, y como «semblanzas beatíficas» los de los izquierdistas. José Ramón Pérez las Clotas: «Epílogo» en Faustino González-Aller: *El onceno mandamiento. Necrológica para un señorito*, Gijón: El Cantadero del Urogallo, 2004, p. 360.

Según precisa Dionisio Cañas[13] desde una definición de la ciudad cuyo sentido se puede rastrear ya en el *Diccionario de autoridades*, la representación del espacio urbano en la literatura atiende en general a dos facetas: el «paisaje urbano», mediante el que la ciudad aparece como un objeto físico al que se dirige una mirada descriptiva, que puede ser de orden objetivo, emocional o memorial, y el «teatro urbano», por el que la ciudad se muestra como un escenario con sus actores en movimiento. Mediante las costumbres, actitudes y comportamientos característicos de estos, el espacio urbano adquiere una determinada complejidad y personalidad histórica, la cual justifica por sí misma la primera intuición colectiva que despiertan la mayoría de ciudades. Así, es frecuente que la literatura amplíe las descripciones de un lugar a un desarrollo temático de la vida de quienes lo pueblan.

El onceno mandamiento constituye un ejemplo sobresaliente de esta doble vocación de la narrativa moderna por dar razón de las ciudades no ya solo como ambiente propiciatorio, sino como un sustantivo personaje coral. Lo que abona la verosimilitud del heterogéneo tránsito urbano de Nepo es su oficio de periodista. Desde luego, esta es la única dedicación, junto a la de detective, que permitiría esta descripción transversal de la ciudad en una novela. Sucediendo al *private eye* del género negro típicamente estadounidense, el «ojo público» de la prensa aporta aquí el nuevo personaje capaz de internarse en los últimos y dispersos límites de la ciudad.

El puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, uno de los escritores que más ha reflexionado sobre la representación literaria de la ciudad moderna, considera que la novela negra actuó en Estados Unidos como la primera crónica urbana capaz de descubrir a sus lectores ambientes que ellos mismos ignoraban, planteando, por lo tanto, una larvada crítica social. Como característica de esa primera cartografía literaria de la ciudad moderna, el autor destaca su cualidad inaprensible y radicalmente multiforme, como hecho derivado de las desigualdades creadas por el capitalismo.

El análisis que este autor hace del detective como moderno cronista de la ciudad es directamente aplicable a Nepo Nistal, y ayuda a revelar la trascendencia profunda de la que González-Aller dotó los trayectos urbanos de este. Así, el detective, como Nepo un «desclasado semiocioso», es, para Rodríguez Juliá, «un *flâneur* motorizado, cuyo paseo ya no es a pie sino en

[13] Dionisio Cañas: *El poeta y la ciudad*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 10.

ese automóvil que definió la ciudad emblemática de la novela negra».[14] El Fiat rojo, regalo de su amigo Valentín Hawkins al irse de Gijón, con el que Nepo recorre la ciudad permite esa posibilidad, que lo lleva incansablemente desde La Calzada o La Camocha a Somió o el Club de Regatas, sin dejar de detenerse en todo tipo de escenarios sociales.

Pero, aún más, *El onceno mandamiento*, organizada, como se ha dicho, sobre el despertar de la conciencia de su protagonista, señala con toda intencionalidad una evolución en el conocimiento real del entorno. Esta se apunta simbólicamente con los medios de locomoción que permiten los distintos retratos sociales a través de la perspectiva de Nepo. Como señala Rodríguez Juliá, la novela moderna hace arrancar sus planos urbanos desde una frecuente perspectiva aérea, que sugiere esa dificultad de acercamiento al rostro genuino de la ciudad. Si en la perspectiva anterior la visión está adjetivada por el ruido de la calle, esta panorámica aérea está marcada por el silencio, desde el que la ciudad es ahora un extraño signo, que además no puede ser contemplado sino como un conjunto de retazos, insuficientes para aportar un emblema unánime.

Así, la evolución de la conciencia ciudadana de Nepo responde a un tránsito simbólico desde la perspectiva aérea que llega a tener en su excursión en el biplano del señor Puga, que una vez al año visita la ciudad alquilándose como atracción. Aquí la emocionante panorámica es fragmentaria: «El señor Puga dio una calada hacia El Musel y rozamos los brazos de las grúas […]. Jove, La Calzada, El Natahoyo. Obreros pegados a los hornos […]. Cimadevilla, Santa Catalina, la Playa, la iglesia de San Pedro […]. Enfiló la ruta del tranvía de El Llano y sacudimos el suelo del Parque Infantil» (p. 61). La ocasión es, además, una oportunidad de dar rienda a la fantasía de nuevos horizontes («le hice señas hacia la lejanía» [p. 61]) y a la afirmación de una posición social ante las chicas que los admiran desde la explanada, como acentúa el hecho de las cincuenta pesetas que costaba el trayecto y la expresión triunfal: «¡El mundo es para mí! ¡Lo tengo aquí, en la mano!» (p. 61). Todo ello muestra la fragmentación urbana que el autor intenta subrayar como síntoma de las tensiones sociales. El proceso simbólico sigue en el automóvil que su amigo Valentín le regala y, finalmente, continúa a pie cuando unos simpatizantes comunistas le queman el vehículo, insultantemente burgués para ellos, en los primeros días de julio de 1936, poco después de que Nepo fuera expulsado violentamente de una taberna de La Guía por sus aires de señorito.

---

[14] Edgardo Rodríguez Juliá: «Novela, crónica y ciudad», *Caribe. Revista de Cultura y Literatura*, 9, 1 (verano del 2006), p. 8.

Esta última etapa de pedestre transeúnte subraya el valor de las apreciaciones más directas que Nepo había ido obteniendo de la ciudad, a través de los distintos mentideros locales, cafés como el Richmond, el Club de Regatas o los chigres sin nombre de los barrios, en los que el protagonista terminará de apreciar, en propia carne, la segmentación de una ciudad descompuesta para entonces por fronteras invisibles. De este modo, González-Aller intenta transmitirnos un conflicto de clases que había provocado la desaparición de la sociedad como tal y da en esta novela, como resultado, la imposibilidad de pensar en la ciudad de Gijón como un todo. De otro modo, trata de asomarnos a un tramo histórico que vino a demostrar, para Manuel Aznar Soler, que «la lucha de clases no era, en la España de 1934, un tópico retórico de la teoría marxista, sino una realidad histórica y social».[15]

Un relato alegórico

La pregunta es: ¿es esta novela una *Regenta* gijonesa? El carácter fatal y hasta pernicioso de esta pregunta, que tantas novelas gijonesas o sobre Gijón han debido afrontar, se sugiere en la adverbialización implícita que subyace aquí: ¿lo es *por fin*? Si bien parece inevitable que la novela clariniana haya figurado entre los referentes de González-Aller, lo cierto es que no es posible equiparar la obra del gijonés a *La Regenta*. Podría decirse que es así «por suerte», como hace José Ignacio Gracia Noriega,[16] ya que, por un lado, las premisas temáticas de estas dos novelas son tan diferentes como las ciudades que las incitan —de raíces fundamentalmente levíticas y burguesas, en un caso, e industriales, en el otro—, y, por otro lado, la calidad de ambas es comprensiblemente desigual, más allá de las fórmulas que hayan llevado a afirmar lo contrario.

Son varios los aspectos compositivos de *El onceno mandamiento* que la alejan de la obra maestra que, sobre todo en sus últimos y conmovedores capítulos, estaría destinada a ser. Así, por ejemplo, la franca inverosimilitud de muchos diálogos, demasiado intervenidos por el registro escrito y entor-

---

[15] Manuel Aznar Soler: «La revolución asturiana de octubre de 1934 y la literatura española», *Los Cuadernos del Norte*, 26 (1984), p. 86.

[16] «Por suerte para esta novela, esto no es *La Regenta*. Estoy seguro de que a un autor como González-Aller no le habría interesado la vida de los canónigos, aunque Gijón tuviera canónigos. Ésta es una novela mucho más entretenida»; en Carmen Fernández: «Una desconocida joya de la bibliografía gijonesa», *La Nueva España* (Gijón), 25 de enero del 2006, p. 7.

pecidos por digresiones y aposiciones cuya sintaxis es improbable en un diálogo oral. En sentido análogo, Francisco García Pérez ha reparado en el uso de «una lengua asturiana muy suya»,[17] si bien alegable desde el origen castellano del narrador que la escucha. Asimismo, uno de los recursos más repetidos con que González-Aller resalta un plano de profundidad reflexiva a su obra no parece el más adecuado, como es su tendencia, progresivamente atenuada, a apuntalar intertextualmente su relato con citas de autores cultos.

Pero, estas recurrencias, ¿son un defecto real o es otro más de los intencionados recursos semánticos de una novela tan calculada como esta? Podría confrontarse el exceso inicial de las citas cultas con la progresiva prescindencia de este culturalismo, que culmina en la ocasión en que Nepo glosa un artículo de fondo en el periódico con un epígrafe de Samuel Johnson, sin haber leído nada de él: «—¿Quién es ese Johnson? —No lo sé. Estaba en una hoja de almanaque» (p. 189).

Se trata de un leguleyismo en el que subyace una crítica sutil hacia la cultura como medio de aproximación a una realidad, y hacia la ideología, categórica e insensible a toda inclusión de opuestos, y que ya figura en el arranque mismo de la novela: «"Tenía unas tetas, te lo juro, hermanito, que ni las de Lirca". "¡Lorca, coño, te he dicho Lorca […] te lo he contado veinte veces, mierda, Cruz, no me cabrees, Lorca, Federico García!"» (p. 9). Si aquí es Nepo el sabihondo, este terminará dándose cuenta de su profunda ignorancia tanto de la cultura como, a través de esta, de la realidad viva circundante.

Pero, conviene aclarar, no son los hipotéticos y pequeños defectos compositivos los que alejan comparativamente *El onceno mandamiento* de la novela de Leopoldo Alas, sino sus propias intenciones y expectativas, que la convierten en una obra forzosamente diferente de *La Regenta*, y en casi un reflejo invertido de esta. La obra de Clarín parte del retrato concluyente de una ciudad, Vetusta, burguesa, provinciana y pretenciosa. Por el contrario, nada más lejos de las intenciones de González-Aller que ofrecer retrato alguno de Gijón, ya que, al revés, enfatiza su escisión social y su complicada, por no decir improbable, identidad colectiva en vísperas de la guerra. Gijón en *El onceno mandamiento* es un retrato en ausencia.

La raíz alegórica de esta novela se desarrolla en dos grandes vectores simbólicos: la ciudad y las mujeres.

---

[17] Francisco García Pérez: «El onceno mandamiento», *La Nueva España* (Gijón), suplemento *Más Gijón*, 13 de enero del 2007, p. 4.

En cuanto a la ciudad, se nos ofrece la evolución del adolescente en su conocimiento real, desde la perspectiva aérea de Gijón, al retrato motorizado por el Fiat y, finalmente, de obligado peatón. El panóptico urbano se consigue, sin embargo, desde la condición más miserable y apremiante que llega a adquirir Nepo. Si apuramos esta evolución del personaje como testigo ambulante, el retrato más abarcador de Gijón nos lo da Nepo desde el muelle, embarcado en el *Estrella del Sur*, anclado frente a El Musel.

La ausencia misma, en la novela, de un gran foro urbano se refiere a la condición de la ciudad como personaje esencialmente inasequible a toda caracterización. Esta cualidad es intencionalmente subrayada por el autor a lo largo de la novela, como medio para destacar la ominosa fragmentación social que había alcanzado el país hacia 1934. Gijón no es capaz de aportar un perfil propio, como hubiera sucedido de haber podido ofrecer, con términos urbanísticos, una perspectiva abierta, que solo se consigue fugazmente desde la nostalgia sobrevenida a Nepo en la cubierta del *Estrella del Sur*. Ni siquiera la carretera de la Costa o el paseo marítimo suplen las funciones de amalgama social que en *La Regenta* cumple el paseo de El Espolón. Así, en lugar de un proscenio colectivo de la ciudad, aparecen aquí, como escenarios parciales, los balnearios, cafés, cafetines, ateneos y chigres gijoneses, reductos de las diferentes clases sociales.

En cuanto a las mujeres, la emancipación del seno materno dirige el crecimiento emocional de Nepo y el despertar de su conciencia política. Se puede seguir el curso de esta evolución en los hitos ofrecidos por las distintas mujeres a las que Nepo se acerca, como alternativa emocional al amparo materno. Así, son varias las presencias femeninas que marcan el desarrollo personal del protagonista. La primera es, sin duda, sor Irene, la aristocrática monja francesa, mera extensión de los prejuicios de doña Aciscla. A esta siguen Aurora, la doncella que ingresará como novicia en un convento de clausura, por influencia doña Aciscla; Marta, la hija de Antela, o Mónica, la vecina hija de un matrimonio de nuevos ricos, así como Eloína, la corsetera, quien supone el acercamiento de Nepo a una clase social inferior. En todas ellas podemos leer un símbolo del futuro de la nación, como si Nepo pensase en su porvenir amoroso desde la responsabilidad de constituir una pareja genésica. Por eso, será Antela, la culta y moderna dama malcasada, sin embargo, con un despótico ingeniero, quien despierte el amor definitivo de Nepo. En su relación de amantes percibimos la preocupación del joven por un ideal amoroso que sirve de cobijo a sus difusos ideales políticos, en un trance histórico en el que la nación no podía dejar de examinar a sus diversos pretendientes.

Las mujeres y los diversos medios para el desplazamiento del observador de la ciudad no son los únicos elementos simbólicos de la novela en los que se puede verificar la evolución alegórica del protagonista, si bien pueden parecer los dos fundamentales. Otros símbolos útiles al significado global del relato son, en términos parecidos, la casa (el progresivo desplazamiento de Nepo fuera de la casa familiar, desde las transformaciones sucesivas de esta hasta el traslado de Nepo a hoteles y pensiones una vez que su madre ha enloquecido), o la función metafórica de la letra impresa, que, como se ha visto, plantea una relación problemática con la experiencia.

Así, uno de los nudos alegóricos que mejor señalan la evolución del personaje de Nepo, en su paso de la teoría a la práctica, es su transformación de crítico de boxeo a eventual púgil. Este es el momento en que, asimismo, el seudónimo de John Faber se descubre en la realidad ante sus lectores, y tal vez ante el mismo Nepo, emergiendo por primera vez de sus propias máscaras. Si la preparación física de Nepo aparece como un entrenamiento para la barojiana lucha por la vida, las labores como crítico de boxeo constituyen una metáfora del conocimiento libresco y fatuo de la realidad. El combate con El Apostólico, sostenido en una velada boxística el 1 de julio del 1936, marca el tope de un crecimiento personal del que Nepo sale tan victorioso como asqueado: de todos, solo los dos contendientes aceptaron el evento desde una sana deportividad, mientras el público jaleaba irreflexivo la lucha ideológica y el desquite de cada clase social.

Todos estos son, en cualquier caso, los elementos organizativos quizá más destacados de una excelente y muy calculada novela, que no solo aporta un gran disfrute al lector nostálgico impuesto de hechos y ambientes comunes, sino que merece ser rescatada de un olvido injustificado, para estudiarse en adelante con la misma paciencia y ambición con las que fue escrita.

Luis Fernández Roces o la soledad del hombre

Fernando del Busto Naval

Luis Fernández Roces

Cualquier aproximación a la obra de Luis Fernández Roces obliga a una revisión, aunque sea somera, de su vida. En su tranquila existencia entre Pumarabule, en el concejo de Siero, y Gijón se encuentra el germen de las principales claves que, posteriormente, se localizan en su obra literaria.

Luis Fernández Roces nació en Pumarabule en 1935 junto al castillete de la mina. Su padre trabajaba en el pozo minero que toma el nombre de la aldea donde vivió el escritor, junto con sus dos hermanos y su madre.[1] Superados los sucesos de la Revolución de 1934, la infancia de Luis Fernández Roces se vio alterada, como ocurre con tantos otros españoles, por la guerra civil, un conflicto que marcó a un niño y, posteriormente, a un escritor que hará de la guerra y la soledad del hombre dos de sus grandes temas:

> Yo no sé la influencia de las experiencias emocionales de un niño (que de la mano de los mayores corría a refugiarse del ruido de los aviones y a veces de las bombas) en el quehacer literario de ese niño hecho ya escritor. O, posteriormente, la ausencia de la información y hasta el silencio impuesto. La experiencia, también, de la invalidez política. No sé la influencia. Pero me atrevo a decir que quizá la marca más importante, alguna de las formas del miedo, la sigamos llevando con nosotros, aunque creamos haberla ya olvidado.[2]

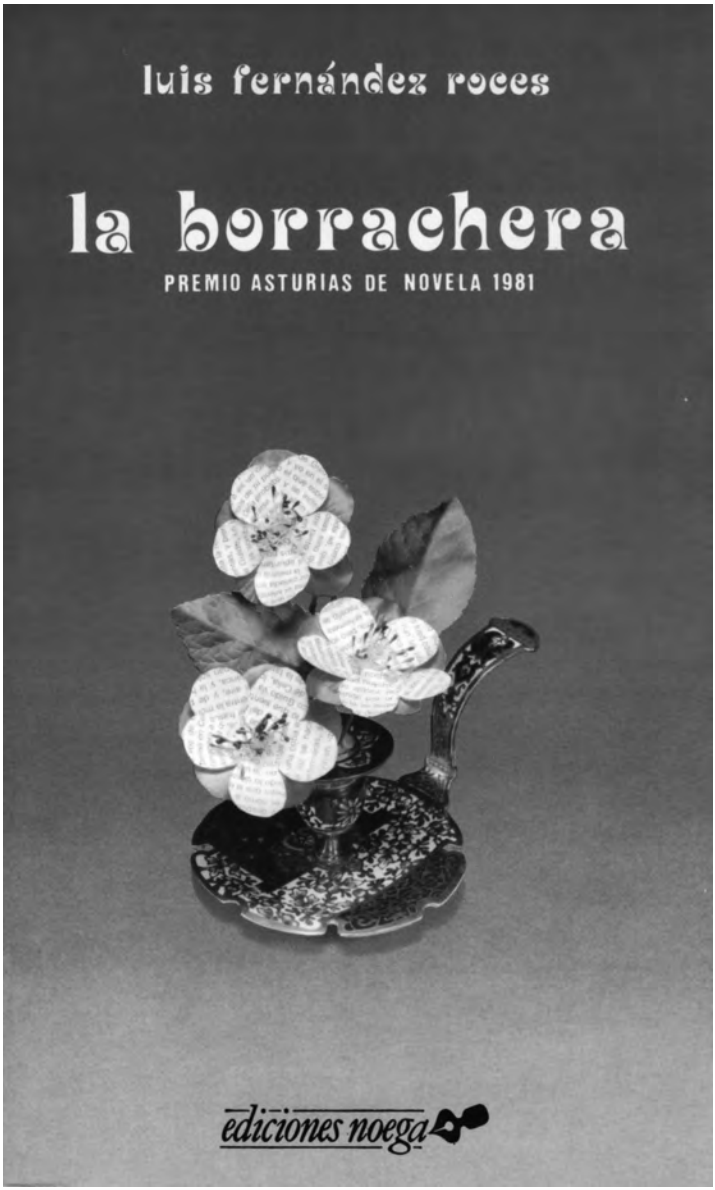
Terminada la guerra, su adolescencia supera «aquella época de la postguerra, tremenda», según recuerda ante Esteban Torreblanca.[3] A pesar de esas carencias, Roces define su juventud como «normal», tan solo enturbia-

---

[1] Faustino Fernández Álvarez: «Érase una vez Luis Fernández Roces…», suplemento *Hoy es domingo*, p. c, *La Nueva España*, Oviedo, 2 de junio de 1974.

[2] Ricardo Menéndez Salmón: «Luis Fernández Roces: el maestro en el taller», *El Norte de los libros*, Oviedo, Gremio de Editores, noviembre del 2005 (inédito). Agradezco a Ricardo Menéndez Salmón que me haya facilitado un texto de gran interés.

[3] Miguel Esteban Torreblanca: *Galería de escritores, una serie de entrevistas* (vídeo), Gijón: Colectivo Fumero, 2000.



La borrachera

da por las carencias materiales de la época. Dedicaba su ocio al fútbol y a los bolos, «aunque era mal jugador».[4] Estudió «Bachiller por libre, examinándome en el Instituto de la Felguera»[5] y «se me daban mejor las ciencias que las letras… Yo era mejor matemático que literato, entonces».[6] Una vez concluida esa formación, cursó Enfermería (aunque él prefiere la palabra *practicante*, «mucho más hermosa», confiesa en una entrevista donde aporta diferentes datos sobre esa etapa de su vida)[7] «porque era la salida más asequible a las posibilidades de mi padre». Realizó sus estudios en el instituto de La Felguera durante dos cursos, «cada uno de dos asignaturas: Obstetricia-Ginecología y Fisiología, en total cuatro programas».

La realización de las prácticas como enfermero en el botiquín de Pumarabule le llevó a conocer, en 1952, a dos personas fundamentales en su evolución y a las que guarda gran cariño:

> Uno de ellos, José Ramón Vázquez, gran escritor, realizaba guiones de cine. El otro, Alfredo Rodríguez, era un personaje singular. Nunca asistía a misa, e incluso nos reprochaba que nosotros lo hiciéramos. «¿A qué vais ahí?», decía, pero siempre llevaba bajo el brazo dos libros: las obras de Santa Teresa y los Evangelios.[8]

Otra entrevista nos permite completar ese relato y comprender la influencia en el joven Fernández Roces:

> Tuve la suerte de conocer a dos personajes muy peculiares cuando era chiquillo; dos personas que sigo recordando con cariño. Uno de ellos se pasó toda su vida haciendo guiones de cine y el otro era una especie de filósofo que andaba con Santa Teresa en un bolsillo y con Marx en el otro. En el botiquín de una mina de Pumarabule tenían una tertulia a la que yo acudía sin entender muchas veces nada de lo que decían, pero que supongo que dejó una impronta, una forma de ver la mina de otra manera.[9]

---

[4] Miguel Esteban Torreblanca: *Galería de escritores, una serie de entrevistas* (vídeo), Gijón: Colectivo Fumero, 2000. El resto de entrevistas consultadas son coherentes con esta descripción.

[5] «Las editoriales publican muchos libros de simples circunstancias», *La Nueva España*, edición de Gijón, 6 de marzo del 2005.

[6] Faustino Fernández Álvarez: «Érase una vez Luis Fernández Roces…», suplemento *Hoy es domingo*, p. c, *La Nueva España*, Oviedo, 2 de junio de 1974.

[7] «Las editoriales publican muchos libros de simples circunstancias», *La Nueva España*, edición de Gijón, 6 de marzo del 2005.

[8] Ibídem.

[9] «El narrador cuenta con planos previos; el poeta es un buscador», *La Nueva España*, edición de Gijón, 24 de mayo del 2006, p. 56.

Es un contacto que, sin duda, alimenta una forma de ver el mundo y de expresarla en una persona como Roces que, previamente, ya contaba con inquietudes intelectuales. Así, con tan solo diez años, publicó su primer artículo en *La Nueva España*, donde denunciaba «el mal estado de ciertos caminos y fuentes del pueblo».[10] Posteriormente, en 1949, inició una colaboración periódica, en el citado diario, como cronista deportivo siguiendo al Santiago de Carbayín, el conjunto de la zona y al que dedica una serie de entrañables crónicas deportivas.

Diferentes casualidades provocan que Luis Fernández Roces se acerque al mundo de la literatura. «Muy de chiquillo encontré una obra teatral en el hórreo de mi abuela», confiesa en una entrevista,[11] junto con otros libros que aún conserva en su biblioteca personal en un hallazgo fundamental para su vocación:

> En cuanto a los libros que más han debido influir en mi afición a la escritura, puede que sean los que un día, cuando tenía trece años, hallé en el hórreo de mis abuelos. Aún los veo en la vieja mesilla, y aún sigo preguntándome cómo habían llegado hasta allí: *Madame Bovary*, en versión francesa, que nunca pude leer, porque no hablo francés; *Guerra y paz*, *Un capitán de quince años*, de Verne, dos novelas del Oeste, un libro de *Manon Lescaut* y un *Manual para el uso correcto de los astrolabios*. Todavía recuerdo el olor de aquellos libros.[12]

Fue el primer contacto con la literatura, si bien «a los doce o trece años ya escribía poesías, sin duda influido por Bécquer».[13] En una entrevista con Alberto Piquero reconoce que su libro de poesía *Viejos minerales*, editado en el 2006, recoge textos «escritos hace más de veinte años».[14]

El teatro es otro elemento fundamental en estos años de formación de Luis Fernández Roces. La citada pieza teatral encontrada en el hórreo familiar alimentó la escritura de un texto, hoy perdido.[15] Pero hubo otros acontecimientos importantes:

---

[10] «Las editoriales publican muchos libros de simples circunstancias», *La Nueva España*, edición de Gijón, 6 de marzo del 2005.

[11] Ibídem.

[12] Ricardo Menéndez Salmón: «Luis Fernández Roces: el maestro en el taller», *El Norte de los libros*, Oviedo, Gremio de Editores, noviembre del 2005 (inédito).

[13] Faustino Fernández Álvarez: «Érase una vez Luis Fernández Roces…», suplemento *Hoy es domingo*, p. c, *La Nueva España*, Oviedo, 2 de junio de 1974.

[14] Entrevista a Luis Fernández Roces, *La Voz de Avilés*, 23 de mayo del 2006, p. 71.

[15] Miguel Esteban Torreblanca: *Galería de escritores, una serie de entrevistas* (vídeo), Gijón: Colectivo Fumero, 2000.

> A los quince años llegaron unos cómicos a La Felguera, vi la obra de teatro que representaban y yo después escribí otra, sin duda un plagio… De ello recuerdo que había una especie de asesinato o algo así. A los dieciséis años escribí un cuento con el que obtuve el premio de la biblioteca Jerónimo González.[16]

Y aunque ese cuento se ha perdido, esa experiencia teatral fomenta, dos años después, la creación de una modesta compañía independiente, dirigida por Vidal Carbayín, con la que Roces recorre los pueblos mineros. Su modestia no les impedía contar con su propia carpa y decorados hasta que, en 1954, se disolvieron.[17] Una breve etapa que le permitió seguir conociendo a personajes peculiares y formándose una idea de la vida.

Un año después, se produjo un hecho trascendental: se trasladó de La Felguera a Gijón. Tal hecho se debe a una casualidad:

> Un día, mi madre fue por arena de la que se usaba para fregar y al volver sufrió una caída que le produjo esguince de tobillo. Yo era practicante y cuando la estaba curando pasó una señora, dijo que en la Cruz Roja de Gijón necesitaban un titular.[18]

Roces permaneció durante nueve años en la institución sanitaria en régimen de internado, según recuerda en esa entrevista. En esa etapa: «Escribí cuentos. El primero me lo publicó Mauro Muñiz en el periódico».[19] Se trata de *La casa edificada sobre la arena*, que se convirtió en el primer texto literario de nuestro autor que vio la luz.[20] Roces desarrollaba sus inquietudes literarias al tiempo que aseguraba un futuro profesional que concediera seguridad al esposo —se casó en 1967— y futuro padre de dos hijas. De la Cruz Roja saltó a Uninsa, y posteriormente a Ensidesa, donde

---

[16] Faustino Fernández Álvarez: «Érase una vez Luis Fernández Roces…», suplemento *Hoy es domingo*, p. c, *La Nueva España*, Oviedo, 2 de junio de 1974. El certamen fue convocado por la biblioteca de Sama de Langreo en 1965, año en el que también logró el Premio Ciaño. Roces presentó el cuento *La moneda*, perdido en la actualidad.

[17] Miguel Esteban Torreblanca: *Galería de escritores, una serie de entrevistas* (vídeo), Gijón: Colectivo Fumero, 2000.

[18] «Las editoriales publican muchos libros de simples circunstancias», *La Nueva España*, edición de Gijón, 6 de marzo del 2005.

[19] Ibídem.

[20] Referencia aportada por el autor, al que agradecemos su colaboración en nuestras investigaciones sobre su obra; ese texto se publicó en 1958 en *El Comercio*, sin embargo nuestras consultas no han podido verificar el dato, pues no hemos visto publicado el cuento en nuestro cotejo del periódico de ese año.

se jubilaría.[21] Mientras sus ingresos económicos se afianzaban, Roces también comenzó a ver reconocida su producción en certámenes literarios y colaboraba en periódicos de la región. En *La Voz de Asturias*, en 1967, publicó pronósticos de quinielas, según nos indicó el propio Roces. Pero ello no oculta que su principal inquietud sea la literatura, donde trata de alcanzar una mínima difusión.

> —¿Eres un profesional de los concursos, Luis?
>
> —Los concursos son el único medio para que las obras de un novel sean publicadas, difundidas… Yo voy a un editor con una novela o un libro de cuentos y sé que me lo rechaza; me quedan, pues, los premios. Lo que no considero justo es que un escritor consagrado, con las puertas editoriales abiertas, siga siendo un incondicional de los concursos literarios.[22]

Una actitud que no le impide mantener una posición crítica con los certámenes:

> En unos casos prima el negocio, y en otros interviene solo la suerte. En un concurso en que participan mil escritores es imposible que reine la justicia, ¿quién lee los mil para ser ecuánime? El mismo año, 1969, en que gané el «Hucha de Oro», también obtuve el «Ciudad de Villajoyosa» y se da la circunstancia que dichos cuentos los había presentado el año anterior a ambos concursos, pero cambiados, sin que en ninguno llegara ni siquiera a la final. Y sé que he escrito cuentos mejores que los premiados que nunca han ganado nada.[23]

Un pensamiento que explica su presencia en diferentes convocatorias para divulgar su producción, que solo de forma tardía ha logrado ver la imprenta gracias a la Obra Social de Caja de Asturias y editoriales como Trea, que recuperó *Libro de cuentos* bajo el nombre de *Ageón* en el año 2000 y que publicó en el 2006 el poemario antes mencionado, *Viejos minerales.* Ha de destacarse su amplio currículo como escritor de cuentos: premio Ciaño (1965) por *La espera;* premio Lena (1967) por *El barro* y por *El viaje*

---

[21] José Luis Martínez: «La obra de Luis Fernández Roces», *El Comercio*, Gijón, 15 de febrero del 2006. Faustino Fernández Álvarez: «Érase una vez Luis Fernández Roces…», suplemento *Hoy es domingo*, p. c, *La Nueva España*, Oviedo, 2 de junio de 1974.

[22] Faustino Fernández Álvarez: «Érase una vez Luis Fernández Roces…», suplemento *Hoy es domingo*, p. c, *La Nueva España*, Oviedo, 2 de junio de 1974.

[23] «Las editoriales publican muchos libros de simples circunstancias», *La Nueva España*, edición de Gijón, 6 de marzo del 2005.

(1975); Ciudad de Villajoyosa (1969) por *El viejo Mateo;* Hucha de Oro (1969) por *La sonrisa que te llegaba;* Ignacio Aldecoa (1974) por *Una voz callada en el silencio;* La Felguera (1974) por *Sobre este cadáver de ceniza;* Caja de Ahorros de León (1979) por *A gatas debajo de la mesa*, y Sara Navarro (1987) por *La silla vacía*.

Su trayectoria como novelista también cuenta con numerosos reconocimientos: premio Ateneo de Valladolid (1969) por *Ven y arrójate al mar;* premio Torrelavega (1975) por *La arena de los ciclos;* premio Novelas y Cuentos (1977) por *El buscador;* premio Asturias de Novela (1981) por *La Borrachera;* premio Casino de Mieres (1986) por *Diálogo del éxodo*, y premio Alfonso García Ramos (1986) por *El paraje escondido*.

El paraje escondido es, según dato aportado por Luis Fernández Roces, el mismo texto que presentó al Premio Torrelavega bajo el título de *La arena de los ciclos*. Al comprobar que la organización incumplía la condición de edición de la novela premiada, Roces contactó con ellos y solicitó autorización para presentarla a otro certamen, modificando el título e introduciendo correcciones en la estructura de la obra. Así sucedió y, finalmente, el texto vio la luz con el título de *El paraje escondido*.

***

En la década de los setenta del pasado siglo, Luis Fernández Roces era un escritor reconocido en diferentes concursos literarios, y la publicación de su primera novela había generado un gran interés sobre su obra. Con *El buscador*[24] logró el primer premio en el concurso Novelas y Cuentos, convocado por la Editorial Magisterio Español, una editorial de calidad, en la que los nuevos nombres (Luis Mateo Díez: *Apócrifo del clavel y la espina*) se citaban con los autores clásicos (Charles Dickens: *Cuentos de Navidad*, o Pedro Antonio de Alarcón: *El escándalo*). En ese sentido, la publicación de la segunda novela de Fernández Roces en una editorial de prestigio ofrecía a los lectores la oportunidad de encontrar a un autor avalado por un jurado al que solo le correspondía acertar con el mérito literario de la obra, según señaló Dámaso Santos en el prólogo de la novela y artículos de prensa.[25] Gonzalo Torrente Ballester, que ya había pre-

[24] Luis Fernández Roces: *El buscador*, Madrid: Magisterio Español, 1977. En adelante, citaré por esta edición.

[25] Dámaso Santos: «Fernández Roces entra en la literatura», *Cuaderno de seis días*, *Pueblo*, 30 de noviembre de 1977, página 10.

miado en Torrelavega una obra de Roces, también insiste en el carácter descubridor de esta edición.[26]

La novela aborda las consecuencias de la guerra, cómo las heridas de cualquier conflicto se heredan generación tras generación y siguen provocando daños. Para el narrador, las huellas de la guerra «perduran como viejas heridas en la tierra» (p. 190). En un contexto sociopolítico como la transición, las reflexiones de Roces resultan muy interesantes.

Nuestro autor recurre a una historia familiar narrada por Pedro Incógnito, en la que se van sucediendo los conflictos: desde la madre de su tatarabuela (guerra de la Independencia) a la tatarabuela (primeras guerras carlistas), la bisabuela (segundas guerras carlistas), abuela (guerra de la independencia de Cuba) y los padres (Revolución del 34 y guerra civil). Los conflictos no se viven desde perspectivas heroicas, sino desde el plano de las personas normales que sufren las consecuencias de la guerra. Vemos la guerra desde el lado de los combatientes, de las familias desgarradas por los conflictos, donde un hermano combate en un bando y otro en el contrario. No existe un juicio moral sobre una guerra concreta, sino sobre las guerras. Roces acerca su mirada a las personas que sufren, como es una constante en toda su escritura. Esa exploración transforma la obra en una radiografía de la historia reciente de España, convertida en uno de los grandes ejes de la novela.

La historia se cuenta desde el punto de vista del personaje que pinta un gran fresco de su familia mientras espera la llegada de un misterioso ser al que llama El Peregrino y del que apenas conoce nada. El Peregrino justificará su existencia (la espera) e incluso la de su familia. En nuestra lectura, se trata de un símbolo religioso de clara raíz cristiana: la necesidad de una presencia que trascienda a la propia existencia del hombre como elemento para justificar la vida. Su ausencia termina por llevar a la persona a la muerte, a la desaparición. La duda de la fe también estará presente en la obra de Luis Fernández.

El escritor asturiano fragmenta el discurso para ofrecer un mosaico de piezas que el lector debe componer, casar en un gigantesco puzle, en el que algunas partes encuentran su ubicación y otras no. Así, algunos personajes y pequeñas escenas aparecen sin que luego puedan ser situadas en la historia principal, como pueden ser Gualbertillo o Sabas. Es una escritura fragmentada en 105 secuencias, donde la voz del narrador (Pedro Incógnito, el

---

[26] Gonzalo Torrente Ballester: «Otro premio de novela»; «Torre del Aire», *Informaciones*, 1 de diciembre de 1977.

último descendiente de la saga) ultima la pintura de un gigantesco mural en el que se relata la historia familiar. Presente, pasado y futuro se van entremezclando a medida que avanza la narración. Todo ello convierte a *El buscador* en una obra de lectura difícil, pero gratificante una vez que se encuentran las coordenadas creativas de Luis Fernández Roces, que, al inicio de la novela, ya advierte al lector de sus objetivos:

> Buscaré a Pedro Incógnito —¿he dejado de buscarlo alguna vez?— hasta descubrir ese mundo, esa posibilidad que se esconde más allá —o más acá, ¿en qué vacío? del hombre— […]. Pasado, presente y futuro: confusión de espacios, el tiempo no es sino contingencia. Pero es de noche. ¿O acaso la noche que se alza en mi memoria es de otro recuerdo?[27]

En toda esa confusión, la única verdad llegará de la creación («los pinceles colocan las cosas en su sitio, surge una verdad», p. 79), si bien la propia fragmentación del discurso y las dudas insertas en todo el texto conducen a la interrogante sistemática sobre la existencia de la verdad («perdido en las lejanías de lo que me contaron, de lo que leí, acaso de lo que inventé», p. 79). Una actitud que, desde el inicio de la narración, se traduce en una confusión entre el tiempo y el espacio:

> Y aquí estoy ahora, en el atrio, asomado a la mañana […]. Pero no me asomo al mar, sino a la mañana.[28]

Como vemos, mezcla dos dimensiones diferentes, la física (donde se encuentra) y la temporal (a la que se asoma), una forma de utilizar los recursos del lenguaje propia de la expresión poética.

La escasa presencia de referentes geográficos alimenta esa confusión. En ese sentido, el párrafo inicial es definitorio en cuanto que nos presenta al narrador-protagonista y anuncia la indefinición en la que se desenvolverá la narración:

> Y aquí estoy ahora, en el atrio, asomado a la mañana. El silencio inmóvil, retenida la luz. Entre la niebla, traslúcida ceniza, un rastro de tristeza: la huella postrera de la noche en el paisaje. Tengo los ojos cerrados, ¿pero estoy aquí? Acaso no.[29]

---

[27] Luis Fernández Roces: *El buscador*; Madrid: Magisterio Español, 1977, p. 43.
[28] Ibídem, p. 19.
[29] Ibídem, p. 19.

Se trata de un recurso muy habitual en la narrativa de Fernández Roces, aunque a lo largo de *El buscador* aparecen referentes concretos que permiten situar los hechos históricos (lo sucedido en el pasado) en Asturias: el río Nalón (p. 60), Luarca (p. 74) y Gijón (p. 74). Sin embargo, la situación física del narrador (el plano base desde el que narra la historia) no se revela con claridad. Lo sitúa en un espacio hasta cierto punto misterioso, esperando la llegada de un peregrino; una especie de ermita en un paraje desolado. En este sentido, el rechazo a la identificación geográfica es evidente, como si Luis Fernández Roces prefiriese que el lector se centrase en el discurso literario antes que en otros elementos, como puede ser el lugar, elementos que tan solo le importan en cuanto que aportan un sentido de unidad espacial a la narración. No son un fin en sí mismos.

De hecho, los espacios físicos citados no afectan en nada a la narración: si en lugar del río Nalón se citase el Amazonas o un caudal imaginario, no habría cambio en la historia. Incluso en los episodios significativos para la historia de los Incógnito, Roces evita cualquier situación geográfica clara. Así sucede, por ejemplo, con la competición de piraguas, que forma parte de unos capítulos importantes en la historia familiar.[30] Por las referencias, cualquier lector, no solo asturiano, también español, puede pensar en el Descenso Internacional del Sella. Incluso leemos expresiones que nos acercan a la escritura periodística sobre este acontecimiento lúdico-festivo: «Llega el día de las piraguas» (p. 116). Pero no existe ninguna referencia que sitúe esos acontecimientos en la localidad del oriente asturiano. Hasta las indicaciones geográficas anteriores (río Nalón, Luarca) invitan a pensar en el cauce de algún río del occidente asturiano. De esta forma, el escritor evita que la fuerza de ese acontecimiento en el imaginario colectivo le reste margen de maniobra a su creación. Es decir, el lector no reclama al autor que su obra de ficción sea veraz, sino que sea verosímil, que pueda ser creíble. En una competición de piraguas sin definir, el autor cuenta con un mayor margen de maniobra: solo necesita los competidores, embarcaciones y un cauce de agua. Si esa competición fuese el Sella, el margen de creación sería menor. De ahí que Fernández Roces, más o menos inspirándose en acontecimientos reales, prescinda de esas referencias para crear su mundo con una mayor libertad. Una actitud que le lleva a prescindir de espacios geográficos definidos en la mayor parte de sus obras.

---

[30] Veánse, por ejemplo, Luis Fernández Roces: *El buscador*; Madrid: Magisterio Español, 1977, secuencia 41, p. 104; secuencia 43, p. 107, y secuencia 51, pp. 116 y ss.

Otro de los elementos de interés es la escritura, de gran intensidad poética. El lirismo está presente desde el inicio de la narración. Así, ya en la primera página («Entre la niebla, traslúcida ceniza, un rastro de tristeza», p. 19) observamos un uso del lenguaje que acerca la escritura a la expresión poética. Advertimos incluso frases que, desgajadas del texto principal, se convertirían en versos: «El silencio inmóvil, retenida la luz» (p. 19). A lo largo de la novela, el narrador incluirá versos en diferentes momentos. En total aparecen veintidós poemas de diferente extensión. En unas ocasiones son versos leídos por los personajes; en otras, lecturas del propio narrador (Pedro Incógnito).

Nuestro autor recurre a una amplia galería de personajes para construir la historia de la familia Incógnito. Identificamos claramente a diecisiete integrantes de la dinastía familiar que concluye con Pedro Incógnito. Un árbol genealógico que se ofrece a retazos, disgregado por las secuencias del narrador, y que el lector debe recomponer.

Además, la novela cuenta con otra serie de personajes secundarios que influyen en la acción de la familia Incógnito y que aparecen tangencialmente y son parte de esas piezas que no llegan a casar del todo: el Bachiller Roces, Marga, el Duque, Ricardito, el fotógrafo… Y también hay personajes —el padre de Pedro Incógnito, el narrador— que no son citados porque, tal vez, en la vida no se puede conocer todo. Y la novela, como reflejo de esa existencia, debe mantener esa imposibilidad del conocimiento.

En todos los casos, la descripción de los personajes se hace a través de sus acciones. No establece retratos, sino que los describe de idéntica forma a como los pinta. Un ejemplo:

> Hablo de Teresa Suárez. Podría pintarla —¿podré hacerlo?— después de la muerte del capitán Pedro Zúñiga —lutos y mantillas, un devocionario, sus pasos en el sinfín del vacío y de la calma— habitando la soledad de un reclinatorio. Pero no sería entonces Teresa Suárez. Ella es la que baja por la espaciosa escalera —nobles maderas bajo las alfombras, metales dorados— entre un rumor de sedas y almidones. […] Acaso la pinte así, así la veo: el parque al fondo, contra las claridades del horizonte invisible, ella al borde de la luz, el vestido de encaje, un lazo de terciopelo rodeando el sombrero, cayendo sobre las alas, los zapatos de charol, el abanico —oros y azules en las plumas reales— de nácar con cadena de plata.[31]

[31] Luis Fernández Roces: *El buscador*, Madrid: Magisterio Español, 1977, p. 74.

La belleza, el carácter piadoso, la elegancia del personaje son impresiones que se forma el lector, no nacen de las afirmaciones de un narrador que, por otra parte, duda de lo que hará, en este caso de cómo pintará a la persona que quiere retratar.

El discurso metaliterario es otro elemento presente en *El buscador*. Existe la idea de la narración como descripción de una obra artística (un gran mural de la familia Incógnito), aunque habría que hablar de un discurso metaartístico más que metaliterario, en cuanto que la reflexión sobre la creación no hace referencia a la literatura, sino a la pintura. Ese cuadro es la principal, y única, forma de conocer la historia de la familia Incógnito y, por tanto, de la propia novela. Y, de la misma forma que el fresco se pinta por fragmentos, sin atender a un orden lineal (inicio de la familia, diferentes miembros), la lectura responde a ese mismo criterio.

El recurso a diferentes planos narrativos está presente desde el principio de la obra. Es una posibilidad que Fernández Roces utiliza con frecuencia para hacer avanzar la narración. Un ejemplo:

> Oigo las palabras
> —Buenas tardes.
> o las adivino en sus ojos inquietos, tranquilos no obstante?
> —Me gustaría publicar estos versos.
> —Déjelos aquí. Se los pasaremos al director.
> Sobre la mesa las cuartillas
> —… acojo la tierra y la retengo: / este cálido palpitar sediento/ de seminales brisas, / antiquísimo sudor entre las manos, / errabunda soledad creciendo…—
> cerca de la puerta veo a Ricardito.[32]

Se trata de una formulación que Roces utilizará a lo largo de toda la novela. Los versos son escritos por diferentes personajes y leídos. Al margen de su origen, influyen en la narración y la hacen avanzar. El autor emplea todas las posibilidades que le ofrece la utilización de diferentes planos narrativos, incluso no duda en que el discurso ironice sobre la diégesis diferenciando ambos:

> Pero aquí está la voz, la advierto en la noche —aquí, pero tan lejos—, como un trozo de sombra recorriendo las calles, atravesando las ventanas, buscando a Teresa Suárez: han matado a Zúñiga.

[32] Luis Fernández Roces: *El buscador*, Madrid: Magisterio Español, 1977, p. 28.

Estoy en un parque. Por estas calles sombreadas, hoy desiertas,
—Es que televisan un partido.
Pasearon un día Teresa y Zúñiga. Alguien me habla de su historia.[33]

Roces explora posibilidades irónicas, y no duda en bromear con su seriedad gracias a las posibilidades técnicas y su propia paradoja: por mucho que el autor trascienda su voz dentro de la narración, seguirá siendo autor, nunca cesará como responsable último de la creación. Desnudada esa contradicción última, Luis Fernández se lanza a aprovechar sus posibilidades narrativas, posiblemente en la que es su novela más compleja.

La soledad, como gran tema de nuestro autor, vuelve a estar presente tanto en la existencia de Pedro Incógnito (que narra desde la ermita, en esa espera-búsqueda) como en la saga familiar. Una soledad que provoca que el lector no alcance a comprender los razonamientos últimos de los personajes.

Roces no volverá a publicar una novela hasta 1982. *La borrachera*,[34] avalada por el Premio Asturias de Novela, representa un giro radical respecto a *El buscador*, un giro realista y que le acerca a su ciudad, Gijón, sin perder las características de su escritura. Es la historia de una noche, pero no una noche cualquiera. Es una noche de vino y palabras protagonizada por Sotero Granda, médico gijonés de cincuenta años, en la carabela construida por su amigo Facio y atracada en el puerto de Gijón. Sotero terminará con una «borrachera como un templo» (p. 245), que es la frase con la que concluye el libro. Ese exceso etílico le servirá para repasar su vida, sus amores, sus deseos, sus frustraciones, sus temores. Roces explora su vertiente humorística y mantiene su inquietud ante un hombre que vive en una sociedad que se ha convertido en una fábrica de muertos. Es, también, su novela más gijonesa en un escritor poco dado a señalar claramente las referencias geográficas en sus creaciones. Es la única narración donde, salvo la carabela de Facio y la empresa de transportes Talsa (aunque es inevitable pensar en una compañía real), todos los referentes geográficos serán reales: Somió, la Cruz Roja, los Capuchinos, Tremañes, la ciudad de Gijón, Ensidesa…

La novela se estructura en 76 secuencias temporales diferentes, todas ellas narradas por Sotero Granda, y de duración y contenido diferente. Mediante elipsis, Sotero Granda va recordando su vida, desde su infancia en Somió a su vida profesional en Gijón, una trayectoria paralela a la del autor. Como corresponde a una persona en un estado de ebriedad, el discurso

[33] Luis Fernández Roces: *El buscador*, Madrid: Magisterio Español, 1977, pp. 87-88.
[34] Ídem: *La borrachera*, Gijón: Noega, 1982. Citaré por esta edición.

avanza sin una lógica concreta, de ahí las inconexiones, saltos, elementos humorísticos como el juicio por la convivencia con los visitadores médicos (pp. 178 y siguientes). Una madeja que, como asegura, también se puede deber a que «el pensamiento es una maraña» (p. 230).

Si ya en *Ven y arrójate al mar* Roces había contrapuesto la relación entre campo y ciudad, es en *La borrachera* donde el autor de Pumarabule expresa todas sus ideas sobre la ciudad, más bien sobre la sociedad urbana. En diferentes momentos, describirá a la ciudad

> como si fuera un gran nicho, un panteón, espera hasta que el sol descienda y empiece a oscurecer, podrás ver entonces las luces en las ventanas, son las lamparillas, y escucha ese rumor: es nuestro llanto, somos ya muertos llorando nuestra propia muerte, todo está preparado, solo falta la lápida. Y a lo mejor resulta que la lápida es el cielo. Mirad hacia lo alto, amigos, conciudadanos, abrid bien los ojos y no os dejéis engañar: eso que veis allá arriba no es el cielo, es un pedrejón, una lápida suspendida. Solo falta que la lápida se desplome y los muertos queden en sus nichos.[35]

El narrador es el personaje principal, Sotero Granda. Desde su perspectiva, conocemos al resto de personajes. El primero Facio, el amigo que lo acompaña en *La borrachera* y del que menos sabemos. El resto será el grupo que lo acompaña durante su vida y donde sobresalen las mujeres que aparecen como víctimas de la sociedad: Asunta, su tía materna, destrozada por las murmuraciones (p. 183); Elía, la artista que muere sola y por la que Sotero siente una gran atracción, incluso se diría que sexual, aunque no se llega a culminar (pp. 10, 50 y 58, entre otras); Anita, su mujer, que sufre la soledad de un matrimonio (pp. 12 y 25-28) marcado por la muerte de Lino, su hijo (pp. 173, 177, 192, 194-199); Elena, la joven embarazada por Sotero Granda en su juventud y que enloquece tras abortar (p. 77); la mendiga Celina, viuda de guerra y condenada a pedir limosna a la puerta de la iglesia (p. 67); Matilde, segunda esposa de su padre, seducida por Sotero (pp. 191-192, 208-215); Laura, amiga que debe enfrentar la homosexualidad de su hijo (pp. 230-234, 238-242); Anamari, la enfermera, sola después de que su novio la abandonase el día de su boda (pp. 82-84). Estos personajes se suman a la galería de mujeres que Roces ha ido recogiendo en sus páginas, siempre en un segundo plano pero con una gran fortaleza y que sustentan el mundo masculino.

---

[35] Luis Fernández Roces: *La borrachera*, Gijón: Noega, 1982, p. 107.

Roces trata a todos sus personajes con gran ternura, una constante en la producción de este escritor. Y donde todos, absolutamente todos, viven en una soledad que los atormenta.

Por eso, la carga de pesimismo de la novela es muy alta. Son frecuentes las referencias a la imposibilidad del conocimiento, de la comunicación, al absurdo de la vida, a la presencia de la muerte:

> Siempre despidiéndonos, Facio, siempre muriéndonos un poco. Dices adiós, vuelves a la esquina y sientes que has perdido algo y caminas. Vas hacia la muerte y lo sabes, conoces el camino, la senda por la que tienes que seguir aunque no quieras. Lo sabes, Facio, y tal vez por eso cierras los ojos. Y por ahí andamos, por ahí camina el mundo con los ojos cerrados, buscando a palpo las cosas materiales. El caso es tener algo a lo que asirse para olvidarse de la muerte. Porque olvidarse de ella, Facio, amigos míos es algo así como sentirse inmortal.
>
> Pero un día descubres que tienes las manos fatigadas, y cuando palpas tus bienes, las cosas que has conseguido poseer, solo percibes el aburrimiento. Y poco a poco —tan de prisa—, ese aburrimiento te invade y ya no lo palpas, sino que te inunda, y comprendes entonces que la falsa inmortalidad es el aburrimiento total.
>
> Anda, quítate la venda, hermano, abre los ojos. Pero no te hagas ilusiones. Puede suceder que al abrirlos vuelvas a sentir la muerte al final del camino, a comprender que el camino es una agonía.
>
> Tira la venda, abre los ojos, ciérralos, haz lo que quieras, pero no preguntes que nadie sabe nada.[36]

Se disculpará la extensión de la cita, pues sirve como ejemplo del pesimismo existente en la novela, que el autor aligera por dos vías. Por una parte, se encuentra la propia descripción del narrador y personaje principal como una persona emborrachándose. Sotero Granda es un borracho al que se le permite expresar las verdades de la existencia, al que se le permite decir todo bajo el pretexto de su condición.

La segunda gran herramienta es el humor. Roces es un gran escritor humorístico y que sabe aprovechar todas las posibilidades. Así, en la anterior cita leemos: «Poco a poco, tan de prisa» (pp. 89-90), casi una greguería. El humor es una constante en la obra de Roces, pero, sin duda, es en *La borrachera* donde aparece con más frecuencia. Además de recursos como el descrito, existen fragmentos muy divertidos:

---

[36] Luis Fernández Roces: *La borrachera*, Gijón: Noega, 1982, pp. 89-90.

> La calle. Se detiene un autobús de cristales sucios, lleno de cuerpos comprimidos, abre sus puertas, hala: que siga subiendo gente, eso del espacio limitado es un cuento, hay que apretarse amigos, adelgazar, que los endocrinos hagan regímenes especiales para los usuarios de autobuses, que adelgazar es bueno no solo para la salud del cuerpo, sino también, al parecer, para las arcas de la empresa de transportes.[37]

O la descripción de la organización del trabajo en una empresa siderúrgica y sus elementos de seguridad laboral (pp. 217-223). Roces utiliza el humor para denunciar aspectos de la sociedad, en ocasiones dialogando con la tradición literaria:

> No te bañes, Laura, no entres en las olas con ese bikini llamativo que puedes tragar un isótopo con radiaciones y todo, o una multinacional entera, o una nacional, qué más da: cualquiera puede hacer una alcantarilla, o poner una tubería, y, hala, toda la porquería al río más cercano, y el río, como las vidas, ya está dicho, a morir a la mar.[38]

Los ejemplos a lo largo de la obra son numerosos. Y, en todo caso, el autor, después de la broma, inserta la denuncia. El propio texto ofrece una explicación reveladora:

> Reían los pescadores y yo me sentaba en el borde de alguna lancha y oía la risa y no me preguntaba nada. Es ahora, al recordar su risa, cuando me pregunto por qué los pescadores estaban tan tristes.[39]

La confesión de Sotero Granda es el discurso principal de la diégesis. Pero existen otras voces, minoritarias en la obra, que completan la narración. Es el caso de la referencia a las noticias de un periódico que hablan de su intento de suicidio (pp. 116-117), donde a partir de esa alusión, Sotero Granda reflexiona sobre la dificultad del conocimiento del interior de otras personas. O, mucho más evidente, el poema de la página 70, de un supuesto autor de poesía social y que también sirve como dardo en el discurso irónico de la novela.

La presencia de elementos propios de la escritura poética es otro elemento singular de la producción de Luis Fernández y que, nuevamente, aparece

---

[37] Luis Fernández Roces: *La borrachera*, Gijón: Noega, 1982, p. 144.
[38] Ibídem, p. 96.
[39] Ibídem, p. 102.

en esta obra. «Eso parecía mi padre: un árbol viejo, tan débil, las raíces al aire» (p. 115) es una de las muchas metáforas que aparecen a la largo de una escritura donde se encuentran fragmentos que se podrían describir como poemas en prosa:

> Solo cuatro silencios, cuatro distancias, cuatro vacíos, cuatro abatimientos, cuatro heridas abiertas, cuatro palabras: nuestro hijo había muerto.[40]

***

En la solapa de *La borrachera* figura un texto en el que Luis Fernández Roces, respondiendo a «indicaciones editoriales», expone sus ideas generales sobre la escritura, en lo que se convierte en la primera poética que difunde. Hasta el momento, no existen otros textos propios en los que reflexione sobre su escritura. De ahí el interés de este apunte, ya que nos encontramos ante lo que puede ser la primera poética del autor. Así, se confiesa defensor de la «independencia de la novela frente al novelista», hasta tal punto que

> no halla otra razón que no sea la vanidad para que el creador de cualquier obra de arte no se mantenga en el anónimo en beneficio de la misma.

Roces también indica que «nunca aspira, cuando escribe, a otra cosa que no sea la belleza», una afirmación que por sí sola explica la perfección formal que se localiza en toda su producción. A partir de ahí, Roces defiende su escritura frente a otros planteamientos. Así, ante quienes defienden la belleza como la armonía o «perfecta adaptación de las cosas a las circunstancias», escribe:

> Si donde hay desajuste, un dolor, una injusticia, no hay belleza, es evidente que en su búsqueda, aunque sea a través de ese juego lúdico en que le gustaría al autor ver convertidas sus novelas, se halla implícito el germen de la utilidad.

Roces también asegura que no discutirá el calificativo de *social* que algunos le pueden conceder «con gesto despectivo». Sin embargo, a esas personas,

---

[40] Luis Fernández Roces: *La borrachera*, Gijón: Noega, 1982, p. 226.

> defensores de un arte limpio de impurezas sociales, apráctico y trascendente al mismo tiempo, debe salírseles al paso y al gesto y preguntarles, desde el desconcierto que en él provocan ciertas divisiones, si los pensamientos de un desheredado, pone por ejemplo, sobre su situación concreta no pueden ser en verdad profundas reflexiones metafísicas.

El autor concluye su poética reconociendo que no escribe para cambiar el mundo o como moralista, sino

> simple y llanamente porque le gusta hacerlo, aunque luego, a la hora de publicar —y este es el caso— se permitan pequeños juegos de artificios prologales, que el autor espera que sean interpretados con humor. Él, por su parte, jura que con humor fueron escritos.

Y, aunque no se va a negar el humor existente en este breve texto de Roces —presente en otras muchas de sus obras—, es evidente su importancia como poética y confesión de su voluntad de buscar la belleza en toda la vida, sin ningún tipo de apriorismo o exclusión. De ahí su expreso reconocimiento de que no dudará en buscarla en cualquier tipo de persona.

Entrevista a Luis Fernández Roces

En 1955, se trasladó a Gijón por motivos laborales y de forma fortuita. En ese momento, ya era consciente de su vocación literaria. Sin embargo, ¿cómo le influye el paso de un mundo rural donde ha vivido hasta el momento a una sociedad urbana como la de Gijón?

Es lógico pensar que los acontecimientos que van dejando huella en una sociedad rural, tan diferente de la urbana, también la dejen en los individuos, que somos necesariamente hijos de nuestra historia.

Lo que sucede es que yo no pasé de una pequeña aldea a la ciudad, sino a otra pequeña aldea hospitalaria, a trabajar en régimen de internado. Así que el gran cambio para mí fue el contacto inmediato y de cada día con el mundo del dolor; sentir tan cercana la trágica hermandad entre la vida y la muerte. Y no cabe duda de que tal cambio habrá influido en mi afición literaria, precisamente por lo que debió de influir en mi actitud ante la vida, aunque me sería difícil concretar cómo.

Ya en sus primeros escritos, la soledad aparece como una de sus grandes preocupaciones. La vivencia de la sociedad urbana, mucho más aislada que la que podía conocer, ¿intensificó ese tema? ¿Le llevó a nuevas perspectivas?

El sitio rural más pequeño ya es un mundo, en el que los problemas que unen y separan a las personas son los mismos que en la ciudad más grande. Y otro tanto sucede con la soledad. Yo no sé si el anonimato urbano agrava este sentimiento o si lo suaviza. Lo cierto es que la soledad pertenece a la vida interior del yo, a una historia personal en la que importa, más que un paisaje rural o urbano, la cercanía de una voz, por ejemplo. Lo dramático es que tan simple remedio, como el de una voz, resulta la mayoría de las veces, y quien sabe por qué profundos motivos, por qué enigmas, tan inalcanzable en los rincones perdidos de Pumarabule como en las urbes más pobladas.

Una constante en sus escritos es el intento de no introducir elementos que identifiquen el espacio donde se desarrolla su obra con un referente geográfico concreto. ¿A qué se debe esa actitud?

Supongo que se debe a una concepción de la novela, en la que el hombre es el que cuenta, frente al mundo exterior que puede muchas veces apoderarse peligrosamente de él.

Por otro lado, la acción de una novela en un escenario real y concreto, no solo reconocible, sino conocido, desaprovecha la imaginación del lector y dificulta el proceso de colaboración con el autor que una lectura creativa entraña, y que enriquece la narración.

Además, en el caso concreto de *El buscador*, los cuadros que el protagonista pinta sustituyen al espacio de lo narrado, creando otro, atemporal, incompatible a mi juicio con una geografía concreta.

En sus novelas, se ve obligado a citar espacios físicos. Gijón aparece como escenario en dos obras: El buscador *y* La borrachera. *¿En algún momento de la creación se planteó cambiar Gijón por una ciudad imaginaria o no llegar a citarla?*

Los sucesos históricos no pueden ser alterados, y de ahí las referencias concretas a Gijón en *El buscador*, a pesar de lo dicho. No tenía sentido, desde luego, crear una ciudad imaginaria. En cuanto a *La borrachera*, la situación es distinta, pues en este caso se podría hablar, tanto como de novela, de un ejercicio libre de reflexión (sin otra estructura que la asociación de ideas), el monólogo crítico de un hombre desde la lucidez de una borrachera.

El paisaje, aquí, quiere representar con su ruina la de otros muchísimos paisajes, y se ofrece como el gran decorado que se viene abajo poco a poco. Frente a ese espacio abierto, desde el cerrado de una carabela, el protagonista-narrador parece a veces contarnos la personificación de las cosas y la cosificación de lo que se presenta como un mundo de supervivientes, empeñado, desde su otro mundo a flote, y como a salvo del tiempo, en mantener la coherencia de la narración.

Las referencias concretas de Gijón en El buscador *se centran en momentos históricos que recuerda el narrador. Este se encuentra en una ermita. ¿Se trata de un espacio simbólico o, durante la escritura, tenía en mente las ermitas que rodean la zona rural, por ejemplo Deva u otros espacios similares?*

La ermita, en *El buscador*, no forma parte de la realidad de los hechos históricos, sino de la verdad profunda del significado de estos, y, por tanto, de la gran metáfora que pretende ser el relato. Así que no guarda relación con ningún espacio real.

El buscador *aparece como una novela estructurada antes de su escritura, ¿qué planos elaboró: genealogías, la sucesión de las escenas, los espacios físicos?*

En sus grandes líneas, nuestras guerras, desde la de la Independencia a la guerra civil, constituyen, representadas siempre por el enfrentamiento entre dos hermanos, como el eje vertebral del relato. Así que me fue imprescindible la ayuda de un árbol genealógico previo. Me serví también de un cuadro de personajes secundarios, y de las escenas en las que habrían de participar, siempre al servicio de la narración principal.

Lo anterior podría llevar a suponer una construcción rígida. Pero, como alguien ha dicho, del esbozo a la obra, el camino se hace de rodillas.

Y en este caso, el narrador cuenta lo que va pintando, no solo desde el recuerdo de lo que vivió o le contaron, sino también de lo que leyó, y hasta de lo que inventa. Y sus pinceladas no vienen determinadas por el esquema previo, aunque deban mantenerse dentro de él, sino por el azar de los recuerdos.

Frente a esta estructura, La borrachera *se ofrece al lector como el resultado de una noche de vinos y palabras. Usted ha comentado que la escribió con una menor planificación. ¿No tenía ningún guión previo para el recuerdo de la vida del protagonista? ¿Lo iba improvisando?*

No. En *La borrachera* no existe ninguna estructura propiamente dicha. El sostén de la narración es el monólogo que crece desde lo que en alguna ocasión yo llamé «lucidez o inocencia de una gran borrachera». Y el orden del discurso es el que nace únicamente de la libre asociación de ideas del narrador.

La borrachera *se cuenta desde una carabela construida a mano en el puerto de Gijón. ¿Por qué recurre a este espacio para situar a su protagonista?*

Aunque la novela se desarrolla, como ya queda dicho, libre de cualquier estructura narrativa, lo hace también desde unas decisiones previas, como la de que sea un personaje-narrador el que cuente los hechos, o cuáles van

a ser los puntos de vista, así como la duración, tanto de esos hechos narrados como de la misma narración.

En este sentido, el espacio de la carabela quiere ser un símbolo claro del viejo portal de los terceros viernes, con geranios y todo, donde el protagonista buscaba las palabras de Asunta como en la carabela busca el silencio de Facio, que más que personaje secundario es parte inseparable de ese símbolo.

Carabela y portal son como los dos polos de la novela, y por eso el protagonista dice: «Y siento a estas alturas de la vida, muchas veces, que de alguna manera, yo empiezo en Asunta y termino en Facio».

Sotero Granda narra en La borrachera *los cambios de su vida: de hijo de un jornalero a médico, de la zona rural a la ciudad contemporánea. También reflexiona sobre la transformación de Gijón y sus cambios como ciudad. ¿La evolución del personaje y la de la ciudad son paralelas? ¿Podemos definirla como una novela en la que expresa su visión del cambio de Gijón?*

La verdad es que los viejos pensadores de siglos atrás llegaban ya casi a las mismas conclusiones a las que llegan los actuales al hablar de las cuestiones fundamentales de la vida y de los grandes sentimientos. Porque nada tiene que ver la evolución del hombre con la de los espacios que habita. Pero no solo eso, sino que obligado a vivir en el corazón de un desarrollo desordenado y agresivo, se convierte en criatura sumisa a sus exigencias, al servicio del crecimiento y con desprecio de sus propias creencias. Y se da entonces una paradoja: es cada vez más incapaz de sentirse él mismo, mientras vive, sin embargo, un empobrecimiento en sus relaciones con los otros.

Por otra parte, es cierto que la novela expresa, en efecto, una visión del cambio de Gijón. Pero no solo de Gijón, que en este caso no es más que un pequeño ejemplo. La verdad es que los problemas del desarrollo son universales.

En La borrachera *es frecuente la definición de la ciudad como cementerio. ¿Realmente es tan pesimista respecto a la vida urbana?*

Durante mucho tiempo, los grandes cambios producidos por el desarrollo solo podían ser percibidos por los pueblos. Hoy pueden serlo ya por los individuos. Si el pesimismo, en este caso, consiste en atribuirle a este desarrollo acelerado, y poco generoso, una gran imperfección y muchos peligros, lo soy, efectivamente. Aunque quizá resultara más exacto decir que lo

es el escritor, o escribidor. Porque, a pesar de todo, yo propendo cuando no escribo, generalmente, a esperar lo mejor de las cosas.

El humor está presente en ambas novelas, en ocasiones con recursos irónicos. Al mismo tiempo es un rasgo que encontramos en el resto de su producción, aunque no podamos afirmar que es un escritor humorístico. ¿Por qué recurre a su utilización? ¿Es una vía de escape frente a los dramas que narra?

Alguien me preguntó en una entrevista si no era la ironía un arma contra la muerte, y una especie de tregua entre la ruina. Contesté que, sin duda, era todo eso, y además una terapia saludable para los males del espíritu. No tengo inconveniente en añadir ahora que es también, efectivamente, una vía de escape frente a los dramas.

Uno de los elementos más interesantes en su escritura son los personajes femeninos. En pocas ocasiones son protagonistas, pero su carácter secundario no les resta fuerza. Es más, se convierten en elementos fundamentales para la interpretación de su escritura y, en ocasiones, sufren más que los propios protagonistas. ¿Les dio esta situación de forma consciente?

El autor no es un dios (alguien ha dicho que era un deicida), así que se ve obligado a recoger materiales de la realidad para construir la materia narrativa.

Detrás de los personajes de mis novelas, incluidos los femeninos, hay muchas veces un modelo real. En ocasiones, un solo personaje reúne elementos tomados de modelos distintos. Y, al contrario, un modelo puede inspirar varios personajes. En este sentido, los personajes femeninos de mis novelas en nada se distinguen de los demás.

Por otra parte, hay que decir también que, a la hora de escribir, lo consciente y lo inconsciente son muchas veces inseparables.

Trama criminal, trama psicológica y trama local en *L'aire de les castañes*, de Vicente García Oliva

Rosana Llanos López

Vicente García Oliva

La trayectoria literaria de García Oliva

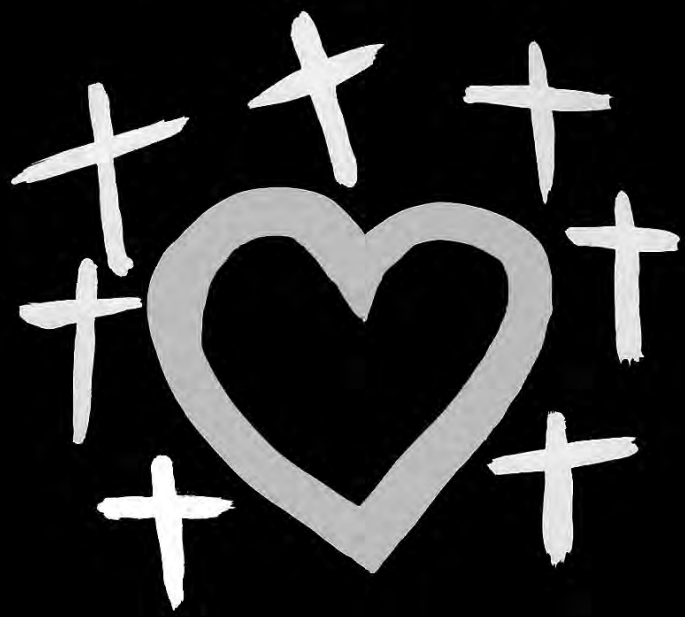
Vicente García Oliva (Gijón, 1944) es conocido principalmente por haber contribuido a la puesta en marcha del grupo gijonés del Conceyu Bable, por haberse mantenido fiel, desde sus inicios, a la tarea de recuperación de la *llingua* asturiana y, sobre todo, por haber sido uno de los primeros escritores que usaron esta lengua en la literatura infantil y juvenil. Todo ello y una constante actividad literaria y crítica le han llevado a ser uno de los miembros de número de la Academia de la Llingua Asturiana, así como un nombre presente entre los ganadores de los diferentes concursos literarios de la región. Ha sido ganador del Concurso Llectures pa Rapazos de la Academia de la Llingua Asturiana en 1982, 1983, 1984 y 1985, y de los concursos de cuentos Ayuntamiento de Carreño (1989), Ayuntamiento de Corvera (1998) y Fundación Fernández Lema de Luarca (1996); ha obtenido el segundo premio de la Tertulia Cultural El Garrapiellu en 1993 y en el 2001, y el accésit al Premio de Ensayo Fuertes Acevedo en 1991 y al Premio de Novela Xosefa Xovellanos en 1995; en el 2005, se le otorgó el II Premio de Microrrelatos Mineros (Modalidad Asturiano), de la Fundación Juan Muñiz Zapico.

Entre su abundante obra publicada, destacan sus muchos títulos de literatura infantil en lengua asturiana. Editadas por la Academia de la Llingua Asturiana: *Les aventures de Xicu y Ventolín* (1982); *La Bruxa Pumarina y el Dragón Maragatu* (1983, y reeditada en el 2004); *Xicu y Ventolín en vacaciones* (1984); *Delfina, la ballena cantarina* (1986); *El mercaderu de tormentes* (1993). Y junto a estas, *Eso… de la Mitoloxía Asturiana* y *Los camientos de Deva y Xulián* (ambas de 1998 y de la Editora del Norte), y la reciente *La fada que nun quixo ser fada* (2006, Trabe).

No menos importantes son sus obras de literatura juvenil escritas en asturiano, tales como *Fontenebrosa: El Reinu de los Silentes* (1984, Trabe), *Memoria de los Cimeros* (1986, Consejería de Cultura del Principado de Asturias), *Diariu d'Enol* (1988, Academia de la Llingua), *Muerra la Reina de*

Vicente García Oliva

L'aire de les castañes



ediciones AZUCEL

L'aire de les castañes

Corazones (1996, Editora del Norte) y su actual *¡Alabín, bon, ban...!* (2006, Academia de la Llingua). Y en los últimos años ha comenzado a escribir literatura juvenil en castellano, primero con *El barco de los locos* (2004), y recientemente con *Relato de las aventuras de Inés Saldaña y de cómo ayudó a Colón a descubrir América* (2006), ambas en la Editorial Pearson/Alhambra.

Cultiva también el guión (primer premio en el I Concurso de Guiones Pilar Miró de la Academia de las Artes de Televisión en el año 2000, por la obra *A simple vista* (en colaboración con Eva Lesmes) y editado en al año 2001 por la Sociedad General de Autores), y el ensayo en asturiano, con *Aventura humana y lliteraria al rodiu de D. Enrique García Rendueles* (1992, Servicio de Publicaciones del Principado) y *El ríu soterrañu: La tradición na lliteratura asturiana de güei* (2003, Ámbitu), obras que surgen de otra de sus actividades fundamentales, los estudios de literatura, en los que se alternan intereses próximos (el mundo poético de Nené Losada, la llamada *novela negra asturiana* o las reflexiones sobre la literatura infantil en asturiano, por citar algunos) con otros más alejados (la escritora Richmal Crompton, Borges y Cortázar, entre otros). Asimismo, ha desempeñado una gran labor en la traducción de textos al asturiano, ya sean de literatura juvenil (como *Tom Sawyer* y *Robin Hood*, en Ciemen Books, o *Guín y los cascoxos*, de Carmen Gómez Ojea), de poesía (como la obra de Carlos Oquendo de Amat o de poetas italianos contemporáneos), o de narrativa universal (como sucede con algún texto de Cortázar).

Aunque especialista en la literatura infantil y juvenil, también ha realizado tres incursiones en la literatura para adultos, dos libros de relatos (*El norte* y *Constelaciones*) y, anterior a estos, su novela, *L'aire de les castañes* (1989, Azucel).

L'aire de les castañes. De novela negra a novela psicológica

L'aire de les castañes supone en la trayectoria literaria de Vicente García Oliva dos retos significativos: es su primera tentativa en la literatura para adultos y la primera incursión en la narrativa extensa. Sin embargo, sigue fiel en ella a la escritura en asturiano, consiguiendo también en este caso, a través de un dominio más que demostrado de la lengua, una expresividad poética y narrativa que se observa sobre todo en el tratamiento de los personajes y en el ritmo de la narración, respectivamente.

L'aire de les castañes cuenta la historia de una investigación, pero sobre todo profundiza, a partir de los personajes y acontecimientos que en ella se

insertan, en los sentimientos y pensamientos de una pareja que lucha por recuperar su relación, sumida en la monotonía y cada vez más afectada por la incomunicación. Mario es periodista en el *Semanariu La Verdá* y se encargará, junto al Nanu, amigo y fotógrafo, de investigar y escribir sobre el asesinato de Piñerina. Nora trabaja en una fábrica como «especialista de la tuerca y el tornillu» (p. 42)[1] y su tiempo libre lo dedica al Partido Nacionalista, junto con su compañero Xurde.

La novela se divide en veinticuatro breves capítulos, que si bien no se corresponden con las veinticuatro horas de un día, reflejan la voluntad del autor de concentrar temporal —y espacialmente— la historia. En realidad, la acción relatada transcurre en cinco días no completos. Los tres primeros capítulos se ocupan del final del primero de esos días y presentan al protagonista en sus dos esferas fundamentales, la redacción del periódico y su relación con Nora. Los siguientes cinco capítulos se corresponden con el segundo día, y en ellos se da noticia del asesinato de Piñerina y se procede a la investigación, por parte de la policía y de los periodistas. Desde el capítulo nueve al quince se narran distintos asuntos del tercer día, que se abre con el funeral de Piñerina, continúa con los avances de la investigación (ya hay testigos, sospechosos e incluso declaración de culpabilidad, aunque esta se ofrece en un espacio ajeno, Oviedo) y se cierra con la primera de las extorsiones, la policial, que obliga al inspector Casado a dejar el caso. Los siguientes cuatro capítulos tratan del cuarto día: la extorsión al periódico, forzado a no escribir más sobre ese asunto, y el ataque nocturno que sufren Mario y el Nanu por continuar investigando. Por último, el quinto día se desarrolla a lo largo de los cinco capítulos restantes, en los que se observa la perseverancia de Casado, que decide enviar el caso ya resuelto, incluso con los nombres de los asesinos, a los periodistas de *La Verdá;* la insistencia de Mario en ofrecerle a su jefe, Agustín, el reportaje completo, y su marcha del periódico tras la negativa de aquel; la agresión y violación a Nora como represalia contra Mario; y finalmente la persecución de los asesinos por parte de Mario, y la muerte de estos al estrellarse su coche.

Si juzgásemos la novela desde esta síntesis estructural, parece innegable que se trata de un relato negro, pero si se considera, en cambio, la obra completa, este esquema nos parecería tan correcto como insatisfactorio, pues en el conjunto de la novela no pasa de ser un esqueleto narrativo que sirve de marco adecuado para conocer, padecer y evolucionar con la pareja

[1] Para las citas de la novela se usará la siguiente edición: Vicente García Oliva: *L'aire de les castañes*, Avilés: Azucel, 1989.

protagonista, que consigue volver a acercarse justo al final de la novela, cuando los acontecimientos peligrosos y trágicos que se desprenden de la investigación (primero el ataque a Mario y sobre todo la violación de Nora) les hacen olvidar todo lo que contaminaba su relación y valorar, de nuevo, lo verdaderamente esencial. Por eso, la novela de García Oliva, si bien estructural y ambientalmente se acerca al paradigma de las novelas negras,[2] en conjunto, y sobre todo desde su compleja y elaborada técnica narrativa, se aproximaría más a la novela psicológica.

Ambas dimensiones, de todos modos, son esenciales para poder entender esta novela como una novela de Gijón con validez universal, pues si bien la reflexión psicológica de los personajes y la emoción intelectual de toda trama construida en torno a la investigación de un crimen asegura el interés general por el relato, muchos de los aspectos concretos que el autor maneja para construir esa trama y para ambientarla justifican el regusto gijonés de la obra. Gijón está presente no solo como espacio en el que se desarrolla la acción, sino como referente histórico en el que sucedió un hecho similar, el asesinato de Rambalín, un relato local, aún vigente, que le servirá a García Oliva de fuente de inspiración para muchos de los elementos con los que construye la trama criminal de la novela.

El relato local de Rambal en *L'aire de les castañes*

Empezando por este último aspecto, ha de señalarse que son muchos los motivos de *L'aire de les castañes* que recuerdan el caso de Rambal —ese entrañable y querido personaje local, asesinado en circunstancias nunca acla-

[2] Aunque son muchas las definiciones que se han dado para el género negro, la esbozada por Francisco Javier Rodríguez Pequeño, a partir de la obra de Edgar Allan Poe, parece una de las más completas: «En la obra policíaca de Poe podemos apreciar otros elementos que aparecerán posteriormente en muchas obras del género […] pero lo verdaderamente importante es que por primera vez aparecen juntos los componentes que definen el género policíaco, una acción y un proceso: un crimen y la investigación de dicho crimen, si bien puede suceder que en realidad no se produzca tal crimen sino una apariencia del mismo […]. Alrededor de estos elementos girarán una serie de otros componentes derivados. En la órbita del crimen se sitúan la víctima, el criminal, el lugar del crimen, el modo del crimen y los sospechosos. De la investigación se derivan el detective, la técnica de investigación y la resolución del caso, en la que se desenmascara al criminal y/o el móvil y/o el modo del crimen» (Francisco Javier Rodríguez Pequeño: *Ficción y géneros literarios*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma, 1995, p. 163). Teniendo en cuenta estos elementos esenciales, crimen e investigación, órbita del crimen y órbita de la investigación, habría que admitir que *L'aire de les castañes* es una novela del género, aunque con matices y particularidades (una mermada esfera del crimen a favor de una doble esfera de la investigación, la policial y la periodística).

radas—, tantos que es imposible negar que García Oliva tuviese presente esta historia de manera consciente al diseñar su novela.

Para muchos de los que se acerquen a estas líneas será innecesario recordar quién era Rambal, incluso algunos de los jóvenes conocemos «la canción del turco» que cantaba y escenificaba para regocijo de las gentes,[3] y a través de esta u otra de sus anécdotas nuestros padres o abuelos nos han ido introduciendo en uno de los relatos locales de mayor calado social. Pero quizá alguien aún no conozca la historia de Rambal, y este podría ser un buen momento para ello.

Alberto Alonso Blanco nació en Gijón el 29 de mayo de 1928 y vivió en el barrio de Cimadevilla hasta su muerte. Todos lo conocían como *Rambal*, apodo que recordaba al gran actor Enrique Rambal García, especialista en el melodrama y en la adaptación de obras clásicas para un público general. Nuestro Rambal tenía escenarios más humildes e improvisados, pero la misma ilusión por gustar y entretener al público; se puede decir que lo suyo era el espectáculo y sus especialidades eran las versiones de Marifé de Triana.[4]

Su condición de homosexual[5] no había sido un problema en aquella época para ganarse el cariño de todo Gijón y especialmente el de sus vecinos de barrio, y así suele preferirse el diminutivo apreciativo *Rambalín* para refe-

---

[3] «Yo le compré al turco una cadena / para pagarla a plazos cuando pudiera / y todos los domingos decía así: / huye que viene el turco / por ahí / huye que viene el turco / por ahí», recogida por el periodista Dionisio Viña, y citada ápud. Pachi Poncela: *Gijón: crónica negra*, Gijón: GEA, 2000, p. 161.

[4] Veamos una de las últimas descripciones publicadas sobre Rambal, la de Pachi Poncela en uno de los capítulos (íntegramente dedicado al caso) de su libro *Gijón: crónica negra:* «Su repertorio incluía, no solo los éxitos de la de Triana, las melopeas de Quintero, León y Quiroga, zambras, coplas y habaneras; también obsequiaba al respetable con algunos títulos de factura propia» (p. 161). «La especialidad de Rambal era el pasodoble "En er mundo": antes de salir y proceder al taconeo de la pieza, el público callejero podía ver recortada la sombra del artista local sobre la sábana que servía de bambalina, en un efecto teatral de mucho éxito» (p. 162). «Rambal canta a pelo, o sobre el destemplado rasgueo de una guitarra y una vez terminado, coronado de claveles, se dirige al público con el gesto demudado, en plan Lawrence Olivier, quizás como vio hacer a ese otro Rambal del que toma su apodo. Amaga pudoroso una reverencia y recoge entonces aplausos generosos. —¡Rambalín, *yes* la madre que te parió! Aparece ahora en su cara la enorme sonrisa dentífrica, de dientes algo caballunos, a lo Luis Mariano; la misma franca sonrisa con la que Rambal pasó a la pequeña posteridad de los mitos locales […]» (p. 160). Pachi Poncela: *Gijón: crónica negra*, Gijón: GEA, 2000.

[5] A este respecto, es muy interesante observar el extracto de la ficha policial que Pachi Poncela recoge y que luego él mismo cuestiona, pues se sabe que Rambal no era tan promiscuo como parece dar a entender tal documento: «[…] manifiesto homosexualismo, por lo cual tenía y mantenía relaciones con numerosas personas de su sexo y que se extendían a todo tipo de edades, profesiones, categorías sociales y localidades, tanto de esta provincia como de otras, siendo numerosas las personas que, de un modo u otro, conocían la vida desordenada, irregular y amoral del citado». Pachi Poncela: *Gijón: crónica negra*, Gijón: GEA, 2000, p. 162.

rirse a él. Y es que Rambal era una buena persona, y tenía una conducta moral impecable que todavía hoy se recuerda, pues vivía para ayudar a quien lo necesitase. Por todo esto, fue ya en vida un personaje local conocido, y al que su muerte —fue brutalmente asesinado— y las circunstancias de esta lo convirtieron en un mito y lo hicieron permanecer en el recuerdo de los gijoneses.

Rambalín fue asesinado en su casa del Campo de las Monjas en la madrugada del 19 de abril de 1976, a los 47 años de edad, una «tremenda tragedia nunca explicada, pormenorizada solo en sus efectos y no en sus causas», en palabras acertadísimas de Pachi Poncela.[6] El misterio que se ciñó sobre las circunstancias de su muerte y la sospecha generalizada de que alguien importante estaba implicado alimentaron más si cabe una agria sensación de injusticia que se apoderó de los gijoneses, que aún recuerdan la despedida multitudinaria que Gijón hizo a Rambalín en su funeral.[7]

La identidad del personaje asesinado en la novela de García Oliva coincide en todo con los rasgos esenciales del carácter de Rambal: se destaca su condición de homosexual, querido por sus vecinos y encargado de organizar actividades festivas, hasta se le llama con el sobrenombre cariñoso de *Piñerina*. Toda esta información aparece hábilmente dispuesta por el autor de la novela en forma de ficha policial:

> Francisco Piñera Cifuentes (a) Piñerina. Homosesual *(sic.)*. 52 años. Deteníu en delles ocasiones pola so condición de tal, y puestu en llibertá ensin cargos. Bon comportamientu xeneral. A pesar del so públicu viciu, ye persona perapreciada polos sos collacios del barriu «El Remediu», onde vive. Ye entamador de munches actividaes festives y humanitaries. Nun ta inxeríu en dengún escándalu o denuncia por ser maruxu.[8]

El tiempo de la historia de *L'aire de les castañes*, por su parte, no coincide por completo con la fecha del asesinato de Rambal, pues este sucede en abril y el mes de la muerte de Piñerina necesariamente debe situarse en

---

[6] Pachi Poncela: *Gijón: crónica negra*, Gijón: GEA, 2000, p. 160.

[7] «También el barrio se lanzó esta vez a la calle, ahora a llorar por Rambal. […] La impotencia de todos se escribía en letras de oro sobre un crespón violáceo: "Cimadevilla pide justicia". […] El funeral fue en San Pedro, a las seis de la tarde, oficiado por el párroco Bonifacio Sánchez. […] Cinco coronas acompañaban al féretro, sufragadas, como las esquelas que aparecieron en la prensa, con el dinero de todos. La suscripción popular comenzó a poco de conocerse la muerte de Rambal: en uno de los bares donde pasó sus últimos momentos, y en apenas unas horas, se recaudaron 28.000 pesetas». Pachi Poncela: *Gijón: crónica negra*, Gijón: GEA, 2000, pp. 174-175.

[8] Vicente García Oliva: *L'aire de les castañes*, Avilés: Azucel, 1989, p. 40.

otoño (si se tienen en cuenta las alusiones constantes del texto a la «Seronda» y también al propio «aire de les castañes»); sin embargo sí está claro que la historia transcurre ya en democracia y que las horas que se manejan para el asesinato de Piñerina son próximas a las del caso Rambal. Espacialmente la acción se sitúa en ambos casos (real y ficticio) en el barrio de El Remediu. Aparecen también en la novela las circunstancias fundamentales que se conocen de la muerte de Rambalín: así, el modo en el que se encuentra el cadáver de Piñerina es similar al relato real;[9] la sorpresa de las gentes ante este asesinato y su incomprensión,[10] sentimiento que lleva a pensar que solo un loco pudo ser el responsable del suceso;[11] la reconstrucción de las horas previas al crimen; la sensación cada vez más probada de que hay alguien poderoso implicado, que mueve los hilos oportunos para que no se avance en la investigación, paralizando primero a la policía y luego a la prensa, etcétera. García Oliva también apuesta por una de las versiones del relato local, pues son varias las teorías que se barajaron sobre la identidad de los asesinos de Rambalín, y en esta novela el autor elige una de esas versiones, quizá la más extendida, la de que un hijo de un político ovetense

---

[9] Para ello, pueden compararse estos dos textos. El primero es de Pachi Poncela, en el que se describe lo que se sabe tras el informe forense del cadáver de Rambal: «El cadáver presenta quince heridas, las provocadas por quince estocadas mortales de necesidad, en el pecho y en el cuello; entre éstas, en la misma garganta, se aprecia un tajo de diez centímetros, de bordes limpios, lo que hace pensar en un objeto punzante extremadamente afilado, quizás un bisturí» (Pachi Poncela: *Gijón: crónica negra*, Gijón: GEA, 2000, pp. 164-165). Y ahora el fragmento de la novela de García Oliva donde se narra cómo estaba el cadáver de Piñerina: «El cuerpu taba enriba la cama, desnudu, con un tayu nel gargüelu de llau a llau. La sangre enllenaba les ropes de la cama y pingaba gran parte del suelu y, amás, entretuviérense en marca-y con una navaya un montón de cruces per tol cuerpu» (Vicente García Oliva: *L'aire de les castañes*, Avilés: Azucel, 1989, p. 36).

[10] Incomprensión que en la novela aparece ya desde el primer momento, justo después de que el Nanu comunique la trágica noticia a Mario. El Nanu, erigido en voz de todos los gijoneses, los de la ficción y los de la realidad, dice: «[…] Nun tién xacíu. Y a una persona comu Piñerina, que tol mundu lu quería. Que tantos favores fexo a la xente. Tú sábeslo. Mario, ¡si yera l'anima del barriu! El qu'entamaba toles folixes, el que daba perres cuando daquién lo necesitaba, el que llevaba consuelu a les families que perdíen dalgún miembru. ¿Quién querría face-y dañu?» (Vicente García Oliva: *L'aire de les castañes*, Avilés: Azucel, 1989, p. 36).

[11] Y la teoría de la locura es defendida en la novela de García Oliva por Mario, el protagonista: «Yera una bona persona. Nun sé qué maxinará la policía, pero yo desdexaría entamos de drogues, arreglos de cuentes, robos, secuestros y demás llaceries de la nuesa época. Esto ye trabayu de dalgún aventáu o de dalgún fíu de puta, facha, como tú dices» (Vicente García Oliva: *L'aire de les castañes*, Avilés: Azucel, 1989, p. 46), y por el entrañable personaje de la abuela de Piñerina, en uno de los pasajes más intensos de la novela: «—Ye l'aire de les castañes / —¿el que produxo la muerte del so nietu? / —L'aire de les castañes vuelve lloca a la xente. Ye la Seronda, l'aire de les castañes que s'esparde, qu'esnala. La Seronda. L'aire de les castañes. / —¿Camienta usté que fue cosa d'un llocu, d'un aventáu? / —Nesta época toos tamos llocos, toos aventaos. Ye l'aire de les castañes que mos cinca la tiesta. A toos». Vicente García Oliva: *L'aire de les castañes*, Avilés: Azucel, 1989, p. 53.

estaba implicado: García Oliva ofrece como culpables, y no solo como sospechosos, al hijo de un parlamentario europeo de Oviedo y a un amigo del hijo, en la única escena en la que la trama se ambienta fuera de Gijón.

También se hace eco el autor en su novela de la repercusión social que tuvo el asesinato de Rambalín, y de ahí que utilice para el caso de su personaje, Piñerina, la colecta de dinero que se hace para ayudar a la familia con los gastos del funeral y la propia caracterización de la despedida, similar a la vivida en Gijón para Rambal: multitudinaria, cariñosa y muy sentida, donde se mezclaban sentimientos de injusticia e impotencia.[12] García Oliva incluso rentabiliza narrativamente un hecho posterior a la muerte de Rambal, la organización de un homenaje, que en su novela recoge en la voluntad de los vecinos de Piñerina de instar al Ayuntamiento para que pusiese una placa en su casa natal o le diera su nombre a alguna calle del barrio.[13] No deja de sorprender que sea precisamente con una petición semejante con la que Pachi Poncela decide cerrar su capítulo sobre Rambal; de nuevo concomitancias entre la ficción de Piñerina y la realidad de Rambalín:

> ¿Sería absurdo pedir que algún lugar de Cimadevilla perpetuara la memoria de Alberto Alonso Blanco? ¿Nadie abogará porque en el barrio a cuya esencia contribuyó tan activamente se lo recuerde siquiera con una placa que lleve su nombre? No tanto por su trágica muerte, sino por su vida, plena, ejemplar en tantos aspectos.[14]

Como se observa solo al hilo de un rápido repaso, es incuestionable la influencia de este relato local en la configuración de la novela de García Oliva, pero del mismo modo el uso que el autor hace de las fuentes es ajustado, pues no resulta necesario el conocimiento de ese suceso real para poder entender la novela; en todo caso, si se recuerda la historia de Rambal, al placer de la lectura se añade el placer del reconocimiento y una carga añadida de emotividad, dado el impacto que esa historia tuvo y aún tiene en Gijón. *L'aire de les castañes* puede leerse sin conocer este relato local porque

---

[12] De hecho, García Oliva dedica todo el capítulo nueve (pp. 61-66) al retrato de este momento, descripción que bien se puede cotejar con la capturada por Poncela y transcrita, solo en parte, en la nota 7.

[13] «Asina la Xunta de Vecinos de "El Remediu", que diba facer una recoyida de perres pa la familia del fináu. Y, amás, camentaba proponer a la Casa Conceyu la colocación d'una llábana col so nome na muria de la casa onde ñaciere, o a lo meyor el pone-y esi mesmu nome a dalguna calle del barriu, qu'abondos merecimientos tenía pa ello». Vicente García Oliva: *L'aire de les castañes*, Avilés: Azucel, 1989, p. 106.

[14] Pachi Poncela: *Gijón: crónica negra*, Gijón: GEA, 2000, p. 176.

al «lector modelo»[15] que ha diseñado el autor en su texto no se le exige el conocimiento de ese relato; pero, del mismo modo, la interpretación de un lector que lo conociera estará mediatizada inevitablemente por ese suceso, porque, como nos enseñó Umberto Eco, las enciclopedias, o bagajes individuales de cada lector, no se pueden controlar.

La presencia de Gijón como espacio subjetivo en la novela

Ese mismo Gijón del relato local es el que se vislumbra a lo largo de toda la novela. Por él se mueven al mismo tiempo los personajes creados por García Oliva y las personas reales de la historia de Rambal que estos evocan, en un tratamiento del espacio que poco tiene que ver con el escenario realista de la novela decimonónica y sí más con una configuración poética de este. Gijón aparece muy pocas veces como objetivo de la descripción del autor y, sin embargo, está presente durante toda la obra. Se muestra ligado de manera inevitable a la trama y al recuerdo de esa otra muerte, pero sobre todo ligado a los personajes, ayudando en gran medida a la profundización psicológica de la novela. Por ello, los espacios interesan al autor en la medida en que sean importantes para los personajes e influyan en ellos, de ahí que puedan calificarse de espacios subjetivos:

> […] daqué tienen esos vieyos cafetones d'antaño que fain a ún sentise perbién. Nun sé si yé'l cansanciu, el calorín que surde de les meses esfelpeyaes de mármole, la muga estreldándose escontra les grandes cristaleres o la presencia de Nora xunto a mí […].[16]

Del mismo modo, el espacio ambiental es una constante en la novela de García Oliva y supone un expresivo recurso para trasladar al lector el estado anímico de un personaje, más que para dotar a la historia de un lugar de acción. Son muy frecuentes las descripciones en las que se traslada al lector un determinado clima, en calma o desasosegado, en función del momento narrativo y sobre todo de los sentimientos de los personajes. Sirvan de ejemplo los dos primeros párrafos del capítulo nueve, dedicado íntegramente al retrato del funeral de Piñerina:

---

[15] Umberto Eco: *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1979.

[16] Vicente García Oliva: *L'aire de les castañes*, Avilés: Azucel, 1989, p. 26.

Por fin, dempués de dellos díes d'aguantar una muga testerona, a veces camudada n'orbayu, a veces namái humedanza, el sol paeció dispuestu a asomar la tiesta y salir a ver qué pasaba. Les sos rayaes, ya bien de mañana, allumaben a les calles vieyes del barriu El Remediu, dándo-yos un sen de frescura y xuventú que dende facía munchu tiempu nun teníen. De los suelos de llábanes, trupes cortines de fumu llevantábense a causa la vaporiación, mentantu un arrecendor a yodu y salmoria yera sopelexáu por un fuerte nordés, dende les cercanes orielles de la mar.

Pero nun yera solo l'aparición del sol la única nueva del día. Anque yá yeren pasaes les diez de la mañana, les panaderíes, les llecheríes, les pequeñes tiendes d'ultramarinos, les pescaderíes, les carniceríes y tol comerciu del barriu, apaecíen con puertes y ventanes trancaos. Talo que si d'un día de folgueta se tratare.[17]

Por semejantes razones, en *L'aire de les castañes* aparecen reflejados los espacios cotidianos de los personajes, espacios habitados y vividos con intensidad, que el lector, más que visualizar, siente. Así sucede con el retrato de una mañana de domingo, desde el punto de vista de Nora, del que se ocupa todo el capítulo dieciséis:

Pela ventana la cocina, un sol puercu y tímidu d'aborrecible mañana de domingu allumaba unes baldoses que teníen mester del pasu rellumante de la fregona. Afuera, el Nordés qu'asollaba con fuercia facía rinchar los exes de los tendederos que sopelexaben al vientu les sos banderes en forma de bragues, camises, calcetos y monos de trabayu. Nún de los pisos altos, una radio llanzaba al alto la lleva un canciu de «Los Chunguitos» que desaxeradamente, quexábense de qu'ella fuxere dexándolos solos. Golía a pan fritu y yá s'oyía el ruíu del batir de güevos pa la tortiella de la comida. Domigu, aborrecible domingu.[18]

También son frecuentes los contrastes espaciales que surgen de la vivencia, en distintos tiempos, de un mismo lugar, mirada desde la que se configura en la novela un Gijón de la memoria que convive con el Gijón coetáneo de la historia. Esta presencia de un mismo espacio, visto por un mismo personaje de dos modos diferentes, el del recuerdo y el de la actualidad, asegura para la novela, como en el resto de estrategias espaciales ya comentadas, un mayor calado psicológico en el tratamiento de los personajes y una mayor implicación del espacio en su construcción. Sirva este

[17] Vicente García Oliva: *L'aire de les castañes*, Avilés: Azucel, 1989, p. 61.
[18] Ibídem, pp. 115-116.

pasaje, en el que se ofrece una doble visión del barrio de El Remediu, como ejemplo:

> Punxo los zapatos, garró la cazadora y salió del cuartu apagando la lluz. Fuera entá nun amaneciere y la muga seguía cayendo murniamente. Llevantárase un fuerte airón. Empobinó'l coche hacia'l barriu de «El Remediu». Aína dexo atrás les calles curioses p'adentrase nel llaberintu de caleyes qu'encadarmaba'l barriu pesqueru, más conocíu comu «El Remediu». Mario recordaba qué guapu yera cuando él yera neñu, coles sos cases encalaes, y les muyeres sentaes a les puertes o falando de ventana a ventana, mientres cosíen les redes, remendaben dalguna ropa o llimpiaben el pescáu. Yera un barriu vivu, gayoleru con tastu a mar y salmoria.
>
> Lo qu'agora s'ufiertaba a los sos güeyos nun tenía ren que ver con aquello. Discoteques, Mesones, Puti-Clubs, …la invasión de los nueos tiempos. De ralo en ralo, dalgún restu d'aquelles cases ñidies d'enantes dexaben ver la cotra d'unes parés de collor indefinío, pintarraxeades con milenta lletreros. «Xuan quier a Lina», «Vota a Comisiones», «Abaxo'l capital». Glayíos d'esperanza o de murnia llantaos nos murios. Comu'l S. O. S del barcu que se funde. Comu la botella del naúfragu que se llanza a la mar. «Xuan quier a Lina». ¿Quién sería Xuan? ¿Quién sería Lina? ¿Qué escuros caminos recorreríen les sos vides fasta que s'escribió'l lletreru? Y ¿dempués? ¿Viviríen entovía Xuan y Lina? ¿Casaríense? ¿O, más bien entraríen a formar parte d'esi pergrande exércitu de los desesperaos?[19]

El propio título de la obra, *L'aire de les castañes*, hace referencia a esta profunda dimensión ambiental que recorre y caracteriza la novela, pues su significado no se queda en las referencias inmediatas a los límites espaciales y temporales, sino que los trasciende para alcanzar una relevancia anímica y psicológica:

> —Ye l'aire de les castañes.
>
> —¿El que produxo la muerte del so nietu?
>
> —L'aire de les castañes vuelve lloca a la xente. Ye la Seronda, l'aire de les castañes que s'esparde, qu'esnala. La Seronda. L'aire de les castañes.
>
> —¿Camienta usté que fue cosa d'un llocu, d'un aventáu?
>
> —Nesta época toos tamos llocos, toos aventaos. Ye l'aire de les castañes que mos cinca la tiesta. A toos.[20]

---

[19] Vicente García Oliva: *L'aire de les castañes*, Avilés: Azucel, 1989, pp. 33-34.

[20] Ibídem, p. 53.

Es precisamente esta dimensión psicológica de la novela una de las bondades de la obra, pues gracias a ella el relato logra superar los esquemas de la novela negra y los límites de la novela local. El autor se vale para ello de todos los elementos esenciales del relato, pero sobre todo de una serie de técnicas narrativas que maneja con acierto.

Por ejemplo, elige García Oliva un narrador en tercera persona, omnisciente, que va adoptando diferentes puntos de vista en la historia, usando en muchas ocasiones el estilo indirecto libre de manera continuada, de modo que el lector no solo accede a los sentimientos y pensamientos de los personajes, sino al propio discurso de esos sentimientos o pensamientos. Se consigue así perspectivismo, profundidad y sobre todo, lógicamente, un grado máximo de penetración en el mundo interior de los personajes que afecta también al carácter de la novela, que se tiñe de cierto existencialismo, en este caso, amoroso. En el siguiente fragmento se observa la hábil utilización del estilo indirecto libre, referido al personaje de Nora, y sus implicaciones expresivas:

> Y Nora enllena una pequeña pota d'agua y pola enriba'l fueu, y dempués derrama so ella una bona cantidá de café molío, y nel intre un carauterísticu golor espárdese per tola casa. Si polo menos hubiere un culpable… si polo menos ella fuere a esclariar quién yera'l responsable de que les coses s'esbayaren. Mario, claro. ¿O non tan claro? Él entamare'l xuegu de los cambios. Con Carolina, tamién, claro. Ella siempre se prestaba a eses coses. Pero él nun la engañare, ella aceptare ñidiamente l'esperimentu. ¡Cuántes vegaes lo discutieren en tornu a una mesa y a unes cerveces! ¡Paecía too tan lóxico, tan de xacíu común, tan acordies colos tiempos! Yá pasare la época na que les parexes yeren un círculu ciarráu en sí mesmu. Yo pa ti y tú pa mí. Principiu y fin de la relación. Y llueu a facese vieyos xuntos. A ver pasar la vida al traviés d'una ventana. A renunciar al escitante esperimentu de conocer nueves persones, nueves esperiencies qu'aportar a la relación […].[21]

Pero la gran innovación narrativa de la novela está en el juego que el autor establece con los narradores; si bien la voz narrativa esencial de la historia es esa tercera persona que adopta el punto de vista de un personaje, en ocasiones el autor decide convertir de manera repentina esa tercera en primera y ofrecer entonces la misma narración o los mismos sentimientos de la mano de sus protagonistas. De ese modo, se logra un triple efecto:

[21] Vicente García Oliva: *L'aire de les castañes*, Avilés: Azucel, 1989, pp. 118-119.

aproximar al lector mucho más a la historia, dar credibilidad al narrador en tercera y autentificar, por momentos, su discurso, sobre todo en los casos en los que el narrador personaje aparece inmediatamente después del narrador omnisciente y repite alguna de las informaciones dadas por este:

> La morena pasó xunto al so llau endolcándolu nun golor pergrande a perfume, mentantu ximielgábase ente les meses fasta algamar la salida. Abrió un paragües de collor roxu y entremecióse pela cai ente la xente. Mario siguió un cachu sentáu mirando pa fuera. La muga cayía agora con más puxu y la xente entainaba'l pasu esmuciéndose nos abrigos. La Seronda aniciare con fuercia, y too s'ufiertaba pa enllenalu d'un tastu de señaldá que-y primía les coraes. Un camareru recoyó'l serviciu, dexando unes monedes enriba la mesa mármole. Sacó un «Ducados» y emprincipió a fumar.
>
> Saqué un «Ducados» y emprincipié a fumar. En realidá nun tengo vezu de facelo, y nin siquiera trago'l fumu, pero esi xestu mecánicu de sacar un pitu del paquete, coyer el mecheru y prender fueu, ye como una clas de ritual, de ceremonia, que m'agabita a camentar, que fai que me recueya meyor nos mios encamientos. Tiré'l pitu a la metada y sortí del café.
>
> Tiró'l pitu a la metada y sortió del café.[22]

Y el juego no se queda ahí; existen también momentos en los que el narrador personaje matiza o corrige al narrador en tercera, lo que despierta en el lector la extraña idea de que los personajes de la novela son conscientes del proceso de narración del que son objeto. En estos casos, los matices que introduce el narrador personaje pueden ir de lo necesario a lo anecdótico, dependiendo de si su participación en la narración sirve para ahondar en una idea importante (primer ejemplo), o para burlarse de la narración anterior (segundo ejemplo):

> […] Quixo alcordase a qué hora llegare, pero nun yera a recordalo. Namái recordaba qu'un cuerpu tibiu y suave asitiárase xunto'l suyu acariciándo-y el pechu. Pero nun taba seguru si aquello fuere parte d'un suañu o el momentu en que Nora se metió na cama. Contempló aquellos pelos de moza traviesa que remanecíen al so llau, y nun pudo evitar qu'un tastu de tenrura-y recorriére tol cuerpu. ¡Qué difíciles son les coses!
>
> Yo diría meyor ¡qué difíciles somos les persones! Ye verdá qu'un tastu de tenrura recorrióme tol cuerpu, pero agora, mientres fumo esti pitu, soi mui cosciente que, pese al pergrande cariñu que yo-y tengo, un enorme abismu mos separta […].[23]

---

[22] Vicente García Oliva: *L'aire de les castañes*, Avilés: Azucel, 1989, pp. 28-29.

[23] Ibidem, pp. 31-32.

Y Nanu, abrigu, bufanda, guantes y un par de cámares colgaes de los costazos, baxa les escaleres de dos en dos camín del «Mini» que, casualmente, tien aparcáu delantre casa.

Bono, la descripción ta mui bien, pero en realidá nun son dos cámares lo qu'aporto nos costazos. Ye una mámara y un flash ellectrónicu al que-y punxe unes correes pa poder llevalu meyor. En cuanto al «Mini», tampoco ye casual que tea aparcáu delantre casa. El so trabayu costó esperar hasta tener un furaquín afayaízu.[24]

A esta inusual y efectiva técnica, se unen otras estrategias que dan muestra del dominio narrativo del autor: así, la incorporación en la narración presente de pensamientos o sueños del protagonista bajo la forma de pequeños diálogos del pasado (especialmente en el capítulo doce); el uso de la narración simultánea en el capítulo diecisiete, en el que, primero desde la perspectiva de Agustín, el jefe de Mario, y luego desde la de este mismo, se hacen patentes las presiones para que el periódico deje la investigación; o las sabias y expresivas elipsis, como la operada al tratar la violación de Nora, que se resuelve en una línea: «Dempués tuve la bona suerte de desmayame» (p. 156).

Por todo, *L'aire de les castañes* es una buena novela, porque aun siendo una novela negra, no se limita a un rígido esquema genérico, sino que lo trasciende a través del conflicto existencial de una pareja, proceso al que asistimos gracias a la profundidad psicológica de la novela; y porque aun siendo una novela de Gijón, no se reduce a un mero localismo de difícil lectura para los que no compartan sus códigos, sino que desde lo próximo alcanza, gracias en gran medida a la destreza narrativa de su autor, el grado de universalidad inherente a toda obra de arte. Gijón da a la novela de García Oliva mucho más de lo que en un principio pudiera parecer: la trama criminal de ese Gijón del relato local de Rambal, y la profundidad psicológica de ese Gijón ambiental, subjetivo y poético; luego será la técnica del autor la que se encargue de convertir semejantes materiales en la novela universal que hoy es.

[24] Vicente García Oliva: *L'aire de les castañes*, Avilés: Azucel, 1989, p. 50.

Entrevista a Vicente García Oliva

¿Qué encuentra Vicente García Oliva en la narrativa infantil y juvenil que no le da la narrativa de adultos?

Apáutome colo dicho por Savater nel sen de que la novela moderna, cola so sofisticación, introversión, analís de carauteres y demás «mandangues», escaez, en munches ocasiones, la capacidá de cuntar bones hestories. D'eses, diz él, qu'emocionen o fain tremar. La narrativa infantil y xuvenil ye l'últimu abellugu de los escritores que se dediquen a cuntar eses hestories qu'entovía illusionen, apasionen y nos fain volver a plateganos el mundu dende'l valor d'unos principios más éticos qu'estéticos.

Para García Oliva la narrativa infantil es…

La narrativa infantil, a travies de testu y dibuxu, ye'l sustitutivu de la voz del narrador. D'esos antiguos narradores que, a lo llargo de los tiempos, aconceyaben en torno a sí, primero a la tribu, llueu a la familia y pa lo cabero al fíu o al nietu, pa cunta-y una historia na que s'amestaba entretenimientu y aprendizaxe. Yo entá fui d'esos pás. Pero como «la vida moderna» nun nos dexa tiempu pa eses pexigueres, sustituyímoslo con esos llibros pa neños. Son un maraviosu sucedaneu anque, a la fin y a la postre, sucedaneu.

Para García Oliva la narrativa juvenil es…

Pa mí la narrativa xuvenil ye la forma de cuntame les histories que me hubiere prestao lleer. Y, al mesmu tiempu, una forma de lluchar escontra'l mio complexu de Peter Pan.

Para García Oliva la narrativa de adultos es…

Abúltame abondo difícil separtar determinada lliteratura xuvenil de la llamada *d'adultos*. Los rapazos, y falo pola mio esperiencia, nun estremen esa borrinosa llende ente dambes lliteratures. Cuando llees a London, a Verne, a Defoe o a Swift, ¿qué tas lleendo? ¿Ye Agatha Christie una escritora «solo» p'adultos? El caderalgu y espertu llingüista John R. Tolkien ¿yera nada más un escritor de noveles xuveniles? ¿L'escritor surrealista Michael Ende ye patrimoniu esclusivu de los xóvenes? Esti últimu afirmó nuna entrevista en 1985: «Sobre la lliteratura pesa, dende hai treinta o cuarenta años, la prohibición de cuntar grandes hestories».

Para García Oliva la literatura es…

Colo dicho hasta agora creo que treslluz un poco lo que ye pa mí la lliteratura. Amestao con too ello ta, tamién, la idea de xuegu. La lliteratura como xuegu. Como una partida que s'entama ente l'autor/direutor del xuegu y el llector/xugador, nel que'l primeru escueye unos personaxes/fiches y un recorríu vital a traviés del cual el llector va participando, descubriendo un paisaxe, interior o esterior, enllenu de sorpreses.

Si en un mundo imaginario —absurdo— tuviese que elegir entre dos relaciones con la literatura, ¿con qué faceta se quedaría, con la de autor o la de lector?

Podría, perfeutamente, maxiname un mundu nel que yo nun escribiera (nun sé perdería muncho), pero nun sedría a maxinalu ensin poder lleer. Yo soi llector a tiempu completu y aficionáu a escribir, dacuando.

Usted es un autor que escribe fundamentalmente en asturiano, pero en los últimos años también ha escrito literatura en castellano: ¿encuentra alguna diferencia como autor? ¿Con qué escritura se siente más cómodo? ¿Con cuál logra ser más expresivo?

Dende'l puntu de vista «téunicu», nun alcuentro dala diferencia a la hora de plantegame la novela o d'escribila. Hai dellos temes que me petez escribilos n'asturianu y otros en castellán. De toes formes, escribir n'asturianu tien tamién dalgo de militancia y escribir en castellán supunxo un pequeñu retu pa mí.

A través de su trayectoria narrativa, crítica e incluso como traductor, se observa una especial predilección por combinar lo local o regional con lo universal. ¿Diría que es cierta esta conclusión? ¿Le preocupa la convivencia de estos dos extremos?

Creo qu'esa perceición ye correuta. La mio forma de participar no «universal», neso qu'agora se llama la *globalización*, ye a traviés del mio pequeñu mundu personal. Talo que la suma de toles llingües, por mínimes que seyan, conformen la riqueza del llinguaxe universal, y la muerte d'una culisquiera d'elles emprobez a la humanidá.

De todos los premios que ha ganado, ¿cuál es el que recuerda con mayor cariño?

Recuerdo munches otres coses, anéudotes, vivencies… enantes que los premios. La suerte de los qu'escribimos pa neños/rapazos ye que podemos contrastalo frente a ellos y son un públicu mui espontaniu, pa lo que-yos presta y pa lo contrario. Un día, nun colexu de Xixón (creo que yera l'Evaristo Valle), falando del mio llibru pa neños *La bruxa Pumarina y el dragón Maragatu*, cuando'l profesor/presentador pidió entrugues pa mí, una piquiñina de la primera fila llevantó la mano. Al da-y la pallabra, llevantóse y dixo con voz melguera: «Yo solo quería dicite… que te quiero muncho». La neña d'al llau llevantóse tamién como un rayu y afirmó mui seria: «Yo tamién». Por coses como esa merez la pena escribir.

¿Cuál es el estado de salud actual, según su opinión, de la literatura escrita en asturiano?

Sinceramente pienso que tien un altor más que aceutable. El tópicu diz que na poesía tamos al empar de cualesquier otra comunidá con llingua propia, y na narrativa dalgo más baxo, pero medrando. Bono, pues faigamos casu del tópicu. Yo añadiría que en la lliteratura infantil y xuvenil tamién tenemos obres de bon altor, anque quiciás falten escritores y temes orixinales. Demasiada mitoloxía asturiana…

Una de sus novelas preferidas en asturiano es…

Prestóme muncho *Diariu de viaxe*, d'Adolfo Camilo Díaz.

Una de sus novelas preferidas en castellano es…

¡¡Ufff!! Ye cuasi imposible dicir una sola. Polo que representó nun momentu mui importante de la mio vida, diría *La madre*, de Gorki, o *Conversación en la Catedral*, de Vargas Llosa. De lo últimu que lleí, *Brooklyn Follies*, de Paul Auster. Me encanta'l papel que xueguen nes sos noveles el binomiu casualidá/causalidá.

Se confiesa adicto a las novelas de…

Henning Mankell. El so inspector Wallander entró por drechu propiu dientro los grandes deteutives de la historia lliteraria. Ye prestosísimu.

¿Qué ingredientes tiene que tener para usted una buena novela?

Una bona historia, bien cuntada.

Tras mi análisis de L'aire de les castañes *concluyo que se trata más de una novela psicológica que de una novela negra (aunque también lo sea). ¿Está de acuerdo con tal afirmación? ¿Qué matizaría?*

Dexo los análisis pa los críticos o especialistes. Yo namái pretendía cuntar una historia que llevaba dientro y puxaba por salir.

Hay muchos elementos en su novela que invitan a relacionar la muerte de Piñerina con la de Rambalín. Aunque de mi estudio se desprende que esta relación ha sido, en su caso, totalmente voluntaria y consciente, no puedo evitar preguntárselo: ¿cuánto hay del relato local de Rambal en L'aire de les castañes*? ¿Se documentó para establecer alguno de esos paralelismos o se fió del recuerdo local del trágico suceso?*

Ye corréuto. La muerte d'Alberto Alonso Blanco, *Rambal*, me conmocionó grandemente. Sobre too pol mou tan brutal en que se produxo. Yo lu concía, anque nunca nun falare con elli. Un par de díes enantes de la so muerte coincidimos nuna confitería del barriu, frente al antiguu cine Brisamar, mientres esperaba cola muyer pa sacar les entraes. Ellí tuvo bromiando con unes muyeres sobre les prósimes fiestes de Cimavilla. Dicía que diba dir vistíu de Reina Mercedes. Siguí pol periódicu los avances de la investigación, que paecía bastante cenciella, y cómo, nun momentu dau, se-y dio carpetazu. La mio indignación ya impotencia llevóme a escribir una historia asemeyada, cambiando nomes y llugares pa nun comprometer a naide de los amigos o familiares. Una historia na que, nesta sí, se llegara a castigar a los culpables. Fue una forma de terapia.

¿Y cuánto hay de usted?

Hai bastantes coses. El desencantu xeneracional de Mario, qu'esperaba que la democracia diba a ser otra cosa. El conocimientu de determi-

naes práutiques de grupos nacionaliegos asturianos… Nun sé, de xuro que más.

Conociendo su labor de recuperación de la cultura y lengua asturiana, ¿se podría decir que hay algo suyo en los personajes de Xurde y de Nora?

Bono, yo, como dambos, milité a lo llargo d'un tiempu en grupos nacionaliegos asturianos, y tamién tenía esi enfotu en facer que les coses cambiaren. Anque na novela véolos un poco dende fuera. Como un intentu más bien inútil.

Esta novela también refleja muy bien el Gijón más ambiental, hay una clara vivencia subjetiva de los espacios por parte de los personajes, ¿es esta su imagen de Gijón?

Tendría que relleer la novela, que yá va pa venti años. Pero ye cierto que los ambientes de los que falo conocíalos naquella dómina.

¿Añora García Oliva, como su personaje Mario, la Cimadevilla de hace años? ¿Qué otros lugares y aspectos añora del Gijón de su infancia y juventud?

Puestos a tener señaldá, creo que unu tiénla más bien de la xuventú, en sí mesma. Una xuventú que se desendolcó nunos llugares concretos, pero que pudieron ser otros perfeutamente. Yo nací en 1944, o seya que fui un neñu de posguerra, anque nun tengo conciencia de tener pasao fame, nin necesidá, anque si carencia de «coses». Aquel Xixón de la mio infancia yera mui distintu. La ciudá yera muncho más pequeña, más prósima. «Conocíamonos toos». Los guah.es xugábemos na cai, ensin que pasara un coche más que de xemes en cuando. Alredor de les cuatro cais del centro too yeren praos. Yo vivía xunto a la plaza'l Parchís, y dir al cine Los Campos yera cuasi como dir d'escursión. Tolos sitios onde xugábemos al fútbol desapaicieron. En fin, eso daría pa escribir otra novela. O un llibru de memories…

De su novela me interesó especialmente su técnica narrativa, ese narrador juguetón, irónico por momentos, que se mueve entre la primera y la tercera persona. ¿Cómo se le ocurrió? ¿Qué quería conseguir con esa doble personalidad del narrador?

Ye la única ocasión, en tolos mios llibros, en qu'emplegué esa téunica. Quería esperimentar un poco, nel sen d'intentar ver la mesma cosa dende dos puntos de vista. Nun sé si lo conseguí.

A lo largo de la novela, y aunque fue escrita ya en 1989, se pueden intuir críticas a cuestiones muy diversas, que en mi opinión aún hoy estarían totalmente vigentes, tales como el gusto cuestionable por lo morboso de los sucesos —como en el Semanariu La Verdá*— o los poderes corruptos —como en el proceso de investigación del asesinato de Piñerina. ¿Qué hay de actual para García Oliva en todo esto?*

Creo que, nesi sen, la mio novela ye una «novela rosa». El «morbo», per un llau, con tol velenu de los programes basoria, y el tema de la corrupción xeneralizada, per otru, son agora dos problemes tan grandes qu'ellos solos puen cargase la democracia. Y dende llueu, la credibilidá de los políticos ta cada día más escosada. La xente yá «pasa» de la política…, llamentablemente.

Aunque en la publicación de este libro se ha decidido dedicar un espacio individual para mi lectura sobre su novela, en el curso Las Novelas de Gijón *el análisis de* L'aire de les castañes *se hizo en relación con otra novela escrita en asturiano,* La ciudá encarnada, *de Pablo Antón Marín Estrada, bajo el epígrafe conjunto de «Dos construcciones de un relato local». Allí exponía cómo ambas compartían la presencia de Gijón como espacio —si bien no el tratamiento del mismo, pues usted prefería la vivencia del espacio subjetivo por los personajes, como ya dije, y Marín Estrada el reflejo ajustado de la sociedad de una época—, la construcción de un argumento basándose en la historia local de Rambal —aunque de modos bien distintos, la suya más apegada al caso real y la otra más evocada—, los elementos esenciales de las novelas orientadas hacia el género negro, con trama policial —aunque con inclinaciones bien distintas, la suya hacia lo psicológico y la otra hacia el realismo— y el manejo esencial en ambos casos de las técnicas narrativas —centradas sobre todo en el narrador ambiguo, en su caso, y en la narración simultánea, en Marín Estrada. ¿Conoce esa otra novela? ¿Qué opina de esta relación?*

Por motivos personales, prefiero nun contestar a esta entruga.

En 1993 usted escribió en la Revista Lliteraria Asturiana *un artículo titulado «Averamientu a la llamada* novela negra asturiana*». ¿Por qué cree que interesa tanto el tema? ¿Podría hacerles a los lectores un resumen de su opinión acerca de este asunto?*

Nesa dómina que vusté me cita (finales de los ochenta, primeros de los noventa) hubo un garapiellu d'escritores asturianos que coincidimos en tratar, como base de les nuestres noveles, temes que s'enxertaben neso tan

amplio que se da en llamar *xéneru negru*. N'efeutu, yo fice un pequeñu trabayu sobre'l tema pa la revista *Lliteratura*. Baraxaba, paezme recordar, a autores como Adolfo Camilo Díaz, Xandru Fernández, Nel Amaro, Xosé Nel Riesgo y yo mesmu (nun sé si había dalgún más). La coincidencia paezme que yera puramente casual, anque yo apuntaba dalgunos finxos a considerar. Yéramos un grupu d'escritores amigos y que, inclusu, nos aconceyábamos dacuando a charrar. A toos nos prestaba la novela negra. Y sobre too, l'Asturies d'aquella época prestábase muncho a ser el paisaxe afayadizu pa una historia d'esta mena. Una rexón desmantelada, onde se ciarraben les mines y los astilleros, y había una sensación d'abandonu en toles estayes sociales. Yer mui difícil escribir una historia naquella Asturies ensin que fuera una novela negra. Y les coses tampoco cambiaron tanto.

¿En qué está trabajando actualmente García Oliva?

Ta a puntu salir una novela xuvenil que se titula *Elemental, querida Elisa*, que sedrá'l númberu primeru d'una nueva coleición de la editorial Trabe. Ente otros temes que me presten, como l'ecoloxismu, toca ún que me paez fundamental que conozan los rapazos asturianos d'agora: la guerra civil n'Asturies. Dalgo qu'asocedió «antiayer» y que dexó tantu escatafín nos sos güelos. Ye pernecesario que s'enteren, anque seya de forma cenciella. Tamién toi preparando un trabayu sobre dellos documentos de don Enrique García-Rendueles y…, bono, siempre toi (como dicen n'aldea) «trabayucando».

¿Qué me dice de la versión cinematográfica de L'aire de les castañes*?*

La mio sobrina Eva Lesmes, direutora de cine, y yo mesmu, escribimos un guión cinematográficu col títulu «A simple vista», que resultó ganador del primer premiu nel Concursu de Guiones Pilar Miró de l'Academia de les Artes de Televisión, nel añu 2000. Dichu guión fue publicáu l'añu 2001 pola Sociedá Xeneral d'Autores, con prólogu de Jaime de Armiñán, presidente del xuráu que concedió'l premiu. Posteriormente fue ufiertáu al Principáu d'Asturies pa la so posible producción o axuda a la producción, dau'l tema que desendolcaba ya inclusu que parte de los diálogos (los de los personaxes más populares) diben n'asturianu. Nun recibimos contestación. Al pocu tiempu interesóse por él la FORTA, asociación de televisiones autonómiques, que lu compró. La película realizóse nel País Vascu, con actores vascos y dalguna otra inclusión, como la del personaxe protagonista, pa lo

que hubieron de cambiase diálogos y ambientaciones. La película, col títulu de *La noche del escorpión*, proyectóse yá en distintes televisiones autonómiques. Yo pidí que me quitasen de guionista y figuro nos créditos de la mesma como «idea orixinal». Ensin comentarios.

Para terminar, quisiera agradecerle su disposición y su tiempo para contestar a este cuestionario, y despedirme con una pregunta relativa a la intervención de la abuela de Piñerina: «Nesta época toos tamos llocos, toos aventaos. Ye l'aire de les castañes que mos cinca la tiesta. A toos» (pág. 53). ¿Por qué eligió este sugerente título? ¿También sigue siendo l'aire de les castañes *culpable de las rarezas de este mundo?*

L'aire de les castañes ye una frase tan guapa y tan popular que solo por esi títulu ya merecía la pena escribir daqué. Ye verdá qu'esi «vientu del sur», que n'otros llugares se llama d'otra forma, produz dolores de cabeza ya roxura, y dicen que, mesmamente nesa época, hai más sucesos violentos y suicidios. Pero la condición humana ye tal, que nun necesita nengún aire de les castañes p'amosase violenta y agresiva. La güela de Piñerina quedábase curtia. La violencia nun ye sólo d'esa época, ye de toes.

Un *thriller* realista: la arquitectura narrativa de *La ciudá encarnada*, de Pablo Antón Marín Estrada

Rosana Llanos López

Pablo Antón Marín Estrada

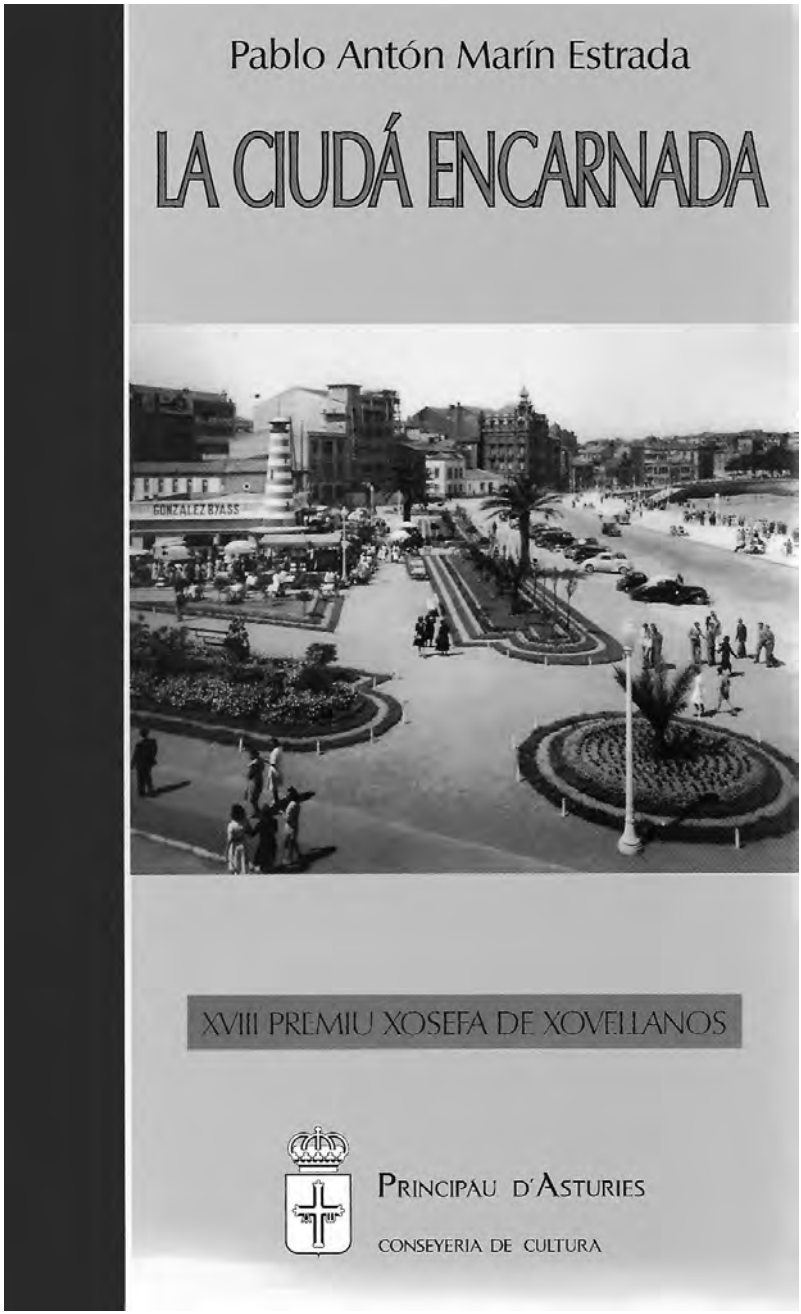
La trayectoria literaria de Marín Estrada

Pablo Antón Marín Estrada nació en Sama de Langreo en 1966. Desde muy joven comenzó a trabajar por la lengua y literatura asturianas, primero en las juventudes asturianistas de la cuenca del Nalón, en torno al Conceyu Bable, y luego en la primera etapa de la revista langreana *Rey Lagarto*. Estudió Filología, y en la actualidad vive en Gijón, donde desarrolla una amplia y variada actividad cultural: en la emisora alternativa Radio Kras; en la asociación literaria El sombreru de Virxilio; como letrista de grupos musicales; como articulista de *Les Noticies*, o como poeta, narrador o autor de literatura juvenil. Precisamente fue esta última faceta la que le dio el reconocimiento nacional, al convertirse en el año 2000 en el primer español en ganar un premio nacional (el II Premio Abril de Narrativa para Jóvenes)[1] con una novela escrita en asturiano, *Los caminos ensin fin*.

Pero sus primeros pasos en la creación literaria pertenecen al género poético: su primer libro, ganador del Concurso de Poesía de la Academia de la Llingua Asturiana (1988), fue el poemario *Blues del llaberintu* (1989), orientado hacia el mundo de las vanguardias, en concreto del surrealismo. Un año después publicó *Les hores*, libro que supuso el giro fundamental en la obra del poeta al abandonar aquella estética oscura, que remitía a Rimbaud, a favor de una claridad comunicativa inspirada en la lectura de los poetas españoles de la segunda generación de la posguerra, como Gil de Biedma o Ferrater.

Serán precisamente esa misma claridad y el uso de un lenguaje sencillo los que harán, junto con un crecido universo poético, que *Díes d'inocencia* (1992)

[1] Este premio lo convocan Editores Asociados (Xordica, de Aragón; Llibros del Pexe, de Asturias; La Galera, de Cataluña; Galaxia, de Galicia; Tàndem, del País Valenciano, y Elkarlanean, del País Vasco) y la Fundación Ámbito Cultural de El Corte Inglés, con el fin de potenciar y promover el conocimiento de las lenguas minoritarias y su consideración.



La ciudá encarnada

y *Un tiempu meyor* (1996) sean considerados como dos de los grandes títulos de las letras asturianas en estos últimos veinte años. Y después de ellos vinieron: *Otra edá*, Premio Teodoro Cuesta (1997); *La maleta de Simbad* (2001), y *Los Baños del Tévere*, Premio de Poesía Xuan María Acebal (2002).

En la narrativa destaca como creador de relatos: *Xente d'esti mundu y del otru* (1992); *Esa lluz que naide nun mata* (1995), Premio de Narraciones Trabe de 1994, y *Nubes negres* (1998). Todos abordan, aunque de diversas maneras, la relación entre lo costumbrista y lo fantástico, entre lo real e imaginario. Dentro del género narrativo, aunque en este caso autobiográfico, publicó en 1995 *Agua que pasa*, su diario personal durante ese mismo invierno, y su continuación, *Suma y sigue* (1998). En 1998 ganó —ex aequo con Antón García— el Premio Xosefa de Xovellanos con su primera novela: *La ciudá encarnada*.

Para completar la reseña de su trayectoria es necesario recordar su labor en la traducción al asturiano de obras como *Peter Pan; La máquina del tiempu*; *Aladín y la llámpara maraviellosa*, o *Un millón de vaques*, de Manuel Rivas; y también su preocupación por la edición de textos asturianos, como *Poesíes asturianes: (antoloxía)*, de Antón el Chiova, o *Gijón de perfil: (1964-1983)*, de Francisco Carantoña.

La ciudá encarnada: una novela en asturiano y sobre el asturiano

La ciudá encarnada, su primera novela, aúna, con un dominio absoluto del asturiano, dos de las fórmulas de mayor éxito en la narración: la novela negra y la novela realista. No obstante, y antes de analizar el grado de acercamiento a cada una de ellas, es necesario detenerse precisamente en el comentario de esa riqueza léxica y expresiva de la obra.

Sorprende desde el primer momento la variedad de registros que quedan representados en el modo de hablar de los personajes, utilizando tanto el nivel culto, medio o coloquial del asturiano, según proceda en la configuración de cada tipo; así, el carácter agresivo del redactor jefe, Riopedre, inmediato superior del periodista Taboada, queda fijado con intervenciones del tipo: «¿Nun tién usté nesa cabeza enllena caldo pita un pizca sentíu que lu faiga ver la gravedá del asuntu, señor Taboada?» (pp. 11-12).[2] Y esta

[2] Los números de página que aparecen entre paréntesis a lo largo del texto corresponden a la siguiente publicación: Pablo Antón Marín Estrada: *La ciudá encarnada*, Oviedo: S. C. P., Principado de Asturias [Servicio Central de Publicaciones del Principado de Asturias], 1998.

versatilidad en los registros idiomáticos es aún más llamativa en el caso del narrador, que tiñe su narración del nivel léxico esperable en el personaje que en ese momento le está sirviendo de foco: «La comisaría golía a nabu rebeníu y a figu secu» (p. 14) o «[…] Mapache, que yera'l más castrón de los dos, quedaba reparando pal vieyu periodista alcoholizáu y soltába-y con cara de chuleta de Somió: —A, Bárcena, ¿nun serás un poco roxu, tu?» (p. 16).

El autor domina también el arte de la descripción, como veremos al hablar de la importancia en la novela del tratamiento del espacio, y el de la comparación, usado en un sinfín de ocasiones con resultados siempre muy expresivos. Aunque también el narrador hace uso de la comparación —como la que establece entre Taboada y un perro atemorizado ante su amo: «Encloyóse dientro la chaqueta igual qu'un perru que ta pa recibir una cuelma del amu. […] Un perru de verdá hubiere emitío un iñíu lloricosu. […] El perrucu volvió a encloyase. Esperaba'l bastiazu de la máquina d'escribir na cabeza con resignación» (p. 24)—, esta técnica es más frecuente en el discurso de los personajes marginales, depositarios en la novela del saber popular y usuarios también de refranes o frases hechas —como la que hace Patuca entre las personas y los pimientos de Padrón (p. 45), o la de Perrines sobre los distintos tipos de policías en función de la forma de sus cabezas (p. 97)—. También la personificación es un elemento de alto rendimiento expresivo, y más si es la estatua de Jovellanos a la que se le da vida:

> Dende'l so despachu del primer andar, que daba xustamente pa la plaza, Pellejero alcontrábase cola cabeza patricia y illustre de don Gaspar Melchor de Xovellanos toles mañanes, de la que preparaba los papeles que tenía llevar al xulgáu, y alcuando tenía l'alloriante impresión de que l'illustráu echába-y miraes de refilón, como tomando nota de les decisiones que tantes veces a eses hores había tomar el maxistráu. Esa nueche, mientres se despidía del comisariu, tuvo de secute una d'eses impresiones. Don Gaspar, allumáu mediu perfil poles faroles de la glorieta, paecía tar vixilando dende'l so llauréau pedestal a los dos homes y poniendo la oreya a ver lo que dicíen. Yera l'únicu testigu qu'había a les dos de la mañana nel sitiu […].[3]

La presencia de recursos literarios en la novela es prácticamente inagotable y, por ello, momentos como los mencionados son imposibles de registrar en este ensayo; sirvan estos como mínima muestra del interés que Ma-

[3] Pablo Antón Marín Estrada: *La ciudá encarnada*, Oviedo: S. C. P., Principado de Asturias, 1998, p. 83.

rín Estrada tiene en el uso de la lengua, cuidado que el lector percibe y disfruta de principio a fin de su lectura.

Capítulo aparte merece la destreza lingüística que demuestra el autor con respecto al asturiano, al que logra incluso introducir, de manera muy hábil, como constante argumental en la obra a través del personaje del juez, que quiere aprender asturiano, y su ordenanza, Pandiella, que le enseñaba por medio de listas de vocabulario específico:

> N'Asturies había tantes maneres de llover, que los naturales del país nin siquier teníen un nome xenéricu pa denominalo fuera del enforma imprecisu de *agua*. Pandiella, un ordenanza del xulgáu aficionáu a componer monólogos humorísticos y bucóliques églogues pastoriales y aldeanes nel idioma vernáculu, instruíalu davezu nel deprendimientu del ricu léxicu rexonal, proveyéndolu de distintos palabreros sueltos que'l maxistráu recoyía y asimilaba mui interesáu. Hasta agora disponía d'un completu «vocabulariu de la sidra», d'un non menos eshaustivu y aprovecháu «Lésicu marineru», y dellos palabreros sueltos sobre temes tan diversos como «La caza a monte», «El chigre» o «Fenómenos meteorolóxicos». D'esti últimu vocabulariu veníen-y agora a l'alcordanza unes cuantes palabres coles que los asturianos denominaben a les estremaes maneres de llover. Había *muga*, *nube*, *orpín*, *orbayu*, *xarazu*, *xarabatiu*, *turbión*, *pingarates*, *goterones* y había *xaragatu*, *bastiazu*, *Agua de Mayu* y *pataleta*.[4]

Por esta razón el dominio del asturiano por parte del autor es absoluto, pues no solo es funcional, asegurando la comunicación (función referencial del lenguaje), o literario, obteniendo una narración ágil con gran expresividad, por momentos poética (función estética), sino también metalingüístico, al demostrar un conocimiento profundo y sólido del propio código; de hecho, su saber de la lengua podría tildarse por momentos de enciclopédico, como se observa, por ejemplo, cuando el juez interroga al ordenanza sobre la identidad sexual del asesinado García Conde y este le ofrece, por dos veces, todo un despliegue de términos para referirse a la homosexualidad:

> —¿Qué significa «manfrorita»? ¿Hermafrodita, quedrá dicir?
>
> —Hai munchos nomes pa eso. Si quier puedo face-y un vocabulariu, n'asturiano hai munchos nomes: manflorita, floriquina, maraxa, maruxina, mariquetu, perdiguera, plizcaculos…

[4] Pablo Antón Marín Estrada: *La ciudá encarnada*, Oviedo: S. C. P., Principado de Asturias, 1998, p. 172.

Pellejero revolvió'l café ensin dexar de mirar en tientes pal ordenanza.

—¿Afirmaría usté con rotundidá que'l Sr. García Conde yera… homosexual…?

—¿Mandileta? ¿Qué si yera culocaldiáu, Mapolina? Señoría, Mapolina yera más maricón, y perdone la grosería, que los perendengues de la Tía Tomasa… Maricón y mui maricón… Eso sí, pero mui bona persona, una bella persona, que lo cortés nun quita lo valiente».[5]

La ciudá encarnada: una novela negra

Por otro lado, y ya desde un punto de vista genérico, *La ciudá encarnada* es una novela negra, pero más próxima al modelo cinematográfico del *thriller* que a los más literarios del policíaco o del negro; después de todo, la intención del autor no es solo la de plantear el interrogante intelectual —¿quién lo hizo?—[6] típico de la *novela enigma* de Sherlock Holmes o Poirot (en las que el argumento camina hacia la resolución de un puzle o enigma), ni tampoco la de ambientar cualquier trama criminal en un espacio, un tiempo y con unos personajes que encarnan esa parte oscura y negra de la realidad. *La ciudá encarnada*, aunque tiene crimen e investigación,[7] y aunque cuide su ambientación, es una novela negra porque construye un suspense emocional que atraviesa la obra de principio a fin y cuyo objetivo es capturar al lector en las marañas de la trama.

La clave en este caso está en la compleja técnica narrativa que se esconde tras la estructura de la novela. El autor opta por un típico narrador realista: un narrador heterodiegético, en tercera persona, omnisciente y que tiene la

---

[5] Pablo Antón Marín Estrada: *La ciudá encarnada*, Oviedo: S. C. P., Principado de Asturias, 1998, p. 176.

[6] Me baso para hacer esta distinción en la teoría del suspense esbozada por el maestro absoluto del suspense narrativo —aunque sea narración cinematográfica—, Alfred Hitchcock, quien en una entrevista mantenida con François Truffaut explica perfectamente la diferencia entre el misterio y el suspense, a través del concepto del «whodunit» o nuestro «¿quién lo hizo?»: «Alfred Hitchcock: No olvide que para mí el misterio es raramente suspense; por ejemplo, en un "whodunit", no hay suspense sino una especie de interrogación intelectual. El "whodunit" suscita una curiosidad desprovista de emoción; y las emociones son un ingrediente necesario del suspense […]» (p. 67). «Alfred Hitchcock: Éste es el motivo de que no me gusten mucho los "whodunits"; hacen pensar en un rompecabezas o en un crucigrama. Se espera tranquilamente la respuesta a la pregunta: ¿Quién ha matado? Ninguna emoción» (pp. 69-70). François Truffaut: *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza, 2001 (1.ª ed.: 1966).

[7] Elementos ambos esenciales en una novela policíaca, al menos según la definición establecida por Rodríguez Pequeño. Francisco Javier Rodríguez Pequeño: *Ficción y géneros literarios*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma, 1995, p. 163.

capacidad de adoptar distintos puntos de vista, tantos como personajes de la novela, si bien los más concurridos son el del periodista-investigador del caso (Taboada); el del comisario de la Torre o el inspector Valdecilla; el del juez Pellejero, o los distintos puntos de vista de otros personajes que en algún momento parecen sospechosos de algo. Pero esta técnica realista se complica y enriquece cuando el autor, además de ofrecer lo que piensan distintos personajes, intenta mostrar lo que hacen y dicen al mismo tiempo en diferentes lugares; es lo que se conoce como *narración simultánea*, gran reto en las llamadas *artes del tiempo*, como la narrativa literaria, en las que es imposible conseguir una total simultaneidad. Si Pérez de Ayala lo intentó en *Tigre Juan* a través de las páginas en columnas,[8] y Cortázar, en el fragmento 34 de *Rayuela*, a través de las líneas alternas,[9] Marín Estrada traslada la técnica cinematográfica del montaje alterno a la narrativa con palabra.

La novela se divide en 157 capítulos, muy breves, algunos casi parágrafos, que ofrecen episodios narrativos relevantes en la construcción global de la trama; el cambio de capítulo coincide con el cambio de punto de vista del narrador, que elige cada vez a un personaje desde el que contar, siempre de manera privilegiada, la evolución de la investigación. Esta microestructura narrativa no solo marca un ritmo de planos y contraplanos en la novela, sino que proporciona al lector una mayor cantidad y calidad de información que asegura el suspense.[10] El lector atiende a todas las esferas de la realidad de la trama (policía, redacción del periódico, casa o ambientes de los sospechosos, etcétera) y desde los personajes fundamentales de cada una. Además, gracias a esta modalidad narrativa, el lector está al día de las averiguaciones de la policía, de los periodistas y de los movimientos de otros personajes, con lo que en todo momento tiene más información que los propios protagonistas, lo que le hará ocupar un primer plano tanto en el sufrimiento emocional como en el avance intelectual, ya que puede extraer conclusiones antes incluso que la policía o los periodistas. De este modo, la novela parece que se va creando a medida que el lector accede a ella y entra en el juego de las hipótesis y las presuposiciones, como si solo a él le correspondiese juzgar la bondad de las distintas versiones que van surgiendo.

---

[8] Ramón Pérez de Ayala: *Tigre Juan o el curandero de su honra*, Madrid: Espasa-Calpe, 1990, pp. 234-273.

[9] Julio Cortázar: *Rayuela*, Barcelona: RBA, 1993, pp. 208 y ss.

[10] «Alfred Hitchcock: En la forma corriente de suspense, es indispensable que el público esté perfectamente informado de los elementos en presencia. Si no, no hay suspense». François Truffaut: *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza, 2001 (1.ª ed.: 1966), p. 67.

La división de esta obra en cuatro partes no hace sino revelar la concentración temporal, pues cada parte coincide aproximadamente con un día: la primera narra lo sucedido el miércoles 19 de agosto de 1956 (desde la tarde hasta las cinco y cuarto de la madrugada); la segunda parte, lo que ocurrió el jueves 20 (desde las siete y veinte de la mañana hasta las tres y media de la madrugada); la tercera, la primera parte del viernes 21, desde el amanecer hasta la noche; y la cuarta parte, desde la hora de la cena hasta el amanecer del día siguiente. En la primera parte el lector conoce el crimen y sus posibles causas y sospechosos; en la segunda, y cuando ya está a punto de aceptar como verdadera la versión oficial de que se trata de un crimen homófobo, descubre algo que le hace desconfiar de esa primera hipótesis; en la tercera parte, asiste al desarrollo de dos investigaciones: la verdadera, llevada a cabo por el juez Pellejero, y que apunta a que la víctima habría sido asesinada por *roxu* para amedrentar a los comunistas agitadores, y la cambiante e interesada del inspector Valdecilla, que primero apuesta por el crimen sexual y después por el político, según tenga que exculparse él o exculpar a alguno de los hijos de don Obdulio; por último, en la cuarta parte, el lector ve cómo la versión amañada por las autoridades triunfa sobre la verdadera del juez Pellejero, que la admite por presiones de sus superiores. Esa injusticia produce en el lector el mismo desencanto que sufre Taboada, el periodista, al final de la novela, cuando siente dentera «de la mesa al rinchar, d'aquella maldita vida» (p. 451).

Desarrollaremos a continuación cada una de estas partes para mostrar la densidad de la trama (simplificada en este resumen) y, sobre todo, para analizar y medir la participación del lector en el proceso de configuración de la novela; asistiremos de este modo a la intensidad pragmática de la obra, es decir, al protagonismo que el autor da al lector como elemento activo de la narración: a Marín Estrada no parece interesarle dar soluciones —como suele hacerse en las novelas negras al uso— sino dejar que sea el lector el que saque sus propias conclusiones.

En la primera parte el lector entra en contacto con el crimen de Cabueñes, con la identidad del asesinado —Acacio García Conde, un maestro destinado en la cuenca minera—, con los primeros sospechosos —los señoritos, hijos de gente poderosa de la ciudad— y la primera hipótesis del crimen —parece un crimen homófobo. En la segunda parte, las hasta ahora suposiciones parecen convertirse en la versión oficial, pues lo que antes era hipótesis parece ahora un hecho real, tras los resultados de la autopsia, y los que antes eran sospechosos se convierten ahora en culpables en potencia

para un lector al que se le permite presenciar una acción repudiable de esos señoritos contra uno de los personajes más entrañables de la novela, el Patuca, y todavía cobra más crédito cuando Miraflores denuncia una agresión similar en la comisaría.

Pero esa versión oficial, que por oficial el lector presupone verdadera, se va tiñendo en esta segunda parte de un aire de mentira y engaño, sobre todo desde que el lector descubre que la verdad puede ser otra: Valdecilla es a la vez inspector y el «Macario» de Don Obdulio, que tenía el encargo de quitar del medio a un comunista agitador; esa sensación de falsedad aumenta a medida que el lector percibe los intentos de Valdecilla por tapar las verdaderas causas y circunstancias del crimen de Acacio al relacionarlo con la agresión y denuncia de Miraflores. Esta segunda parte termina con un problema para el plan de Valdecilla: detiene a dos homosexuales y a uno de ellos, a Farruquito, el Sevillano, lo matan a golpes en la comisaría. Aunque justifica su muerte por un infarto al corazón mientras contaba una agresión, Valdecilla se ve obligado a cambiar de estrategia cuando el comisario exige la detención del otro detenido, pues era el principal sospechoso no solo de ese hecho, sino de lo denunciado por Miraflores y del crimen de Acacio. Y ese personaje era Daniel, el hijo de don Obdulio.

En la tercera parte, el lector asiste claramente a un doble proceso de investigación: el verdadero, llevado a cabo por el juez Pellejero, y que empieza a apuntar hacia la hipótesis de que a Acacio lo mataron por *roxu* (la foto donde Acacio levantaba un puño y el camarero del Café Gijón, que reconoce a Bobadilla y más tarde a Valdecilla, como los dos hombres que salieron con Acacio del café, son los avances sustanciales del juez); y el proceso manipulado por Valdecilla para intentar tapar todo lo que se va destapando: de ahí que primero insista en la hipótesis del crimen de *maruxos*, relacionando todos los casos para poder justificar la muerte de Farruquito en la comisaría y exculpando por medio de una declaración falsa a Daniel; y luego, cuando Julito, el otro hijo de don Obdulio, se ve implicado como uno de los agresores de Miraflores, y por extensión de todo lo demás, se incline por la explicación del crimen por *roxu*, al que habrían asesinado sus propios compañeros comunistas.

En la cuarta parte se unen las dos líneas de investigación, la del juez, la real, y la de Valdecilla, desprovista ya de cualquier tipo de credibilidad: Acacio ha sido asesinado por ser *roxu*, pero por parte de los propios comunistas, versión que no admiten como verosímil ni siquiera los personajes de la historia, aunque es con la que se cierra la investigación y la novela, pues

todas las autoridades, incluso el juez Pellejero, la admiten como válida a pesar de saber que no es la verdadera.

Resulta innegable, después de conocer más a fondo la estructura interna de la obra, que *La ciudá encarnada* pertenece al género de las novelas negras: la presencia en ella tanto de un crimen como de su investigación; la creación de un interrogante inicial epistémico (quién lo hizo), superado después por la propia trama y sus vericuetos, que lo convierten en una pregunta de un marcado carácter causal o teleológico (por qué o para qué lo hicieron); y, por último, la construcción del suspense que logra mantenerse durante toda la novela gracias a esta estructura y a la técnica narrativa elegida (que privilegia siempre al lector) son todas razones de peso que justifican tal atribución.

La ciudá encarnada: una novela realista

Por otro lado, *La ciudá encarnada* también es una novela realista por su voluntad de retratar de manera completa y ajustada el Gijón de una época; de ahí que la de Marín Estrada también sea una «novela de Gijón». Gijón está presente, en primer lugar, como el espacio de las acciones de la novela, y es tratado con gran verosimilitud y realismo: aparecen referencias espaciales de gran precisión, que bien pudieran topografiar la ciudad de ese momento, con alusiones a calles y lugares concretos;[11] se insiste también en la importancia

[11] Sirvan como ejemplo algunas de ellas:

«[…] al otru llau de la carretera, pelos Xardines de la Reina vio pasar una moza morena y delgada… […] ya la veré pela nueche na verbena del Náutico o sinón mañana. […] Viola cruzar en dirección a la calle Corrida…» (pp. 32-33).

«[…] col cuentu de la verbena la xente fuera a enllenar los chigres y restaurantes del Muelle, Cimavilla y l'Ayuntamientu, dexando la "Flor de Rianxo", mustia y cásique ensin naide, ellí, de la cai Santa Doradía pa la Plazuela de San Miguel, nel centru mediu de la villa» (p. 43).

«[…] El miradoriu, de forma semiesférica, alcontrábase orientáu de talamiente que s'acolumbraba dende él prácticamente tola bahía de Xixón, del Musel a la Providencia. Les llinies divisories […] marcábenles a un cabu los focos del espigón del Musel, cola llinterna del Faru de Torres proyectando'l so rellumu como una espada xiratoria que cortare en cada pasada la nueche nubla; la otra llende, marcábenla les lluces desperdigaes de les cases de mariña de la Providencia y los montes del Infanzón; de metanes, quedaben esllavazaes, como desprendíes de la constelación de lluces de tierra, cuatro o cinco puntos lluminosos perdíos na mar de los barcos qu'esperaben el día pa entrar a puertu. Les faroles del paséu marítimu del Muru completaben la perspectiva nocturna, dotándola d'una robra vistosa y mundana, como'l traxe panamá d'Apolinar del Busto» (p. 68).

«L'asfaltu de la calzada rellumaba igual que xelu a la lluz de les faroles de la calle. Al llegar a la Plazuela de San Miguel tuvo a puntu de pillar un perru vagabundu que corría baxo'l bastiazu, caláu hasta los güesos. Enfiló pela calle Capua y salió al muro. La galerna españaba con más ganes pa la

del espacio ambiental que imprimen fenómenos atmosféricos tan propios como la neblina, la lluvia, las sombras o los calores asfixiantes del verano;[12] e incluso la precisión y morosidad de las descripciones espaciales motivan en ocasiones bellas imágenes literarias de algunos enclaves de la ciudad, como sucede con el trazo de la Campa de Torres, similar al de un dinosaurio:

> El sol frayáu de la tarde entreteníase en poner en caldia l'espigón del Musel enantes de morrer. Dende los ventanales del Bar «la Foca» el perfil gorrumbu de la Campa Torres tenía un daqué de dinosaurio gachando la cabeza pa beber nel mar. D'un momento a otru, talmente paecía que fuere a llevantar el testuz y escupilo muertu asco al comprobar que yera salao l'agua.[13]

Al tratarse de una novela ambientada en 1956, esta voluntad realista se extiende también a todos los elementos de la narración, con el fin de construir una visión literaria ajustada del Gijón cotidiano de la época. Por ello, su trama se construye desde los pequeños personajes, las pequeñas anécdotas, los espacios comunes, y no sobre las grandes verdades de la historia, que, aunque surgen igualmente (la Revolución del 34, el alzamiento, la guerra civil…), lo hacen desde la vivencia de estos personajes que forman la intrahistoria local de Gijón. Pablo Antón Marín Estrada parece compartir de este modo el proyecto que su protagonista, el periodista Taboada, deseaba llevar a cabo, sobre todo después de haber leído el libro de un americano que retrataba los Estados Unidos a través de las entrevistas realizadas a las personas que se encontraba en su camino; ambos, Taboada desde la ficción y Marín Estrada desde la realidad, parecen dispuestos a emular tal iniciativa, aunque aplicándola a las gentes de Gijón:

> Al llimpiabotes de la pata-palu, siguieron una sardinera, un vagabundu y un policía municipal. Personaxes de la cai d'un Xixón qu'hasta entós nadie nun

---

mar. Les foles de la playa rompíen contra la barandiella del paséu marítimu chiscando la carretera» (p. 262).

[12] «Xixón a esa hora yera tovía una ciudá con sueñu a la que la brisa atlántica iba pasu ente pasu quitando los finos sábanos de la borrina nocturna» (p. 108).

«Xixón al mediudía, pasada la primer quincena d'agostu y si ta bono y a modu, caldia nes calles soleyeres igual qu'una parriella. El que nun quiera morrer achicharráu tien de buscar la sombra solliviadora y l'aire frescu que dexen peles calles más estrenches les corrientes que vienen faciendo la culiebra dende'l mar. Ye solo hasta la primer hora de la tarde; entós los vapores que fue filvanando'l chornu de la mañana pónense a texer en cielu la so sombriella parda de nubes y si ye chornu, chornu, de lo qu'espatarra, a última hora de la tarde cai agua seguro y con truena» (p. 132).

[13] Pablo Antón Marín Estrada: *La ciudá encarnada*, Oviedo: S. C. P., Principado de Asturias, 1998, p. 31.

s'atreviera a retratar y que Taboada soñaba que fuere acasu'l primer capítulu d'un gran reportaxe onde la esistencia cotidiana, la vida de tolos díes y a ras d'asfaltu, fuere la verdadera protagonista.[14]

En este sentido, cabe destacar que los personajes más queridos en la novela son precisamente los que encajan en este paradigma de lo cotidiano; seres como el Patuca, el Ratina o el Perrines, del que Mapache dice algo que bien pudiera aplicarse a cada uno de ellos:

> Ye un personaxe únicu, auténticu, un verdaderu personaxe de novela de Baroja o de Cervantes. Un pícaru auténticu con nome y apellíos, de carne y güesu. A él ye al que-y teníes que facer una entrevista…[15]

Por otro lado, se observa en la novela una preocupación por cuidar los detalles de aquellas realidades que definen la época elegida, como el estraperlo en El Musel;[16] la censura e influencia del régimen en la prensa;[17] la división de aquel Gijón de vencedores y vencidos, en el que unos recuerdan

---

[14] Pablo Antón Marín Estrada: *La ciudá encarnada*, Oviedo: S. C. P., Principado de Asturias, 1998, p. 53.

[15] Ibídem, p. 91.

[16] «Sacó un pitu del paquete de Chester, americano, que-y comprare'l día enantes a un contrabandista del Musel […]» (p. 20). «[…] con una colilla de puru baratu nun estremu de la boca y nel otru un palillucu de maera de los grandes, d'esos portugueses que vendíen nel "Stella Maris" del Musel […]» (p. 33).

[17] Casi al principio de la novela, le dice Riopedre a Taboada: «Hai tres coses que compartimos los tres periódicos de Xixón y que tan mui penriba los intereses comerciales de cada cuálu: fidelidá al Caudillo, fidelidá al Sporting y morciella de Noreña pa esa pilforra de Lupi Costa. ¿Acuéi?» (p. 26).

Aunque al final de la trama el director del periódico también cede a las presiones, al principio se negaba a seguir las órdenes del comisario, Victoriano de la Torre: «Mire, Riopedre. Llevo nesti oficiu casi veinte años. […] Y a mí, Riopedre, a mí, nun me va a enseñar periodismo nin muncho menos lo que tengo yo d'escribir nel mio periódicu, ningún Victorianito de la Torre, por mui comisariu xefe que sea de la nuestra policía española. ¿Sabe usté? ¡Nel mio periódicu pongo yo lo que me sale de los… co…rreveidiles! […] ¡Taría guapo!» (p. 27); «[…] A mi nun me diz nadie lo que tengo que poner o nun poner nel periódicu. Nin esi carrapatu de Victorianito, nin el babayu esi del xuez… Pellejero, me paez que se llama. Y si los otros faltosos de la competencia nun quieren moyase, alló ellos. Esti periódicu nun s'achapla delantre nada nin nadie. Sabénlo perbién los que lu compren toles mañanes. Y tolos xixoneses que son xente cabal y de bona fe» (p. 30).

Riopedre, redactor jefe del periódico, imagina un buen titular con la información que traía Taboada de la cuenca, pero que no puede maquetar: «*La Ilesia pide a les autoridaes que contengan la protesta minera*. Podía ser un bon titular pa vender periódicos si n'España nun hubiere censura» (p. 410).

O el diálogo entre el inspector jefe de Oviedo, Ramudo, y el director del periódico, Merediz: «¿Tá usté pidiéndome que faiga censura, acasu? // —Censura ye una palabra que nun me presta nunca utilizar, quiero más llamalo prudencia, o meyor responsabilidá» (p. 421).

a los *roxos* con nostalgia[18] y otros, en cambio, con odio y temor;[19] la construcción de la siderúrgica de Veriña y sus implicaciones económicas;[20] la

[18] Como el personaje del Patuca, que había sido el comandante Blanco, «del gloriosu Exércitu Popular de la República», apodado *Patuca*, por su pata de palo, y que felicita a Taboada por su confusión en la fecha de la noticia con la que se abre la historia, al considerar que lo del 18 de julio había sido un ataque soterrado a los fascistas.

O, por ejemplo, la actitud conciliadora que representa el policía que ayuda a los comunistas detenidos: «Yo sé que ustedes nun son criminales. Tengo un hermanu presu en Santoña pol mesmu motivu. Pero entiéndame, nosotros nun facemos les lleis nin mandamos les detenciones. Solo cumplimos órdenes. […] Nun soi yo'l que lu tien de xulgar, pero créolu. Sé qu'usté ye un home honráu. Güelo a los delincuentes a una llegua y sé qu'usté nun ye ún d'ellos. Si dalgún día acaba esta mierda y nos podemos entender ente toos, tranquilamente, en paz, prestaríame que pudiéremos tomar un café xuntos en cualquier bar».

[19] Un militar retirado, al oír a Patuca defender a los comunistas, le dice: «—¡Esto no va a quedar así! Ahora mismo voy a llamar a la policía y se va a enterar usted de lo que vale un peine. ¡Estaría bonito que hubiésemos hecho una guerra para que tipos como usted anden sueltos por los mismos lugares que la gente decente y de derechas!» (p. 35).

O en el club marítimo, donde un constructor local y el comisario defienden la tesis de que los *roxos* son como una plaga: «Indeseables que blasfemien, qu'infamen el noble nome del Caudillu, crímenes espantibles, asesinos campando n'impunidá total […] y por si fuera poco agora, los mineronos de les cuenques, que paecen empeñaos en recordar a quien correspuenda, qu'al pesar de los pesares, contra la razón, el tiempu y la sencia, siguen siendo roxos. / —Mio queríu amigo, […] afortunadamente n'España ya nun hai peligros d'esa gandaya. Los roxos dexaron d'esistir el primeru d'abril de 1939. Natural, como pasa co toles plagues parasitaries, siempre queden restos, individuos resistentes o inmunes de pura ponzoña a cualquier midida desparasitadora. Pero pocos, afortunadamente, y p'acabar con esos parásitos revénganos, señor míu, tamos nosotros. […] quisiere dicir bien alto y bien claro, que la policía trabaya y d'alma, pa esterminar a esos parásitos, pa que la plaga revolucionaria que llevó a la miseria y al desastre a España cuantayá, mientres la dominación roza, nun vuelva reproducise» (pp. 50-51).

[20] En la cena del club marítimo, también se habla de economía, y el militar retirado es el encargado de hacer alabanza de esos tiempos, en los que, gracias al Caudillo, España no es un país de ricos pero tampoco de pobres: «N'España nadie nun s'acuesta ensin llevar un cachu pan a la boca. […] nin hai neñu n'España al que-y falte lleche, nin escuela, nin español al que-y falte una cama d'hospital, una vivienda, una pensión digna pa cuando dexe de producir» (p. 55). «N'España tolos obreros tienen un sueldu dignu col que cubrir les sos necesidaes. L'estáu español ye xenerosu colos obreros, porque sabe que ye la meyor manera d'alloñar a la xente más humilde de rebeldíes tresnochaes y a la patria de fatricidios clasistes como les que llevaron n'otres époques a España al borde del desastre. Los obreros nunca nun vivieron meyor que col Xeneralísimu. Basta ver cualquier demostración sindical d'adhesión al Caudillu pa comprebalo» (pp. 56-57).

Por otro lado, Apolinar del Busto, empresario argentino, ve como un serio problema en la economía española la negativa a la aportación del capital privado: «Miren, esa gran factoría siderúrxica que tán pa poner en marcha agora equí al llau, como esa otra que ya ta funcionando n'Avilés, va proporcionar un importante númberu de puestos de trabayu y una aportación non menos considerable a la balanza industrial del país. Pero imaxinen qu'en vez de cuntar dola inversión de capital estatal que la va facer realidá, se facilitare l'aportación de capital esclusivamente priváu a esta importantísima industria. ¡Eso xeneraría una riqueza formidable! ¡Una riqueza non solo pal Estáu sinón repartida ente un númberu grande d'empresarios privaos! Habría más dineru circulando y les migayes de la tarta daríen de comer a munches más families; y non solo eso, sinon que tovía-yos había quedar bona plata p'aforrar y consumir» (p. 55).

Y por su parte, el ingeniero Ochotorena habla de la gran inversión del Estado en la construcción de la siderúrgica en Veriña, y primero en Avilés, y de su importancia en el futuro de Asturias: «—La importan-

deficitaria planificación urbanística de la ciudad[21] y en concreto el proyecto urbanístico del Muro de San Lorenzo;[22] los bares y ambientes nocturnos; los tipos de policías (la armada, la guardia civil y la secreta); los vehículos del momento, también diferenciadores de clases (un *haiga*, una Vespa, un Gordini o el Fiat 1500 de la Brigada Social); y la emigración, el provincianismo,[23] las opiniones sobre la homosexualidad[24] y la religión (el autor re-

---

te inversión del Estáu na construcción de la nueva factoría siderúrxica de Veriña, como lo fue primero n'Avilés […] ye un exemplu apalpable d'esi esfuerzu que non solo quier proporcionar un puestu de trabayu dignu a los productores asturianos, sinón a aquellos que por tener nacío en rexones más desfavorecíes non tienen nel so llugar d'orixe esa posibilidá. En poco tiempu, munchos homes d'eses tierres, coles sos families, habrán aportar a Asturies pa buscar un sitiu de promisión y futuru pa los sos fíos» (p. 58).

[21] El juez hace una reflexión sobre la imagen de Gijón, desde el punto de vista urbanístico, para un recién llegado: «En llegando a Xixón dende'l so último destín n'Andalucía, la ciudá paeciéra-y fea y valera de personalidá. Había un intentu de trazáu urbanu más o menos racional alrodiu de la Plazuela San Miguel y siguiendo en paralelu'l Paséu marítimu, ente aquella y la villa hestórica de Cimavilla; el restu de la ciudá que medraba pasao la encimada del Bulevar contra les llanaes del interior, alrodiu de la carretera Carbonera y de la carretera de Castiella, representaba un caos total, que según fuere pasando'l tiempu había ser cada vez más enguedeyáu y mayor», p. 352.

[22] En la conversación del club marítimo surge también el tema del urbanismo del Muro de San Lorenzo, tema tan actual, por otros motivos, en el Gijón de hoy. Veamos lo que el empresario argentino sugiere al constructor local Elisando Álvarez: «—Mire, amigu Álvarez, […] ustedes equí en Xixón, ensin tener que dir más llueñe, tienen una auténtica mina ensin esplotar. Viniendo qüei pela tarde nel autu de don Guillermito de Somió p'acó, pudi admirar esa preciosa concha d'arena y mar que va formando dende la esembocadura del ¿Piles, verdá? ¿llámase asina, non? La so playa San Lorenzo… […] Bien, pues esa maraviella de paséu que va arrodiando la playa, con les sos pérgoles y los sos puestos de barabteríes de veranu, esi grandiosu paséu marítimu ta completamente desaprovecháu, virxe, ensin esplotar. Usté, imaxine, Álvarez, la cantidad de metros cuadraos vanos qu'hai enfrente d'esa magnífica panorámica… Cuatro xalecinos y les muries mugorientes de dos o tres industries, difuntes, de puro vieyo ya, y lo demás cases del añu catapún, coles sos galeríes apoliellaes y medio cayendo… Eso nun puede ser, queríu amigu… Ustedes tienen ehí una auténtica mina de plata… Amigu Álvarez, equí ente nosotros, ¡usté cree qu'una ciudá moderna, abierta y de veranéu, como ye Xixón, puede permitirse tener una fachada al mar tan desastrosa y mal aprovechada?», pp. 66-67.

[23] El juez Pellejero, que viaja todos los años a algún lugar, explica que es un privilegiado y que sería algo que todo el mundo tendría que poder hacer: «—[…] Por desgracia non tolos nuestros compatriotes pueden viaxar. Si lo ficieren, de la Torre, si tolos españoles pudieren facer ún d'esos viaxes mundanos, polo menos una vez na so vida, otru gallu nos cantara. El provincianismu, esi sentimientu de lo propio y de lo llocal como lo único válido, causa segura del cainismu de los nuestros compatriotes, curaríase viaxando, como dixo ún de los nuestros filósofos. Y España sería una gran nación moderna», pp. 119-120.

[24] Los tres periodistas, de la que van en tren a Santa Bárbara, hablan sobre este tema y dan sus opiniones al respecto. Taboada representa la explicación científica: «—Los psiquiatres nun piensen lo mesmo que tú […] un especialista americanu definía a los mariquites como esquizofrénicos perversos: según esti psiquiatra, son enfermos esquizoides qu'afonden na so demencia porque alcuentren placer nello; compáralos colos alcohólicos» (p. 305). Por su parte, Esguil representa la opinión basada en la genética: «—Yo creo que ya nacen asina. […] Son mariquitas ya dende pequeños. Cuando yo diba a escuela conocí a un guaje que yera amarteláu dende parvulinos. Nun llevantaba dos cuartes y ya tenía un remangu de sardinera ¡qué pa qué!» (p. 305). Y Marisa representa la visión más actual y sensata: «Nun sé por qué se fala siempre d'ellos como un grupu aparte, como si fueren una raza distinta. Y amás, ¿por qué tién que tar

úne en torno a la misma mesa a distintos personajes de orden religioso, con distintos puntos de vista sobre el porqué de la pérdida de la fe entre las personas: el hermano sacerdote de don Obdulio, don Jesusito, misionero jesuita;[25] don Pancracio, capellán oficioso de la casona de Somió;[26] el padre Venatón, dominico confesor particular de doña Leonor,[27] y sor Fulgencia, prima de don Obdulio, antigua carmelita descalza y ahora directora de un colegio privado de León para señoritas torcidas de buenas familias[28]). Tanta precisión asegura, desde luego, la fidelidad de ese retrato literario con respecto a su correlato real.

Por este minucioso tratamiento del espacio y por la técnica narrativa caleidoscópica que, con su polifonía, relativiza a los personajes, bien podría decirse que el verdadero protagonista de la novela es precisamente Gijón. De hecho, los personajes siempre aparecen adscritos a determinados espacios, que representan a los grupos sociales característicos de la ciudad, fuertemente jerarquizados entre sí e incluso dentro de cada grupo. Así, aparece el mundo de las clases pudientes y dominantes anclado en el club marítimo (un constructor local, un empresario argentino, un militar retirado, el ingeniero Ochotorena, un médico prestigioso, sus esposas e hijos), y una concreción de ese mundo se encuentra en la casa de don Obdulio, empresario local con tres hijos que representan esa sociedad corrupta que otros deben sufrir y ocultar: el propio don Obdulio paga por asesinar a un comunista

---

prohibío? ¿qué dañu-y faen a nadie? […] Los homosexuales son xente normal, igual que tú y que tú y igual que yo. Solo son diferentes na so vida privada» (p. 305).

[25] Don Jesusito representa la Iglesia que «predica con el ejemplo» y en la que ser cristiano es ser buena persona, de acciones y no de apariencia; la razón de la poca fe es que «Vivimos nun mundu afastiáu de materialismu y embulubiriáu pol goce inmediatu, por aquel nefastu conseyu del paganu: Carpe Diem. La xente solo piensa en vivir la vida, disfrutar del instante, ensin importa-yos la ventura de los demás o la del so alma». Al hilo de esta discusión surge un debate sobre si los ricos por el simple hecho de serlo son malos cristianos. Jesusito cree que sí, sobre todo si sucede como en el caso de su hermano don Obdulio, que no solo no se arrepiente de pagar poco a los obreros, sino que cree que les paga mucho. El resto de los eclesiásticos defienden que los ricos también son hijos del Señor y hacen buenas acciones, como pagar y sufragar a la Iglesia (p. 241).

[26] En cambio, la postura de los otros tres es la de la Iglesia del discurso interesado. Así, por ejemplo, don Pancracio justifica su gula porque de lo malo es uno de los pecados más veniales, y eso le lleva a decir que «teniendo pensamientos llimpios y puros, profesando a toles hores fondu y siempre enfotáu amor a Cristo, ye de sobre. Lo demás cai pol so propiu pesu» (p. 242).

[27] El padre Venatón, en cambio, cree que «el mal ta nes nuestres coinciencies, na tremenda falta de fe que caracteriza a bona parte de los nuestros hermanos y hermanes y nel relaxamientu de la moral que resquiebra como nengún otru argayu social esa desmidida impiedá del mundu actual» (p. 242).

[28] Fulgencia es de opinión similar a la de Venatón: «el raigañu de los pecaos ta nes nuestres propies conciencies. Habíamos de rezar más, enredar menos y pensar tamién menos nel propiu disfrute de los bienes terrenales» (p. 242).

para que así los agitadores se alejen de su empresa; su hija Mery mantiene relaciones con su primo Ramón, y este y Julito, un hijo de don Obdulio, se divierten «cazando» homosexuales o marginales; mientras que su otro hijo Daniel, en ese ambiente homófobo, esconde su condición homosexual; también en la familia queda representado el sector de la Iglesia, con los tres modelos antes señalados.

Los poderes corruptos también aparecen representados espacialmente: el primero de ellos es la comisaría, que alberga al comisario de la Torre, en contacto con el inspector Ramudo de Oviedo, y sobre todo el inspector Valdecilla, junto con sus secuaces, Álvarez y Bobadilla; por otro lado, se encuentra el despacho del juez Pellejero, que si bien intenta, incluso desde el punto de vista espacial, mantener su independencia en el caso, terminará sucumbiendo a las presiones de los poderes anteriores.

Frente a la investigación oficial de la policía, nos encontramos con la esfera de la redacción del periódico de Taboada, a la que pertenecen, en férrea jerarquización, el director Merediz, el redactor jefe Riopedre, los periodistas Taboada, Mapache, el pobre Bárcena y el fotógrafo Esguil, además de Marisa, que permite entrar en contacto con la redacción de otro periódico.

Otra esfera muy relevante en la novela es la de los bares o calles del Gijón fundamentalmente nocturno, ocupada por personajes marginales, pero tratados en la novela con un especial mimo y cariño, como el Patuca, el Perrines, el Ratina o las meretrices, visitados siempre por los periodistas o curiosamente por policías como Valdecilla. En los cafés diurnos, en cambio, se mueven esos personajes obligados a llevar una doble vida debido a su condición sexual: el maestro de escuela asesinado Acacio García Conde («la Reina»), el librero Ramiro Miraflores («Ramirito»), Farruquito («el Sevillanu») y Daniel González-Raposo, hijo de don Obdulio («Lolina»). Los marginales también suelen habitar otro espacio de la trama, las celdas, compartidas también con los *roxos*, personajes todos ellos más honestos en la novela que los representantes de la ley que los juzga.

La ciudá encarnada también de Rambal

Este Gijón es «la ciudá encarnada» manchada de la sangre de *roxos* y de *maruxos*, entre otros, y sobre todo ruborizada cuando asiste al falseamiento de la verdad a cambio de mantener limpio el nombre de unos pocos. Esta crítica que se desprende de la novela recuerda (como en el caso de *L'aire de les castañes*, de Vicente García Oliva) la esencia de un relato local muy concreto,

el crimen de Rambal, que, aunque se sitúe en otro Gijón (el del 19 de abril de 1976), evoca voluntariamente Pablo Antón Marín Estrada en la obra.

Son muchas las relaciones que se establecen entre la trama de esta novela y la muerte de Rambalín, y aunque no podamos explicarlas todas, resulta apropiado referirnos, al menos, a alguna de ellas: la identidad del personaje (no de Cimadevilla, pero sí conocido en Santa Bárbara por su condición homosexual no ocultada y muy querido por sus paisanos);[29] la brutalidad del asesinato;[30] la variedad de hipótesis y la sensación popular de que alguien importante estaba implicado;[31] las anomalías en la investigación, motivo sustancial en esta novela;[32] la repetición por tres veces en la trama del motivo del intento de atropello, algo que también Rambal contó a algún

---

[29] Pandiella, que representa la voz de Santa Bárbara, reconoce que todos sabían que Acacio era homosexual, porque no lo ocultaba, y destaca sobre todo que era muy buena persona y que todo el mundo lo quería y conocía. Sirva de ejemplo un fragmento de la conversación del juez con Pandiella:

«—¿Afirmaría usté con rotundidá que'l señor García Conde yera… homosexual…?

—¿Mandileta? ¿Qué si yera culocaldiáu, Mapolina? Señoría, Mapolina yera más maricón, y perdone la grosería, que los perendengues de la Tía Tomasa… Maricón y mui maricón… Eso sí, pero mui bona persona, una bella persona, que lo cortés nun quita lo valiente. […]

—Pandiella, y usté, eso ¿cómo lo sabe?

—Señoría, eso ellí en Santa Bárbara sabíalo hasta Novalín de Mera, que ye'l tontu'l pueblu, y mui bon rapaz tamién, dicho sea de pasu […]. Don Acacio'l maestrín yera más mariquetu qu'l merengue d'una tarta, señoría. Sabíalo tol pueblu y amás él nunca nun lo disimulaba. Venía a Xixón tolos domingos a vese con otros mariquetos d'equí a mirar escaparates y a aconceyase a esparabaniar nuna cafetería. Eso sabíalo too santa Bárbara, señoría, tol conceyu.

—¡Pero cómo podíen saber algo asina! […] ¿Qué ye que lu seguíen? ¿Cuntába-yoslo él?

—Víalu tol mundu que venía a Xixón, señoría. Y él nunca nun s'escondía. ¡Qué va! Si t'alcontraba pela calle, hasta te saludaba. A él nun-y daba reparu nada» (p. 176).

[30] El resultado de la autopsia en la novela revela: «La víctima tien ocho ferides d'arma blanca, catorce mancadures producíes por un arma contusa, probablemente una badana, un virgayu o una porra, y un númberu considerable de renegrones y resgadures menores per tol cuerpu. La ferida que-y causó la muerte fu un corte de l'arteria carótida con arma blanca. Como datu d'interés puedo dici-yos qu'una de les puñalaes, probablemente la última, propináron-yla a la víctima na entrada del rectu, nel cursu» (p. 127).

[31] Así, por ejemplo, opina Perrines: «A mi paezme un achuquine de xitanos, de chulos de putes o de maricones… Y si m'apures, pa mi qu'hai nel casu dalguién… importante metíu. Por eso paez que quieren tapalo. Pa mi qu'ehí hai dalguién destacáu, importante que tien que ver col asuntu y por eso lo tapen…». Pablo Antón Marín Estrada: *La ciudá encarnada*, Oviedo: S. C. P., Principado de Asturias, 1998, p. 222.

[32] Riopedre ya introduce al inicio de la novela la sensación de extrañeza ante el caso, intervención que bien pudiera recordar lo que sintieron en su momento los ciudadanos de Gijón y de la prensa con la muerte de Rambalín: «—¡Un poco estrañu! ¡Mialma! Apaez un home con siete puñalaes nun descampáu, en zona rural, pero en vez de ser la Guardia Civil la qu'entama les investigaciones ye la policía de Xixón. Cosa del xuez y mui probablemente una irregularidá, que so señoría tendrá de desplicar nel so momentu. Dende'l mesmu intre de llegar al sitiu onde apaeció'l muertu y facer les primeres averiguaciones, el señor juez decreta'l secretu de la investigación. Nun se sabe nada: nin quién ye'l muertu, nin cómo lu mataron, nin si lu mataron onde apaeció, nin muncho menos quién o quiénes podíen tar detrás del crimen. ¡Mialma, si esto nun ye estraño, que baxe la Santísima y lo vea!» (p. 23).

amigo antes de su muerte; detalles como la mención a La Perala,[33] compañera ocasional de Rambal en sus espectáculos, o al actor Enrique Rambal,[34] del que este toma su apodo; y, sobre todo, ese lamento final de Taboada, con valor atemporal, que de tan sentido, más parece evocar este crimen real de Rambal que el ficticio de Acacio García Conde:

> […] ¡qué sé yo lo que-y pudo pasar a esi probe maestru de Santa Bárbara! Solo sabemos que fue un crime espantible, pero ¡hai tantos crimes espantibles en mundu! […] Hai munchos crimes que queden impunes… crimes que nun resuelve nengún Sherlock Holmes porque nin él nin el so queríu Watson seríen atropar prebes p'alcontrrar a los culpables… O nun les dexaron los asesinos o simplemente cortáron-yos el pasu cuando taben a piques de descubrilos… ¡Son tantos los crimes que queden impunes! Ye asina la vida, el mundo. Ta fecho asina, mal, trafullao, estarambicao… ¡Qué voi facer yo contra ello![35]

[33] Dice el Sevillanu: «—¡Y con esti tiempu...! ¡con esti tiempu nun sal de casa nin el gatu La Perala!» (p. 270). Aunque la relación con Rambal no es directa, también aparece la historia de un mariquita degollado por su propio padre porque se vestía de mujer e imitaba a Imperio Argentina: «yera un mariquita mui famosu daquella, que se marutaba de muyer y cantaba pelos cabarets onde lu dexabe, imitando a Imperio Arxentina» (p. 305).

[34] Taboada lee otro fragmento de su entrevista a Lupi Costa (en la que sale mencionado el Rambal actor): «Lupi Costa.— Son tantos los recuerdos bonos que tengo de Xixón. Siacasu'l día del estrenu nel Teatru Dindurra de *Los intereses creados* cola compañía de Rambal» (p. 31). Y hay otra referencia en la página 63.

[35] Pablo Antón Marín Estrada: *La ciudá encarnada*, Oviedo: S. C. P., Principado de Asturias, 1998, p. 440.

Entrevista a Pablo Antón Marín Estrada

Pablo Antón Marín Estrada ha cultivado varios géneros literarios, pero especialmente la poesía y la narrativa breve. ¿Prefiere que le consideren poeta o narrador? ¿En qué faceta se siente más cómodo? O ¿qué le ofrecen una y otra?

Cuido que la calificación de poeta tien más d'adxetiva que de sustantiva: la poesía nun ye una dedicación nin un oficiu, ye un don (cultiváu). Narrador, empara, puede considerase a cualquier que dedique vagar y oficiu a cuntar histories. De cualquier miente pal mio casu, incómodame considerame y sentime dalguna de les dos coses… Préstame más dicir que soi «Un qu'escribe». Nel momentu d'enfrontar esi llabor pa mi tan arduo y tan placentero puede ser una faceta como la otra: la poesía, amás del don, fáiseme que requier una mayor concentración intelectual y emocional; sicasí, nos mios relatos esa busca consciente, esa tensión del poema, persíguese cola mesma ansiedá y cuento por fallíes les pieces onde ello nun se llogra.

A la última pregunta, podemos contestar que tanto la poesía como la narrativa son dos maneres d'enfrentase al silenciu y al olvidu, la principal xera moral del ser humanu na vida. Porque a la fin, namas somos —díxolo John Berger—, secretarios de la muerte.

También me interesa su opinión acerca de una cuestión clásica entre los narradores: ¿qué diferencias encuentra, como autor, al escribir un relato breve o una novela? ¿Por qué ha preferido en su trayectoria el género breve?

Nel relatu busco y tento afayar —talo acabo de reconocer— la tensión eficaz del poema. Nuna novela ye más difícil de consiguir. Como virtudes, empara, la novela ufierta la de ser un calce abiertu a tolos otros xéneros, puede ser un ríu que lleve les agües más diverses y los más diversos oxetos flotantes o xacentes… Dicho esto, quién nos diera ser unes regueraes polo menos d'un inescosable Volga como Tolstoi o d'un Danubiu, Sena, Mississipi, Ríu Huang… Supongo que trabayé más el xéneru breve por incapacidá

y galbana pa escribir noveles. ¡El arte que ye enforma inalgamable alcuando y la puñetera vida que ye muncho curtia! Qué vamos facer…

También ha ocupado un papel relevante en su obra la escritura de literatura juvenil; de hecho se convirtió en el año 2000 en el primer español en ganar un premio nacional (el II Premio Abril de Narrativa para Jóvenes) con una novela de este tipo escrita en asturiano. ¿Cómo se sintió? ¿Qué diferencias existen para usted entre la composición de literatura juvenil y de literatura de adultos?

Respondiendo a la segunda cuestión, ocúrreseme la boutade de qu'esisten les mesmes diferencies que nes bicicletes pa rapaces y nes bicicletes p'adultos, en qué cambien: nel color, el diseñu, delles prestaciones o na ropa moza y na ropa diseñada pa xente propiamente adulto… Ye una clasificación puramente comercial, editorial que en dalgunos casos los propios autores aceptaron como formatu expresivu, llegando a entamar n'ocasiones cuntaes y por eso dignes de mencionar pequeñes obres maestres de esti formatu comercial.

En cuantes al premiu Abril, sentíme fenomenalmente tratáu pola fortuna y pol criteriu del xuráu. Ruego que nun se me tenga por exerciciu de falsa modestia o demagoxa afirmar que'l verdaderu premiu fue ver eses fueyes escrites na invisibilidá de la llingua asturiana en tolos idiomes del estáu, incluíu l'oficial del reinu y l'aragonés, tamién tener ocasión de conocer y falar colos llectores d'eses otres comunidaes culturales. En descargu de los premios, tan refugaos por tol mundu, mesmo polos cazapremios profesionales y el sinfín de los premiaos, a mi esti valióme como inyección d'enerxía pa siguir escribiendo al aldu del vendaval d'adrenalina producíu pola gustosa sorpresa.

En su faceta de traductor al asturiano, ¿qué es lo que más mima?

R. En toles obres que traducí sentíme actor d'una xera colectiva entamada por otros compañeros de tiempu, llingua y intención: la de valime de la traducción como un llabor útil pa dir ayudando a construir una llingua lliteraria n'asturiano, val por dicir un idioma d'usu universal, socialmente normal. Con esos collacios compartí tamién l'enfotu d'entender la traducción como una bona escuela d'escritores.

Si se viese obligado a elegir, ¿con qué se quedaría, con su faceta de autor o de lector?

Home, eso nun tengo dulda, que me quedaba, puestos a ser grandones, cola autodefinición un poco fachendosa de Borges: «que otros se enorgullezan de los llibros qu'escribieron, yo orgullézome de los que lleí».

¿Cómo definiría su lugar en el panorama de la literatura asturiana?

Estrañu.

¿Y respecto a la literatura española?

Inesistente.

Una de sus novelas preferidas en asturiano es…

Románticu, de Milio R. Cueto, sin duldalo.

Una de sus novelas preferidas en castellano es…

Helena o el mar de verano, de Julián Ayesta.

Uno de sus poemarios predilectos en asturiano es…

La vida perdida (la poesía reunida), de Xuan Bello.

Uno de sus poemarios predilectos en castellano es…

La realidad y el deseo (la poesía reunida), de Luis Cernuda.

¿Qué tiene que tener un buen poema para Marín Estrada?

Singularidá, emoción, reflexón y un secretu non desveláu.

¿Qué ingredientes tiene que tener para usted una buena novela?

Vida propio, palabres verdaderes y una frontera casi imperceptible ente la realidá y la fabulación.

También ha cultivado la narración autobiográfica en sus diarios, ¿cuál es su opinión acerca de este tipo de escritura?

Cuido que non tolos diarios redactaos por escritores son lliteratura. Los diarios de Saramago, pongo por casu, mesmo los de Kafka, son anotaciones d'escritores, pero non obra lliteraria. Los diarios del portugués Miguel Torga o los del pintor español Ramón Gaya, empara, son lliteratura viva, verdadera.

¿Podría contarnos cómo surgió y cómo se desarrolló el proceso de escritura de su novela La ciudá encarnada*?*

Fue un procesu llargu, una travesía oceánica, casi desque echó correr la hestoria hasta que fue cobrando puxu propiu. Encarriléla como'l calce d'un ríu pel qu'escomenzó circular un caudal qu'alcuando costábame contener. El resultáu paez frutu d'un llabor ardu y fatigosu, sicasí yo tengo'l recuerdu de tol procesu como dalgo divertío, prestoso. Coses rares d'esti oficiu con tan pocos beneficios, a nun ser los que tienen de ver cola complicidá de los llectores.

Si tuviese que destacar algo de su novela, me quedaría, creo, con el dominio que en ella se observa del asturiano, a todos los niveles: el funcional, el poético e incluso el lingüístico. ¿Se siente más cómodo en la escritura en asturiano que en castellano? ¿Hay para usted alguna diferencia que afecte a la faceta creativa?

Dende qu'empecé a escribir n'asturiano va más de venti años hasta hai bien poco fáiseme que'l principal emburrie que me movía yera puramente emocional, la llingua siempre tuvo pa mi un fondu conteníu íntimu, un asuntu del corazón, que me salía del alma. Últimamente alcuéntrome nun estáu de serenu distanciamientu hacia esa vinculación sentimental col asturiano y mesmo llego a pensar nel castellano como la otra mio llingua, na que me prestaba escribir.

Por otro lado, se aprecia en la novela un mimo especial del autor por el estilo de la escritura, tanto en la vigilancia de la agilidad narrativa, en la expresividad de los diálogos, como en el aprovechamiento de cualquier momento para crear poesía. El lector creo que puede notar ese gusto e interés del autor por el hecho mismo de escribir. ¿Está de acuerdo con esta sensación? ¿Revisa continuamente lo que escribe? ¿Cuándo da por terminada una obra?

Esta novela ye un daqué escepcional respective a otres obres narratives míes, puede que tea emparentada colos cuentos de *Xente d'esti mundu y del*

otru, onde s'afayen dellos d'esos rasgos señalaos. La densidá y estensión de *La ciudá* ficiéronme tamién recurrir a esa cierta axilidá, l'abondancia de situaciones dialogaes, la viveza de los personaxes n'acción. Quiero pensar qu'eso percíbelo el llector, sinón había que falar de tentativa fracasada. Tocante a la segunda cuestión: lo más penoso de tol llabor d'escritura ye pa mi el saber cuando hai que dalo por terminao. Revisar, suprimir, enmendar, etcétera, ye una xera qu'alcuando llévame al desaliendu, a querer apretar la tecla de «borrar» y entamala dende'l principiu. Si tengo llibros remataos ye porque al final abandonéme a la galbana.

Me interesa también que explique cómo se le ocurrió y por qué ese hábil dueto del juez Pellejero y su ordenanza Pandiella, en relación con el asturiano; esa incorporación al argumento supone una clara tematización en la novela del asturiano, además de asegurar una presencia de este en tanto código lingüístico, objeto de reflexión, al mismo tiempo que ofrece momentos maravillosos en los que a través de Pandiella el lector puede entrar en contacto con la riqueza expresiva y léxica del asturiano y en definitiva con el dominio de Marín Estrada de esa lengua. ¿Qué hay de Marín Estrada en Pandiella, ese funcionario pintoresco, «aficionáu a componer monólogos humorísticos y bucóliques églogues pastoriales y aldeanes nel idioma vernáculu»?

Con Pandiella quise retratar un prototipu de ciudadanu bienintencionáu nel amor a les coses del so país, empezando pola llingua y que tantó abondó nes époques escures de la realidá asturiana. Creo que sigue siendo un tipu mui común n'Asturies actual, un amante de la so tierra un poco burdu, toscu, vulgar, inda bienintencionáu. El juez Pellejero, un home sensible, cultu, viaxáu y poro tolerante ye esi contrapuntu que tamién esiste de la xente que con otru orixe cultural o territorial amosaron interés y bien de veces respetu pola cultura popular. Eso, sacando un migayín les coses de quiciu, porque en fondo nun son más que dos personaxes de novela, dos más que representen una relacion dialéctica sobre la propia realidá. La última cuestión planteada, tomarélo con humor pa dicir que espero nun tener nada que ver col bonu de Pandiella, ¿o non? Nun soi el más indicáu p'aseveralo.

La ciudá encarnada *pertenece al género negro, pero a un tipo de género negro que pone su énfasis no solo en la evolución hacia la verdad y la resolución de un interrogante, ni en los elementos ambientales característicos del género, sino sobre todo en la implicación emocional y reflexiva del lector (en el sentido en que Alfred Hit-*

chcock definió el suspense). ¿Le parece acertada esa conclusión? Al escribir esta novela, ¿qué era lo que más le preocupaba, que el lector estuviese siempre informado de todo para implicarlo en la resolución del caso o hacer encajar todas las piezas para descubrir quién ejecutó el crimen y por qué?

La intervención del llector nuna novela d'esti xéneru ye crucial, ensin la necesida d'involucralu tol entramáu narrativu sería bien otru. Invitación al suspense y complicidá son armes mui usaes nesi sen por autores que siempre me prestaron abondo, como Chester Himes (tan infravaloráu en comparanza colos Hammett y Cía.).

De hecho, parece que al final de la novela poco importan las razones reales de la muerte de Acacio García Conde, el interés se ha disparado hacia otros muchos factores que en mi opinión enriquecen la obra. ¿Qué opina de esto?

Sí, eso tien que ver col otru calter de la novela: l'hestóricu y el moral. Nesta novela como na vida real a mi importa más el crime que la so autoría, a la fin como dixo el poeta Alberto Vega: somos todos y ninguno los culpables.

Para conseguir lo antes mencionado creo que es esencial la elección de esa técnica narrativa, próxima a la técnica cinematográfica del montaje alterno, que sitúa como elemento sustancial a ese narrador omnisciente polifónico que ofrece al lector toda la información de la trama, desde puntos de vista muy diferentes. ¿Por qué optó por esta técnica? ¿Era consciente de que le iba a dar a la novela una estructura similar a los planos y contraplanos? ¿Le interesaba especialmente que el lector supiese todo y desde todos los puntos de vista? ¿Por qué?

Per un llau tentábase esa implicación efectiva del llector. Nel aspectu técnicu de la narracción buscábase al empar el ritmu y la fuerza d'un montaxe asemeyáu al que vusté reconoz como «montaxe alternu», que ye'l de la propia realidá si fuere arrepresada: la vida, les hestories siguen sucediendo en diferentes escenarios, contemplada dende un sinfín de puntos de vista.

Su novela muestra una configuración fundamentalmente pragmática, es decir, que tiene muy presente al lector como elemento activo de la narración, hasta el punto de que parece que al autor no le interesa dar las soluciones —como suele hacerse en las novelas negras al uso—, sino que sea el lector el que saque sus propias conclusiones, como si solo a él le correspondiese juzgar la bondad de las distintas versiones que van surgiendo en la trama. ¿Qué opina sobre esto?

Xulgo que ye asina y porque nun podía ser dotramiente pol propiu planteamientu de la novela. En cierto ye la orixinalidá del xéneru negru frente a otros xéneros de novela, onde el filu narrativu puede tirar pa cualaquier llau y nun tien un desarrollu tan predetermináu polos propios fechos.

¿Diría que La ciudá encarnada *es también una novela realista?*

Non, creo sinceramente que'l fechu de suceder en 1956 descarta esa posibilidá. Cualquier tiempu pasáu… ye una invención. Los personaxes o la descripción del espaciu onde se desenvuelve pueden dar a engañu. Nel «dramatis personae» final apúntense delles claves hacia'l so calter de historia fabulada.

A lo largo de la novela hay un especial cuidado por la ambientación de la historia en un tiempo determinado (1956), ¿fue necesario documentarse? Hay en este sentido en la novela algunos temas que si bien por una parte cumplen la función de situar la acción en un determinado contexto, por otro yo diría que usted ha querido que estuviesen presentes quizá por su actualidad también en nuestro presente. Me refiero a la economía asturiana, a la división ideológica, a las distintas posturas dentro de la Iglesia, a las diferentes explicaciones sobre la homosexualidad, al urbanismo en Gijón, al provincianismo, etcétera. ¿Hay algo de verdad en esto?

Sí, y eso igual resulta contradictorio cola respuesta anterior. Esa voluntá de denuncia o crítica social túvila porque parezme que'l país actual y el mundu actual siguen remanaos por asemayaos actores dirixentes, los cambios nunca son tan rápidos na historia. Un exemplu tráxicu tenémoslu nesta tierra: l'asesinatu políticu de Leopoldo Alas Argüelles… pa los instigadores «intelectuales» d'esi crime n'Uviéu pesaba tovía el malestar provocáu pola obra y la acción de Clarín casi mediu sieglu enantes. Un guiñu d'atención a esa evidencia quise ponelu nesta pequeña hestoria d'andar per casa con lonxitú de novela.

¿Admitiría que el gran protagonista de la novela fuese Gijón? ¿Qué diría usted si le dijesen que esta podría ser «La Regenta de Gijón»?

Non, el protagonista ye'l coru, el pueblu, tolos personaxes que ponen vida a una ciudá qu'equí se llama Xixón, pero que podía ser Bilbao, Dublín, Coimbra, Mar del Plata…

Me gusta mucho también la reflexión metaliteraria que introduce en su novela sobre la necesidad de reivindicar la escritura sobre lo cotidiano, sobre lo mínimo, sobre los protagonistas de la intrahistoria, como modo de recuperar los grandes temas pero con la intensidad de la primera persona. ¿Comparte Pablo Antón Marín Estrada el proyecto de su protagonista, el periodista Taboada, de querer retratar Gijón a través de sus gentes? ¿No responde La ciudá encarnada *a este mismo proyecto: «personaxes de la cai d'un Xixón qu'hasta entós nadie nun s'atreviera a retratar y que Taboada soñaba que fuere acasu'l primer capítulu d'un gran reportaxe onde la esistencia cotidiana, la vida de tolos díes y a ras d'asfaltu, fuere la verdadera protagonista» (p. 53)?*

Interésenme les histories de la xente corriente. Tolos seres humanos lleven una novela a cuestes. Pásame na escritura como na vida mesma, namás m'interesa de la xente cualaquier tipu de xente. Y creo que la Verdá, si esiste, debe ser una cosa mui piquiñina, pequeña y testerona, aferrada a la vida cola fuerza d'una llámpara o un chinche.

¿Reconoce que en la construcción de su novela tuvo presente el relato local de Rambal? ¿Podría explicar por qué y cómo se plasma esa influencia en su novela?

Ye una hestoria que pertenez al imaxinariu colectivu de la ciudá de Xixón y que puede valir d'exemplu de cómo les vides más humildes, non esimies, pueden ser verdaderes. Nel imaxinariu xixonés sigue latente tamién que'l crime de Rambal fue un «crime social», un crime impune. La relación cola novela apaez ende.

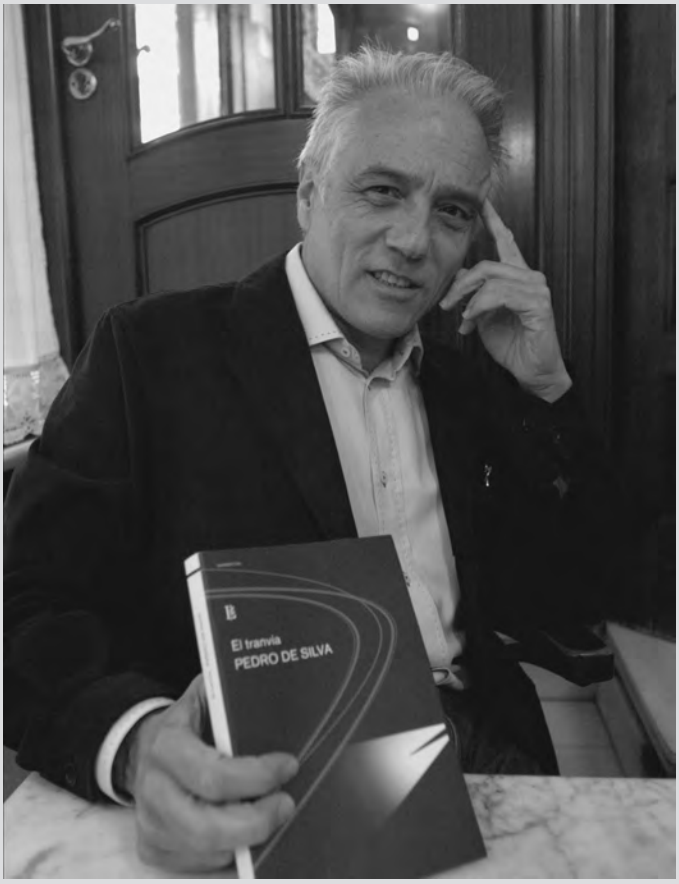
Aunque en la publicación de este libro se ha decidido dedicar un espacio individual para mi lectura sobre su novela, ya sabe que en el curso Las novelas de Gijón *el análisis de* La ciudá encarnada *se hizo en relación con otra novela escrita en asturiano,* L'aire de les castañes, *de Vicente García Oliva, bajo el epígrafe conjunto de «dos construcciones de un relato local». Allí exponía cómo ambas compartían la presencia de Gijón como espacio —si bien no su tratamiento, pues usted prefiere el reflejo ajustado de la sociedad de una época, y García Oliva, la vivencia del espacio subjetivo por los personajes—, la construcción de un argumento basándose en la historia local de Rambal —aunque de modos bien distintos, la suya más evocada y la otra más apegada al caso de Rambal—, los elementos esenciales de las novelas orientadas hacia el género negro, con trama policial —aunque con inclinaciones bien distintas, la suya hacia el realismo y la otra hacia lo psicológico— y el manejo esencial en ambos casos de las técnicas narrativas —centradas sobre todo en la na-*

rración simultánea, en su caso, y en el narrador ambiguo, en García Oliva. ¿Conoce esa otra novela? ¿Qué opina de esta relación?

Son dos hestories bien distintes. *L'aire* cuido que ye más ortodoxa en cuantes al xéneru negru con vocación de denuncia y inclináu hacia la introspección psicolóxica. La coincidencia feliz ye que entrambos autores paecimos percibir la importancia d'un relatu local que condensaba tol horror d'una dómina escura nos sos últimos momentos d'espresión.

El laberinto metafísico de *Una semana muy negra*, de Pedro de Silva

Ismael Piñera Tarque



Pedro de Silva

Sobre el autor y la obra

Poca o ninguna presentación necesita, en realidad, Pedro de Silva (Gijón, 1945), figura pública especialmente conocida aún hoy por sus conciudadanos a causa de su dilatada carrera política desde que, en 1979, fuera elegido diputado a Cortes, y muy especialmente en el ámbito asturiano desde que, en 1983 (y hasta el año 1991), ocupara en el Gobierno socialista regional el puesto de presidente del Principado. Una vez abandonada voluntariamente la política activa, Pedro de Silva retomó tanto su carrera profesional en la abogacía como, con especial intensidad, su carrera literaria, que le ha llevado a abordar distintos géneros siempre desde la voluntad experimental y la exigencia formal. Si sus inicios se centran en el ámbito de la poesía (género al que entregó primero títulos como *La luna es un instrumento de trabajo*, y luego *La ciudad* o *Los gestos de la tarde*), amén de algún coqueteo con el teatro (el texto *El condenado*, luego censurado, se estrenó en una única función en 1972, y permaneció inédito hasta hace muy poco), en el terreno del ensayo publicó trabajos como *El druida en el bosque* (1992), *Miseria de la novedad* (1993) o *Las fuerzas del cambio* (1996), sin que pueda ignorarse una actividad paralela —por lo que también tiene de observación, crónica y crítica de la actualidad— a esta labor ensayística, esto es, su aportación constante al columnismo periodístico principalmente en las páginas de *La Nueva España*. Finalmente, la larga entrega de Pedro de Silva al género narrativo queda bien patente en títulos como *Proyecto Venus Letal* (publicada bajo seudónimo en 1989), *Dona y Deva* (1995), *Kurt* (Premio La Sonrisa Vertical 1998), *Una semana muy negra* (2003), *La mosca* (2005) o *El tranvía* (2006), novelas en las que, además de abordar con originalidad y perspicacia distintos modelos narrativos (la ciencia ficción, el relato erótico, la novela negra…), De Silva ha trazado un intenso retrato psicológico y sentimental, político y social, de toda una generación —la suya— marcada por el peculiar devenir histórico e ideológico de la España de las últimas décadas.

De entre todas estas obras, en general bastante esquemáticas en su tratamiento del espacio narrativo «geográfico», que apenas suele ser aludido o identificado, *Una semana muy negra* surge, sin duda, como la «novela gijonesa» por excelencia de Pedro de Silva, pues en ella el esquematismo, la vaguedad o incluso la ambigüedad de otros títulos desaparece en favor de una muy cuidada ambientación y localización de la trama en espacios de ficción en principio perfectamente equiparables con espacios reales,[1] como Gijón, Deva, Infiesto y, muy especialmente, la Semana Negra que da título, tema y, posiblemente, sentido a esta novela solo en apariencia «negra».

De todos modos, limitar el análisis de *Una semana muy negra* a su hipotético pintoresquismo o costumbrismo gijonés resultaría, sin duda, una lectura muy sesgada de un texto cuya profundidad apunta mucho más allá de semejante punto de partida. En las páginas que siguen se intentará, al menos, abordar la densidad casi «metafísica» —ningún otro adjetivo ha parecido tan oportuno— de la novela a través de una somera reflexión sobre su oscilante ubicación en el territorio genérico de la novela negra, y a través de una más sosegada exploración de los meandros de su compleja trama, responsable, en última instancia, de su extraordinaria riqueza interpretativa.

El laberinto policial

Hace ya unos cuantos años, y a propósito del éxito de *El nombre de la rosa*, Umberto Eco escribió no sin cierta ironía que, en buena medida, la capacidad de fascinación de la novela policial residía en su parentesco último con la filosofía, con la que compartiría un interrogante fundamental: «¿quién es el culpable?».[2] La emergencia en ambos territorios de esta conjetura, bien con tintes criminales o bien con tintes metafísicos, conduciría, siempre se-

[1] La teoría literaria contemporánea tendría mucho que decir, de todos modos, al respecto de estos procesos de equiparación inmediata entre entes reales y ficcionales; ya que no es este el lugar más apropiado para tal discusión, baste con remitir a las inteligentes páginas que dedica Lubomír Dolezel al asunto en *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid: Arco Libros, pp. 20 y ss.

[2] «Creo que a la gente no le gustan las novelas policíacas porque haya asesinatos, ni porque en ellas se celebre el triunfo final del orden (intelectual, social, legal y moral) sobre el desorden de la culpa. La novela policíaca constituye una historia de conjetura, en estado puro. Pero también una *detection* médica, una investigación científica e, incluso, una interrogación metafísica, son casos de conjetura. En el fondo, la pregunta fundamental de la filosofía (igual que la del psicoanálisis) coincide con la de la novela policíaca: ¿quién es el culpable? Para saberlo (para creer que se sabe) hay que conjeturar que todos los hechos tienen una lógica, la lógica que les ha impuesto el culpable». Umberto Eco: *Apostillas a* El nombre de la rosa, Barcelona: Lumen, 1985, pp. 59 y ss.

gún Eco, a las puertas de una de las más densas metáforas existentes, la del laberinto,[3] figura simbólica —mucho más que física, claro está— por excelencia de todo trayecto articulado en la búsqueda, y constantemente amenazado, entonces, por la duda, la hipótesis —la bifurcación, en suma—. Esta venerable estructura narrativa —que no por casualidad se denomina en lengua inglesa *quest*— solo conoce, en el fondo, dos alternativas finales: o bien conduce a la exitosa y triunfal salida, tal como ejemplifica el mito de Teseo, o bien hacia el colapso y la pérdida, hacia la condenación eterna entre las terribles arquitecturas de lo irresoluble.

De servirnos de este modelo abstracto, no cabe duda de que el género policiaco clásico se adscribe a la alternativa más optimista del problema, aquella que permite a un héroe normalmente superdotado (siempre lo son los Dupin, Holmes o Poirot…), aunque no sin trabas ni tráfagos, salir con bien de las dislocadas arquitecturas del misterio con una respuesta en la mano. Esta trama restablece equilibrios rotos hasta entonces, ofrece certezas ahí donde no había sino intolerables vacíos, condena la culpa con el castigo y, en definitiva, pone orden en el mundo —aunque sea en el de ficción— ofreciendo de paso una latente dosis de optimismo intelectual (o epistemológico, podría decirse): el misterio es soluble, el culpable es identificable, el orden en principio resquebrajado (incluso el orden de lo natural, como en la inquietante *El perro de los Baskerville* de Conan Doyle) vuelve a soldarse sin fisuras, sin resquicios ni apenas huellas de la fractura sufrida hasta entonces.

Pero también es cierto que, frente a este modelo triunfalista, existe toda una serie de relatos más o menos policiales que optan en cambio por cerrar las puertas, multiplicar los desvíos y las bifurcaciones hasta lograr que sus Teseos, mucho menos capaces en general que los anteriores, se atasquen irremediablemente en sus búsquedas, sucumban extenuados por la fatiga, y terminen dándose de cabezazos físicos y metafísicos contra las paredes inexpugnables de unos laberintos cuya lógica, cuya traza, se les escapa por completo. Esta historia del laberinto-trampa ya no evoca a Poe, Doyle o

---

[3] Como continúa Eco, «un modelo abstracto de esa estructura es el laberinto. Pero hay tres tipos de laberinto. Uno es el griego, el de Teseo. Ese laberinto no permite que nadie se pierda: entras y llegas al centro, y luego vuelves desde el centro a la salida. […] Luego está el laberinto manierista: si lo desenrollamos, acabamos encontrando una especie de árbol, una estructura con raíces y muchos callejones sin salida. Hay una sola salida, pero podemos equivocarnos. Para no perdemos, necesitamos un hilo de Ariadna. […] Por último, está la red, o sea la que Deleuze-Guattari llaman rizoma. En el rizoma, cada calle puede conectarse con cualquier otra. No tiene centro, ni periferia, ni salida, porque es potencialmente infinito». Umberto Eco, *Apostillas a* El nombre de la rosa, Barcelona: Lumen, 1985, pp. 59 y ss.

Christie, sino más bien a Kafka, cuyos desnortados héroes (en *El proceso* o *El castillo*) deambulan dando vueltas y más vueltas sin acercarse nunca ni un solo paso a la puerta de salida de sus inquietantes laberintos.[4] Se trata de una trama ya no optimista, sino pesimista; no triunfal, sino crítica, pues reelabora el simplista interrogante epistemológico del modelo clásico (¿quién es el culpable?) en una posmoderna trama de rango ya ontológico: ya no se trata se saber algo del mundo, algún dato oculto —pero recuperable— de su estructura, sino de conjeturar qué mundo entre los posibles es ese, cuáles son sus leyes, qué lógica rige su diseño…[5] Si bien este modelo no es, quizá, tan frecuente en el género policial, sí pueden espigarse diversos ejemplos (en películas como *Blow-up* de Antonioni o *La conversación* de Coppola —hasta *Cube* de Minelli, literalmente laberíntica, o *El elemento del crimen*, de Von Trier—, en novelas como *Ciudad de cristal* de Paul Auster…) a los que habría que añadir, sin duda, *Una semana muy negra*, la novela que el escritor gijonés decidió situar en el exuberante recinto ferial que cada verano transforma las veras del Piles en un gigantesco castillo de naipes.

Este policiaco posmoderno acudiría a las convenciones propias del género, pero no con el fin de reiterarlas, sino de reinterpretarlas, en un proceso que Paul Auster llegó a comparar con la imaginación cervantina y su uso del molde narrativo de la novela de caballerías; así, preguntado por la pre-

---

[4] Como apuntan Balló y Pérez, «en su impresionante anonimato, el protagonista de *El Castillo* vive una de las experiencias míticas más universales de la épica de todos los tiempos: el encuentro con el laberinto. […] El paradigma kafkiano de la aventura laberíntica constituye una forma de enunciación contemporánea del no-sentido, la pérdida no tanto de los valores como de la dirección hacia donde estos apuntan. […] la aventura por el océano de la desorientación, la abolición del concepto de hogar […] y la conversión del mundo, en su totalidad, en un espacio para la extranjería». Jordi Balló y Xavier Pérez: «En el interior del laberinto», *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona: Anagrama, 1995, pp. 263-265. O, en palabras de Kundera, en el relato kafkiano «el poder […] tiene el carácter de un *laberinto sin fin* […]. Joseph K. o K. están todos en un mundo que es una única institución laberíntica a la que no pueden sustraerse y a la que no pueden comprender». Milan Kundera: *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets, 1986, pp. 115-121.

[5] En *Postmodernist fiction*, McHale propone como rasgo característico de la ficción posmoderna la preponderancia en el relato ya no de una «dominante» epistemológica, típica de la narrativa modernista de la primera mitad del siglo xx, sino de una dominante ahora ontológica, que reconduce la inestabilidad de conocimiento en oscilaciones relativas al estatuto mismo del ser y su ubicación efectiva en un mundo determinado (en un salto que lleva del interrogante modernista clásico, «¿qué sé del mundo?», al debate posmoderno sobre «¿qué mundo es este?»; cf. Brian McHale: *Postmodernist fiction*, Nueva York-Londres: Methuen, 1987, pp. 8-11). En la emergencia de dicha dominante ontológica adquiere, según Pavel, una enorme responsabilidad la técnica, típicamente kafkiana, del *radical gap*, esto es, del vacío central que amenaza toda la estructura narrativa y la perfora sin resolución alguna (Thomas Pavel: *Fictional worlds:* Cambridge: Harvard University Press, 1986, pp. 107-108).

sencia de elementos policiacos en su conocida *Trilogía de Nueva York*, Auster respondía:

> Por supuesto, usé ciertos elementos del género policial. Después de todo, Quinn escribe novelas policiacas y adopta la identidad de un detective. Sin embargo, yo utilicé estos elementos con fines muy distintos […]. Uno debe estar abierto a todo y aceptar la inspiración de cualquier fuente. Del mismo modo que Cervantes usó las novelas de caballería como punto de partida para *Don Quijote*, o que Beckett empleó la técnica vodevilesca como base de *Esperando a Godot*, yo pretendí valerme de ciertas convenciones del género para llegar otro sitio, a un sitio muy distinto.[6]

El policiaco posmoderno partiría, en efecto, de convenciones genéricas en principio perfectamente reconocibles (especialmente por lo que se refiere al planteamiento inicial de la trama: emergencia del misterio, aparición del investigador, formulación de hipótesis…), pero con el objetivo de perpetrar una serie de inversiones de ese esquema preestablecido que conducirían a un territorio bien distinto. Como continúa Auster, «el detective es una figura muy atractiva, una figura que todos comprendemos. Es el que busca la verdad, el que soluciona los problemas, el que intenta explicar las cosas. Pero ¿qué sucede si mientras intenta explicar las cosas, solo logra descubrir más misterios?».[7]

Casi palabra por palabra, ese será precisamente el drama que sufrirá el protagonista de *Una semana muy negra*, detective improvisado que recorrerá la figura abstracta del laberinto-misterio que le ofrece la trama urdida por Pedro de Silva siguiendo sus devenires y devaneos, afrontando bifurcaciones, trazando círculos viciosos, hasta caer sumido en un cansancio y un agotamiento tanto físico como espiritual que conduce hacia un colapso final del que difícilmente logrará salir con bien.

Del laberinto abstracto al espacio narrativo: la Semana Negra

Las figuras simbólicas de la estructura profunda de un texto literario emergen, en general, gracias a la presencia en la superficie narrativa de algún elemento que las condensa, las metaforiza; en el caso del laberinto

---

[6] Paul Auster: *Experimentos con la verdad*, Barcelona: Anagrama, 2000, pp. 151-152.

[7] Ibídem, p. 152.

Una semana muy negra

como esqueleto abstracto de una trama, suele ser, en buena lógica, el espacio narrativo el elemento encargado de semejante proceso de concreción. No es casualidad, por tanto, que el espacio predilecto de la novela negra sea la ciudad, dominio que se convierte en correlato físico (ciudades plagadas de tugurios, vericuetos, callejones sin salida, submundos de borrosas fronteras…) del laberinto intelectual que recorren los investigadores. Así sucede, en principio, con la obra de Pedro de Silva, en este aspecto «novela de Gijón», pero en realidad el escritor gijonés opera una evidente reducción del enfoque espacial y, en una elección tan acertada como visionaria,[8] decide jugarse la trama casi a una única carta, al convertir al recinto ferial de la Semana Negra —y no en realidad a Gijón— en el verdadero protagonista del relato. De hecho, el Gijón de *Una semana muy negra* es un Gijón esquemático, apenas reducido a los puntos cardinales (los alrededores, casi el perímetro) en cuyo centro exacto se sitúa la Semana Negra. Es cierto que aparecen, y se mencionan con frecuencia, tanto El Muro como la playa de San Lorenzo, tanto Poniente como Deva o el cerro de Santa Catalina (una fugaz escapada a Infiesto, amén de las menciones a Madrid, completan la reducida cartografía del relato), pero siempre esas ambientaciones se mantienen en un nivel casi de exterior de cartón piedra, de mero decorado frente al núcleo realmente fundamental de la historia, ese laberinto de barracas y salas de conferencias, de restaurantes improvisados o improvisados escenarios, de puestos de bisutería o puestos de libros que página tras página recorre, fatigado, el incauto Teseo protagonista de la historia.

Volver a Gijón: los elementos de la trama

¿Qué cuenta la novela? No es fácil resumir el argumento urdido por el novelista gijonés a lo largo de las más de trescientas páginas de *Una semana muy negra*. Su protagonista absoluto, Darío Cabezón (veremos que al apellido no parece una elección casual), es un intelectual maduro (antiguo es-

[8] Cualquier visitante de la Semana Negra ha apreciado alguna vez, sin duda, el fascinante aire de decorado irreal, más propio del universo de la ficción que del mundo real, que emana del recinto ferial. Cuando el evento aún se situaba en los muelles de El Musel, Jerome Charyn acertó a describir esa aura entre fantasmal y ficcional de la Semana con las siguientes palabras: «Vamos hasta El Musel, a esa pequeña ciudad del crimen que el Ayuntamiento de Gijón ha construido para la Semana Negra en la boca del puerto. Parece un decorado robado al set de *Blade Runner*. Una maravilla futurista llegada del pasado. Hay grúas y dunas negras de carbón. El agua es rojiza en El Musel». Jerome Charyn: «Gijón en Hollywood», en VV. AA.: *Volver a Gijón*, Gijón: Ayuntamiento de Gijón, 1997, p. 32.

critor, director de un programa sobre *New-age* en la radio) que regresa a Gijón, su ciudad natal, dos décadas después de haberse mudado a Madrid. Pero este regreso no es una simple operación de arqueología sentimental (aunque algo de eso haya, especialmente a partir de su reencuentro con un antiguo amor, Melba): como colaborador puntual de «La Casa», algún tipo de servicio secreto gubernamental ubicado en la capital, Darío regresa a Gijón con un encargo en principio bastante sencillo: localizar al director de la Semana Negra, un tal Pepe Ángel Tolivia, más conocido como PAT (la importación de seres reales al mundo de ficción se encubre bajo «claves» interpretativas —si lo son— a veces tan diáfanas como esta), sobre el que se cierne, al parecer, algún peligro, y observar, interpretar, pensar qué posible amenaza puede aguardarle a este esquivo personaje tras la máscara en apariencia inocente de la Semana.

Varias Ariadnas trenzan sus hilos para Darío durante esta extraña búsqueda: Philby, apodo de su contacto telefónico (su jefe, de algún modo) en Madrid; Pedro, antiguo guardia civil y ahora el «hombre de la casa» en Gijón; Celso, escritor e intelectual que, refugiado en su piso del puerto, también se dedica, entre otras labores, a recopilar información para esos mismos servicios secretos; Vecilla, un antiguo conocido de Darío de los tiempos de la «resistencia» antifranquista que en la actualidad ocupa un incierto puesto en la organización la Semana, y, finalmente, Meylán, otro antiguo intelectual progresista que posee inquietantes vínculos en los más bajos mundos del esoterismo.

Pese a todos ellos, la búsqueda de Darío será infructuosa página tras página: para empezar, resultará imposible su encuentro cara a cara con PAT, siempre postergado o abortado en el último momento, y en cambio Darío se verá forzado —hasta muy al final— a manejar únicamente una muy platónica maraña de retazos, vislumbres o rumores (sombras de una sombra, en suma) sobre su efectiva presencia en el evento. Así, mientras la figura de PAT se reviste día tras día de una distancia y una inaccesibilidad de aires casi teológicos, las hipótesis sobre el origen de la amenaza que le acecha (si es que realmente existe dicha amenaza, apriorismo que no siempre es posible mantener) se multiplican, se ramifican en una espiral absurda de hipótesis alternativas o excluyentes, realistas o fantásticas, políticas o satánicas que sumen a Darío, y así al lector, en una fatiga física y moral sin marcha atrás. Por citar algunas, se sospechará de los vínculos zapatistas de PAT, de su posible postura anticastrista, de su relación con el movimiento saharaui, de su enconado enemigo en política local, el conservador Fernández-Yelmo (de nuevo es más que asequible leer el correlato real de este ente ficcional cambiando

apellidos y sinónimos), para terminar ponderándose la posible existencia de una trama satánica (bifurcación que conduce a uno de los mayores trampantojos de la novela: el supuesto asesinato ritual de PAT) y, por último (pero penúltima broma de la trama, pues actúa a modo de falso final), que todo sea nada más que un simple juego de escritores, una broma de mal gusto, una cortina de humo… Nada más erróneo, en realidad: pues casi al término de la novela el verdadero crimen adviene, en toda su muda y fehaciente realidad, cuando Vecilla aparece asesinado en el parque de Isabel la Católica.

Por lo demás, la novela está enunciada por un narrador heterodiegético (en tercera persona, vaya) que constantemente accede al punto de vista de Darío, centro focal exclusivo del relato, una técnica de limitación epistémica que es fundamental en la estrategia de creación del lector modelo del texto (que siempre estará limitado a —y por— la perspectiva de Darío). Cronológicamente, la acción se sitúa en una supuesta «duodécima edición» del evento,[9] dato no exportable a la realidad (dado que esa edición fue la de 1999 y la de la novela, en cambio, es por muchas razones —baste como ejemplo el uso de euros y no de pesetas— estrictamente contemporánea al tiempo histórico de publicación de la obra), y su duración se ajusta milimétricamente a esa peculiar semana que «era de diez días» (p. 86) durante la cual transcurre el evento.

Estructura interna: una imparable bola de nieve

Mientras que en su apariencia externa la novela aparece parcelada hasta en treinta y cuatro capítulos (más un epílogo) relativamente breves, un análisis rápido de su estructura interna detecta en cambio que la obra sigue respetando a la perfección el esquema temporal de esa peculiar semana. De hecho, la intensa y en ocasiones asfixiante atmósfera de la novela depende fundamentalmente de esta cuidada artesanía estructural: en efecto, la gran baza de *Una semana muy negra* reside en su matemática interna, que dosifica esa decena de días en una lógica de bola de nieve difícil de remedar en otras palabras que no sean las de la propia obra, cuyo ritmo en espiral sume progresivamente a protagonista y lector en una confusión, un hundimiento, una pérdida moral e intelectual que cada página se encarga de elevar en tono e intensidad. Intentemos detallar ese imparable mecanismo día a día.

[9] Pedro de Silva: *Una semana muy negra*, Madrid: Losada, 2003, p. 262. (A esta edición hacen referencia los números de página que aparecen entre paréntesis a lo largo del texto.)

Primer día, viernes (caps. i-ii)

La novela arranca con la visita de Darío a la playa de Poniente el mismo día que, procedente de Madrid, ha regresado a Gijón por vez primera tras «dos décadas» (p. 11). De hecho, el motivo del regreso genera aquí y allá diversas reflexiones comparativas entre el antes y el ahora de la ciudad (que «había cambiado, eso era indudable», p. 17)[10] y, por extensión, del propio Darío: en cierto modo la suya también es la historia de un reencuentro con los escenarios de su biografía, fantasmas y recuerdos incluidos (especialmente el de Melba, la mujer que amó en Gijón veinte años atrás), y Darío es bien consciente de ello: «comprende que sería estúpido hacer del reencuentro con el pasado […] un episodio literario. Un asunto demasiado escrito, que rezuma cursilería por todas partes» (p. 13). Con respecto a su misión en la ciudad, Darío aún opina que se trata bien de «un juego» o quizá de «una inmensa tontería» (pp. 17-18).

Segundo día, sábado (caps. iii-iv)

A la mañana siguiente, Darío sale del hotel y se produce, por primera vez, una escena luego reiterativa: la hojeada al diario *A Quemarropa*, a través del cual irá accediendo a fragmentos del posible enigma que le ha traído a la ciudad (en esta ocasión se limita a contemplar las fotos de la inauguración, el día anterior, del festival). Visita después a Celso, con quien cambia sus primeras impresiones sobre el «caso» (este se muestra aún escéptico: «si alguien le quiere mal, buscarían hacerle daño en otro sitio […]. Aquí, en apariencia, nunca pasa nada» [p. 30]), y finalmente se dirige al recinto ferial.

Todo el capítulo cuarto se dedica a esta primera visita de Darío a la Semana Negra; es, por decirlo de algún modo, su ingreso en el laberinto, por más que «a primera vista, al menos, la dichosa Semana Negra no le pareció a Darío nada del otro jueves, salvo por su tamaño» (p. 33). Así comienza

[10] Aunque en otros aspectos, en un párrafo de evocación naturalista, Darío denuncia el inmovilismo de una ciudad que considera «tan provinciana», marcada por «una vida agobiante, con olor a cerrado, aunque el mar esté al lado aporreando la puerta día y noche […]. El viejo cogollo seguiría igual que siempre, celoso y receloso de todo, con cada papel bien repartido, incluido el de intruso y el de libertino. Se aburren mortalmente, son muchas tardes y amaneceres grises al cabo del año, se les encoge el alma de tanta humedad […]. Darío tenía los tedios de su ciudad almacenados en las células, apretados como en un vagón de metro» (pp. 18-19).

una extensa descripción que, por medio de la técnica del extrañamiento,[11] ofrece al lector local una mirada sorprendida y no poco ácida sobre el paisaje urbano y humano del evento: la sobreabundancia de puestos de venta («parecían haberse dado cita allí todos los buhoneros y ambulantes de la Tierra» [p. 34]), el aire pseudosimbólico de los escenarios fundamentales (la «pluma-fuente de tamaño sobrenatural» que actúa a modo de «tótem», la carpa de los encuentros que «era sin duda el templo»), la enorme cantidad de visitantes que deambulan «con un paso cansino» (hasta el punto de remedar un «inmenso ejército de zombies de mirada perdida») sin que nada parezca conmoverles, excepto el acto de masticar sin cesar (p. 37)… También sucede la primera de las muchas aproximaciones fallidas de Darío a PAT (del que solo alcanza a ver, en un panel fotográfico, «media cara velada por un reflejo», p. 40), hecho que le provoca, además, la primera de las crisis físicas que, como otras que luego sucederán, actúan a modo de síntomas o trasuntos de un paralelo malestar intelectual, un desconcierto de rango casi ontológico (en la medida en que surge ante la sospecha de que las leyes que hasta entonces han regido el mundo se quiebren repentinamente):

> Darío sufrió un conato de mareo. Le ocurría siempre que las cosas no encajaban. ¿Tal vez aquel reflejo de la foto sobre el rostro de Tolivia, privándole de buena parte de la cara, era un mensaje?, ¿nos estaría diciendo que aquello era solo una apariencia y, aunque se tratara de él, tenía el alma en otro sitio? […] Todo encajaba y desencajaba. Nada podía ser tomado ya como verdad en aquel sitio. Darío sintió de pronto que allí pasaba algo, fuera cierto o no el asunto para el que le habían mandado.[12]

Así que, impelido por la asfixia («necesitaba aire»), Darío huye por el parque de Isabel la Católica reflexionando sobre la implacable lógica que, como buen laberinto, guía a la Semana Negra:

> Todo estaba en un sitio preciso y cumplía un programa. En el fondo, y bajo la apariencia confusa, espontánea e invisible de un mercado, nada se movía sin que estuviera previsto. Aquella era una economía planificada.[13]

---

[11] En el sentido formalista del término. Cf. Victor Sklovski: «El arte como artificio», en Tvzetan Todorov: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Signos, 1970, pp. 55-70.

[12] Pedro de Silva: *Una semana muy negra*, Madrid, Losada, 2003, pp. 40-41.

[13] Ibídem, p. 42.

Durante la mañana del tercer día, mientras Darío pasea por la playa, su ligera pero ya innegable angustia comienza a teñir de manera subjetiva el paisaje y el ambiente: la playa ofrece «una visión fantasmal», mientras que la lentitud de marea y paseantes genera una «atmósfera un tanto metafísica» (p. 43) que en cierto modo le deprime («su vida estaba frustrada» [p. 44]), y el desánimo y la desazón deslucen ya, de manera un tanto kafkiana (por su carácter incognoscible), su misión en la ciudad: como se queja a Philby, «no sé ni lo que busco» (p. 45). Esa conversación telefónica desvela el origen del problema: el hecho de que tanto la embajada de México como el Gobierno español (a través del vicepresidente Fernández Yelmo) se muestren nerviosos por la seguridad de PAT, debido a ciertas «informaciones alarmantes» que han recibido. El efecto es un nuevo ataque de pánico metafísico:

> […] se sentía un poco mareado. Cuando andaba metido en algo y tenía la sensación de que las cosas no estaban bajo control, se ponía tenso, los músculos del cuello se le endurecían, las vértebras se le tropezaban y el mundo de alrededor perdía solidez.[14]

Tras contactar con Pedro y comentar «lo que sabían del tema, o sea, poca cosa» (Pedro solo puede concluir con un desasosegante «esto de ahora es raro» [pp. 48-49]), Darío visita por segunda vez la Semana, dispuesto a «mirar solo aquello que por alguna razón llamara su atención», «un método que había usado otras veces al hacer su trabajo, que a la hora de la verdad consistía solo en ver las cosas e interpretarlas» (p. 51). Se desvela así uno de los rasgos centrales de Darío, esto es, su apetito semiótico, su carácter de intérprete ávido de descubrir significados en los acontecimientos, sentidos en los hechos, causalidades en las casualidades, códigos ocultos donde quizá —o a simple vista— solo haya reuniones azarosas y arbitrarias de elementos. Veremos hasta qué punto esta hipersensibilidad semiótica de Darío le conducirá a dramáticas consecuencias, en la medida en que se deje llevar por la sobreinterpretación, por la lectura aberrante o abusiva de los signos de lo real. De momento, PAT sigue siendo una presencia esquiva, de la que solo alcanza rumores («acaba de hablar en la mesa redonda, o eso le han dicho» a un miembro de la orga-

[14] Pedro de Silva: *Una semana muy negra*, Madrid, Losada, 2003, pp. 46-47.

nización a quien pregunta) e indicios (así, en la Carpa de Encuentros, «en la mesa Tolivia no estaba, y la silla del centro aparecía vacía», trono que simboliza su fantásmatico ejercicio del poder). Y poco después, Darío debe abordar la emergencia súbita e incontrastable de un nuevo fantasma, cuando una figura femenina le parezca, por un instante, la de su antigua amante: «¿Era Melba aquella mujer?», se pregunta (p. 57); pero la visión es demasiado fugaz y de confirmación imposible, hecho que multiplica la sensación de «desesperación inexplicable», de «sobresalto», de «angustia espantosa»… Finalmente, y como el día anterior, «quería salir de allí. No estaba bien él, o algo había en el aire de aquel territorio que no estaba en su sitio. Tal vez todo empezó con el fantasma de Melba» (p. 59). PAT, Melba, o la propia Semana Negra han sumido ya a Darío en un equívoco juego de apariencias, reflejos, retazos que no hacen sino aumentar su desnortamiento, su desorientación en el centro del laberinto que ha empezado a rodearle.

Antes de salir, de todos modos, Darío se tropieza con Vecilla, antiguo conocido de las «cavernas culturales y políticas de la izquierda» y ahora miembro de la organización de la Semana. Pero, siempre falto de certezas, y condenado a la lógica del puzle incompleto, Darío tendrá que conformarse con saber que «debía tener un papel importante en el funcionamiento de aquel caos aparente. Pero no estaba claro cuál. Al hablar de lo que hacía, daba vueltas y vueltas sin acabar de explicarlo» (p. 63). A las preguntas de Darío sobre la presencia de Tolivia, Vecilla responderá con idénticas vaguedades: «siempre anda así, está y no está, aparece y desaparece» (p. 65).

La segunda visita a la Semana ratifica, por tanto, ciertas impresiones que Darío ya había alcanzado en su visita anterior, pero sobre todo disemina dudas, niega certezas, provoca disyuntivas: «¿Pasarían de verdad muchas cosas en la Semana Negra o era algo tan inocente como a primera vista parecía?» (p. 67). Es la lógica disyuntiva propia de la bifurcación laberíntica, que genera hipótesis diversas pero contrapuestas (pasan o no cosas, ha visto o no a Melba, PAT está o no está, etcétera), y de la cual Darío no podrá zafarse ya hasta el fin de la novela. Cuando por fin sale, cruza «por la carretera sobre el puente situado en la desembocadura del Río Piles, junto al que la Semana se anunciaba con unas letras gigantes, que le parecieron las murallas exteriores de una ciudad» (p. 68), esto es, un espacio cerrado, un mundo paralelo con leyes propias y sistemas de poder tan exclusivos como elusivos…

A pesar de que esa mañana, en *A quemarropa*, una foto de pat en la jornada anterior de la Semana confirme a Darío «que era verdad que había estado allí» (p. 80), lo cierto es que el encuentro físico, real, con el personaje sigue siendo imposible: como resume Pedro, «no hemos podido encontrar a Tolivia por ninguna parte» (p. 82), y como apunta Vecilla más tarde, ya en la propia Semana, «no ha venido todavía esta tarde. Y ayer después de estar contigo no le volví a ver. […] Llamó a las oficinas y por allí tampoco andaba» (p. 83). El desconcierto de Darío vuelve a estallar esa noche cuando, en conversación telefónica con Philby, le recrimine: «no nos han dado información de nada […] tampoco sabemos si le ha pasado algo o no» (p. 89). Este moroso proceso de desinformación se manifiesta, de nuevo, en una doble angustia, tanto intelectual como física, de tintes claustrofóbicos:

> Le parecía bien lo de verse con Vecilla fuera de la Semana. Aquel lugar le empezaba a producir claustrofobia, como si fuera, de veras, una ciudad amurallada, un mundo de ficción, y en el fondo muy real, al lado de la ciudad, con sus sistemas de valores, de orden y hasta de poder. Entrar allí, o salir, le daba la sensación de traspasar unas fronteras. Además dentro se sentía vigilado, aunque esto podía ser solo una manifestación de su paranoia de siempre.[15]

El fragmento no tiene desperdicio, pues define, casi en términos académicos, los estatutos que adquiere —al menos para Darío— la Semana como universo ontológico propio que posee sus leyes aléticas, deónticas y axiológicas,[16] todo un diseño que el extranjero (el extraño) debe conocer y aceptar so pena de fracasar en su recorrido. Darío sufre así lo que algunos teóricos de la ficción han denominado *estrés ontológico*,[17] esto es, un desasosiego

[15] Pedro de Silva: *Una semana muy negra*, Madrid, Losada, 2003, p. 92.

[16] Cf. Lubomír Dolezel: *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid: Arco Libros, pp. 170-190.

[17] Pavel denomina *estrés ontológico* («ontological stress») a la angustia existencial sufrida por aquellos individuos incapaces de elucidar claramente la naturaleza de su mundo, en cuyo seno realizan un movimiento errático, frustrado o equivocado, bien presos de la nostalgia por una estabilidad ontológica anterior, o bien abocados al nihilismo, dada la incompatibilidad entre los modelos alternativos que se les ofrecen. Pese a tratarse la suya de una indagación cultural (o antropológica, si se quiere) y no estrictamente de teoría narrativa, Pavel termina acudiendo para la ejemplificación de su «estrés ontológico» nada menos que al *Quijote*, hecho que muestra a las claras hasta qué punto lo anterior resulta de innegable valía a la hora de afrontar el estudio de determinadas vivencias ficcionales como la del propio Darío en *Una semana muy negra*. Thomas Pavel: *Fictional worlds*, Cambridge: Harvard University Press, 1986, pp. 142-143.

resultante de la incompatibilidad entre su perspectiva subjetiva y el verdadero orden del mundo en que debe moverse que provoca, como en este caso, el rechazo, la huida; la incapacidad, en suma, para afrontarlo.

Quinto día, martes (caps. xi-xiv)

Dado que la noche anterior termina en la llamada *costa cubana* («una línea de bares y locales de copas frente a la playa de Poniente» [p. 99]), Darío despierta con una seria resaca (un factor más de enajenación del personaje será su creciente ingestión de alcohol) que actúa también, a su modo, de desestabilizador, pues «le dejaba movidas piezas que había logrado colocar en su sitio con mucho trabajo» (p. 100).

Más tarde, durante una entrevista con Celso, se esbozan las hasta ahora dos únicas tramas posibles que podrían explicar el riesgo, o incluso la desaparición, de Tolivia: por un lado, los vínculos de PAT con el zapatismo y todo lo que de ello se desprende; por otro, la trama castrista, según la cual PAT estaría a punto de desvincularse del líder cubano, con el consiguiente revuelo en las filas de la izquierda. Ante lo que aún es una simple disyuntiva (luego las posibles tramas se multiplicarán), Darío toma una resolución: «Debían dar por supuesto que Tolivia había sido secuestrado, en el mejor de los casos, y empezar a barajar hipótesis» (p. 111). Esto es, ante la ausencia de verdaderos acontecimientos o de sólidos conocimientos, Darío fuerza la realidad hacia la hipótesis —que no es sino un acto de imaginación— y empieza a analizar aquella según esta, aun cuando nada ratifique —salvo la ausencia de Tolivia— la veracidad de semejante proceso deductivo.

Resulta llamativo por ello que, una vez en la Semana (Darío entra en ella «a la altura de La Guía» con la intención de realizar «un ataque a la ciudad prohibida desde la retaguardia» [p. 113]), y ante la noticia que le da Vecilla («creo que mañana podrás verte con Tolivia»), a Darío le dé «un vuelco el corazón. A ver si después de tanto revuelo eran solo figuraciones. Estaba tan metido en aquella trama que por un lado se alegraba, pero por el otro sentía esa desazón que le embarga a uno cuando termina una novela» (p. 119). Darío expresa así, indirectamente, el oculto placer que le ofrece la situación, un placer de lector inmerso en una trama laberíntica en la que, en el fondo, no desea sino abismarse. Inmediatamente después, en el Castillo Diabólico (una de las atracciones feriales del recinto), Darío descubre un extraño grafiti: la cábala «Schadai», primera pista de la trama esotérica que pronto cobrará relevancia. Por el momento, Darío decide rechazar la hipó-

tesis zapatista y sí barajar —a raíz de ciertos acontecimientos observados— con más firmeza la hipótesis saharaui, que enfrentaría indirectamente a PAT con Fernández Yelmo.

Sexto día, miércoles (caps. xv-xvii)

«¿No hay manera de que yo sepa de una vez qué-es-lo-que-estoy-haciendo-en-qué-cosa?» (p. 137); el sexto día arranca con las quejas de Darío a Philby, primero, y a Celso, después, y encuentran en este último una respuesta tajante:

> […] esa es una pasión muy propia de estos tiempos. Ni Dios lo sabe todo […]. Cada uno sabe una parte del juego, pero el juego completo solo hay dos o tres personas en el mundo que crean saberlo, y que lo sepan de verdad, ninguna.[18]

No es un diálogo casual, ni mucho menos, sino casi un debate entre dos paradigmas filosóficos antitéticos: mientras Darío aún esgrime su esperanza (su confianza, si no su apetito) en la posibilidad del saber total, Celso niega de raíz cualquier optimismo epistemológico disolviéndolo en un relativismo de corte subjetivo según el cual cada individuo está limitado a una porción, una pieza, de un puzle cuya traza global se le escapa.

Darío comienza así a sumirse en un peligroso juego de bifurcaciones, en una aplastante estructura de disyuntivas de igual valor que es incapaz de aclarar; por ejemplo, ante los crípticos textos de *A quemarropa*, piensa «o aquello era una casualidad extraordinaria […] o había un conjurado con sentido del humor en la redacción» (p. 139); preguntado por Celso por la importancia de la nueva pista cabalística, solo puede responder «puede que sí, o que no»; y así también, la realidad puede ser tal («cuídese», le dice Celso) o puede, en cambio, velar sentidos ocultos («a Darío no le pareció una simple cortesía» [p. 145]).

Sumido en la aprensión, Darío pasea a media mañana por el parque de la Providencia notando «un sentimiento de indefensión», un «escalofrío», esto es, que «algo no iba bien»… (p. 147). Y es en esa inquietante atmósfera cuando se produce uno de los pocos acontecimientos efectivos de la novela: el encuentro casual pero real, y no imaginario, con Melba, con quien se cita para el sábado.

---

[18] Pedro de Silva: *Una semana muy negra*, Madrid, Losada, 2003, pp. 140-141.

A mediodía Darío se entrevista con Pedro, y su resumen de la situación es ya un verdadero disparate de interrogantes, sospechas, presuposiciones e incertidumbres sin solución:

> He estado hablando con Celso y todas las hipótesis están abiertas. Lo único seguro es que el hombre no está aquí. Lo que no sabemos es si le ha pasado algo. Y, si le ha pasado algo, qué es lo que le ha pasado. Y, si lo que le ha pasado es que está muerto o secuestrado, quién lo ha hecho. Y, para terminar, si los que le hayan podido hacer algo son del enemigo o son de los nuestros.[19]

Esa tarde, después de una siesta, Darío insiste en desplegar ante sí el puzle que intenta reconstruir: «empezó a buscar fotografías de Tolivia […]. Dobló las hojas de forma que las fotos pudieran ponerse todas juntas, y las extendió sobre la sábana. Tal vez aquella cara le dijese algo», piensa, pero la única conclusión que alcanza es la sospecha (siempre la interpretación, o sobreinterpretación) de que la apariencia es un mecanismo de doble fondo que oculta la realidad: Tolivia es «un personaje camuflado»; su rostro, «una careta», y él mismo, un peón en medio de un juego que no alcanza a entender («Había gente, y todavía no sabía quién, que estaba jugando con él» [pp. 159-160]).

La fatiga laberíntica de Darío, su exhausto y errático deambular por las incógnitas, es ya a estas alturas casi insoportable, y de hecho sus actos empiezan a desprender un aire de improvisación, de desnortamiento, más que notable: así, regresa a la Semana «dispuesto a ir descartando hipótesis y poner algo de claridad en el asunto», pero, más que llamativamente, su primera visita es a un echador de cartas, que a modo de oráculo le advierte, en clave de aviso o presagio, de que «vaya con cuidado» (pp. 160-161). En esta nueva derivación de Darío hacia el ámbito de lo esotérico tiene un papel fundamental el personaje de Meylán, con quien se ha citado —a través de Celso— para aclarar el misterio de los grafitis cabalísticos, y con él descubre la primera —luego vendrán más— de las *Kuas*, de los signos de geomancia que al parecer motean aquí y allá la superficie de la Semana…

Séptimo día, jueves (caps. xviii-xxi)

Posiblemente sea a partir de aquí, en la mitad casi matemática del texto, cuando la trama de *Una semana muy negra* se convierte en una asfixiante y

[19] Pedro de Silva: *Una semana muy negra*, Madrid, Losada, 2003, p. 152.

absorbente espiral que no parece tener ya fin. Darío ha pasado «una mala noche, con continuas pesadillas», y de hecho la frágil frontera entre noche y día, entre sueño y realidad, empieza a enturbiarse y quebrarse, generalizándose un cierto aire de pesadilla uniforme que se estira a lo largo de los días, las noches y las madrugadas (especialmente la del sábado).

Si en *A Quemarropa* Darío sigue advirtiendo posibles «recados» (una foto que «podía no ser nada, o ser un aviso para navegantes» [p. 172]), Meylán es tajante a la hora de afirmar, después de haber descubierto toda una serie de *Kuas* a lo largo del recinto, que la Semana es «un espacio iniciático» de carácter negativo vinculado, nada menos, concluye tras farragosas consideraciones, que al satanismo. En cierto modo, Meylán surge así como una figura paralela al propio Darío, pues al igual que este insiste en leer la realidad como signo de un discurso oculto que no está a la vista (no se denota), sino que se debe intuir (se connota), y fuerza no la decodificación objetiva, sino la interpretación subjetiva, con todos los riesgos inherentes a este hiperestésico proceso de lectura. Por eso, ante la petición de certezas, Meylán solo puede responder con la posibilidad, la disyuntiva de nuevo: «¿Quieres decir que alguien ha dispuesto la Semana Negra de esta forma muy deliberadamente?», pregunta Darío; «Puede… o puede que no», responde (p. 188).

Semejante vuelca de tuerca no hace sino incrementar la desazón de Darío; «muy mareado» por el excesivo alcohol de la comida dormirá una siesta de la que despierta absolutamente descorazonado: «sobre todo le producía angustia la nueva situación. Empezaba a echar de menos a los cubanos, con su trama de espías, tan clásica, y hasta a los saharauis. El mismo Fernández Yelmo le parecía ahora simpático, tan brutal y normalote. A fin de cuentas eran gente muy de este mundo, malos de película. Lo que ahora asomaba el hocico era otra cosa» (p. 189); ante esta deriva casi ontológica (las cosas «de este mundo» frente a la alternativa abierta ahora a cosas, por tanto, de «otro» mundo), la Semana se convierte definitivamente en un espacio contaminado y contaminante, que genera en Darío un rechazo casi visceral; continúa el párrafo diciendo: «le causaba desasosiego la sola idea de volver a la Semana Negra. Aquel territorio le parecía ahora pantanoso, una fétida laguna con acechanzas por todas partes». Por eso decide «hacer novillos», y se encamina a la playa, pero Meylán le ha inoculado ya (o lo ha agudizado en otra dirección, la sobrenatural) su patológico apetito de sentido, su vicio sobreinterpretativo según el cual todo remite a un orden cerrado, hermético, y así, «camino de Poniente, le pareció que su visión de las cosas estaba alterada. Las calles y los conjuntos de edificios tenían dentro un lenguaje, y un significado […] todas estas

formas, los rostros de la gente, los edificios, el paisaje del fondo, eran solo partes de una figura global» (p. 190).

En la playa tendrá lugar una de las pocas escenas fenoménicamente efectivas, si finalmente lo es, más notables del relato, al menos en comparación con la relativa parquedad de acontecimientos que ha manifestado hasta el momento la novela (en la que, en realidad, pocas cosas pasan, aunque muchas se cavilen). Se trata del hitchcockiano ataque (a Darío le viene a la mente la escena de la avioneta de *Con la muerte en los talones*) que sufre en el mar mientras se baña por parte de una moto acuática y una lancha. La secuencia está narrada con notable pericia y tensión, pero casi resulta más siniestro su desenlace, cuando Darío consigue salir a flote y el pescador que le ayuda resulta ser el jefe de calle de la Semana Negra, un oscuro personaje que, a modo de sombra omnipresente, Darío ha entrevisto en múltiples ocasiones en sus paseos por el recinto. Este afirma que estaba pescando, pero para Darío ya nada es, o no tiene por qué ser, lo que parece: «todo resultaba demasiado perfecto. También podía ser que estuviera dirigiendo la operación desde la costa», aunque, del mismo modo, Darío razona que «aquello que había ocurrido no lo había visto nadie, salvo los protagonistas, y a todos los efectos, por tanto, era como si no hubiera pasado» (p. 198), terrible sospecha de sí mismo a la que más adelante llegará un Darío casi al borde de la demencia.

Octavo día, viernes (caps. xxii-xxv)

Durante el capítulo xxii se produce una reunión en casa de Celso que convoca a todos los «investigadores» de la novela (Darío, Meylán, Pedro, incluso Philby por vía telefónica) y que funciona a modo de recopilación de todas las vías abiertas en el caso hasta el momento. Pero se trata de una síntesis que debe, ya, empezar por la aceptación de una hipótesis de partida —a propósito de pat— en absoluto evidente: «Vamos a dar por hecho que le ha ocurrido algo grave, y no ha sido un accidente. Si no empezamos por ahí, ya no hace falta seguir» (p. 213). Dado este apriorismo, que es verdaderamente artificial o arbitrario —pues no ha sido insinuado hasta el momento por más que ligeros indicios—, se resumen «toda una serie de móviles» que han ido emergiendo en los últimos días: la trama zapatista, la trama castrista, la trama saharaui y, por último, la trama satánica (que Meylán matiza más tarde como un posible «gran juego» literario —pero con muertos de verdad— entre escritores del género negro). Como glosa Cel-

so, «tenemos una posible víctima y unos móviles […] también es posible que haya otros móviles, que están detrás de estas tramas, y que estas sean cortinas de humo. O es posible igualmente… que alguien instrumentalice cualquiera de esas tramas, a través de infiltrados, para alcanzar sus objetivos» (p. 214) Más aún: «detrás de cualquier trama puede haber otra que se esté sirviendo de ella. Y a veces dando la vuelta a la casa llegamos a la misma puerta por la que habíamos salido» (p. 223). Apariencias o realidades, tramas o subtramas, círculos viciosos… lo único de que disponen es, en suma, de un amplio catálogo de incógnitas e incertidumbres.

Esa tarde los acontecimientos se precipitan: Darío vuelve a hacer novillos («entrar allí le producía una angustia espantosa. Además tenía miedo» [p. 227] y viaja hasta Infiesto con el fin de pasear por los «Montes del Infierno», donde sufre, aparentemente, un nuevo atentado contra su vida; de regreso a Gijón visita a Celso, a quien encuentra ahorcado en su casa (al parecer a causa de la depresión que sufría). Cuando intenta comunicar a Philby lo sucedido, este, en cambio, anuncia que el «asunto ha ido demasiado lejos» y le dice que, «por tanto puedes volver a Madrid cuando quieras» (p. 245). A propósito del atentado, solo apunta «¿No habrán sido imaginaciones tuyas?» (p. 246). La conversación deja atónito a Darío, que no sabe si sospechar de Philby —quien ahora parece querer apartarlo del caso— o de sí mismo, de su propio sentido de lo real, en una terrible disyuntiva: «puede que todo fueran imaginaciones suyas, puede que no» (p. 247). Sea como fuere, Darío decide quedarse extraoficialmente en Gijón y llegar hasta las últimas consecuencias del asunto.

Noveno día, sábado (caps. xxvi-xxviii)

Por más que despierte con la «cabeza clara», esta nueva situación ha sumido a Darío en un desconcierto existencial absoluto:

> Mientras hacía su gimnasia sobre el suelo le entró un pequeño vértigo. La pregunta en que estaba residenciada la sensación era: *¿qué hago aquí?* Ya no podía contestarse lo de otras veces: *hago un trabajo*. Hacer un trabajo, aunque sea absurdo, inútil o incluso criminal, da un sentido a la acción. Ahora ya no hacía un trabajo, ni respondía ante nadie, ni tenía que reportar sus movimientos, Entonces, *¿qué hacía ahí?* Sabía que tenía que seguir con el asunto, pero no sabía por qué.[20]

[20] Pedro de Silva: *Una semana muy negra*, Madrid, Losada, 2003, p. 251.

Es el día de su cita con Melba, que, en dos palabras, resulta un fracaso tanto sexual como sentimental. De vuelta a la Semana («caminaba con la cabeza baja, como el fugitivo de una batalla perdida» [p. 257]) se encuentra con Meylán, quien resume sus averiguaciones cibernéticas: al parecer, la Semana será el espacio de celebración de un inminente culto ceremonial que quizá incluya un sacrificio… «¿humano?», pregunta un Darío consternado (que «hacía verdaderos esfuerzos por situarse en el nivel de las creencias de Meylán, pero no lo lograba» [p. 260]). Meylán no puede responder.

Pese a lo estrafalario del devenir de la trama, el único que se desmarca de semejante espiral interpretativa (adoptando hasta cierto punto la lógica del lector que, despistado ante tanta y tan variada bifurcación, busca agarraderos mucho más estables y verosímiles) es Vecilla, la voz del sentido común, que le reconviene:

> No creo que los saharauis, los cubanos y los zapatistas anden metidos en tan alta política. Demasiado novelesco, y mira que he leído libros del género negro. No te quiero decir nada de lo de los magos de la fusión. A mí me parece […] que os habéis hecho un lío, y por volar a mucha altura se os escapa lo de cerca.[21]

Vecilla expone así una última y posible trama, ahora política, que, en resumen, considera a la Semana como un reducto ideológico de izquierdas con un enemigo evidente, el vicepresidente Fernández Yelmo, que tendría «obsesión con esta ciudad. Duerme pensando en Gijón, sueña con Gijón, y lo que sale en esos sueños son pesadillas […] y Tolivia es el monstruo que aparece en todas ellas». Como concluye, «todas esas tramas que os habéis inventado son para confundir. […] Humo que sube muy arriba, pero el fuego está a ras de suelo» (p. 265).

La aparición de esta última hipótesis no solo no resuelve el caos intelectual de Darío, sino que lo aumenta —si aún era posible— un grado más; incapaz de quedarse a una sola carta («a lo mejor tienes razón», responde), agotado por la intrincada red laberíntica en que se haya preso, desconfiado incluso de su propia percepción de la realidad, por un momento pondera la posibilidad de la huida:

> Más que mareo físico sentía un gran aturdimiento. No controlaba sus pensamientos. No era capaz de ordenar y clasificar tantas posibilidades. Quizás lo mejor que podría hacer era largarse de allí. El caos de la dichosa semana había

[21] Pedro de Silva: *Una semana muy negra*, Madrid, Losada, 2003, p. 264.

> acabado por envolverle […]. Empezaba a pensar si muchas cosas de las que habían ocurrido serían figuraciones suyas. ¿Habría sido una simple gamberrada lo de las motos acuáticas? ¿Y lo de ayer en el monte? […] Lo mejor que podía hacer era escapar de allí con viento fresco. Ese lugar, la Semana Negra, le parecía cada vez más insano. Una charca infecta llena de moscas, volvió a pensar. Dormiría una buena siesta y luego se iría, sin despedirse de nadie. Fue un error haber vuelto a esta ciudad.[22]

Pero las intenciones escapistas de Darío no resisten la tentación: una llamada de Meylán le convoca de nuevo en la Semana («no podía dejarse vencer por la repugnancia que ya le producía el lugar. Era como internarse en una nube tóxica, una especie de infierno abierto dentro de la ciudad» [p. 268]) y allí le explica que esa noche tendrá lugar «una ceremonia expiatoria» a la que ambos podrán asistir. Mientras Darío ingiere *gintonics*, y vuelve a sufrir la «sensación de estar atrapado en una ciénaga» (p. 275), Meylán incluso aventura que Tolivia («Tolivia, claro. Darío se había olvidado ya de él, pero Tolivia es decir, su desaparición, seguía siendo lo único real de todo aquel mal sueño» [p. 276]) sea la «víctima simbólica» —y quizá no solo— de esa ceremonia que tendrá lugar de madrugada.

Madrugada del sábado al domingo (caps. xxix-xxx)

Esa madrugada condensa quizá la escena más alucinatoria de la novela y supone en cierto modo el punto álgido del caos metafísico en que se haya sumido el protagonista; se trata de la asistencia de Darío —junto con Meylán— al rito satánico programado en la Semana, que tiene lugar, precisamente, en la trastienda del Castillo Diabólico. Allí los asistentes, incluido Darío, se visten, penetran en el recinto ceremonial y, tras varios ritos (mientras el ambiente se carga de un extraño aroma que induce, sin duda, el posterior estado alucinatorio del personaje, quien tendrá «la sensación de estar flotando»), aparece «un gigantesco cajón de madera de forma alargada» dentro del cual «había un bulto cubierto por una manta de seda bordada»: «Darío sufrió un estremecimiento. Allí dentro podía estar el cuerpo de una persona» (p. 287). El oficiante abre un agujero en la tela, y tira de «una guedeja de pelo negro algo rizado» que provoca en Darío un nuevo «estremecimiento» al recordar las fotos de pat «con su cabello largo, negro y ri-

[22] Pedro de Silva: *Una semana muy negra*, Madrid, Losada, 2003, p. 266.

zoso» (p. 288). Cuando el oficiante clava un estilete «hasta el puño en lo que había debajo de la manta» Darío «se estremeció por tercera vez de la cabeza a los pies», creyendo «oír un gemido al hundirse el punzón»; «también le pareció que lo que había debajo se removía y se convulsionaba débilmente unos instantes», y de «lo que no tenía duda es que del agujero había brotado un chorrito de sangre» (p. 289).

Darío, de todos modos, tiene afectada su capacidad perceptiva: «lo veía todo como si no hubiera una sucesión de tiempo: la escena completa, del primer grito hasta ese momento, se situaba en un mismo plano»; impelido por «el conjunto de la escena», y su hipnótica y onírica lógica («no podía salirse, como a veces pasa en los sueños» [p. 291]) avanza como el resto de los participantes hacia el bulto, toma el estilete, y lo hunde («era carne, sin duda», piensa al hacerlo). Por más que «la cabeza se le iba llenando de confusión», Darío «seguía preso de la fuerza de la escena» y por eso acepta también probar la sangre de la copa que le ofrece el oficiante; entonces le sobreviene una arcada, y nota «que todo daba vueltas. Iba hundiéndose, describiendo círculos, en un pozo que se le había abierto en el centro de sí mismo. Intentó sujetarse con los ojos a la escena» pero, finalmente, se desploma (p. 293).

Por más que, cuando se restablezca, Meylán le consuele («creo que es la sangre de un macho cabrío», le dice), Darío no puede evitar un ataque de pánico ante lo sucedido —y, quizá, ante lo cometido— y por ello huye, escapa del recinto y llega hasta la playa, donde se derrumba sintiendo «un cansancio infinito» (p. 296). En el centro del laberinto, pues, asoma por un momento el turbador reflejo de un espejo: Teseo se convierte en Minotauro, quizá el propio Darío ha matado, él mismo, a PAT, si PAT era ese cuerpo («quizás fuera el cuerpo de Tolivia. Aquel pelo suyo tan inconfundible, negro, rizado y áspero» [p. 298]). La conclusión de Darío a este vendaval de acontecimientos, sensaciones, miedos, huellas, indicios y terribles sospechas no puede ser más desoladora: «tenía que hacer algo pero no sabía bien qué». Solo que «tenía que averiguar lo que había pasado», y por ello, como «el criminal siempre regresa al lugar del crimen», vuelve sobre sus pasos hacia la Semana una vez más (p. 299).

Décimo día, domingo (caps. xxxi-xxxiv)

El décimo y último día es también el día de clausura de la Semana, a la que Darío llega poco después del amanecer, cuando aún no está abierta al

público. En el Castillo, descubre preocupantes restos de la sesión nocturna (un olor repugnante e intenso a «carne quemada»), pero también un aliviador indicio, una peluca ensangrentada que, por un momento, piensa llevarse para analizarla hasta que, de pronto, descubre que «al revés que antes, la duda era ahora para él un refugio» (p. 303), en el sentido de que Darío prefiere ahora no saber a ciencia cierta si participó en un rito de exterminio puramente escenográfico o verdaderamente efectivo… Otra idea absolutamente peregrina le asalta entonces: que no fuera PAT, sino Vecilla, la víctima del sacrificio: «¿A quién querrían disuadir, matando a Vecilla, de seguir metiendo las narices?», continúa, en su errático razonamiento; «a mí. Únicamente a mí, está claro» (p. 308). Pero el propio Vecilla, que llama por teléfono, interrumpe esta nueva cadena de confusas especulaciones e insiste en su hipótesis de que todo, Meylán incluido, haya sido una gran cortina de humo, y el propio Darío, una marioneta en manos de una trama mucho más simple pero mucho más efectiva: el objetivo, cargarse la Semana; el inspirador, Fernández Yelmo; el método, «asesinar a alguien y echar la culpa a la gente de la Semana Negra» (p. 313). Y la desaparición de PAT se explicaría por que le hubiera llegado «el soplo de que corría peligro y se hubiera quitado él mismo de la circulación unos días…» (p. 315).

Esto último encajaría, al menos, con el potente golpe de efecto que reserva la novela para el capítulo XXXII: la aparición final, en carne y hueso, del propio Tolivia, durante la *espicha* de clausura del evento. La revelación es un brutal impacto para Darío:

> […] había un hombre más bien bajo y robusto, con blusón blanco, que hablaba con alguien a voces, gesticulando mucho. Tenía pelo negro, largo y rizoso. A Darío le dio un vuelco el corazón. […] el hombre empezó a girar su cabeza. Darío se sentía que iba cayendo a un pozo, como la pasada noche, pero se quedaba colgado en el aire, sin hundirse hasta el fondo. […] la cara ya había girado casi hacia Darío. Era Tolivia, con su bigote, gafas de montura gruesa, pelo desmoronándose sobre la frente, mirada aguda, rostro aniñado.[23]

La reacción de Darío no puede ser más ridícula y patética: «Tolivia, pensé que no existías…» acierta únicamente a decirle, a lo que Tolivia responde: «Pues ya lo ves, hermano, soy de carne y hueso. Tócame, si quieres, sin pasarte». Ante lo absurdo de la situación, Darío genera una nueva sintomatología de su ya deshecha identidad, algo así como una cierta manía persecutoria:

[23] Pedro de Silva: *Una semana muy negra*, Madrid, Losada, 2003, p. 317.

> […] notaba que les estaba mirando mucha gente. Algunos sonreían. Era como si todos supieran que había andado muchos días detrás de Tolivia, se divirtieran con ello, incluso tal vez con su preocupación por la ausencia del reyezuelo, y ahora se mofasen. Pero a lo mejor era solo impresión suya.[24]

Darío abandona la escena, no sin toparse antes con Meylán, quien le recrimina su preocupación («olvídalo, hombre, no le des más vueltas. ¿Qué más da lo que hubiera?, supongo que un animal, ya te lo dije» [p. 321]) y le asesta, de paso, la última estocada metafísica que le faltaba:

> […] pones demasiado empeño en preguntar, en querer tenerlo todo claro. Pero si casi nunca es claro, y tú lo intentas ver con claridad, casi siempre tomarás conciencia errónea de las cosas. No quieres entender, sino saber.[25]

Visita de nuevo a Melba, y de nuevo el encuentro se resuelve en un fracaso estrepitoso.

Todo parece inducir, a estas alturas del relato, a un final tan vacío como exasperante para lector y personaje; cenando esa noche con Vecilla, Darío reflexiona: «¿Y si detrás de todo este enredo no hay nada? Puede que nos haya tomado el pelo todo el mundo. ¿No habrá sido un juego?» (p. 332). Incluso los atentados que ha sufrido se disuelven, ahora, en la incertidumbre, o de nuevo en la manía persecutoria:

> […] a lo mejor se juntaron mis aprensiones y algún susto que también quisieron darme. O una broma. ¿Y si el gran juego fuera en realidad pequeñito, y consistiera en embromarnos? Es otra posibilidad. Tengo la impresión de que todo el mundo se está riendo de nosotros. La culpa es de esa maldita Semana Negra. Es tan oscura que cuando estás dentro imaginas cualquier cosa.[26]

Nada más falso que ese falso final en el que Darío, mareado por los *gin-tonics* y medio convencido de que todo se ha disuelto en nada, pasea una última vez por la Semana a punto de cerrar, sale «de aquel recinto que había dejado de serlo», se acomoda en un banco del parque de Isabel la Católica y se duerme. Nada más falso porque, cuando despierta, observa atónito algo que cuelga en la estatua de las dríadas del estanque: «Darío pensó, por

---

[24] Pedro de Silva: *Una semana muy negra*, Madrid, Losada, 2003, p. 319.
[25] Ibídem, p. 323.
[26] Ibídem, p. 333.

un momento, si estaría soñando. Demasiadas veces había entrado y salido de los sueños, desde la noche anterior sin distinguir bien lo que era sueño y lo que no» (p. 337). Pero no, por esta vez al menos su percepción de lo real es impecable: lo que está viendo es un cadáver, y se trata del de Vecilla. Ahí, cuando la novela parecía haberse desinflado como un gran globo de aire, de pronto una nueva vuelta de tuerca —la última ya— sitúa a personaje y lector ante la cruda y fehaciente realidad del crimen, y ante la innegable existencia, entonces, de una verdadera trama detrás de todo el asunto. Pero, ¿cuál?

El «epílogo» que cierra la novela parece apuntar que, efectivamente, es la trama política que pretendía desprestigiar a la Semana Negra la responsable de la muerte de Vecilla (pues como el crimen «apuntaba a gente de la Semana Negra», «la organización aquejaba ya cierta crisis» [p. 341]). No obstante, Darío Cabezón (¿es casualidad que se nos recuerde, precisamente ahora, el irónico apellido del protagonista, tan indicativo de su empeño en querer ver lo que quería ver y no lo que debía ver?) toma precauciones que, por si acaso, apuntan en todas las direcciones posibles: escribe un informe a Philby, y envía copias a «la embajada de Cuba, al ministro de la República Saharaui, a PAT, a Meylán…» (p. 342). Todos responden de manera más o menos elusiva o amenazadora («Nada de lo ocurrido ha sido en vano», replica por ejemplo Meylán). Darío decide entonces comenzar a escribir una novela sobre «la historia con todos sus detalles escabrosos» (p. 343) y que empezará hablando, «con estilo abigarrado y plúmbeo, de la arena», en literal autocita del propio comienzo de *Una semana muy negra*.

Fin: una novela metafísica

En resumidas cuentas, *Una semana muy negra* narra la peripecia vital y existencial de un personaje —en cierto modo «tarado» por sus propios vicios intelectuales— a través un espacio narrativo, la Semana Negra, que si a primera vista parece bastante inocente (en todo caso excesivamente ideologizado y planificado), poco a poco va convirtiéndose en un universo agobiante y maligno sobre el cual se multiplican las lecturas y las metáforas, y así, la Semana podrá ser como una bomba en expansión, como una ciudad prohibida, como un espacio iniciático, y, ya más hacia el final, una charca infecta, un agujero negro, una nube tóxica, un barrizal… De este modo, laberinto físico y laberinto metafísico se entrelazan magistralmente en *Una semana muy negra* hasta ofrecer, con los aparentes mimbres del relato negro,

una novela de aires filosóficos, en la que se acumulan metáforas e imágenes sobre la dificultad del ser y del saber, de distinguir apariencias de realidades (cuando la realidad se cubre de escenografías, de artificios teatrales), de ser capaz de ver más allá o más acá del denso boscaje de los signos, de resolver bifurcaciones y disyuntivas, de reconstruir puzles incompletos, y, sobre todo, la dificultad de sobrevivir a la propia tentación de interpretar, imaginar, leer, de recubrir la realidad objetiva y fenoménica del mundo con las versiones subjetivas y relativas del yo. Ese es quizá el gran drama de un Darío que, como buen Cabezón, insiste en proyectar *su* visión y dejarse caer al pozo sin fondo del colapso epistemológico y vital (tal es el centro mismo del laberinto) por culpa de las erróneas conclusiones que de ello extrae.

¿Quién es el culpable? En buena medida, esa Semana Negra fantasmal, de estatura casi mítica, que es la gran protagonista de la novela de Pedro de Silva.

Entrevista a Pedro de Silva

Como escritor, puede decirse que Pedro de Silva se ha asomado a todos los grandes territorios genéricos que, al menos académicamente, suelen trazarse en el mapa de la literatura: poesía, ensayo, narrativa, articulismo… ¿Posee alguna «teoría personal» de los géneros literarios, de sus distintas exigencias estilísticas, temáticas, los distintos estados de ánimo o intereses vitales que conlleva cada uno de ellos?

Es obvio que en la cultura barroca del mestizaje las categorías se han reblandecido muchísimo. Me quedo con una austera descripción del arte de escribir («saber qué palabras poner en qué orden para decir qué cosas») y con una cesura entre géneros que es más tonal que temática, formal o estilística. A partir de los distintos «modos de vida» de la palabra, podría ser esta: en el teatro predomina la palabra gestual; en la poesía, la palabra tonal y rítmica; en la narrativa, la palabra contextual; en el ensayo, la palabra funcional. Es un esquema expuesto a crítica y hasta a bromas, pero el escritor sabe que funciona, por ejemplo cuando se deja llevar por el vuelo poético en un relato, y lo arruina.

De hecho, a primera vista la bibliografía de Pedro de Silva manifiesta una vasta diversidad de temas, técnicas e intenciones. ¿Puede eso considerarse un objetivo explícito o el simple y azaroso desarrollo de una trayectoria creativa en constante evolución y reinvención?

Es curiosidad, simplemente, aunque podría buscar un modo más enfático y pomposo de decirlo, o llamar a esa curiosidad *inconformismo*. La curiosidad está muy desprestigiada en nuestra cultura de la especialización, pero es el único modo de no perder la entereza, en el sentido propio de mantenerse entero, no escindido.

Por lo que se refiere al ámbito concreto de su obra narrativa, es ya casi un tópico afirmar que está presidida por una especial tendencia a apropiarse de modelos genéricos muy concretos (el relato erótico, la ciencia-ficción, la novela negra…).

¿Cuánto hay en ello de juego metaliterario, de intención experimental o de pretexto creativo (en el sentido de que crear conscientemente dentro de un modelo, sea para respetarlo o quebrantarlo, ofrece al menos una combinatoria inicial de elementos, motivos, temas, estereotipos…)?

El cultivo de los tres «géneros» mencionados en la pregunta participa de una común pasión por las cosas ocultas, bien lo estén bajo el discurso moral, el discurso del orden o el discurso de la realidad presente. ¿Cuánto hay de juego? Todo, por supuesto; la literatura es juego, juego de palabras, juego entre realidad y ficción, juego entre la propia vida y la imaginada. La creación, como parodia que es de la divina, o es juego o no es. Hablo de juego, no de diversión, o no necesariamente. Los «géneros» son claves de entrada para el lector, que le predisponen. La pre-disposición es fundamental para la percepción artística. Conviene recurrir a ellos de forma instrumental, pero no hay por qué quedarse en uno. Supongo que esta respuesta se completa con la segunda. Pero, en todo caso, por encima de los géneros hay en mis novelas una intención común, o hasta un género común, que hace que en realidad los géneros aludidos sean, en cierto modo, decorados.

De hecho, una definición fácil de Una semana muy negra *—ya desde su título, su aparente trama, etcétera— es la de «novela negra». ¿Qué relación mantiene con este género? ¿Es lector voraz, simple aficionado…?*

La novela negra me interesa, es obvio. En mi primera novela, *Proyecto Venus Letal*, hay ya un tono de novela negra, aunque desde luego no se pueda encuadrar en el género. La novela negra juega siempre con el par dialéctico orden-crimen, que interactúa, pero la negrura está en la zona fronteriza, en la ambigüedad moral. Mi predilección es hacia la novela negra que insinúa un más-allá en esa negrura, una sospecha indefinida e inquietante, como es el caso de Patricia Highsmith, o incluso de Graham Greene, aunque en este último caso parezca excesiva la afiliación al género. La verdad es que hay pocos días en que no se me ocurra al menos un argumento de novela negra.

¿Cuánto hay de divertimento en la gestación de Una semana muy negra*? ¿Recuerda cuándo, cómo y por qué decidió situar la novela en el festival gijonés?*

La idea se me presentó, como una iluminación, paseando una tarde por la Semana Negra. Por un lado, me di cuenta de que aquel recinto era una ciu-

dad efímera, con todos los ingredientes (territorio, policía, recaudación fiscal, economía, ordenación de espacios, ideología dominante, sistema de poder). Por otro lado, me ofendía su absoluta blancura, su empeño moral, su afán de catequesis. Imaginar bajo un orden así un subsuelo de desorden era una tentación irresistible. En este caso el juego, además, me parecía divertido.

Algo hay, también, de roman à clef, *de novela en clave llena de personajes que son guiños (eso sí, francamente reconocibles) a personas muy reales (el propio* PAT, *Fernández-Yelmo…). ¿Exigencias del guión, algún ajuste de cuentas pendiente o simple broma compartida con el lector?*

Eso lo he hecho siempre, no hay novela en la que no haya proporcionado una lectura en esa clave, para el que la quiera, pero es asunto menor. Si tomo prestados personajes, y los muevo a mi antojo, me parece justo dejar su marca de fábrica. Debe verse como un homenaje. Algunos de mis seres humanos favoritos han salido en casi todas mis novelas. Ahora bien, he tratado siempre de que esta afición no perturbe la novela, no estorbe a su complexión, ni exija al lector disponer de la clave. Por tanto, nunca es una exigencia del guión. Ajuste de cuentas, jamás, los practico poco, y tengo procedimientos menos benévolos.

¿Podría recordar qué reacciones suscitó entre los «directamente interesados» —el entorno de la Semana Negra, se entiende— la aparición de la novela?

En un principio los «directamente interesados» se sintieron «directamente ofendidos», pues en la novela hay tanta ficción disfrazada de realidad como realidad disfrazada de ficción. Pero finalmente el propio PAT intervino en la presentación de la novela, aunque optara por una lectura frívola, en clave de disparate. Además muchos de ellos son buenos amigos. Lo que nunca he percibido es la gratitud por el hecho de que la Semana Negra tenga su novela.

Hablando de «novelas de Gijón», Una semana muy negra *es quizá la menos tímida de sus novelas por lo que se refiere a la ambientación geográfica de la trama. Mientras que en algunos de sus textos el espacio es casi una categoría ausente (en* Kurt, *por ejemplo) o bien en otros, como en* El tranvía, *recurre aún al subterfugio un tanto decimonónico del seudónimo (las ciudades son allí Piles, Nora, Manzanares…),* Una semana muy negra *es a todas luces una novela ambientada en un espacio perfectamente reconocible e identificable. ¿Qué diferentes actitudes provocan*

a la hora de imaginar, escribir —y describir— estas dos concepciones del espacio narrativo tan divergentes?

En *Dona y Deva* el espacio gijonés resulta también identificable, y asimismo en *Proyecto Venus Letal*. En *Kurt* no, claro, por su particular designio estilístico, como tampoco en *La mosca*. En *El tranvía* no me hubiera sentido cómodo sin ofrecer los anclajes de modo lo bastante explícito, pues esa circunstancia provinciana explica a los personajes. A la hora de escribir, y describir, no aprecio diferencias por razón de la familiaridad del espacio. Tal vez la fidelidad incluso onomástica a un espacio dado me suscite algún cansancio, pero lo compensa la seguridad, la certeza. Por tanto: como la vida misma en ese espacio.

La mirada de Darío Cabezón no es precisamente complaciente con la ciudad a la que regresa después de dos décadas. De hecho, la acusa de «provinciana» en más de una ocasión y, en un certero párrafo de aire clariniano, afirma: «se aburren mortalmente, son muchas tardes y amaneceres grises al cabo del año, se les encoge el alma de tanta humedad». ¿Hasta qué punto está de acuerdo con Darío? ¿Es ese Gijón, salvando todas las distancias, otra Vetusta?

El espacio de *Una semana muy negra* es la Semana Negra de Gijón, no Gijón. Gijón no es una circunstancia, sino una circundancia. La indagación sobre Gijón la he intentado en un texto más bien ensayístico, titulado *El cantón milenario.* Ahora bien, ese modo de tratar a Gijón en las novelas que he escrito le hace bastante justicia, en el sentido de que responde a su propia *circunstancialidad* (vs. esencialidad), quiero decir, a ese afán de no estructurarse ni configurarse como ciudad precisa e identificable, bajo excusas tales como la de ciudad abierta, igualitaria, en constante cambio, etcétera. Así, lo que queda como esencial y permanente, al menos a primera vista, tal vez sea la topología más tópica, única que resiste el esfuerzo incesante de centrifugación.

De todos modos, hay algo de postal turística en el Gijón de Una semana muy negra, *en el sentido de que apenas se mencionan solo los sitios «típicos» (el Muro, la playa de San Lorenzo, la playa de Poniente, el cerro…) y a veces da la sensación de que no se ha querido realizar verdaderamente un análisis literario del paisaje urbano y humano de la ciudad. ¿Es esto una decisión consciente, un efecto colateral —dada la centralidad de la Semana Negra como verdadero universo del relato— o, simplemente, una apreciación con la que no está de acuerdo?*

No creo que se pueda escribir bien de la propia ciudad, o región, o patria, desde el amor, pues en ese caso ya se forma parte del paisaje descrito. Es precisa una exterioridad, una distancia. Hasta Nueva York nos parece provinciana en manos de Tom Wolfe, o Barcelona en manos de Eduardo Mendoza. Y ¿qué decir de Dublín en manos de Joyce? Todo lo propio es agobiante, forma parte del hastío de la cotidianeidad. La dosis de amor a una ciudad ya se agota, y rebosa, en esa categorización como «propia». En cuanto a Gijón y Oviedo, son un par dialéctico del que ya me he ocupado en el escrito sobre mi ciudad, antes citado: se niegan entre sí, se contraponen, y, de este modo, se construyen cada una a contraimagen y desemejanza de su contraria.

Darío considera en cierto momento «que la única característica» del género negro es, justamente, que no tiene fronteras, que es pura frontera, tierra de nadie y de todos: «lo negro es lo fronterizo, lo inclasificable, lo intercambiable» (p. 55). De hecho, Una semana muy negra *es también un territorio novelístico que trasciende con mucho los rígidos esquemas de la novela-enigma para dar cabida a múltiples temáticas: para empezar, la crónica —si no la crítica— de toda una generación, la suya propia, por lo que respecta a su perfil ideológico (especialmente el carácter de «cuerpo mítico» de la izquierda procastrista tal y como se discute en el capítulo XI). ¿Cuánto hay de nostalgia, de desencanto, de crítica o de simple análisis desde la distancia en esta visión generacional?*

Sobre el género negro, ya he dicho alguna cosa antes. En cuanto al ingrediente generacional, que desde luego en *Una semana muy negra* es decisivo, se aporta al condimento con los sabores propios del tiempo pasado. El encanto, como todo fenómeno de encantamiento, es por esencia efímero, un consumible, pero su basura tiene enorme poder calorífico, y puede alimentar toda una vida. Personalmente deploro el discurso político del desencanto, lo encuentro propio de gentes que no dan valor a la memoria, y viven pendientes de los fuegos de artificio del presente más vulgar y oportunista. ¿Quién les habrá mandado dejarse encantar? Mi pasión por el encanto-en-tiempo-pasado, o sea, por las brasas, los rescoldos, el regodeo en los brillos y reflejos de la luz ida, los restos del naufragio, está también en *El tranvía*, en *La mosca* y, finalmente, en todo lo que he escrito.

También ocupa un lugar nada desdeñable en la novela la crónica de los naufragios sentimentales de Darío, a través de la trama amorosa que le lleva a un fracasado reencuentro con Melba, su idealizada amante de otros tiempos (algo que enlazaría quizá con La mosca*). ¿En qué medida unos y otros desencantos (los ideológicos, los sentimentales)*

se reúnen en el pensamiento literario de Pedro de Silva? ¿Es en este sentido El tranvía *—que retoma ambas vetas— la novela que siempre quiso escribir?*

El encantamiento amoroso es otra cosa, porque los cuerpos tienen más adherencia que las ideas, un abrazo bien trabado y bien respirado puede durar toda una vida. Esto no quita importancia a las brasas y rescoldos. El personaje de Darío es el del hombre *de vuelta*, lo es desde su mismo arranque. El hombre *de vuelta* en realidad está ya muerto, ha cerrado su ciclo genuino, y vive una segunda falsa vida, sin sentido. *Una semana muy negra* es en realidad la crónica de una resurrección, porque al acabar la novela Darío recobra un sentido, aunque la novela rehúya, por prudencia, la pretensión de indicar cuál. El capítulo final, en ese orden, resulta decisivo, y aventura la presencia del prodigio. Quiero decir que es, de cabo a rabo, *una novela de iniciación*, en la que se produce un cambio de estado tras agotar las experiencias, o, si se quiere, los ritos de paso, las pruebas. Ya sé que esta salida del discurso racionalista repugna a muchas sensibilidades, que optan por eludirlo, pero esta novela es lo que es, y al menos después de pasado el ecuador de la entrevista tengo que decirlo. En cuanto a *El tranvía* es una novela que tenía que escribir —en ella sí puede haber un cierto ajuste de cuentas, aunque nunca, desde luego, personal—, pero no la que siempre he querido escribir. Esa aún aguarda.

La novela permite una lectura de rango casi filosófico; puede decirse que Darío sufre una hiperestesia semiótica, en tanto que es un personaje ávido de signos y significados, que lee, interpreta y sobreinterpreta constantemente la realidad, que se le presenta entonces siempre como sombra, sospecha, apariencia. ¿Es Darío, en este sentido, una suerte de metáfora de la figura del escritor —Darío lo es, también— que cree atisbar constantemente significados, motivos, tramas en la anodina sobriedad de la vida cotidiana?

Darío piensa que los signos están por todas partes, y no hay que descartar incluso que también lo piense el autor, y se valga de la novela para emitir esa hipótesis, por más que lo haga en forma exagerada y paródica. Podríamos, metidos en filosofías, imaginar que el discurso sea un decorado confortable construido sobre una base de signos, a los que conviene prestar la debida atención para comprender las líneas de rotura del tejido aparente.

No parece, de todos modos, que Darío salga muy bien parado de la historia. Su propio carácter le lleva a magnificar ciertos hechos, a minimizar otros, y posible-

mente a dejarse arrastrar por una espiral de errores y elucubraciones que chocan, frontalmente, con la simple pero cruda resolución de la historia. ¿Es entonces el suyo un modelo intelectual —el que todo lo quiere entender, saber e interpretar— para descartar, condenado al fracaso en estos tiempos de posmoderno relativismo?

Sinceramente, creo que Darío es el único personaje del relato que sale bien parado, si tenemos en cuenta el capítulo final, y no lo suprimimos de la novela. Darío es un perdedor nato y neto, que afronta la vida sin demasiadas precauciones, y no tiene miedo a errar, ni sentido del ridículo, ni pudor, ni respeto al pasado. En ese sentido el antihéroe bien podría ser un héroe si la vida es absurda. De hecho al final sale de todos los atolladeros y hasta tiene premio en un renacimiento. El premio mayor al perdedor está en otras novelas, como es el caso de Mateo en *El Tranvía*, y hasta en *La Mosca*, siempre que nos merezca un respeto la vida de los insectos.

A propósito, ¿hasta qué punto supone la inserción en Una semana muy negra *de la trama «esotérica» una broma, un pastiche o una parodia de un cierto tipo de* best seller *muy en boga hoy día?*

Lo siento, pero no es una broma, o no lo es más que las demás bromas, algunas bastante pesadas, que constituyen las distintas tramas, o la broma de bromas que se dibuja en el ante-final. En realidad Darío, desde su inanidad inicial, va afrontando distintas pruebas o «trabajos», y la de la trama esotérica es de las más arduas. Darío las supera todas, a riesgo manifiesto de su vida, y también de la autoestima viril, se va densificando como personaje, hasta que al final está en el secreto de las cosas, o en un nuevo estado de sabiduría (digámoslo así), o si se quiere de madurez plena, de plenitud, semejante al de Guillermo de Baskerville en *El nombre de la rosa*, o, yendo a la fuente, al de Odiseo cuando regresa. El asunto, pues, está en la transformación, en la metamorfosis, fruto de una cocción a fuego intenso. Está en otras novelas, como en *Dona y Deva* o en *La Mosca*, y siempre, claro, como desenlace.

Si el propio Darío compara la escena de su ataque en la playa de Poniente con una famosísima secuencia de Con la muerte en los talones, *la escena culminante de esa trama esotérica —la participación de Darío en un rito ceremonial de aire satánico— evoca, hasta cierto punto, otra espléndida secuencia cinematográfica: la similar incursión de un pasmado Tom Cruise en un rito sectario en* Eyes wide shut, *el testamento de Kubrick. ¿Algo que declarar? ¿Ocupa algún lugar el cine en su imaginación narrativa?*

Debo decir que el filme de Kubrick me produjo, en tanto que testamento, una considerable decepción, a pesar de ser una buena película. Los infiernos de la noche a los que desciende el protagonista de la historia son, en el fondo, bastante inocentes, aunque haya orgía sexual, crimen y sida. Los intelectuales a veces son bastante mojigatos. El HORROR que Conrad revela al final de *El corazón de las tinieblas* tampoco es nada horrible, salvo a los ojos de una moral victoriana. Ya se ve en *El tranvía* que prefiero a los malditos de verdad, como Celine. El HORROR no puede consistir en una simple regresión al primitivismo (en ese sentido la versión cinematográfica de *El corazón*…, o sea, *Apocalypse now*, es fiel a la novela, aunque parezca tan lejana).

¿Qué lee Pedro de Silva últimamente, qué libros o autores nacionales e internacionales le apetece comprar cuando se acerca a una librería?

Me he vuelto a mis clásicos, y trato de sacarles los mejores jugos, cosa no siempre fácil (estrujar a Beckett, por ejemplo, es tan agotador como hacerlo con Schömberg, o, en pintura, con Malevich). Alguna vez me ocupo de un autor coetáneo, hago un barrido por todo lo que ha escrito e intento sacarle el corazón; lo he hecho no hace tanto con Coetzee. Muchas de mis lecturas son utilitarias, para otras cosas que escribo (la biografía de Largo Caballero no se puede despachar con menos de un centenar y medio de títulos, por ejemplo). También leo a algunos amigos.

¿Se siente Pedro de Silva más o menos cómodo o incómodo en el panorama de la actual narrativa española? ¿Se reconoce en algún elemento generacional, en alguna tendencia estética concreta, o se considera más bien una rara avis que trabaja según sus propios ritmos y dictámenes?

Yo también me hago esa pregunta.

¿Qué tiene que escribir aún Pedro de Silva? ¿Qué proyectos le rondan, que ideas le quitan todavía el sueño?

Me queda casi todo por hacer, y, con salud, al menos una docena de años para hacerlo. Pero ya veremos.

Los límites de la ciudad en Pablo Rivero

Álvaro Ruiz de la Peña Solar
(Universidad de Oviedo)

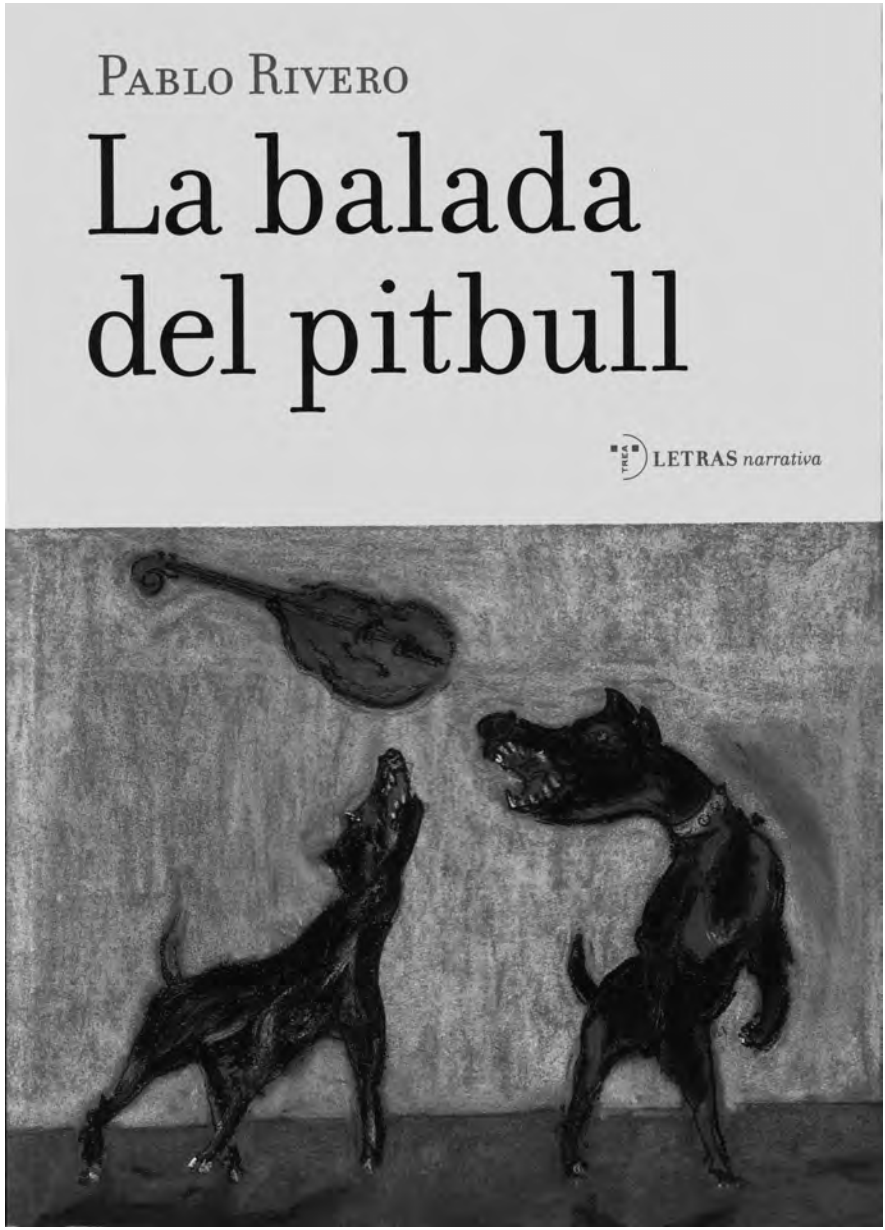
Pablo Rivero

Dentro de la gran corriente realista, que atraviesa la historia de la narrativa española, desde el siglo XIX hasta los albores del siglo XXI, el *realismo sucio*, o *dirty realism*, de las literaturas sajonas ha ido asentándose, como una nueva opción estética, a partir de los años ochenta del pasado siglo en España. Y no solo en el mundo de la prosa narrativa —novela y cuento—, sino en el del cine (con películas como *Barrio*, *Vidas de perro*, *Historias del Kronen* o *El Bola*), en el de la música (en todas las modalidades del neo-rock), la pintura (con distintos niveles de acomodación: Barceló, Sicilia, Chema Cobo, García Sevilla, etcétera). Diríase que la historia de la marginalidad, de las vidas que se sitúan fatal, y no voluntariamente, en las afueras del sistema tiene hoy un interés renovado para el arte, como alternativa a la corriente del relato de personaje socialmente integrado, y al de las historias urbanas que refuerzan el sentido de pertenencia al grupo.

Es en este contexto en el que se inscribe una novela como *La balada del pitbull*,[1] de Pablo Rivero, una especie de relato «moral», armado con los elementos que configuran la única forma de moralidad posible en el mundo de la literatura: describiendo la realidad, o un segmento de la realidad o la realidad menos tangible, con la distancia y la frialdad propias del trabajo antropológico, de un observador que analiza, sin pasión, lo que tiene ante sí mismo, sin aparente compromiso, sin explicaciones ni comentarios con los que, muchas veces, el autor —por boca del narrador— nos hace llegar sus propias consideraciones éticas sobre los temas o asuntos que expone.

En esta novela de Pablo Rivero hay un narrador que cuenta en primera persona sus recuerdos infantiles y adolescentes desde que al padre (un honrado trabajador al servicio de un empresario de dudosa ejecutoria) lo echan del trabajo, con lo que empieza a labrarse la desgracia de toda su familia. A través del *flashback* narrativo el protagonista que cuenta la historia va descubriéndonos un mundo devastado y hostil: el mundo de la vida que late en

[1] Pablo Rivero: *La balada del pitbull*, Gijón: Trea, 2002.



La balada del pitbull

un barrio construido en los límites de la ciudad, el barrio de «las 2000», que rápidamente identificamos con «las 1500», en la zona alta de la ciudad, pórtico urbano de la antigua carretera de Oviedo.

A partir de ahí, el autor nos descubre una galería de tipos humanos que conforman una suerte de retablo suburbial del fracaso económico, social y cultural, en el modelo de desarrollo urbano del franquismo tardío, que se prolonga años más tarde con modelos similares en plena restauración de la democracia liberal surgida a finales de los años setenta. La inestabilidad laboral, el desempleo, las drogas, la prostitución juvenil, las jergas, la desesperanza social, en definitiva, son los elementos que configuran ese microgrupo social dramáticamente desvertebrado: un padre abusa sexualmente de su hija discapacitada; los adolescentes buscan hacer el coito con dolor para sus compañeras; unos jóvenes gitanos apalean, hasta dejarlo agonizante, a un yonqui en el parque; muchachos que lamentan no haber grabado el suicidio de un vecino, para enviarlo al programa televisivo *Vídeos de primera;* profesores de instituto de baja por depresión; el protagonista asiste regocijado a la muerte de un niño de corta edad, destrozado por su perro pitbull como venganza:

> Capri no le suelta. Lo tiene entre sus patas y su boca. Abrazado. Da vueltas con él como si bailaran dos enamorados. Al niño se le escapa la vida, y se nota. Yo me alegro. Va a tener una buena muerte el muy cabrón, pienso. Bailando con un perro una triste balada, de la que conoce la letra.[2]

Y conste que señalo solo una breve muestra de este museo de los horrores. El relato continúa, vertiginosamente, a través de una prosa nerviosa, que se entrelaza sobre cortos recorridos constructivos, que fluyen dispersos bajo la exclusividad de un único patrón narrativo, hasta llegar a ese final desolador en el que el protagonista mira en su pasado, sin que se quebrante en ningún momento la frialdad y distanciamiento con que se ha venido construyendo el punto de vista adoptado:

> Yo no me crié en un ambiente de golpes ni de mala educación. A mi hermana, que creció conmigo, le dan un día sí y otro también. Mi padre pasó de ser un trabajador honrado y respetable a ser un casi vagabundo borracho y mi madre murió por el camino. He tenido tiempo de pensar, de reflexionar sobre mi vida y sobre todas las cosas que ocurren […]. Pero vivo en una jaula. Como una bestia.

---

[2] Pablo Rivero: *La balada del pitbull*, Gijón: Trea, 2002, p. 89.

> Ahora soy yo quien está a este lado y tengo que ducharme, comer, mear y cagar delante de un funcionario al que caes mal solo porque le pagan para eso, que no ve delante de sí a un hombre, sino a un perro, tal vez a un pitbull, y es entonces cuando doy la vuelta a mis conclusiones y pienso que yo ya no tengo una madre que me redima y apacigüe esta sed de venganza que me inunda […]. A mi nadie me va a nombrar obispo de Hipona con esta ganas de follar que tengo y Dios no me ha iluminado todavía el camino de búsqueda de la verdad interior porque entre otros motivos estoy podrido y la putrefacción ha corrompido hace tiempo todos mis valores y al fin y al cabo ni siquiera fue mi perro el que acabó con aquella criatura, porque de haber conocido mi destino habría sido yo mismo el que le hubiera comido las tripas. Voy en un camión camino de Albacete igual que hizo mi prima. Voy a buscarla al bar donde trabaja y, si se presenta la ocasión le diré que me vuelva a enseñar una teta, que me quiera y me sonría como hacía en aquellas ya lejanas vacaciones. Voy en el camión y el conductor no me habla porque llevo en la mano el tatuaje de la cárcel y una maleta sin nada.[3]

¿Cuáles son, entonces, los valores literarios de esta novela de Pablo Rivero? Creo que esos valores se distribuyen en dos niveles o estrategias constructivas. El primero tiene mucho que ver con la técnica narrativa que el autor utiliza, y con el punto de vista adoptado; para decirlo sencillamente, un narrador-protagonista, del que ni siquiera conocemos su nombre, cuenta en primera persona los pormenores de su infancia y adolescencia hasta su ingreso en la cárcel; así que se trata de una escritura revertida temporalmente, y sometida a una selección de sucesos que marcan el tono general del relato, que va constituyéndose dentro de una estructura cerrada, hábilmente manipulada por el autor, que hace avanzar la historia hacia dentro de sí misma, circularmente, de modo que el texto podría empezar a leerse justamente por el final y acabar en los inicios, sin que la experiencia de lectura se modifique.

El segundo nivel que me interesa resaltar es el de las estrategias lingüísticas. En *La balada* aceptamos, de algún modo, que las convenciones narrativas permitan licencias de expresión, que podrían resultar en exceso forzadas en boca de los protagonistas. Cuando estas licencias desbordan el nivel permitido por la propia lógica del discurso, el texto ronda peligrosamente la inverosimilitud. Me refiero a ese tipo de reflexiones que el autor atribuye a su innominado protagonista, como cuando este va describiendo —recordando— a sus compañeros de colegio:

---

[3] Pablo Rivero: *La balada del pitbull*, Gijón: Trea, 2002, pp. 91-92.

> Su estoicismo en clase era el blanco perfecto para esos largos períodos de humillación que tanto gustan a los profesores. Ansiosos por activar el drama emocional en el que el alumno, roto psíquicamente por el peso de sus conclusiones, se levanta y grita, aceptando toda la mierda que le han vertido encima.[4]

Pues bien, el lector acepta esta convención literaria, justificada por una especie de pacto implícito entre autor y narrador, pacto en el que el autor parece que transmite los pensamientos del narrador desde una posición de privilegio, eludiendo la realidad lingüística en la que debería haberse movido el discurso del protagonista, o el resto de los personajes; el lector, repito, acepta esta convención, porque de no ser así, no habría texto posible con vocación de representar la realidad. Si los personajes de las novelas, tal como son concebidas por el autor, tuvieran que escribir sus propios diálogos, no habría literatura; así que todos aceptamos el truco, la licencia, de un mediador entre el narrador y el lector. Además, el autor nos ayuda a entender la supuesta impostura lingüística, haciéndonos ver que el narrador que cuenta su historia posee un bagaje literario que le confiere competencia para expresarse como lo hace, puesto que en la cárcel pudo «leer a San Agustín, a Plutarco, a Platón y a otros cuantos», por lo que puede llegar a concluir que «el *Mein Kampf* es una mierda», así como elaborar otros juicios que implican una cierta formación cultural.

Pablo Rivero se ha zambullido, con su primera novela, en un mundo literario en el que los riesgos de la desmesura verbal y la proximidad, casi insoportable, de los materiales de la realidad sobre los que descansa pueden acabar destrozando una excelente idea narrativa, y ha salido indemne en busca de su segunda novela, *Últimos ejemplares*,[5] con la que completará, de momento, su visión literaria del crecimiento urbano de una ciudad, con las contradicciones que conducen a su inconsistencia y desvertebramiento sociales (bien visibles en muchos de nuestros barrios actuales); la ciudad —sus imprecisos límites— tiene, en lo que se refiere a Gijón, su inteligente descriptor, ya hoy, en esta novela de Pablo Rivero. Con *La balada del pitbull* ha demostrado Pablo que se puede conmover a los lectores sin recurrir a los trucos habituales del oficio, y que se puede «moralizar» sin dar lecciones de nada y a nadie.

En *Últimos ejemplares*, ha continuado el novelista de Somió recorriendo el territorio urbano de la representación literaria, modificando el prisma de

---

[4] Pablo Rivero: *La balada del pitbull*, Gijón: Trea, 2002, p. 17.

[5] Ídem, *Últimos ejemplares*, Gijón: Trea, 2006.

visión y ampliando los márgenes del objetivo, para cubrir un espacio mucho mayor que le permite observar, más relajadamente que en *La balada*, la variopinta condición humana de todos aquellos que se han situado, voluntariamente, fuera de los límites del sistema. El Gijón recreado por Pablo Rivero en esta novela, hoy irreconocible para el autor —y seguramente también para los lectores— ha sido sometido a una selección implacable de elementos novelables (solo los que proceden del ámbito de la memoria personal, convertida en material estético), y reducido a un expresionismo narrativo que puede recordar al Cela de los «apuntes carpetovetónicos» de *El gallego y su cuadrilla* o *La colmena*, o, más cercanamente, a los trazos solanescos en la pintura de Evaristo Valle.

Si en *La balada* la ciudad burguesa desaparece, porque únicamente podemos intuirla a través de una de una de sus partes más ocultas (la vida de un barrio marginal), en *Últimos ejemplares*, esa misma ciudad es observada desde sus márgenes (la indecisa ruralidad de Somió, la carretera de la Costa, el cerro de Santa Catalina, el cementerio civil de Ceares, la playa de Estaño, el barrio de El Coto), y nunca desde el dédalo de calles que construyen su identidad propiamente urbana, que no parecen interesarle mucho al autor. Así, «Leo se había imbuido por completo en el espacio que nos rodeaba y serpenteaba por todas *aquellas callejuelas de casas bajas* en alternancia con algunos edificios, *pequeñas naves industriales seguramente parasitarias de la industria naval y solares abandonados donde los gatos proliferan* y algunos niños pequeños jugaban empujándose montados en *un carricoche de bebé abandonado*»[6], o «El Coto es uno de los pocos barrios de Gijón cuyas calles *no son llanas;* hasta hace poco había allí *una cárcel*, *cuarteles militares*, *viviendas de protección social y algunos chalés sueltos* que en su mayoría habían pertenecido a militares y pequeños comerciantes locales y que fueron quedando aislados entre los bloques, confiriéndole a la zona *unas características peculiares.* En el Coto vive mucha gente joven, porque los alquileres *no suelen ser muy caros.* A través de sus ventanas, si uno se fija bien, pueden verse paredes pintadas de colores y pósters de películas de culto clavados con chinchetas en ellas, y los bares que hasta hace poco habían sido territorio acotado *de viejos y de medias de vino peleón*, han aprendido a sacar sus trastos a la calle para que en las veladas de verano los chavales puedan tomar su cerveza después de trabajar, en plena noche, contemplando las estrellas debajo justo de su casa».

La ciudad se ve, siempre, desde sus afueras; desde esos límites en los que lo poético («Desde allí se ve el resplandor de la ciudad en el cielo y en el

[6] Pablo Rivero: *Últimos ejemplares*, Gijón: Trea, 2006, p. 65.

mar, sobre todo en los bordes de espuma blanca que llegan casi hasta las farolas del paseo del Muro» [p. 109]) alterna con otra visión más finalista y amarga de la realidad («En el Alejandría terminaba la calle, el barrio y el mundo» [p. 95]).

Quien «hace» la ciudad es, precisamente, quien ha sido expelido de ella; en las novelas urbanas de Pablo Rivero, los verdaderos protagonistas son aquellos que se convierten en referentes autobiográficos del autor, aquellos que construyen la realidad evocada desde la singularidad de sus vidas y son recreados literariamente, a su vez, por el taller de la memoria. La ciudad *es* lo que *era* en el pasado. Por esa razón, la novela está atravesada de sentimientos de pérdida, de la evidencia de que cualquier pasado es irrecuperable:

> Solo cuando nos detenemos a evocar, comprobamos que la mayoría de paisajes que pueblan nuestros recuerdos han mutado o, simplemente, no existen […]. Tuve la impresión aquella tarde, escuchando otra vez las batallitas del abuelo, de sentirme desplazado, una isla vieja en medio de un océano en ebullición que me acercaba los restos más modernos de diferentes naufragios, porque el hecho de que prácticamente me criara con mi abuelo me hizo conocer siempre a personas mucho mayores que yo que cada dos por tres desaparecían.[7]

Y de esos recuerdos, enhebrados a las historias de la gente mayor que contaba el abuelo, surge un sentimiento ético que desplaza el relato hacia la reflexión, en el convencimiento de que la verdadera literatura es inevitablemente deudora de la vida, de las vidas de los desplazados por la historia:

> Repasando sus vidas, en el recuerdo que permanece de ellos, parece como si no hubiera sufrimiento, como si sus horas hubieran transcurrido entre la risa y la diversión y no hubieran hecho nada más. Aun sabiendo que *no tenían nada*, que eran *humildes trabajadores*, intentaba encontrar ese sufrimiento y ese odio fratricida del que los maestros, los políticos y los libros me hablaron mucho más tarde y, aunque me esforzase, nunca lo encontraba.[8]

Últimos ejemplares es, en cierto modo, la novela de una infancia recuperada en la ciudad que ya no existe:

---

[7] Pablo Rivero: *Últimos ejemplares*, Gijón: Trea, 2006, p. 53.

[8] Ibídem, p. 23.

> Todo esto ocurría en un tiempo en el que no hacía falta quedar con nadie para verse; uno salía y los amigos estaban ahí, en la calle o directamente se iba a las casas a buscarlos. Llegabas sin permiso ni nada por el estilo y preguntabas.[9]

En otro orden de cosas, debe insistirse en que hay una ciudad que no se cuenta, la ciudad reglamentada por las leyes y regida por el orden social, la ciudad del centro urbano, la de los burgueses y las clases medias, que permanecen ocultos detrás del relato. Esa ciudad halla sus signos de identidad en la presencia de instituciones conformadoras de ideología: el colegio de jesuitas en que estudia el protagonista y el colegio de la Asunción de María en que se distinguen las adolescentes por «las medias del uniforme» que llevan. Para el autor, el colegio de jesuitas no es más que un encuadre literario que facilita la presentación de los amigos y compañeros del protagonista (los Boleto, Sebastián Canelo, Amado de Lirio, Luis Pimpón y otros), y no se aprovecha como material narrativo que implique una crítica a la educación religiosa o civil de los alumnos. El colegio de jesuitas, su ambiente social, sirve exclusivamente como contrapunto silente a la vida que se desarrolla en los barrios, en las zonas suburbiales que limitan con el espacio rural. El colegio es el dique social frente a la vida desordenada de los personajes que pueblan la historia. El colegio representa el orden, crea los prestigios y conserva los usos de la sociedad bienpensante, pero para el autor no deja de ser más que una instancia inevitable:

> El padre Sarmiento le replicó, intentando convencerle, que el colegio era *toda una institución en la ciudad*, *seria y con unas normas claras y bien definidas* a las que otros alumnos antes que yo, incluidos *algunos políticos y buenos empresarios*, habían hecho caso.[10]

De idéntica manera a cómo se cierra la historia en la primera novela de Pablo Rivero, que deja en el lector una sensación de desesperanzado vacío y acabamiento, en *Últimos ejemplares* el final clausura un pensamiento que se había ido encadenando a lo largo de toda la novela, con la nostalgia del pasado como motor activo del relato. En una extensa reflexión sobre el tiempo histórico, el protagonista establece las premisas de un proceso de conversión personal que ha modificado definitivamente su vida:

---

[9] Pablo Rivero: *Últimos ejemplares*, Gijón: Trea, 2006, pp. 20-21.

[10] Ibídem, p. 111.

> El verano de 1990 fue el mejor de mi vida y, aunque estoy vivo, tengo la certeza de que no habrá ninguno mejor, porque, entre otros motivos, ya no soy el mismo ni volveré a serlo nunca, y es que las cosas cambian […] lo que de verdad valía se hizo viejo […] ¿quién va a volver a poner aquel roble en su sitio por muy seco que estuviera, quién va a arrancar el asfalto para devolver las piedras al camino, quién lo hará? […] ¿quién abandonó el viejo lavadero, dónde están los carros, de dónde surge la leche que me tomo, por qué en mi casa se tiró la cocina de carbón si mi madre nunca está? […] En 1990, no sé por qué, el sol subió tan alto que cambió las dimensiones de la vida, y las sombras y colores de las cosas ya no reaparecieron. En 1990 fue la última vez que el abuelo y yo podamos la palmera, y al atardecer quemamos sus hojas secas, que ardieron como yesca, avivadas por el nordeste y la gran cantidad de deshechos vegetales que fuimos acumulando durante el invierno en un montón […]. Fumamos unos pitos hablando de la vida, hasta que las llamas fueron cesando, su crepitar haciéndose más sordo, y la helada nos cubrió con su fino manto.[11]

La conversión del muchacho en hombre se ha operado con el cambio de la ciudad como testigo.

Con sus dos primeras novelas, *La balada del pitbull* y *Últimos ejemplares*, Pablo Rivero inscribe su nombre en la ya larga nómina de autores que se han acercado a la ciudad para describirla, definiendo una actitud moral ante ella. En este caso, Rivero aporta al conjunto un punto de vista nuevo, desprejuiciado y honesto, entre la nostalgia por el pasado perdido y la acritud ante un mundo urbano que ha sacrificado en aras del «bienestar» muchos de los valores que iluminaban su singular identidad. Gijón es ahora un escenario más abierto a las propuestas literarias que puedan ir surgiendo en el futuro.

[11] Pablo Rivero: *Últimos ejemplares*, Gijón: Trea, 2006, pp. 133-134.

Entrevista a Pablo Rivero

¿Qué le da Gijón a tu literatura?

Bueno, hasta ahora Gijón ha sido el escenario de la mayoría de mis narraciones. Además de ser mi ciudad, y por tanto de tener un conocimiento físico de ella, para mí Gijón está dotada de una textura muy especial que se adapta bien a la mayoría de los personajes que describo.

Cuando uno escribe sobre una ciudad, ¿le asalta la tentación de ajustar cuentas con ella?, como lo hicieron muchos escritores, desde Clarín hasta Miguel Sánchez Ostiz, por ejemplo.

Está claro que la literatura es un excelente foro para la venganza, pero en todo caso me vería más interesado en ajustar cuentas con las personas que con los espacios. En mi primera novela hay muchos ejemplos de ello.

¿Qué te interesa de la ciudad como representación de un espacio narrativo?

Pues los lugares que sean representativos del hábitat donde se mueven los personajes que describo. Suelen ser la mayoría de las veces lugares húmedos y sombríos, donde el porcentaje de los que sufren o sienten rencores y odios es mayor que el espacio ocupado por los que tienen la conciencia en paz.

¿Cuáles han sido tus influencias literarias, y de cuál de ellas procede ese interés por los tipos marginales, los escenarios de frontera, las situaciones límite?

Realmente no sé qué autores determinados pueden haber marcado mi forma de escribir; es como si me preguntas cuál es mi libro favorito, o la mejor película que he visto o el mejor disco que he escuchado, no sabría responderte. Como escritor creo que me ha influido la literatura en sentido

genérico, y esa magia que permite que uno pueda dar vida a los mundos solapados de su imaginación con un cierto sentido. Como lector siento respeto por casi todos los escritores, y admiración por una nómina variada: Baroja, Marsé, Dostoyevski, Coetzee, Carver, los asturianos Menéndez Salmón, Del Campo y el poeta David González, pero tal vez esa vertiente marginal a la que te refieres tenga su origen en la lectura y posterior fascinación que en mi adolescencia me causaron los *Beat generation*, Burroughs, Kerouac, Ginsberg…, que en muchas ocasiones se dedicaron a escarbar en la basura del mundo moderno para mostrarnos la belleza y potencia oculta de los hombres y objetos olvidados.

¿Qué importancia tiene el cine en tu narrativa, u otras expresiones artísticas como el cómic, la música, la pintura, etcétera?

Mucha, puesto que mi nacimiento coincidió con la era de la imagen «domesticada» (me refiero a la televisión), y eso creo que se nota porque hay veces que pretendo que momentos puntuales de mi obra tengan unas connotaciones muy visuales, inmediatas, y por lo tanto parten de una imagen que yo tengo en la cabeza en vez de una reflexión filosófica, social o estrictamente narrativa. También la música es un factor y un recurso a la vez importante para mí. Creo que todos somos depositarios de unos fondos musicales que conviven con nuestros recuerdos de tal modo que podríamos hacer una especie de banda sonora de nuestras vidas, así que procuro añadir siempre que puedo algunas referencias musicales para que potencien un poco más la narración. Como curiosidad, tú sabes que una de mis mayores aficiones es la música. Mis amigos y yo hace tiempo que tenemos un «grupete» donde tocamos las canciones con las que crecimos y damos algún concierto que otro por ahí; atesoro instrumentos viejos, discos, juguetes antiguos…, y todo esto además de la pasión que siento por Daniel Clowes y Richard Burns, de los que tengo casi todo lo que han hecho y que son los autores más de culto de lo que se denominó el cómic *underground* americano, auténticas joyas donde se combina narración e imagen con el mismo grado de talento, así que te habrás hecho una idea más o menos de mi perfil.

Escritores marcadamente «locales», como Marsé, Vázquez Montalbán o Mendoza (Barcelona, como espacio de representación), aprovechan la ciudad para golpear críticamente a la burguesía urbana, hacen una especie de novela realista antiburguesa (con matices, claro). En tu obra la burguesía no aparece como elemento susceptible de denuncia; más bien son las clases populares o marginales las protagonis-

tas de la historia narrada. ¿Por qué esa ausencia de burgueses en las dos novelas? ¿Por qué es una clase sin interés literario para ti?

De momento no los necesito. No me veo capaz de crear nada con las preocupaciones actuales de la burguesía del crédito hipotecario y la apariencia inmediata. Somos una mayoría engañosa y carente en un 80 % de valores auténticos. La democracia nos ha hecho creer que la «burguesía» somos todos. Hace treinta años la gente vivía de alquiler o donde podía, yo mismo compartí una habitación italiana con mi hermano bastantes años y la casa nunca «se nos quedó pequeña». Antiguamente viajaban cuatro, hoy por hoy parece que si no te largas de casa una semana al año eres un apestado, y algunos incluso tienen la valentía de sentarse en una oficina bancaria delante de un paisano entrajetado a pedir pasta para ir de vacaciones. Un coche en una familia duraba toda la vida; hoy, a los tres años, con toda esa tecnología hay que cambiarlo. Perdón, debo de estar majareta, pero no lo entiendo. He visto a mis padres sacrificarse hasta el cansancio para que mi hermano y yo pudiésemos vivir por encima de nuestras posibilidades, así que ahora que creo comprender bastante bien los asquerosos y sibilinos movimientos del mundo, creo que una deuda que tengo con ellos es conservar lo que pudieron darme y tener bien claro el lugar que ocupo en el mundo y enfocar todos mis esfuerzos al logro intelectual más que al material. Podemos concluir por todo ello que no encuentro ningún aliciente en ese estrato.

¿Cómo es tu «taller de escritor»? ¿Cuándo escribes? ¿Qué horas dedicas a la escritura? ¿Eres sistemático escribiendo o escribes por motivaciones o impulsos? ¿Corriges mucho, poco o nada? ¿Relees tus textos a menudo? ¿Encomiendas su lectura a gente de tu confianza? ¿Quieres añadir algo que pueda ser considerado peculiar en tu forma de trabajar?

Ahora mi taller de escritor es un soporte informático. Hace poco era un lápiz y una hoja en blanco. No tengo disciplina hasta el momento en que la historia me domina, y cuando eso sucede, ya no tengo horarios ni rutinas, por eso dependo mucho de la actividad que realice para poder escribir. No suelo corregir ni releer, con lo que la mayoría de las veces es mi editor el que tiene que realizar el esfuerzo de vislumbrar algo talentoso entre el vómito que le presento. Luego, ya me tranquilizo y procuro limar la obra con gente de la editorial que ya me conoce y sabe lo que quiero decir y de qué manera.

De los escritores gijoneses anteriores a ti (los Castañón, Mauro Muñiz, Ayesta, González Aller, Óscar Muñiz, Fernández Roces, Pedro de Silva, Carmen G. Ojea, Ricardo Menéndez Salmón, u otros que se quiera considerar), ¿reconoces deudas o influencias estéticas, estilísticas o de cualquier otro tipo? ¿Alguno de ellos te resulta próximo en sus planteamientos literarios?

Directamente no me veo influenciado por ninguno, aunque acabo de descubrir la obra de Luciano Castañón y me ha encantado la forma con la que aborda la marginalidad y la viveza y el bullicio del día a día en una ciudad como Gijón.

Ricardo Menéndez Salmón y tú sois buenos amigos y, en mi opinión, dos de los mejores narradores de la literatura que hoy se hace en Asturias. Dos concepciones muy distintas, dos formaciones intelectuales poco semejantes, dos estilos diversos, probablemente dos depósitos de influencias literarias con pocos nexos comunes. ¿Qué te llevarías de sus novelas a tu taller?

De Ricardo me lo llevaría todo, aunque maneja mimbres que yo no podría entrelazar por mucho que lo intentase. Él es ya todo un nombre en la historia de nuestra literatura, ahora falta que le conozcan en otros muchos sitios y estoy seguro de que así ocurrirá. Todos los asturianos deberíamos estar orgullosos de él. Yo le admiro mucho, pero es que además es un amigo, una persona entrañable y desinteresada que nunca se ha olvidado de mí en los momentos malos, me ha ayudado y alentado, y esos son aspectos que le honran y que yo no puedo obviar.

El interés por el mundo de los límites, de los extrarradios, de la marginalidad, ¿es una opción intelectual o, por el contrario, es una elección afectiva unida a lo biográfico propio, porque lo conoces mejor, porque te sientes más identificado con sus marcas de identidad?

Bueno, afortunadamente mi vida se ha desarrollado en las antípodas de ese concepto, pero por unos motivos u otros he llegado a conocer personas de ese círculo e incluso a trabar amistad con ellas, y lejos de lo que en un principio se pudiera pensar, me han aceptado sin hacer preguntas y me han tratado incluso mejor que gente, se supone, con mayor educación, así que siempre que puedo les hago un guiño en mis relatos a modo de pequeño homenaje, pero, por otra parte, esas vidas llevadas hasta las máximas consecuencias me permiten un juego literario muy amplio e interesante.

Antes de saber que estás haciendo estudios de antropología, yo había pensado que hay mucho nutriente sociológico en tus relatos, casi una dedicación a la antropología urbana de campo. La escritura como vocación y la antropología como aprendizaje, ¿se entrecruzan en tus obras?

Sí, por supuesto, se puede decir que aplico el método científico hasta justo el momento en que todos esos datos objetivamente obtenidos de una observación directa, y en ocasiones escrupulosa hasta puntos de voyerismo, pasan por el tamiz de mi imaginación y el proceso toma un vuelco hacia lo que podríamos denominar *ficción literaria*. La antropología, además, es una ciencia soterrada desde la aurora de los tiempos en cualquier manifestación de índole artística. El antropólogo debe escribir, es indispensable, es más, creo que soy antropólogo antes que escritor, y he tenido ese debate conmigo mismo en alguna ocasión, llegando a la creencia de que lo que escribo son mis conclusiones de lo que observo.

El otro día, en una pseudotertulia o una presentación, no me acuerdo bien ahora, a un escritorcillo que no paraba de contarnos la nómina de autores que avalaban su bisoña obra y que tal y que cual, se le llenaba la boca hablándome de Conrad con una cierta superioridad que se iba acrecentando a medida que la conversación transcurría, ya que yo permanecía absolutamente en silencio. Mi primera reacción fue pensar en que, antes que Conrad, Radcliff-Brown y sus experiencias en las islas Andaman, Polinesia o África, o Malinowski en las Trobiand, con su descripción del anillo Kula, o el mismísimo Darwin, con estrictos trabajos de campo, habían logrado narraciones que bajo mi punto de vista de lector me parecen mucho más espectaculares. Por educación continué en silencio, pero te darás cuenta de que inconscientemente siempre tiendo hacia lo mismo.

El título Últimos ejemplares *es, en cierto modo, clausurador; parece cerrar un ciclo de la vida urbana gijonesa, caracterizado por la deshumanización y la ausencia de singularidad, de individualidad, en los personajes de la ciudad. Por edad no has podido conocer a tipos tan emblemáticos como Rambal, u otros muchos que caracterizaron la vida bohemia de la posguerra y el tardofranquismo. ¿Sientes nostalgia de aquel Gijón, tan profundamente humano en la identificación y el respeto por su iconografía local, por lo que eran unas señas de identidad que se han ido difuminando hasta, casi, su desaparición en el momento presente?*

Se puede decir que siento nostalgia por casi todo. Me encantan los rastrillos, las cosas viejas, toda la iconografía de mi infancia. Guardo un montón

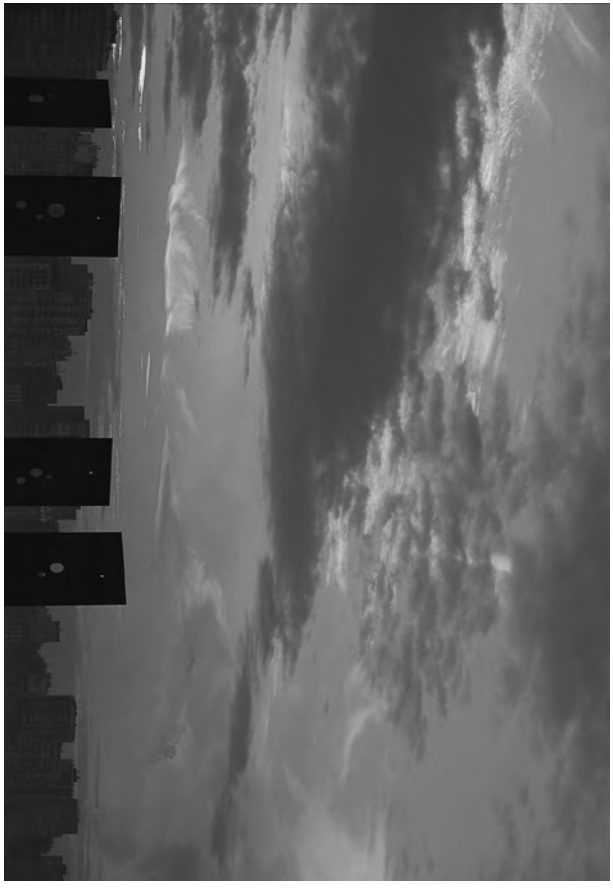
de cosas inútiles y acabadas por una mera cuestión nostálgica y he pasado mucho tiempo con gente mayor —algunos ya no están—, a los que vi comportarse de una forma determinada, con unos valores de respeto, honor, verdad y unos códigos internos que se me han quedado dentro y, aunque estén en desuso y la mayoría no los comprendan, a mí me hacen creerme mejor persona.

Finalmente, ¿Cómo ves tu deriva futura de escritor? ¿Qué proyectos tienes entre manos? ¿Qué tipo de novela o relatos te gustaría acometer de inmediato? ¿Cómo querrías que se fuera construyendo tu «armadura» de narrador?

Nunca pienso en el futuro, me da miedo, así que tengo una imagen de mí en continuo presente. Ahora estoy con una novela que presiento va a cerrar en mí un ciclo como escritor. Francamente, no sé si seguiré escribiendo, pero si lo hago, me gustaría que en el futuro, cuando ya ni exista y alguien abra alguno de mis libros, se lleve la impresión de que lo ha escrito una persona honesta.

Crónicas de Gijón hoy

Juan Carlos Gea



Miguel Escribano Díaz

Del egotismo gijonés

Hace unas semanas, en una entrevista con motivo de su pregón para las fiestas de Begoña, el veterano y querido compañero de *La Nueva España* Dionisio Viña proclamaba con conocimiento de causa que en Gijón «es fácil ser periodista». Estoy totalmente de acuerdo, aunque yo aún iría más lejos: yo diría que en Gijón es fácil ser periodista local, pero también literato o historiador local, e incluso que es fácil practicar cualquier tipo de relato oral con esta ciudad como objeto. Dando la vuelta, con la venia, a la frase de Viña, diría que para el periodista, el narrador, el historiador, el bardo de chigre o la sibila de puesto del mercado que operan en Gijón, esta es una ciudad desvergonzadamente *fácil.* Y me gustaría que *fácil* sugiera aquí su matiz más venéreo; que sugiera que Gijón *se deja* contar. Que apetece y desea ser contada. Parto hoy de esta vieja convicción propia, que va para aserto conforme supera la prueba de los años. Para quien quiera ponerse a ello, esta ciudad ofrece por sí misma abundante materia narrativa en el sentido más amplio de la narratividad, y sospecho que lo hace porque saca algún provecho en su dejarse. Voy a explicarme sobre esta convicción, un poco ahora y algo más hacia el final de esta charla.

En un texto que escribí hace unos años —y disculpen que empiece autocitándome tan temprano— me atreví a tildar a Gijón de *ciudad egotista.* Sé que no suena bien, pero no es un reproche, aunque sí hubiera en ello algo de provocación. Ante esa palabra el oído y el sentido tienden a dejarse caer hacia la noción —normalmente peyorativa, aunque ya nunca se sabe— de egoísmo. Pero el egotismo no es necesariamente egoísta. Egotista es, según la Real Academia, aquel que padece un «prurito de hablar de sí mismo» o un «sentimiento exagerado de la propia personalidad». Y estas dos últimas conductas, sean o no alimentadas por el exceso de amor propio, convendrán ustedes en que sí retratan con toda exactitud una parte relevante del carácter de los ciudadanos de esta villa y del modo en que ejercen su ciudadanía. Era

lo que venía a defender aquel texto: que en Gijón se habla mucho, casi muchísimo, y se habla mucho de Gijón. No es imposible que ser gijonés consista en buena parte en ejercer esa constante cháchara autocéntrica, hablada o escrita, para consumo interno. Ahora bien, si ese egotismo es la mejor prueba de que la ciudad se deja contar, o si, al revés, es esta la que en el fondo estructuralmente lo provoca, son honduras en las que no voy a meterme.

Sí me interesa, sin embargo, subrayar que el objeto de esta charla, la crónica, es una de las modalidades más particulares y especializadas en que esta ciudad puede ejercer, por escrito, su egotismo, con la peculiaridad añadida de que aquí son pocos los que hablan y muchos los que escuchan, o leen, aunque lo que se habla sea sobre todo un estímulo para seguir alimentando la conversación colectiva sobre la ciudad.

Crónicas. La ambigüedad de un género

Pero *Crónicas de Gijón hoy* es un epígrafe lo suficientemente ambiguo como para permitir que sigamos varias direcciones. En mi condición de periodista —o, para ser más exactos, de alguien que se gana la vida escribiendo en periódicos—, debo suponer que mis anfitriones no esperaban que me ocupase de la crónica histórica o literaria que se hace hoy en Gijón, algo que, de todos modos, es materia de otras ponencias y va a acabar apareciendo en esta charla de un modo u otro. Deduzco, por tanto, que me queda la crónica periodística. Y en consecuencia, que lo que debería intentar responder es a preguntas del estilo de las siguientes: ¿Cómo se practica, si es que se practica, la crónica periodística en Gijón hoy? ¿Quiénes son sus autores? ¿Tiene algo de peculiar? ¿Qué han aportado al género y, en su caso, a la memoria colectiva que la nutre y la recibe, depósito final de toda crónica periodística que consiga sobrevivir a su condición fungible?

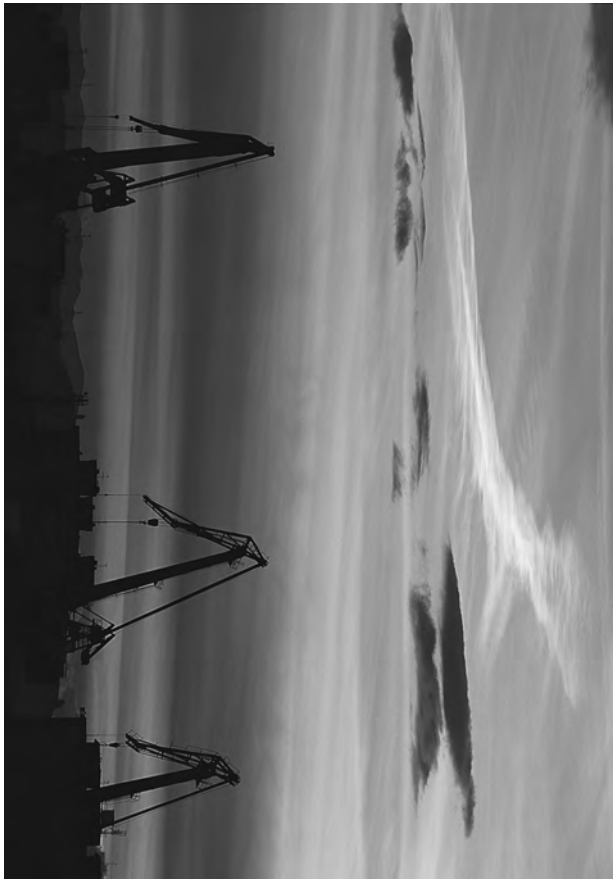
Pues mucho me temo que, si no quieren que acabemos aquí mismo, se vayan a encontrar con que mi respuesta tiene que ser aún más ambigua que el propio concepto de crónica periodística. Y también con que tengamos que hablar de una especie de noción ampliada de crónica o de una determinada actitud periodística —la podríamos describir como una actitud *croniquizante*— para que yo tenga suficiente materia de exposición esta tarde. Porque, en el fondo, la crónica *comme il faut*, de cuerpo entero, es un género periodístico que, tristemente, no se ejerce en exceso en la prensa gijonesa contemporánea, como tampoco en la mayor parte de la prensa española que yo conozco. Y, muy particularmente, en la local.

Explicar las razones de esta respuesta más bien decepcionante hace obligatorio un pequeño rodeo por la teoría para recordar a qué llamamos *crónica periodística*. Espero que no se considere un rodeo gratuito, porque, como ya he apuntado, la ambigüedad parece consustancial al propio concepto, y esto es algo que coinciden en señalar muchos de quienes han la han estudiado. Aunque, sobre todo, me gustaría que este rodeo sirviese para recordar que es un concepto frecuentemente mal utilizado.

Empecemos por ahí. La crónica es descrita con frecuencia en unos términos que la confunden con el reportaje o con el artículo de opinión, o bien con la práctica de cualquier modalidad periodística dentro de unas secciones muy determinadas —deportes, eso llamado *vida social*, espectáculos, toros—, aunque no todo el periodismo deportivo consista en crónica deportiva, ni todo el periodismo de sociedad en crónica de sociedad, ni todo el periodismo de espectáculos en crónica de espectáculos. Ni siquiera todo el periodismo taurino, con tanta querencia por los tercios de la parcialidad y la literatura, es siempre crónica taurina.

Pero, en el colmo de esta confusión, a veces se denomina *crónica* a lo que más lejos está de ella: los textos informativos puros y duros, que vienen a ser a la crónica lo que la semilla al baobab, o lo que un simple hecho anotado por el escritor en sus apuntes a un texto narrativo acabado. Es esta una inexactitud tan extendida que en ella incurre incluso la Real Academia, cuando define la crónica como «artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad», y se queda tan ancha después de haber convertido todo el periodismo en crónica. El equívoco, que puede estar justificado en términos semánticos, pero no desde luego funcionales, proviene de la raíz etimológica de la palabra, el *cronos* griego, que refiere al relato temporalmente ordenado de unos hechos y que, en efecto, podría designar a todo relato periodístico, tan ligado al orden de lo cronológico. Pero por mucho que a los señores de la Academia les tire el peso de la etimología, nada de lo antes citado es crónica periodística.

Descartado todo esto, empezaremos a definir en positivo. Hasta donde sea posible, se entiende. Pues, como les señalaba, los especialistas no acaban de coincidir sobre el objetivo, los métodos y las características formales del género. De entre todas las aproximaciones que conozco, una de las que me parece más atinada y completa es la de Juan Carlos Gil (que, aunque lo parezca sospechosamente, no es ningún álter ego de quien les habla). A ella me atendré. Para Gil, la crónica constituye la porosa frontera natural entre el periodismo y la literatura, y su territorio dibuja un género extremadamente dúctil que rompe las distinciones, heredadas de la tradición anglo-



Miguel Escribano Díaz

sajona, entre *story* y *comment*, entre lo secamente informativo y el comentario editorializante o de opinión. El fin de ese género fronterizo es, en términos generales, el de ofrecer una narración de los hechos contada por un testigo de los estos, pero filtrada por una interpretación rigurosamente personal que sea capaz de poner al lector en situación de forjarse un juicio crítico o, al menos, de influir en su consideración acerca de lo que se está contando.

Para ello se apoya en recursos puramente periodísticos y en otros literarios, pero sin considerar a estos como meras herramientas suplementarias, un simple rebozo de estilo. Lo literario es hasta tal punto consustancial a la crónica que no solo resulta inseparable del elemento periodístico, sino que a veces pesa mucho más que lo periodístico en el conjunto, dando en los mejores casos una pervivencia extraordinaria a una página destinada en principio a vivir lo que vive una mosca del vinagre. Y, desde luego, es ese elemento literario lo que modula, amplifica y transustancia el material informativo en crónica propiamente dicha. El cronista, yo creo, es casi siempre consciente de que practica con mayor o menor intensidad un género literario.

Esto último es particularmente interesante por lo que respecta a la prensa local. Esa disposición literaria, que probablemente venga de la novela realista del XIX, le da al periodista una confianza especial para abordar lo que, en apariencia, es poco atractivo informativamente. Es un lugar común del catón periodístico que se puede hacer buen periodismo con cualquier material porque no hay hechos periodísticamente irrelevantes, sino periodistas incompetentes, como gustan de repetir los jefes en las galeras de la prensa diaria, y en particular en la local, donde lo aparentemente irrelevante es la materia informativa de cada día. Es probable que lleven razón, y que esa sea la mejor actitud para encarar un pleno ordinario, las fiestas patronales de una parroquia o la enésima exposición de un artista local. Y aquí, la actitud digamos, literaria, puede ser una ayuda tanto para el redactor como para el lector.

Por otra parte, y volviendo a ese carácter «rigurosamente personal» al que he aludido, este no solo reside en la intervención de la subjetividad del periodista-narrador a la hora de interpretar, reordenar o aderezar los hechos que narra —algo que sucede en mayor o menor medida en cualquier género periodístico—, sino que también se halla en el hecho de que la crónica viene respaldada por la personalidad de una firma concreta y conocida por los lectores. No solo se trata de firmar el texto para responsabilizarse formalmente de él, como en cualquier otra información. Ni solo de rubri-

car notarialmente. En el resto de géneros periodísticos mayores, el sujeto interviene, puesto que siempre valida con su condición de testigo directo la información; pero es un sujeto, por así decir, vaciado, despersonalizado, idealmente casi intercambiable. En la crónica, no. Del mismo modo que sucede con las crónicas históricas —antecedente obvio de las periodísticas— el autor no es *cualquier* autor: está investido de una cierta autoridad; es una pluma que ofrece al lector una garantía de solvencia, la confianza de que quien narra es conocedor de aquello que se narra y de que en su lectura se va a encontrar un texto que además de informar e interpretar con fuste va a proporcionar un grado estimable de deleite literario.

Finalmente, yo creo, con Gil, que este doble aspecto de especialista y casi *entertainer* con licencia para saltarse las alambradas de la objetividad, o al menos para jugar con su trazado, está en la raíz de la crónica como género, y que el buen cronista —como el buen columnista y el buen autor de reportajes, cuando estos son además grandes reportajes— tiende, también, una de las amarras que atan intelectual, ideológica y afectivamente al lector y a su periódico de cabecera. Pero además, y esto es de lo más interesante, Juan Carlos Gil cree que la crónica es «una desviación del modelo canónico del periodismo»; una desviación, añade, «específicamente latina». Es decir, que este país habría de ser, en principio, un buen semillero de crónicas periodísticas porque forman parte de su manera peculiar de entender lo informativo. Que no sea así es un síntoma de impostación de modelos externos, de uniformización cultural, una vez más.

A modo de síntesis de todo lo dicho, me gustaría leerles un párrafo aparecido hace unos días en una reseña del crítico José María Guelbenzu a propósito de las *Crónicas berlinesas* del Joseph Roth, que también aplicó a este oficio de periodista sus talentos de escritor sobresaliente. El libro reseñado es una recopilación de sus trabajos periodísticos en cuyo comentario sintetiza Guelbenzu, a mi modo de ver, todas las cualidades de un buen cronista y una buena crónica:

> Y desde que fue capaz de observar, observó como un impío y de manera harto personal, cabe añadir. Si tales dones suelen ser inseparables en el buen escritor, al periodista lo convierten en único. Semejante a Kafka o a Polgar en la minuciosidad de sus descripciones, en el detalle con que plasma la vida de los minúsculos universos que lo rodean, Roth destaca en el arte de elevar lo anodino cotidiano a evento interesante […]. En sus artículos —que fueron muy leídos, siendo su firma de las más cotizadas en una época de grandes periodistas— se mezclan el asombro y el escepticismo, la piedad y la acidez de manera tan sutil que obliga-

ban a los lectores a mirar su ciudad desde inesperadas perspectivas […]. Roth usaba todas las técnicas a su alcance a fin de llegar a sus lectores: desde el reportaje convencional a la sátira y el absurdo, la meditación del flâneur o el esbozo irónico; y siempre la intención primordial: «Decir en media página cosas que merezcan la pena», y con ello dibujar el rostro del tiempo, en su caso, ese tiempo en la gran metrópoli […].

En Gijón. Condiciones de objetividad de la crónica en la ciudad

Gijón no es, desde luego, una gran metrópoli; ni siquiera es una metrópoli pequeña, dicho sea sin ánimo de ofender, sino más bien al contrario. Claro que no hace falta ser una gran ciudad para suministrar mimbres con los que tejer una buena crónica para los periódicos. Basta con ser ciudad —y Gijón lo es mucho—, y mejor si está adornada con ciertos aditamentos particulares de tipo geográfico, histórico, político o social. Y si me apuran, de tipo literario. Me gustaría detenerme un momento en lo que bien podrían llamarse las *condiciones objetivas* del egotismo gijonés, que lo son también de la crónica local.

En primer lugar, una ciudad costera, y más cuando dispone de un gran puerto, es por definición y por usos una frontera; y las fronteras son siempre buen suelo para el relato. Físicamente, además, no hay apenas cortes entre la campiña, lo urbano y la mar y en lo urbanístico y lo sociológico, Gijón es compleja, abigarrada, mixta y a menudo caótica; y eso también es bueno para la dialéctica de los relatos. Hay también una aguda conciencia colectiva que va de la mera gijoneidad —la simple conciencia de pertenencia, de vivir aquí y no en ningún otro lugar— hasta el gijonesismo militante e incluso el llamado *gijonudismo*, y en esa conciencia local se mezclan de manera muy fértil pasado y presente, y hasta cierto punto futuro. Parece una obviedad decir que todas las ciudades tienen su pasado, pero no lo es menos que hay muchas que han neutralizado sus efectos en el presente, quedándose simplemente con un relato fijado y ajeno o con un relicario para el reclamo turístico. En Gijón hay un pasado remoto que permite poner un fondo muy lejano a la ciudad e incluso coquetear con la leyenda, y a la vez una perspectiva histórica profunda y cada vez más rigurosamente asentada, desde los cilúrnigos y la romanización; hay unas cicatrices antiguas que aún pueden tener cierto peso en el inconsciente colectivo —las guerras civiles de los Trastámara y el incendio de la ciudad—; hay personajes históricos de referencia, a pesar de estar tan sobreexplotados como el

pobre Jovellanos, que espera yo creo que en vano una redención literaria, o una ópera; aquí viven paredaños supervivientes del venerable movimiento obrero con y de la vieja burguesía junto a pensionistas, posmodernos y simple clase media; hay una evidente querencia folclórica y costumbrista, llena de vestigios de cultura popular, tipos y pintoresquismos, y sobre todo hay un pasado próximo que, siendo ya también historia, sigue definiendo de manera profunda lo que es y cómo se autopercibe hoy la villa.

Ese arco temporal reciente todavía define, por contigüidad y también por contraste, lo que la ciudad es hoy, y, en parte por eso mismo, se mantiene todavía muy presente. Su extremo más lejano arranca de los albores de la industrialización, de los grandes cambios sociales a caballo de entre siglos y el importante apogeo que generó, explosivo en todos los sentidos, y, finalmente se curva sobre la Revolución del 34, el colapso de la guerra y todo lo que vino después, desde el silencio, la represión y la resistencia y sus mitos hasta la munificencia estatal, su fracaso y los intentos por superarlo, que es en lo que andamos. Hace un par de años una economista, creo que inglesa, formulaba teóricamente una idea con la que —a la vista de todo este proceso económico, político y social— yo había coqueteado como una confusa intuición propia, y que tiene que ver con su peculiaridad y al mismo tiempo su interés general. La especialista había escogido Gijón para estudiar ese periodo histórico porque consideraba a esta ciudad una especie de *laboratorio*, un perfecto caso a escala del proceso de industrialización en una sociedad rural y de sus consecuencias en España.

Pues bien, en todo este magma hierven buenos minerales para alear además mitos locales, leyendas y chascarrillos. Y desde luego, noticias. No pocas, como se demuestra todos los días en la prensa local en la que casi todo lo que se consigna es un efecto directo o indirecto de ese pasado reciente. Quien habla de Gijón hoy habla, casi inevitablemente, de algo de esto. Sor Irene, la aristocrática monja francesa de *El onceno mandamiento*, se espanta de que Gijón sea «una ciudad de incidencias, materialismos y hollín». El hollín ha desaparecido, del materialismo —al menos, del filosófico— se ocupa también a veces desde aquí don Gustavo Bueno, o es uso común a todo el orbe occidental, pero lo de «ciudad de incidencias» queda rigurosamente en pie, aunque no sean las de los años que espantaban a la monja.

Todos esos elementos siguen siendo parte viva del carácter de Gijón y de su autopercepción, y suministrando los temas cuyas repeticiones y variaciones tejen hoy mismo directa o indirectamente el murmullo colectivo propio de esta ciudad, incluso en sus discursos más insignificantes y prosaicos. Quien habla hoy de Gijón habla, casi inevitablemente, de esto. Podríamos

incluso ir haciendo la prueba con un periódico del día delante. Yo, quizá de manera demasiado novelesca, me atrevería a resumir todo ese proceso como lo que los angloparlantes llaman un *rise & fall*, la historia de un ascenso y una caída, una ambición y una decadencia, y del intento por recuperarse. Como ven, el mejor tema posible para un relato. Incluido el de las crónicas periodísticas como subgénero narrativo.

Y sin embargo, a pesar de que ese material está tan a mano, tan disponible, la crónica brilla por su ausencia en la prensa local. ¿Por qué sucede esto? ¿Faltan otras condiciones objetivas más inmediatas, como profesionales capaces o posibles lectores? Pues la verdad es que tampoco. Y eso —hay que subrayarlo— no rige para toda la prensa local española. Podría argumentarse la relativa decadencia de la prensa escrita en general y de la local en particular, con la precariedad económica de buena parte de este tipo de cabeceras y con la creciente limitación de su papel social en sus respectivas jurisdicciones. Pero aquí no es el caso.

Al contrario. Los datos sobre prensa local, en Asturias, y en Gijón en particular, desmienten esa decadencia, esa falta de influencia y ese relativo desinterés que la mayor parte de los lectores españoles sienten respecto de sus cabeceras más cercanas. Los periódicos asturianos incluso deben ganar dinero. En esto la Asturias trasmontana vuelve a constituir, por fortuna, un tenaz foco de resistencia. Las cifras comparativas de lectura de periódicos recogidas en documentos como la *Encuesta de hábitos de lectura 2002-2003*, publicada el pasado año, demuestran que los asturianos están a la cabeza en la lectura de prensa diaria de información general, y que son también los que más practican ese hábito a diario, bastante por encima de la media nacional. Y eso es algo que corroboro por mi experiencia personal al cabo de doce años de trabajo en un periódico de esta ciudad, y de algunos otros en periódicos de otras ciudades, donde los lectores practicaban una ceguera casi mineral respecto a la prensa. Como también corroboro que el gijonés —hay razones históricas y sociológicamente obvias que lo explican— es un lector de prensa minucioso, crítico, respondón, a veces hasta ávido, capaz de tomarse su tiempo ante un periódico y de utilizar lo que lee de muchas maneras. Lo cual, para los periodistas, no solo es un alivio, sino también un privilegio. Y otra condición objetiva más para la existencia de la crónica.

Yo creo que esto lo sabemos la mayor parte de los periodistas de esta ciudad, y que hay en parte del oficio una tendencia a responder en tono de crónica a esos requerimientos narrativo-informativos de los lectores gijoneses. En muchos otros lugares se responde a desgana con desgana, en círculo vicioso que genera una prensa rutinaria y poco imaginativa. Pero

volvemos a negar la menor. En Gijón hay bastantes periodistas que, del mismo modo que la ciudad posee su prurito de egotismo, poseen el suyo propio para sobrepasar la sequedad de la mera información y hacerse cargo de un modo algo más personal de la riqueza de matices de lo que quieren contar. Disponen, a menudo, de todo lo que requiere un buen cronista: conocimiento de los hechos, finura de juicio, una pluma afilada y cierto gusto literario, eso que solía llamarse *una culturita general*, e incluso ánimos. Pero tampoco parece bastar con eso. En la mayor parte de los casos se responde con un buen periodismo pudiéramos decir *croniquizante*, pero eso no vale para concluir que se hace hoy una buena crónica periodística en Gijón. Ni mala, claro. Más bien, el concepto de la crónica viene a ser una corriente cálida que atraviesa, entona o, si quieren, contamina una parte de los textos periodísticos que se escriben en la ciudad, pero que raras veces brota en su venero visible y puro. A menudo, se nos exige o se nos permite estirar un poco la información hacia lo literario y aliñarla con la sal de la crónica, pero Stajanov, que debería ser el santo patrón del periodista local, no deja tiempo para mucho más. Y un cronista, sin dejar de ser un corredor veloz, no es un contrarrelojista.

Hoy. Cronistas y *croniquistas* del Gijón de los últimos años

Antes de entrar en nóminas, hay una exclusión sobre la que me gustaría explicarme. Existen materias informativas que parecen reclamar, por sí mismas, el tono subjetivo y a veces casi parcial de la crónica para narrarse periodísticamente. Casi nadie concibe como una información monda y lironda el relato de un partido de fútbol del equipo de casa, el de una corrida de toros o el de cierto tipo de acontecimientos de los catalogados como «sociales». Profesionales hay en la prensa gijonesa que bordan sus respectivos trabajos en cada uno de estos campos, pero, en aras de la síntesis, me van a permitir (ustedes y ellos) que obvie estas aportaciones. No por poco valiosas periodísticamente, sino porque no creo que haya una forma peculiar o distintiva de ejercer este tipo de crónicas entre otros diarios locales de otros puntos de España. Aunque el Sporting, la feria de Begoña o los diversos saraos sociales sean una parte importantísima, y aun esencial, de la vida de esta ciudad, sus crónicas solo resultarían relevantes del modo en que Guelbenzu decía que las crónicas de Roth *modificaban* la visión de Berlín o Viena tras ser leídas. Y eso sucede a menudo cuando son periodistas no especializados los que van a cubrir el acontecimiento,

y miran más a las gradas, el tendido o las bambalinas que al acontecimiento mismo.

También excluiré a los muchos colaboradores de la prensa diaria que ejercen sobre ese soporte cotidiano y de amplia difusión popular otro tipo de crónica: la historiográfica o histórica sobre temas locales. Son muchos, muy eruditos, incansables trabajadores y objeto de una devota atención por parte de numerosísimos lectores que ya quisieran reclamar para sí bastantes de los que practican el periodismo fresco y del día: desde Janel Cuesta hasta Luis Miguel Piñera, pasando por Héctor Blanco o el ilustre ciudadano Francisco Prendes Quirós, que nos ha honrado esta mañana con su sabiduría, con el añadido de abundantes cronistas que entran y salen con mayor o menor grado de profesionalidad.

Así que me centraré en quienes han firmado textos que hablan de la ciudad: en su realidad física, en sus instituciones y su vida política, y sobre todo en la experiencia cotidiana de habitarla, con esa capacidad para captar al tiempo lo esencial y lo accidental, el primer plano y las candilejas, de la que hablaba Guelbenzu a propósito de Roth. Y hablaré de periodistas, no de periódicos. Primero, para intentar sacudirme, sin conseguirlo, cualquier acusación de parcialidad. Segundo porque, al fin y al cabo, este es un gremio con una enorme movilidad profesional y nunca se sabe. Y tercero, y sobre todo, porque la crónica es un género de firma, el territorio de un periódico donde el firmante en nómina se mueve más libremente respecto del campo gravitatorio de la línea editorial. Aunque, dicho todo esto, sería de todo punto inexacto, sobre injusto, reconocer que la crónica periodística en su acepción más cercana a lo que antes he definido como tal se ha practicado casi exclusivamente en los últimos años en las páginas de la edición gijonesa de *La Nueva España*. A las hemerotecas me confío para lavar cualquier sospecha de parcialidad.

En el terreno de la política municipal, lo que estrictamente se viene a llamar *local* a costa de ampliar el concepto de política para liberarlo del secuestro por parte de sus profesionales, la situación se complica porque es donde —debidamente o no— más se produce el fenómeno de esa sintomática información *croniquizante* de la que he hablado. Solventes informadores de la sección los hay en todos los diarios, pero algunos de ellos derivan más que otros hacia la crónica a la hora de narrar sus informaciones de un modo que algunos encontrarán criticable, por lo que pudiera suponer de distanciamiento del horizonte de objetividad que se presume a este tipo de textos. Si me han admitido, siquiera para que nos entendamos hoy, ese adjetivo de sonido un poco chusco, *croniquizante*, quizá pudiéramos derivar de

Miguel Escribano Díaz

ahí la condición de *croniquistas*, de la que me apresuro a quitar cualquier matiz peyorativo, a pesar de que su sonido no es muy armonioso.

Por empezar con nombres veteranos, a periodistas como Andrés Presedo se les nota a menudo la gana de hundir más la mano propia en sus textos o reportajes, aunque no brote el elemento de desembarazada subjetividad que hace que el mero informador se erija en cronista. Pero es obvio a menudo que le apetece hacer ese periodismo de vieja crónica. Y lo mismo puede decirse de Rocío Valle, una de las más perspicaces y probablemente desaprovechadas periodistas de esta ciudad, que aporta a menudo un estilo bastante personal a sus informaciones. O, sobremanera, sucede en el caso de José Luis Argüelles, cuya pasión informativa y literaria, y cuya noble escuela periodística, suele tensar sus informaciones salpicándolas de elementos croniquiles hasta hacer que tiren las sisas del texto y que el lector lamente que el estriptís no llegue a su fin. También hay frecuentemente una fuerte aportación personal y voluntad de estilo en los textos sobre temas culturales y artísticos de Paché Merayo, o en los textos de las polivalentes Miriam Suárez, Mari Fe Antuña o Leticia Álvarez, cuyo disfrute personal del oficio se deja ver a menudo en sus informaciones. David Orihuela, recientemente aterrizado en la prensa gijonesa, también demarra por ese camino en sus informaciones sobre espectáculos.

Todos ellos son ejemplos de esa *corriente cálida* que circula por la prensa local. Y de cualquier modo, hagan o no crónica formalmente, lo familiar y prestigiado para los lectores en las firmas que garantizan estos textos vienen a suponer de facto para muchos de ellos un equivalente al «yo» periodísticamente hipertrofiado del cronista, de modo que el cliente avisado ya sabe, ante la firma y determinados acontecimientos, que la lectura va a devengar algo más que una ordenada e imparcial pirámide informativa con su correspondiente momia narrativa en el interior.

¿Y la crónica propiamente dicha? ¿Dónde se esconde? Como para casi todo en la historia del periodismo gijonés de la segunda mitad del pasado siglo, es obligado empezar por el periodista más notable e influyente de ese periodo en la ciudad, el añorado Francisco Carantoña, que pilotó durante cuatro décadas *El Comercio.* Y es probable que sorprenda que empiece por él para hablar de crónica. Pero es que estoy dispuesto a defender que muchos de sus inolvidables textos de cierre del periódico, los que firmaba como Till, constituyen un tipo muy peculiar de microcrónica que es característico de la prensa gijonesa. Casi un producto local. No en todos, pero sí en bastantes de aquellos breves faldones de última aparece bien claro ese límite entre lo periodístico y lo literario, lo personal y lo colectivo, la atención

al hecho y la atención al lenguaje, que caracterizan la mejor crónica, lavada del tinte de lo editorializante, lo propagandístico o lo polémico que dan su nervio al editorial o a la columna de opinión. Y también se verificaba en esas microcrónicas de Till la prueba del nueve de la buena crónica, puesto que eran textos capaces de inducir en quienes los leían una cierta mirada hacia la ciudad, que es al fin y al cabo el objeto de la crónica. No todas, ni mucho menos, aludían a Gijón, a efectos de lo que nos interesa en esta charla; en las que lo hacía, aportaba a menudo una de las principales gracias de los cronistas periodísticos recientes: la atención a lo pequeño y en apariencia insignificante en términos informativos, lo casi inadvertidamente cotidiano, ampliando así el rango de lo noticioso.

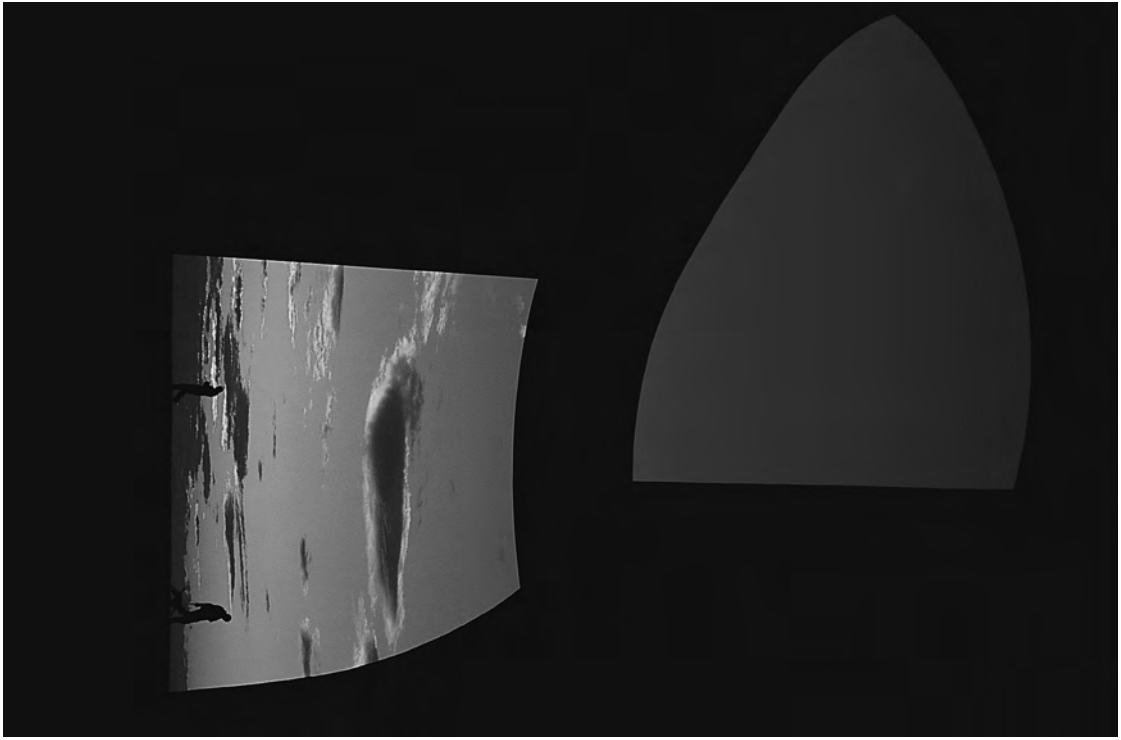
En términos muy similares, y aún más reducidos en cuanto a extensión, cabe referirse a muchos de los billetes de Pedro de Silva, con las mismas restricciones que antes aplicaba a las de Till. Del mismo modo que Carantoña, De Silva ha reivindicado la categoría de materia noticiable para asuntos tan poco —o tan deplorablemente— tratados en prensa como la llegada de una nueva estación, la contemplación de la naturaleza intra o extramuros de la ciudad o las circunstancias más mínimas que modulan, aunque sea con la discreción de un cambio de temperatura, la vida en Gijón. Y además añade una intensidad literaria, a veces poética, una carga de reflexión casi filosófica y una concentración que roza el aforismo. Ahora que utilizo el adjetivo mínimo, y a riesgo de abusar de uno de los adjetivos más pelmazos y peor utilizados de este tiempo, me atrevería a calificar este tipo de textos de *crónicas minimalistas*, según el célebre lema que enarboló el movimiento artístico del mismo nombre: «Menos es más».

Desgraciadamente, ya no sigue entre nosotros otro periodista que va para venerable, si es que no lo es ya, y que constituye sin duda el caso de popularidad periodística —y quizá no periodística— más notable de esta villa. Aunque la crónica de sucesos y la deportiva fueron lo suyo durante la mayor parte de su carrera, Dionisio Viña escribió sus crónicas más personales en el periodo de su temprana jubilación. En su sección *El nordeste* recuperó la crónica costumbrista, de honda raigambre gijonesa, comentando asuntos de actualidad, frecuentemente mediante la técnica del diálogo, y con un oído fiel a la dicción y la visión de las cosas del gijonés medio, sobre todo el de cierta edad. Además de su humor cordial y su capacidad para sintonizar con el máximo número de lectores, en sus *nordestes* Viña hizo con el habla gijonesa algo muy similar a lo que Cabrera Infante consiguió con la habanera en *Tres tristes tigres*, llevando al extremo lo que ya habían hecho otros ilustres antecedentes suyos de principios del siglo xx: una transcripción fonéticamente

literal que hace saltar por los aires todas las normas del castellano y del asturiano para representar, a cambio, con la máxima lealtad el modo real de expresarse de los gijoneses. En ese sentido, y al margen de los enganches coyunturales de actualidad, yo diría que sus crónicas periodísticas de costumbres son sobre todo unas jugosas y puede que bastante destrozonas crónicas lingüísticas sobre el qué y el cómo del hablar *playu* en el quicio del siglo XXI.

Crónicas como tales, y rotuladas como tales con un tratamiento tipográfico distintivo y un tono excepcionalmente personal, fueron las que escribió en *La Nueva España* desde mediados de los noventa hasta su marcha a *El Comercio* Jaime Poncela, una de las referencias del periodismo gijonés actual. Sus *Crónicas de la Villa* marcan un hito en la prensa reciente al mezclar el conocimiento de los entresijos de la vida política municipal y de la ciudad, un casticismo gijonés *aggiornatto* y lleno de ironía y autocrítica con un estilo literario vigoroso y reconocible, que incorporaba además referencias generacionales renovadoras sin perder la socarronería que lubrica el diálogo cotidiano en esta ciudad. La sección apostaba por insertar en las páginas de un diario local todo el vigor de la mal llamada *crónica municipal*, que tan bien han practicado periodistas como Enrique Arenas o Daniel Serrano, añadiendo un punto de vista personal. Las *Crónicas de la Villa* aparecían diariamente, o casi, en el mismo espacio jerárquico y de lectura que el resto de la información local, sin verse arrumbadas a los domingos o los suplementos. Aunque en principio fueron patrimonio exclusivo de Jaime Poncela, acabaron convirtiéndose a su marcha en un espacio que ocuparon otras firmas del periódico para ejercer —y disfrutar del ejercicio— de un género grato y yo diría que incluso liberador: muchos miembros de la redacción, pero sobre todo su hermano Nacho Poncela, Rocío Valle, y, aunque feo esté el decirlo, el que suscribe, frecuentaron las *Crónicas de la Villa* hasta su desaparición, que sinceramente no sé muy bien a qué atribuir.

También en *La Nueva España* aparecen explícitamente como crónicas los textos de vario asunto —aunque casi siempre cercanos a la vida cultural y artística— de Cuca Alonso, que sumó desenvoltura y un punto de vista personal y no exento de una elegante impertinencia y una asordinada sentimentalidad a las páginas del diario. Menciono a la cronista saltándome aparentemente la proscripción temática que yo mismo me he impuesto porque a menudo, sobre la falsilla de sus crónicas culturales, sociales o teatrales, Cuca Alonso desliza su propia y particular visión de aspectos mucho más generales de la vida en la villa, y lo hace con un estilo muy reconocible, que le ha ganado un público lector fijo y también un cierto revuelo polémico, pero sin estridencias.



Miguel Escribano Díaz

Aunque Javier Morán está más bien especializado en la opinión a través de su incisivo *Cormorán* diario y su *Pozo de la Barquera* dominical, ha hecho incursiones en la crónica y ocasionalmente también convierte en crónica estas secciones, particularmente la última. Cuando esto sucede, utiliza las mismas armas que en sus dos secciones citadas: buen ojo observador, vocación polémica y una vasta cultura —todo ello de forja jesuítica— impulsados por un excelente arsenal de estilo, que Morán maneja desde la ironía y cierta pose de *enfant terrible*.

Infelizmente, no está en activo desde hace un año uno de los periodistas que con mayor gracia supo infiltrar la crónica en textos que formalmente no aparecían como tales, pero que él llevaba con firme engaño torero hacia el terreno personal y literario donde mejor se desenvolvía. Ángel C. Suardíaz inyectó el veneno de lo literario, con un léxico entre el barroco y el casticismo más canalla, en secciones como los sucesos que, habiendo sido desde siempre suelo agradecido para la crónica, han acabado perdiendo cualquier fuerza estilística. Resulta difícil no verle, burlón y a veces indignado, tras sus textos.

La lista, que no pretende ser exhaustiva y en la que sin duda deberán disculparme omisiones, no quedaría completa sin una nómina de cronistas ocasionales como Rafa Quirós, Pachi Poncela, Paco García Pérez o Miguel Barrero, joven escritor y periodista de excelente crianza literaria que parece limitarse por el momento a las tareas de columnista habitual.

¿Qué han aportado todos estos nombres, en bloque, a la crónica periodística local? En mi opinión, han incorporado a los diarios de Gijón las libertades formales y de enfoque, la flexibilidad que caracteriza al género hoy; y además lo han hecho, en una buena parte, manteniendo la continuidad con sus antecedentes locales, sin desdeñar el casticismo gijonés, los elementos costumbristas y el buen ojo y oído para captar lo que sucede a ras de suelo. No todos son igualmente innovadores, pero en buena parte de los casos hacen uso de una ironía que llega a extremarse a veces en metaperiodismo o incluso en autoparodia, y de una flexibilidad formal que hace convivir lo popular con lo culto. Todo ello redunda en la legibilidad de los textos periodísticos y los convierte en algo ameno, incluso divertido, sin renunciar a la exigencia. Por otra parte, y aquí denuncio una manía, a mí personalmente me resulta muy de agradecer que falsillas tan sobadas como la del estilo umbraliano —que ha hecho tanto favor como daño a la crónica periodística, tanto a través de su propia pluma como de su legión de epígonos— esté completamente ausente entre los cronistas y *croniquistas* gijoneses de los últimos años.

Yo no sé si con todo esto les he hecho al final objeto de una estafa. Me parece que, llegados a este punto en que hay que ir concluyendo, debería admitir abiertamente que el título de esta charla es en realidad distinto del propuesto. Si no estoy equivocado en lo que he dicho, hablarles de *Crónicas de Gijón hoy* me ha llevado más bien a lo que estamos llegando, que no es otra cosa que una *Reivindicación de la crónica de Gijón, hoy.* Lo cual espero que no se vea como una trapisonda, sino como una conexión necesaria. He sostenido que hay condiciones objetivas en la ciudad y en sus periodistas para hacerla, y también un tipo de lector al que le gusta contar historias y que se las cuenten, con lo cual tenemos dos de los tres pies de este trébede. Y he sostenido, lo cual nos daría el tercero, que Gijón suministra materia narrativa sobrada para hacerlo.

Ahora bien, ¿por qué se *debería* hacer crónica de Gijón hoy, al margen de que *pueda* efectivamente hacerse?

En primer lugar, creo yo, por puro sentido de la economía. Sería un dispendio no aprovechar todo eso que tenemos tan a mano. Y en segundo, porque es, como suelen argumentar los políticos cuando desean arrimar el ascua a su sardina, un asunto «de interés general». Es ahora cuando intentaré aclarar aquel «Gijón se deja contar porque saca algún provecho de ello» que dejé pendiente al principio.

Hablar de uno mismo es una buena terapia. O al menos ayuda a conocerse mejor por la vía de la objetivación y, valga decirlo así, de la intersubjetivación de lo que de otro modo quedaría informe e informulado. El egotista, en los picos más patológicos de su tendencia, habla para los demás, pero sospecho que sobre todo habla para sí mismo. Su monólogo está escrito antes que nadie para su propio oído y su propia conciencia. Y no es solo una cuestión de figuración o de vanidad. Nadie discute el valor a esos efectos de las crónicas históricas, y del mismo modo una ciudad suele exhibir orgullosamente los mejores frutos de su crónica literaria, incluso cuando convendría mantener las distancias respecto a sus transfiguraciones escritas (el caso más obvio que se me ocurre es el de Oviedo y Vetusta). La crónica periodística, si consigue rebasar su corta fecha de caducidad por vía de la perspicacia, la universalización de lo particular que narra o incluso de su mera calidad literaria, también pasa a formar parte de la masa de autoconciencia y la memoria de un lugar determinado. Y ello, más allá de la siempre especializada y minoritaria memoria de las hemerotecas: integrándose de manera a menudo inadvertida en la autopercepción colectiva de ese lugar.

Los periódicos, cuando hacen periodismo de cierto calado, contribuyen a crear algo así como relatos de respuesta rápida ante el día a día de una ciudad. Es verdad que hay ciudades que no parecen necesitar ese servicio porque no han cambiado apenas desde hace un siglo, pero eso no puede predicarse de Gijón, que desde la industrialización, y como repasábamos antes en *fast forward*, ha tenido que reajustar constantemente su percepción de sí misma por el procedimiento de emergencia. Poco importa que, aparte de esos cambios lineales, Gijón sea al tiempo una ciudad de ciclos en la que el periodista se siente a menudo apresado en uno de esos *loops* cronológicos, como aquel otro periodista amargado que interpretó Bill Murray en *Atrapado en el tiempo*. El hecho es que los cambios sobrepujan en esta ciudad a las repeticiones, aunque la vida intramuros pueda hacernos sentir lo contrario.

Y, por otra parte, es a menudo el discurso de la prensa —haciendo de canal amplificador de la cháchara de los políticos, de las mentes ilustres del lugar, de los propios ciudadanos— el que también ha ido acuñando, junto a literatos e historiadores, algunos de esos rasgos que se asumen como definitivos y permanentes, y que pasan a formar parte de las descripciones canónicas de una ciudad con la misma pegajosa tenacidad con que la épica adosa epítetos. Seguro que muchos de los gijoneses describirían hoy su ciudad como «abierta», «acogedora», «mestiza» o «solidaria» —por mucho que este adjetivo ponga del hígado a don Gustavo Bueno—; y seguro que lo hacen por la reiteración contaminante de las prédicas políticas a través de la prensa, o de las glosas y comentarios de esas prédicas con las que los periodistas bombardeamos cada día a los lectores. Claro que normalmente el proceso es mucho más complejo que un simple reparto de epítetos, y también mucho más sutil. Y en ese lento digerir de conceptos y rasgos que se asumen como propios, estoy convencido de que el papel de periódico ha sido uno de los escenarios privilegiados del esfuerzo de la ciudad por reacomodar su conciencia de sí misma a lo largo de un periodo de grandes y a menudo traumáticos cambios que no se ha cerrado todavía. Porque, aunque quizá los acentos no tengan el dramatismo de hace quince o veinte años, los cambios siguen produciéndose. Del mismo modo que recelo de cualquier hipóstasis de la palabra *identidad*, en particular cuando se la aplica a territorios, admito que aplicarla a ciudades —a *polis*, ciudades-estado como lo es en el fondo Gijón— no implica un abuso tan flagrante. Y esta ciudad, que hace siglo y medio era una pequeña villa pescadora y agropecuaria de pequeños hidalgos, fue después un pujante núcleo industrial burgués y obrero; y después una ciudad de «productores» e inmigración, beneficiaria y a la postre víctima de la economía estatalizada; y más tarde una ciudad con-

Miguel Escribano Díaz

valeciente que quiere seguir siendo industrial, pero sin gran industria, y terciaria, pero sin excesivos costos, que es en lo que ahora andamos, sigue tanteando un tanto agónicamente su identidad.

Las crónicas, como material historiográfico, cristalizan en historia. Como depósito de memoria colectiva, acaban conformando algunos de los rasgos prevalentes en la autopercepción de una ciudad. Y sería de esperar que, como embrión literario, también se consolidasen en algún momento en la Gran Novela Gijonesa de este tiempo que —a pesar de los meritorios y aun excelentes textos de autores como Pedro de Silva o Pablo García Rivero— está todavía por escribir. De hecho, en buena parte, sus novelas han hecho la crónica del Gijón de ahora mismo que los periodistas solo hemos hecho de forma difusa, transversal y colectiva, negando en realidad el propio concepto de crónica.

Y hay, en fin, un último motivo, este más general, para esta apología de la crónica periodística, y no solo en los locales. Padecemos una insoportable pandemia de opinión en los medios, opinión atrevida, polivalente, especulativa y a menudo tendenciosa y hasta malintencionada. Frente a tanta *doxa* infundamentada, atrevida y falta de fuste, la crónica restituye al autor del texto la autoridad del testigo presencial que, al menos, sujeta en parte su subjetividad a la narración de unos hechos. El componente de objetividad fáctica que sigue siendo el sustrato de la crónica, creo que contribuiría a enfriar la sobrecalentada, a veces casi explosiva tendencia a *okupar* (con «k») el espacio del periodismo por parte de una legión de profetas, correveidiles, intoxicadores y lo que un gran cronista periodístico, Josep Pla, llamaba en catalán *bufanúvols*, es decir, «soplanubes». En este sentido, el concepto de crónica estaría más cerca del concepto de opinión pública que la propia opinión periodística, tal como se practica hoy en día.

Por todo ello quiero concluir admitiendo que, en efecto, esto ha sido una *Reivindicación de la crónica en Gijón hoy* y que, más que el cronista oficial que hace muchos años que no tiene, esta ciudad necesita con mucha mayor urgencia un cuerpo de cronistas extraoficiales. Y, naturalmente, también pidiendo a nuestros responsables de la prensa local que hagan un esfuerzo por recuperar el género en toda su fuerza y dignidad. Si todos estos argumentos no les convenciesen, estoy por utilizar el más convincente para los medios de masas hoy en día: estoy seguro de que los lectores agradecerían, supongo que también en contante y sonante, esa deferencia.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN LOS TALLERES DE GRÁFICAS ÁPEL
EL 20 DE JUNIO DEL 2007

Las novelas de Gijón invita al lector a pasear por el imaginario de esta ciudad narrada. Recuperar estas visiones de la ciudad, y estas novelas y sus autores (Pachín de Melás, José Fernández Barcia, Joaquín Alonso Bonet, Manuel Vega, Alfonso Camín, Carlos Martínez, Óscar Muñiz, Julián Ayesta, Luciano Castañón, Faustino González-Aller, Luis Fernández Roces, Pedro de Silva, Vicente García Oliva, Pablo Antón Marín Estrada, Pablo Rivero...), supone la reconstrucción de una parte del patrimonio cultural gijonés, cuya intangibilidad lo hace poco visible y, por tanto, aún más frágil. El Gijón de estas obras, como si de un personaje novelesco se tratara, muta a medida que se transforma la mirada histórica y se renuevan los modos literarios desde finales del siglo XIX hasta estos inicios del XXI: se reconcentra en el núcleo histórico o se expande por los márgenes de la ciudad, y adquiere las sucesivas formas que el artículo de costumbres, el realismo, las memorias, la novela social o el género negro quieren darle.

Ayuntamiento de Gijón

ediuno
Ediciones de la Universidad de Oviedo

ISBN 978-84-9704-319-9
9 788497 043199
www.trea.es

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA: Jaime Herrero