

La representación del espacio en la narrativa española del siglo XX

Jacques Soubeyroux

Arbor CLXXVI, 693 (Septiembre 2003), 27-57 pp.

En un estudio reciente titulado *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*¹, la Profesora María Teresa Zubiaurre subrayaba la poca atención que la crítica ha prestado hasta aquí al espacio como recurso narrativo, sobre todo si comparamos con la multiplicación y diversidad de los estudios dedicados a la temporalidad novelesca. Tal diferencia de tratamiento se debe sin duda alguna a las orientaciones impuestas por la crítica estructuralista y principalmente por la narratología de Gérard Genette que, durante dos décadas, privilegió el estudio de las coordenadas temporales y narrativas, considerando al espacio como mero circunstante del relato. Lo que puede aparecer como una forma de olvido, que otros críticos denunciaron ya para las literaturas de lengua inglesa y francesa, es particularmente evidente en la crítica de lengua española en que, si exceptuamos el libro de Ricardo Gullón *Espacio y novela* (1980)², la bibliografía crítica sobre el espacio novelesco se limita a estudios puntuales, en forma de artículos, o a algún que otro capítulo de estudios teóricos en que el espacio está subordinado a las que siguen consideradas como las categorías mayores del texto narrativo, el tiempo, la narración y el personaje.

Sin embargo, desde los años ochenta, asistimos en Francia a un evidente cambio de signo, relacionado con la baja de influencia del estructuralismo y la diversificación de los estudios sobre el espacio en las disciplinas históricas y antropológicas. Los trabajos que venimos desarrollando desde hace varios años sobre el espacio novelesco en el

centro de investigación sobre literaturas extranjeras que dirijo en la universidad de Saint-Etienne³, se sitúan en esta perspectiva crítica, respaldada por las aportaciones teóricas de la historia de los «lugares de memoria» desarrollada por Pierre Nora, las del antropólogo Marc Augé, y los trabajos de Henri Mitterand y Philippe Hamon sobre la literatura realista⁴, fundados en una reevaluación del «cronotopo» de Bajtín⁵.

A partir de estos presupuestos teóricos, hemos elaborado un esquema de análisis del espacio narrativo estructurado en tres niveles que se volverán a encontrar en adelante en esta conferencia:

- un nivel referencial, que será más o menos mimético según los textos, pero que no puede menos de existir, porque no se puede imaginar un texto narrativo sin referencia alguna al mundo real;
- un nivel diegético que definirá las reglas de funcionamiento de las coordenadas espaciales dentro del universo narrativo, en su relación con las demás categorías novelescas (tiempo, narración y personajes);
- un nivel simbólico, que consideramos como propio de la ficción y que determina la significación profunda del texto.

Pero estas propuestas teóricas presuponen una perspectiva fundamental a partir de la cual se desarrollará mi reflexión, afirmada por la noción de «representación» que he utilizado en el título de esta conferencia: como lo ha mostrado Vincent Jouve en sus trabajos sobre la imagen del personaje en la novela⁶, pero la idea vale también para el espacio, la representación no es nunca la percepción directa de un objeto preexistente sino una recreación imaginaria hecha por el lector, a partir de las instrucciones del texto —sea la descripción asumida por un narrador omnisciente o la mirada de un personaje—, que originan una imagen mental totalmente diferente de lo que es la imagen visual, basada en un objeto real, en una presencia material, que es enteramente exterior al sujeto.

Estas reflexiones sobre la representación del espacio me servirán para una aproximación a la narrativa española del siglo XX que no se presentará como un panorama cronológico ordenado, sino como una reflexión organizada alrededor de tres ejes:

- primero el ineludible problema del realismo, o mejor dicho de los realismos, es decir de las diferentes maneras de enfocar la relación entre el texto narrativo y el referente real;

- luego la representación del paisaje en su relación con el Yo del sujeto que desempeña un papel tan importante en la narrativa española del siglo XX;
- por fin la creación de lo que llamaré «territorios literarios» que me parece ser una particularidad de la narrativa de estas últimas décadas.

Añadiré que este panorama no tiene ninguna pretensión de exhaustividad: los textos que iré analizando han sido seleccionados según criterios totalmente subjetivos, y son hitos que responden a las etapas de mi reflexión, más bien que a una apreciación de tipo cualitativo.

1. Espacio y realidad

Todos los críticos que han reflexionado sobre la cuestión del «realismo» han subrayado la polisemia de la palabra y las dificultades que origina su utilización para otras épocas que el siglo XIX, y particularmente, para la literatura francesa del XIX. Tratándose de la narrativa española del siglo XX, el realismo no puede estudiarse como un movimiento literario dotado de caracteres específicos que se mantendrían a lo largo del período: es más bien una forma discursiva en constante transformación, que pasa por períodos de auge, crisis y renacimiento sin desaparecer nunca. Pero lo que lo caracteriza respecto al realismo decimonónico, son las modalidades muy diversas que conoce, especificadas por los calificativos que los críticos —a veces los mismos autores— han inventado para definirlo, que remiten ya a una orientación particular («realismo social» o «dialéctico»), ya a una noción genérica («realismo policíaco»), ya un momento histórico («neorrealismo» o «realismo posmoderno») y que constituyen otras tantas maneras de cuestionar las relaciones entre la realidad y su representación literaria.

En España como en los demás países europeos, los primeros años del siglo XX corresponden a un agotamiento de la vena realista y naturalista que conoció su apogeo en los finales de la precedente centuria con Pereda, Galdós y Clarín. Este agotamiento es el resultado de factores generales, que fueron analizados por Michel Raimond⁷, y que, en mayor o menor grado según los países, ponen en tela de juicio las certidumbres heredadas del XIX y la relación entre el individuo y la realidad que lo rodea: las nuevas concepciones de la duración en la filosofía de Bergson, el freudismo, la teoría de la relatividad de Einstein, además de las consecuencias de la primera guerra mundial⁸. El cambio de

signo ideológico generado por estas nuevas concepciones científicas y filosóficas origina una serie de experimentos narrativos divergentes (las novelas de Valle Inclán, Gómez de la Serna, Pérez de Ayala, o la «nivola» de Unamuno), pero que todos reivindican su estatuto de obra de ficción y tienden a introducir una distanciación irónica, humorística o absurda con la realidad que significa una ruptura con los cánones del realismo y un doble cuestionamiento, que volveremos a encontrar a lo largo de las épocas posteriores, sobre el lugar del hombre en el mundo y sobre el estatuto del texto ficcional. Y los debates que suscitaron los dos ensayos publicados por Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1924) e *Ideas sobre la novela* (1925) no hacen más que confirmar la crisis de la escritura realista. Esta crisis no significa sin embargo la desaparición de la narrativa realista, ya que novelistas como Blasco Ibáñez o Felipe Trigo siguieron publicando hasta los años treinta. Pero esta escritura realista de los años veinte ya no corresponde al modelo stendhaliano del espejo paseado a lo largo del camino. El realismo se iba renovando, y una de las principales vías de esta renovación provenía de la influencia del cine cuya capacidad para reflejar la realidad seducía a los novelistas y les inspiraba técnicas nuevas de escritura que Guillermo de Torre y Antonio Espina designaban con la palabra «cinematografía». Este «impacto de la imagen», que analizó Luis Goytisolo en su discurso de entrada en la Real Academia Española⁹ en 1995, es sin duda un fenómeno muy importante por su duración, ya que seguirá marcando las generaciones posteriores del «realismo», y por los cambios que induce en la representación de la realidad con la mayor importancia atribuida al punto de vista narrativo, pero también en las nuevas técnicas de montaje a base de secuencias que privilegian la ruptura cronológica o lógica.

Esta influencia del cine es patente en los novelistas y cuentistas de la llamada «generación del medio siglo», debido quizás a las películas de Rossellini, Fellini, De Sica que habían podido descubrir durante la «Primera Semana de Cine Italiano» organizada en Madrid en 1950. Para varios críticos, el cine neorrealista italiano tuvo tanta influencia en la escritura de los novelistas españoles como las teorías filosóficas dominantes (marxistas y existencialistas), los modelos psicológicos llegados de Estados Unidos (el behaviorismo) o los textos teóricos sobre el «nouveau roman» francés publicados por Robbe-Grillet. De ahí el uso recurrente por los escritores y los críticos de los años 50 (pienso particularmente en José María Castellet) de una terminología propia de las artes visuales: imagen, reflejo, cámara fotográfica, etc.¹⁰. Pero la recurrencia misma de estos términos no significa siempre una creencia

ingenua en la posibilidad de reflejar el mundo exterior mediante las palabras, sino que atestigua por lo contrario en algunos creadores de esta época una verdadera reflexión sobre las diferentes maneras de representar la realidad, a partir de las posibilidades que puede ofrecer la cámara de cine, muy superiores al simple reflejo. Voy a tomar dos ejemplos que atestiguan las innovaciones introducidas por este modelo «neorrealista», que he elegido porque me parecen representativos de la búsqueda de un posible margen de libertad dentro de las imposiciones del discurso realista: estos dos ejemplos serán los cuentos de Ignacio Aldecoa y la novela considerada como paradigmática del «objetivismo narrativo», *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio.

¿Cómo se construye el espacio ficticio en un cuento de Aldecoa? Si algunos relatos, particularmente los situados en el universo madrileño como «Chico de Madrid» o «Young Sánchez» elaboran una topografía a partir de elementos referenciales precisos, muchos otros, entre los más logrados, como «Entre el cielo y el mar», «La urraca cruza la carretera» o «Seguir de pobres» son relativamente escasos en referentes geográficos. Un adverbio «andaluzamente», el nombre de un pueblo «Torrecilla» o la provincia de origen de los protagonistas «la Castilla verde» o «Murcia», bastan para crear la ilusión del mundo real. Es pues el narrador quien construye un mundo ficticio y lo hace siempre a partir de la perspectiva subjetiva de uno de sus personajes. El entorno físico en el que se mueven los peones camineros de «La urraca cruza la carretera» se va configurando así a través de las sensaciones visuales de un personaje (recurrencia de los verbos «mirar» y «ver»), pero también a través de sus sensaciones olfativas, gustativas, táctiles. Y es una sensación auditiva, «el rumor de un motor», lo que introduce la acción, el paso de un automóvil que provocará las reacciones físicas y las reflexiones de los protagonistas. De modo que el mundo exterior sólo existe por el punto de vista del personaje: así es como el movimiento que hace éste para beber el vino de la bota es necesario para hacernos descubrir «el sol alto, rompiendo contra el azul del cielo»¹¹.

Una de las características del cuento «Entre el cielo y el mar» es la ausencia de toda descripción del espacio anunciado por el título (en contra de las magníficas descripciones del amanecer o del atardecer en el mar asumidas por el narrador en las novelas de Hemingway y las que encontraremos en la novela posterior de Aldecoa *Gran sol*). El espacio del cuento, limitado a la tierra se va construyendo progresivamente por una red léxica que remite a referentes concretos (el mar, la red, la playa, el pescado, el alga, la grava, la barca) y por una sucesión de sensaciones auditivas y visuales. Para el lector, el

mar se hace real por el ruido de las olas, así como los personajes que se atarean en la playa cobran vida por los gritos que ritman su trabajo. A estas sensaciones auditivas se añaden sensaciones visuales que van revelando la playa a medida que la red sale del agua. Estamos muy lejos pues de la supuesta neutralidad narrativa que caracterizaba el discurso realista decimonónico, según Philippe Hamon: el universo del cuento se construye a partir de la comunicación sensual que se instaura entre un narrador subjetivo y su lector, que participa físicamente en el mundo descrito.

En el mismo cuento, el recorrido del personaje dibuja una figura cíclica que representa al pueblo como un espacio totalmente cerrado. La dialéctica entre espacio cerrado y espacio abierto, que estructura muchos cuentos de Aldecoa, significa aquí la oposición entre la tierra (el pueblo de pescadores como lugar cerrado del trabajo) y el mar como espacio abierto, objeto del sueño de libertad del personaje. Pero esta clausura espacial también expresa de modo implícito la crítica social: significa el aislamiento, el abandono de esos hombres y esas mujeres que viven miserablemente gracias a la venta a precio ínfimo del pescado tan duramente arrancado al mar. La estructura del cuento transcribe así simbólicamente esa «tragedia de gentes de vida humilde» que constituye el fondo de la denuncia social de Aldecoa. Más que una denuncia directa, como la encontramos en las novelas del llamado «realismo social» publicadas en los mismos años (*La mina* o *La piqueta*), lo que tenemos aquí es un testimonio sobre la injusticia que reinaba en esa España de los años 50 y la afirmación de una profunda solidaridad con el mundo de los trabajadores. Es decir una reivindicación que es más humana y existencial que social. La soledad de Pedro, el protagonista del cuento, es la soledad radical del hombre, y esta soledad Aldecoa la muestra en todas las edades de la vida, en la adolescencia en «Chico de Madrid», en la edad madura en «La urraca cruza la carretera» o en la vejez en «La despedida». Pero esta soledad no es siempre un factor negativo: también puede ser para el personaje una vía de acceso a la autenticidad que le permite afirmar un proyecto de existencia personal, llegar a ser pescador de mar, para alcanzar aquel otro espacio prometido por el título, símbolo de la libertad por la que anhela el personaje.

Este cuento me parece así ejemplar de lo que la crítica suele llamar el «objetivismo» de Aldecoa que es todo lo contrario de un simple reflejo de la realidad. El análisis de la construcción del espacio revela los procedimientos de una escritura que atribuye un papel esencial a la subjetividad del personaje, a sus sueños de igualdad y a sus ansias

de libertad. Este espacio así construido es mucho más que la reproducción del mundo real ya que su estructura, en sí misma significativa, es la expresión del compromiso social y humano del autor.

El Jarama, unánimemente considerada como la novela más representativa del «objetivismo narrativo» en la década del 50, nos ofrece otro modelo de discurso realista. Los estudios recientes han mostrado que es a la vez la obra más alejada del «realismo social» por la ausencia de un proyecto ideológico explícito, y la más próxima al behaviorismo norteamericano, con la distancia que no puede menos de existir entre una doctrina psicológica y su aplicación a la literatura. El texto está enmarcado por dos fragmentos de un tratado de geografía publicado en la segunda mitad del siglo XIX por Casiano de Prada, que pueden considerarse a un primer nivel como la afirmación de una voluntad de objetividad por parte del autor. El fragmento introductorio, por la multiplicación de los referentes geográficos y de los términos técnicos («el gneis», «pizarras silurianas», «la faja caliza del cretáceo») sitúa al lector ante un mundo perfectamente identificado, el del km 16 de la carretera de Madrid a Alcalá, donde esta carretera cruza el río Jarama, que tiene todas las apariencias de la realidad. Pero el juego creado por la manifestación de una primera persona narrativa (el verbo inicial «Describiré») y las «alteraciones» introducidas a continuación en la cita del tratado de Casiano de Prada plantean de entrada el problema de la perspectiva narrativa¹² que aparece resuelto luego de manera original. Desaparecido el Yo inicial, es un narrador en tercera persona quien construye todo el espacio representado, eliminando cualquier reacción subjetiva de sus personajes, lo que da una impresión de total objetividad. Pero la perspectiva elegida no se aleja mucho sin embargo de la de los personajes, que aparecen a la vez como objetos focalizados por el narrador y como sujetos de focalización. Valga este ejemplo entre otros muchos:

Alicia se había tendido bocabajo, apoyándose con los codos en el suelo, y mantenía en alto la cabeza, encima de la cara de Miguel. Ahora Mely los estaba mirando, por detrás de sus gafas de sol. Miguel le hacía caricias a la otra y le soplabla contra el cuello. Mely los observaba¹³.

El narrador en tercera persona aparece así como un testigo, una especie de «mirón» para utilizar el título de una novela de Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, exactamente contemporánea de la de Sánchez Ferlosio, que observa los movimientos y las actitudes de sus personajes y que describe finalmente lo mismo que ellos ven.

Todo el espacio de la novela está estructurado por la doble dialéctica «interior VS exterior» y «ciudad (Madrid) VS campo». La dialéctica «interior VS exterior» aparece desde la segunda secuencia de la novela con la descripción del bar: la luz del sol que penetra en la habitación ilumina el piso de cemento y el mostrador, sirviendo la puerta de frontera entre los dos espacios. Pero los movimientos de los personajes, siempre descritos desde el punto de vista del narrador, permiten descubrir otros lugares interiores y exteriores: un comedor, una cocina, una habitación y, a orillas del río donde se está instalando el grupo de jóvenes madrileños, el río, la isla, el puente del ferrocarril. Asistimos pues a la construcción progresiva de un espacio fragmentado en que la descripción de cada lugar aparece asociada al movimiento de un personaje y a la relación que éste establece con el universo físico que lo rodea.

Tal fragmentación está acentuada por la mención de otros lugares evocados en los diálogos entre los personajes que ocupan las tres cuartas partes del texto, en particular las numerosas referencias a Madrid puestas en boca de los aldeanos, que estructuran el segundo campo dialéctico «ciudad VS campo».

A nivel de la acción, el estatismo de los aldeanos sentados en el bar se opone en un principio al dinamismo de los jóvenes madrileños que van llegando con sus bicicletas o con el tren, pero pronto éstos se tienden en el campo y se contentan con reaccionar a los estímulos exteriores, en particular el sol. Se puede hablar aquí de «behaviorismo» en la medida en que los personajes parecen ser objetos sometidos a un experimento, observados por el narrador que nos describe sus piernas, sus cabezas, es decir cuerpos también fragmentados, más que seres vivos. En cambio y paralelamente, la naturaleza está dinamizada y las fuerzas naturales están humanizadas o antropomorfizadas: el sol aparece siempre en movimiento, las colinas están comparadas de manera recurrente con animales y sobre todo el río, que ocupa el centro del universo ficticio, está identificado con un monstruo amenazador. El espacio ya no es un decorado realista u objetivo, sino un verdadero agente, que contribuye a crear un ambiente dramático que anuncia el accidente y la muerte de Luci.

Estos elementos del espacio dan pie para una lectura simbólica de la novela, en la línea interpretativa abierta en los años 70 por Ricardo Gullón y Robert Spires¹⁴. Esta lectura simbólica está programada desde el epígrafe de Leonardo da Vinci, «El agua que tocamos en los ríos es la postrera de las que se fueron y la primera de las que vendrán; así el día presente», arquetipo cultural que nos remite

a Heráclito y a Manrique, a quien Sánchez Ferlosio dedicó un largo estudio en *Las semanas del jardín*¹⁵. El espacio del km 16, que aparecía al principio como un decorado realista, se convierte así en el espacio simbólico del encuentro del hombre con su destino representado por el río. Alrededor del simbolismo del río, de la noche, de la luna y del bestiario que los acompaña, se organiza un sistema de representación de la huida del tiempo y de la muerte, en un universo poblado de seres que han perdido toda conciencia, que viven en la vacuidad de un presente privado de toda significación.

Más allá de la puesta en relación de *El Jarama* con «el sustrato» de la «sociedad estática» de la España franquista, propuesta por Gullón y Spires, yo propondré una nueva interpretación de la novela de Sánchez Ferlosio, desde una perspectiva hermenéutica que permite situarla en el contexto de otras obras de su época, en particular las de Robbe-Grillet, que son exactamente contemporáneas (*Les Gommages*, 1953; *Le Voyeur*, 1955 y *La Jalousie*, 1957), a propósito de las cuales Lucien Goldmann escribía:

En esta sociedad, como en cualquier otra, cuando se plantea el problema de la existencia humana auténtica, aparece primero como problema de la naturaleza del tiempo, individual e histórico¹⁶.

Las reflexiones de Goldmann me parecen interesantes porque muestran que las características que hemos analizado en *El Jarama* no son propias de la sociedad española de la época. Los símbolos y mitos temporales que se invierten en la novela de Sánchez Ferlosio, siempre a través de representaciones espaciales, configuran un verdadero cronotopo que nos sitúa en lo que Bajtín llamó «el presente imperfecto», o sea «el tiempo real y dinámico de la contemporaneidad»¹⁷, declinado aquí a dos niveles:

- el del tiempo individual (de la huida del tiempo) con el arquetipo del río y los símbolos del sol y de la luna,
- el del tiempo histórico con la elección de este río, el Jarama, y el recuerdo apenas explicitado en el texto de su significación como «lugar de memoria».

Como los personajes de Robbe-Grillet, los de Sánchez Ferlosio han perdido toda conciencia de esta doble dimensión del tiempo y están ciegos a esos signos del imaginario, a excepción de los niños cuyo dinamismo y sensibilidad contrastan con la apatía de los mayores. Y

quizá sea éste el mensaje de esperanza que transmite finalmente la novela.

Publicado menos de siete años después de *El Jarama*, *Tiempo de silencio* significa una nueva reflexión sobre el realismo, que el mismo autor ha calificado con la expresión «realismo dialéctico» y que rompe completamente con los procedimientos emparentados, de cerca o de lejos, con la fotografía. Si el título parece subrayar la perspectiva temporal, la representación del espacio es sin embargo esencial para definir la significación de la novela.

A diferencia del espacio rural de *El Jarama*, *Tiempo de silencio* nos sitúa en un espacio urbano, el del Madrid de la postguerra, claramente identificado por los nombres de las calles y monumentos, por ejemplo en la secuencia 5 en que el protagonista principal, Pedro, va bajando la calle de Atocha «desde los altos de Antón Martín» hacia «la glorietta», «el Museo de Pinturas», «la estación» y «los hospitales circunvecinos». Pero el espacio ficticio que va construyendo el relato consta esencialmente de una red de lugares cerrados entre los cuales evoluciona el protagonista: el laboratorio en que trabaja, la pensión (calificada de «antro oscuro»), en que vive, el bar, la casa de Matías, el salón de conferencias (descrito como un «sótano»), el prostíbulo de doña Luisa («túnel», «cabina de un vagón lit»), la chabola («compartimiento estanco», «casi cueva»), la cárcel («celda»). Esta fragmentación del espacio, homóloga a la de *El Jarama*, tiene sin embargo una significación distinta, ya que remite explícitamente aquí a determinaciones sociológicas: la recurrencia de la división tripartita del espacio, aplicada tanto al salón de conferencias dividido en tres esferas, como al cementerio, donde se practican los entierros verticales en tres niveles, transcribe una rigurosa segregación social. La novela describe tres tipos de vivienda, que corresponden a tres maneras de vivir y a tres clases sociales totalmente aisladas. Y la acción nace precisamente de la transgresión de esta segregación espacial cuando Pedro, para poder proseguir sus experimentos sobre una vacuna contra el cáncer, va por ratones a la chabola del Muecas. Esta transgresión está subrayada particularmente en la famosa descripción del «polígono» de las chabolas (secuencia 8), que el narrador llama «la ciudad prohibida», y cuya configuración y modos de vida compara con los de «la antipódica isla de Tasmania», del «iglú esquimal» y de «las tribus del Africa central».

Esta página es una de las más características de la distancia irónica que el narrador omnisciente introduce con la realidad descubierta por Pedro, focalizador ingenuo de un mundo extraño, totalmente distinto de la ciudad moderna en que suele vivir. La recurrencia de las formas

admirativas subraya el asombro de Pedro ante un mundo de relieve artificial, constituido por escombros y basuras, en que se utilizan para la construcción de estos «soberbios alcázares de la misera» los materiales más diversos, traídos a veces de los países más lejanos, que constituye pues una civilización profundamente original. La ironía sarcástica del narrador transforma así la tierra de promisión anunciada por Amador-Moisés en un verdadero infierno.

Esta distancia con el mundo real está aumentada aún por la abundancia de las referencias intertextuales y por el lugar que ocupan en el texto las reflexiones filosóficas, artísticas y literarias, que constituyen la armazón ideológica de una obra muy intelectual, que renueva totalmente el modelo del realismo social practicado en la década anterior. El espacio de la novela se convierte así en una construcción historicizada, con características físicas, históricas, arquitectónicas, mentales, culturales, que impone un orden social y político y que está dotada de un poder de segregación y exclusión en contra de todos los que se niegan a obedecer este orden: los inmigrantes rechazados hacia las chabolas del «extrarradio», y el mismo Pedro, despedido de su laboratorio y expulsado de Madrid. La novela plantea así claramente el problema de la relación conflictiva entre el individuo y el medio en que vive. Un conflicto que el narrador define así:

De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre, que un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser¹⁸.

La circularidad del relato, subrayada por la coincidencia entre el punto de llegada y el de salida de Pedro (la estación «Príncipe Pío»), se opone a la linealidad de su proyecto, tendido hacia el porvenir. De ahí el conflicto entre dos perspectivas temporales opuestas que transcribe la tensión entre individuo y sociedad, entre el proyecto de índole sartriana de Pedro y los condicionamientos sociales que rigen el mundo que lo rodea y que se oponen a toda acción individual. Este conflicto significa una denuncia de la situación histórica de la España de los años 50, más claramente ideológica que la de *El Jarama*, pero que también posee un alcance existencial universal.

Como lo sugiere la fórmula famosa de José Carlos Mainer que calificó a la novela de Martín Santos de «Quijote de la novela realista», *Tiempo de silencio*, cuya publicación coincidía con la salida en Barcelona

de las primeras grandes novelas hispanoamericanas de la generación del boom, causó un verdadero terremoto en la narrativa de los años sesenta, suscitando una puesta en tela de juicio de la representación de la realidad en la literatura, que sería determinante para la obra futura de los novelistas que empezaban a publicar a la vuelta de los años sesenta. Sin proceder a un estudio pormenorizado de todas las nuevas formulaciones del realismo surgidas en los años siguientes como consecuencia directa o indirecta de esta coyuntura, que exigiría demasiado tiempo, evocaré rápidamente algunas de las principales perspectivas exploradas hasta hoy.

La primera de estas perspectivas profundiza la relación entre el individuo y su entorno a partir de una doble indagación espacial y temporal como lo hace Juan Marsé en sus principales novelas de los años setenta y ochenta, *Si te dicen que caí* (1973), y *Ronda del Guinardó* (1984). Si el espacio barcelonés sigue siendo el de la soledad, de la incomunicación, de la segregación, como lo era el espacio madrileño de *Tiempo de silencio*, los recorridos del Inspector por el barrio de su Comisaría del Guinardó hacen surgir los recuerdos de un pasado colectivo ocultado, esa «crónica novelesca de treinta años» que el autor quiere escribir. Utilizando la complementariedad de los puntos de vista enriquecidos por el importante papel atribuido a la dimensión imaginaria, con los «aventis» narrados por los adolescentes, Marsé logra revelar los múltiples aspectos de la realidad, desde la visión panorámica de la ciudad dominada desde las alturas del Guinardó hasta los que están escondidos en los rincones más secretos del barrio y que corresponden a «la otra cara de la luna». Si los personajes —Rosita entre ellos— siguen alienados por el espacio urbano, la técnica utilizada permite una verdadera apropiación de este espacio por el lector.

Otra modalidad del realismo que aparece también en los años de 1972-1973, esos años bisagra entre el experimentalismo y la nueva novela de la era postfranquista, es la que Manuel Vázquez Montalbán definía como «un modelo convencional de literatura descriptiva, de literatura realista, de discurso realista que más se ajustase a la poética derivada de la sociedad en la que ya empezaba a convertirse España entonces»¹⁹ y que corresponde a la forma de novela policíaca, estructurada alrededor de la mirada irónica del detective sobre la realidad, que el autor viene practicando desde hace treinta años con las novelas del ciclo Carvalho.

Una tendencia opuesta a este «discurso realista» corresponde a la distanciación paródica que Eduardo Mendoza cultiva desde su primera novela, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), equivalente a una

puesta en entredicho del referente real que aparece filtrado por representaciones textuales reelaboradas a través de un permanente juego transtextual que va tomando matices más claramente humorísticos desde *El misterio de la cripta embrujada* hasta *La aventura del tocador de señoras*.

Una última modalidad, más reciente, es la que Juan Oleza ha llamado «realismo posmoderno», ejemplificada por la búsqueda de un nuevo objetivismo en las novelas de Suso de Toro (*Land Rover*, 1991; *Tic-Tac*, 1994) y José Ángel Mañas (*Historias del Kronen*, 1994), y también por este humor desesperado de las novelistas femeninas, Almudena Grandes y Lucía Etxebarria, que constituye quizás la forma más comprometida de una «renovada exploración novelesca de la realidad»²⁰.

El denominador común de estas diferentes tendencias es sin duda la importancia atribuida en ellas al referente intertextual y al lenguaje, a la palabra, dos características directamente heredadas de *Tiempo de silencio*, que volveremos a encontrar en todas las obras posteriores a los años sesenta que examinaremos en adelante.

La diversidad de perspectivas que trato de esbozar confirma la vigencia de la preocupación por el espacio que se ha convertido en la narrativa de los últimos treinta años en una de las coordenadas esenciales de la problemática existencial del hombre de nuestro tiempo. Es esta acuciante necesidad del cuestionamiento del espacio la que ha originado una constante búsqueda de nuevas formas de expresión de la realidad en la narrativa del siglo XX. Una renovación que también vamos a encontrar en las diferentes modalidades de la representación del paisaje.

2. De la representación del paisaje a la «novela poemática»

Si la descripción del paisaje está presente en la novela desde la Antigüedad, es indudable que fue adquiriendo una función nueva en la narrativa bajo la influencia de los relatos de viaje que se multiplicaron en el siglo XVIII y con la literatura romántica, que originó una mayor inversión de la sensibilidad poética en la narrativa.

Sin descartar la influencia que tuvo la teoría positivista del medio de Taine en escritores como Azorín, no cabe duda que el «auténtico retorno a la tierra» que representa la generación del 98, según la expresión de Pedro Laín Entralgo²¹, se hace esencialmente desde la perspectiva romántica —el paisaje con alma—, como reacción contra la descripción objetiva y fría de los escritores naturalistas de finales

del XIX. Unamuno por ejemplo afirmaba claramente la relación esencial que une el paisaje al hombre:

Hay dos maneras de traducir artísticamente el paisaje en literatura. Es la una describirlo objetivamente, a la manera de Pereda o Zola, con sus pelos y señales todas; y es la otra, manera más virgiliana, dar cuenta de la emoción que ante él sentimos. Estoy más por la segunda... El paisaje sólo en el hombre, por el hombre y para el hombre, existe en el arte.

Y en otro de sus *Ensayos* se preguntaba, con palabras que sonarán como eco en la descripción de los «Campos de Soria» por Antonio Machado:

La tristeza de los campos ¿está en ellos o en nosotros que los contemplamos? ¿No es acaso que todo tiene un alma, y que esa alma pide liberación?²²

Lejos de querer reflejar una realidad exterior, la palabra es para los escritores de la generación del 98 el instrumento de una reelaboración poética del universo que presta una función esencial a las sensaciones y a los sentimientos del narrador-autor, a sus recuerdos históricos y literarios, y también a sus ensueños. Y no es sorprendente que esta reelaboración poética utilice preferentemente la forma del relato de viaje, cuyos ejemplos más significativos son *La ruta de Don Quijote* de Azorín (1905), y los textos unamunianos de 1907-1909 reunidos en *Por tierras de Portugal y de España*, en particular el magnífico artículo titulado «El sentimiento de la naturaleza» que cierra el libro.

El relato de viaje, que tal auge alcanzó en las primeras décadas del XX, es uno de los géneros más característicos de la narrativa del siglo, que merecería por cierto un análisis más atento por parte de la crítica. Fue uno de los géneros más practicados por la «generación del medio siglo» con el *Viaje a la Alcarria* (1948) de Cela y los numerosos relatos que lo siguieron: *Campos de Níjar* (1959) de Juan Goytisolo, *Caminando por las Hurdes* (1960) de Antonio Ferres y Armando López Salinas, *Tierra de olivos* (1964) del mismo Antonio Ferres, etc. Y es todavía hoy una forma narrativa que sigue atrayendo a los novelistas, entre ellos a Julio Llamazares, de quien hablaré más adelante, y el último de ellos, a Manuel de Lope que está iniciando un nuevo ciclo narrativo de exploración de las tierras de España.

Definido por su autor como «un libro antiguo, un libro escrito con cabeza antigua y con ingenuidad antigua»²³, *El viaje a la Alcarria*

se inscribe en una tradición popular, confirmada por la sencillez del estilo, la sintaxis oral predominante, los numerosos refranes y los «frescos versos del cancionero» que adornan la mayoría de los capítulos. Aunque Cela reivindica para su relato una objetividad científica²⁴, la perspectiva adoptada es siempre la subjetiva, la del personaje del «viajero», que no difiere mucho de la de los escritores del 98, en particular la de Azorín, en la que el campo es fundamentalmente el espacio de una búsqueda interior, la de la esencia del hombre y del universo.

De todos los novelistas actuales, Julio Llamazares es sin lugar a dudas el que ha reivindicado más altamente la rica tradición de la literatura de viajes en España. Los dos libros de viajes que ha publicado, *El río del olvido* (1990) y *Trás-os-montes* (1998) se inscriben también en esta tradición de la generación del 98, como queda claro en esta definición que da del género, en que insiste en la importancia de las sensaciones y de la emoción:

Viajar es pasar por un espacio, impregnarse de música, del calor, de las sensaciones, no sólo de la geografía, también de los olores y de las gentes y de sus costumbres. La suma de todas estas sensaciones es el viaje: es la emoción sin aditamentos.²⁵

Varios críticos han llamado la atención sobre la hibridez genérica reivindicada por el autor que no dudó en afirmar que los géneros «son meros instrumentos para contar algo. Podría haber escrito un poema, una novela o un cuento de *Trás-os-montes*»²⁶. Y es que Llamazares, que practicó estos diferentes géneros, logra mezclarlos con sabiduría, ora jugando con las voces narrativas en *El río del olvido*, estructurado por un juego entre tres niveles narrativos, ora mezclando realidad y ficción e integrando en *Trás-os-montes* fragmentos de obras de escritores portugueses naturales de la región atravesada, y multiplicando en todos sus libros imágenes y metáforas propias de una obra poética.

Esta invasión de la narrativa por la poesía se manifestaba desde su primera novela, *Luna de lobos* (1985), en que el personaje principal no son los guerrilleros —los «maquis»— refugiados en la cordillera cantábrica durante la guerra civil y después de ella, sino el paisaje del norte de la provincia de León, la provincia natal del autor. Esta primacía del paisaje se afirma desde el incipit de la novela, una microsecuencia en la que no aparece ningún ser humano y donde los verdaderos actores son los elementos de la naturaleza, el viento y la lluvia personificados, y también la flora y la fauna:

Al atardecer, cantó el urogallo en los hayedos cercanos. El cierzo se detuvo repentinamente, se enredó entre las ramas doloridas de los árboles y desgajó de cuajo las últimas hojas del otoño.

Entonces fue cuando, por fin, cesó la lluvia negra que, desde hacía varios días, azotaba con violencia las montañas.

Desde esta secuencia inicial, la descripción invade el texto, fundiéndose dentro del relato, para recrear el típico paisaje de la región, con su relieve y el clima que le corresponde —casi todos los capítulos de la novela pasan en el otoño o el invierno—, su vegetación de hayas, robles, castaños y retamas y su fauna de lobos, buhos y urogallos. Pero se trata de un paisaje recreado desde la perspectiva subjetiva de Angel, el personaje narrador, cuyas sensaciones (la vista, pero también el oído, el olfato) participan activamente en esa recreación, que abre paso a los recuerdos del protagonista y a sus sentimientos. Un paisaje que es el reflejo de los estados anímicos de los individuos, a través de las numerosas metáforas cargadas de valor simbólico: así la nieve no es sólo un fenómeno meteorológico, sino algo que penetra dentro de los individuos, borrando la frontera entre exterior e interior, como lo atestigua la última frase de la novela: «Sólo hay nieve dentro y fuera de mis ojos».

Los colores sombríos, grises y negros, del paisaje pasan a los topónimos («Peña Negra») y a la lluvia («la lluvia negra»). Este predominio de los colores sombríos subraya el destino trágico de los cuatro protagonistas, condenados a adaptarse a condiciones de vida inhumanas para sobrevivir y sometidos a un proceso de degradación y de animalización, que los convierte en hombres-topos, hombres-lobos y muertos vivos. La poetización del espacio refuerza pues la dramatización y le presta un mayor impacto sobre el lector, logrando así Llamazares aunar la calidad literaria a la eficacia ideológica. Esta historia de hombres-lobos perseguidos, excluidos, exterminados por otros hombres, proyecta las sombras de un pasado que fue sistemáticamente ocultado por la historia oficial hasta la época actual, esta década del ochenta que nos sitúa según el autor «en este tiempo de olvidos y en esta España moderna y desmemoriada»²⁷. *Luna de lobos* construye así otro cronotopo que, a partir de un paisaje en apariencias atemporal, también sitúa al lector ante «el tiempo real y dinámico de la contemporaneidad» del que hablaba Bajtín. Pero por su dimensión poética y por la función otorgada a la subjetividad del personaje narrador, *Luna de lobos* me parece ser una de las realizaciones más logradas de esta forma de

la narrativa que Gonzalo Sobejano llamó «novela poemática» y que definía, precisamente el mismo año en que salía a luz *Luna de lobos*, como

la novela que tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia, en el cual los estratos todos de la obra de arte de lenguaje, desde el sonido al sentido cumplen un máximo de concentración y perdurabilidad ²⁸.

Para terminar la segunda parte de este panorama de la representación del espacio en la narrativa del siglo XX, quisiera retroceder algunos años para hablar de *Antagonía* de Luis Goytisolo, que considero como la empresa más ambiciosa y sin duda una de las obras más importantes de la narrativa actual. Una obra que la crítica suele clasificar en la categoría «metaficción», pero que supera mucho tal definición por la riqueza de sus contenidos. Mirada desde la perspectiva del espacio, *Antagonía*, y en particular su primer volumen *Recuento*, escrito a partir de 1963 pero publicado sólo en 1973, es la primera gran novela sobre Barcelona, anterior a *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza (1986). Y es además una novela que plantea en términos nuevos los problemas de la relación entre espacio y personaje, siguiendo la línea abierta por *Tiempo de silencio*.

Todo el relato se articula alrededor de dos espacios que tienen una función esencial en la búsqueda identitaria emprendida por el personaje narrador, Raúl Ferrer: el espacio rural representado por la casa de campo de Vallfosca y el espacio urbano barcelonés.

Vallfosca, imagen ficcionalizada de la masía de Torrentbó al pie del Montseny donde el autor pasó parte de su niñez representa a lo largo de la novela un mundo natural y auténtico, al que Raúl regresa siempre con alegría. Es el espacio en que se reúne toda la familia en los primeros días del verano, el de los juegos, de las faenas del campo, de las escenas de caza, de los paseos colectivos o solitarios cuando llega septiembre y casi todos los parientes han regresado ya a Barcelona. Es también el espacio que recuerda Raúl, en el último capítulo de la novela, cuando está encerrado en la cárcel y a punto de acceder por fin a la autenticidad: Vallfosca vuelve a surgir entonces como un lugar propicio a la reflexión, donde la mente puede vagar con toda libertad. Y en una de las páginas en que se encuentra el mayor número de ocurrencias de la primera persona, el personaje narrador afirma su total identificación con este espacio de Vallfosca, que

durante toda su vida permaneció grabado en su memoria como un fondo indeleble sobre el cual desfilaron los demás recuerdos:

Decir: ese sol en las hojas que soy yo, ese cielo de metal que soy yo, esas roderas en la arena que soy yo y los nevados picos del Montseny que soy yo. Y el peculiar brillo de la tierra en los senderos del jardín cuando da el sol, casi deslumbrando, seguramente debido a las partículas que contiene aquel viejo terreno de granito en descomposición. Y, sobre todo, las galerías, los desvanes, la bodega. Yo ²⁹.

Esta identificación del personaje con el mundo rural coincide en la novela con el rechazo del espacio urbano, o más bien de los espacios de Barcelona, de los que el narrador nos ofrece numerosas descripciones, panorámicas o parciales.

A diferencia de Vallflosca, que es un espacio dotado de cierta unidad, y por eso más fácil de sintetizar, Barcelona aparece representada en la novela como un mundo múltiple, fragmentado, que Raúl va explorando progresivamente a través de sus diferentes experiencias de la vida: el colegio religioso, la universidad, los barrios populares situados alrededor de las Ramblas y los arrabales obreros que va descubriendo en sus misiones clandestinas de la lucha antifranquista. La ficción novelesca permite así la refiguración de una topografía urbana cuyo análisis se va profundizando con los conocimientos que adquieren progresivamente de ella los personajes.

Cada uno de los lugares citados se presenta también como una base relacional. La identidad de Raúl se construye a partir de los vínculos, afectivos o ideológicos, que se van creando en la casa familiar y en la universidad, con los diferentes miembros de la familia y con el grupo de estudiantes comunistas, sus compañeros Leo, Floreal, Aurora, con quienes participa en los mitines, las huelgas y la distribución de octavillas. Esta función relacional del espacio origina una suma de experiencias personales y sexuales, que contribuyen a la construcción de la identidad del personaje, pero que finalmente se revelarán como un factor negativo, ya que sólo el rechazo de estos vínculos le permitirá acceder a su plena identidad.

El espacio de Barcelona se presenta por fin como un espacio historicizado. El narrador no se contenta con describir una topografía superficial relacionada con las necesidades de la acción: cada panorama de la ciudad, cada descripción de un barrio (el Ensanche), de un monumento (la Sagrada Familia, la Catedral), de un museo (el Museo de Historia de la Ciudad) da lugar a una inmersión en la historia

para buscar, detrás de las apariencias visibles, las realidades humanas de determinada época, con un énfasis particular puesto en el Ensanche y la Sagrada Familia que, según el narrador, atestiguan la decadencia de «la con tanto empuje burguesía decimonónica», incapaz de realizar los proyectos grandiosos concebidos por las generaciones anteriores.

Al análisis minucioso de la arquitectura, de los motivos artísticos de los monumentos, acompaña la evocación de las actividades humanas propias de cada calle, de cada período histórico: la descripción se hace más sensual, mezclando los olores y los colores de la ciudad. Es así como las descripciones, que parecen paralizar el progreso de la acción, van revelando progresivamente la esencia del espacio urbano. En contra de la ley sociológica que hace del hombre el producto de su entorno, el narrador afirma que es la relación del hombre con los diferentes contextos históricos y sociales en los que vivió desde su infancia la que permite entender quién es. Cada lugar evocado, asociado a una determinada época del pasado, se convierte así en un signo ideológico, revelador de los valores de un período histórico, y en un verdadero cronotopo que tiene una función propia en la trayectoria de Raúl.

Lo que a primera vista aparecía como largas digresiones histórico-artísticas constituye pues un elemento estructural esencial del sistema narrativo de la obra y origina además algunos de las páginas estilísticamente más brillantes, que atestiguan la función atribuida por el autor a la palabra, a la sintaxis, al ritmo, en la reconstrucción de la realidad, reuniendo casi todos los rasgos definitorios de la ya evocada «novela poemática», en particular «virtudes poéticas, tiempo rítmico, símbolo, mito, exploración de las fronteras entre lo perceptible y lo oculto». Pienso en particular en las largas enumeraciones del capítulo VII que evocan la historia de la ciudad, entre las cuales no resistiré la tentación de citar un fragmento de esta definición de Barcelona, comparada con una «ave fénix fascinante», que no reúne menos de diecinueve participios seguidos:

... ciudad transfigurada, construida con sus propias ruinas, reconstruida, superpuesta, yuxtapuesta, implicada, entreverada, ensanchada, enaltecida, enclaustrada, enceldada, compartimentada, fragmentada, arrinconada, enconchada, destrutturada, demolida, soterrada, resucitada de sus propias cenizas ...³⁰

Tales evocaciones historicizadas muestran además que la identidad no puede ser el resultado de una simple anamnesis, por más complejo que sea el proceso de rememoración, porque existe una historia del

Yo, profundamente arraigada en el devenir histórico de la colectividad a la que pertenece. Y porque existe también una geografía del Yo, que va más allá de los lugares interiorizados del paraíso infantil o de la casa familiar, extendiéndose al conjunto de los espacios que configuran el entorno multiseccular de esta colectividad.

Es precisamente en el último capítulo de la novela donde se afirman con más fuerza los vínculos entre el personaje y el espacio y donde se produce en la narración la emergencia del Yo del narrador homodiegético, que hasta entonces permanecía oculto tras la tercera persona narrativa utilizada como signo de la ausencia de identidad. Esta emergencia del Yo está directamente relacionada con un espacio nuevo, que tiene una indudable base referencial pero que alcanza un nivel altamente simbólico, que es el de la cárcel.

El fragmento de la emergencia del Yo, que forma parte de la séptima secuencia del último capítulo de la novela, el capítulo 9, cobra su pleno sentido por la relación intertextual que el narrador establece explícitamente con la *Divina comedia*. En efecto la secuencia se abre con una evocación del periplo de Dante en el infierno que sólo se puede entender por referencia al comentario que hacía el narrador, al principio del capítulo, sobre la significación que se debe atribuir a la palabra «Purgatorio», asimilada a los peores acontecimientos de nuestra vida, y sobre el carácter intercambiable de las palabras «Paraíso» e «Infierno» descubierto por Dante al darse cuenta de que el último círculo del Paraíso era también el noveno del Infierno.

Prolongando este comentario inicial, el narrador afirma de entrada en la séptima secuencia del capítulo que

de la reclusión y la soledad, puede también extraer quien las soporta el máximo de libertad y clarividencia concebibles³¹.

Es pues la reclusión y la soledad lo que le permite al protagonista narrador tomar la decisión de romper con la rutina diaria que lo había alienado poco a poco para poder dedicarse a cuerpo y alma a la escritura, en la que encuentra una vía para «comprender el mundo a través de sí mismo y conocerse a sí mismo a través del mundo»³².

La cárcel es así el lugar de la revelación de ese «impulso creador» que le permitirá alcanzar por fin su verdadera identidad. Una cárcel designada al principio por un topónimo real, «la cárcel Modelo», pero pronto desviada de su realidad concreta por una doble comparación simbólica con la «cárcel de amor» y con la «cárcel del cuerpo», que le presta un valor positivo:

Puesto que así como el elemento natural del enamorado es la cárcel de su amor, o en un místico lo es la cárcel del cuerpo, soporte de sus trances, así, fuego vivificador puede llegar a ser la cárcel real para el condenado³³.

A lo largo del capítulo IX se desarrolla esta dialéctica entre lo real y lo imaginario en la representación de la cárcel: por una parte, la descripción de la celda con su puerta metálica, la penumbra, el frío, pero, por otra parte, una nueva referencia a Fray Luis de Granada y a la metáfora mística. Esta desrealización del espacio de la cárcel por diferentes intertextos (Dante, Juan de Mena, Fray Luis de Granada) y la amplificación a la vez temporal y simbólica que induce, desempeña pues una función esencial en la obra. Opuesta a otras formas de espacio que figuraban la alienación del individuo, la cárcel se convierte en cronotopo liberador. Más allá de la experiencia decisiva que representa, permitirá a Raúl, liberado de las presiones de la realidad, salir en busca de otros lugares imaginarios que serán los que poblarán los tres tomos siguientes de *Antagonía*, en particular el mar que desde *Los verdes de mayo hasta el mar* introducirá un nuevo espacio, a la vez realista y onírico, de amplias resonancias poemáticas.

Sin descartar los contenidos «metaficcionales», que apenas hemos tocado de paso, pero que son decisivos en la construcción narrativa de la obra, quiero subrayar para terminar la importancia que se atribuye en la novela a la refiguración del espacio en sus tres dimensiones —referencial, ficticio y simbólico—, que constituye la base en que se asienta lo que Paul Ricoeur ha llamado la «puesta en intriga» de la figura del personaje narrador y la «reconfiguración» de su trayectoria vital. Una reconfiguración original por la articulación que establece entre el Yo y el espacio, y que reúne al más alto nivel todos los requisitos de la «novela poemática».

3. Los «territorios literarios»

La tercera modalidad de la representación del espacio que quiero comentar corresponde a lo que llamaré la construcción de «territorios literarios» en que diferentes novelistas (Juan Benet, Luis Mateo Díez, Antonio Muñoz Molina a los que añadiré, de manera un poco abusiva sin duda, Miguel Delibes) han situado la acción de varias de sus obras. Se trata de una de las formas más representativas de la narrativa del siglo XX, que se inspira en modelos de la literatura norteamericana

(entre ellos Faulkner por supuesto, reivindicado explícitamente por Benet) o hispanoamericana (entre otros muchos ejemplos, la Comala de Juan Rulfo, la Santa María de Juan Carlos Onetti y la Macondo de Gabriel García Márquez). La peculiaridad de todos estos «territorios» es la construcción por el autor de una realidad ficticia original, un espacio autónomo, separado del mundo real y difícil de alcanzar, un pueblo o una comarca «isla», como «espacio concentrado revertido en mito»³⁴.

El más famoso de esos «territorios literarios» de la narrativa española contemporánea es sin lugar a dudas la *Región* de Juan Benet. Para explicar la génesis de este espacio en que se desarrolla la acción de casi todas sus novelas, el autor ha reivindicado la necesaria libertad del creador para escapar de la imposición de la realidad:

Así para moverme a mi entero antojo, para no tener que dar cuentas a nadie, para no pagar el elevado tributo que exige la reproducción de la realidad estricta, para ser dueño y soberano de un territorio de mi exclusiva propiedad, inventé para mi libro un paraje imaginario al que llamé *Región*³⁵.

Construido como un contramodelo de la novela urbana, el espacio de *Región*³⁶ no es sin embargo una construcción totalmente imaginaria ya que utiliza los resultados de la observación de la realidad geográfica de una zona de la península donde Benet trabajó durante diez años como ingeniero en la construcción de varios pantanos. Pero esta realidad está totalmente transfigurada por las lecturas del autor y su imaginario personal. Si los rasgos físicos de este «paraje imaginario», tales como están configurados con extremada precisión científica desde la primera novela del ciclo, *Volverás a Región*, remiten a una extensa zona del noroeste de la península, el nombre mismo de *Región* lo convierte en un paradigma de todas las regiones, es decir de España. Este lugar ficticio aparece dotado además de un pasado a la vez histórico y legendario que hace de él un espacio fabuloso, dominado por potencias naturales misteriosas y por la figura mítica ambivalente de Numa. Un espacio autónomo al que el lector tiene acceso en la primera novela a través del relato de un viaje que le permite orientarse progresivamente en el «laberinto» (la palabra es recurrente en las primeras páginas de *Volverás a Región*) de sus valles, sus sierras y su tupida vegetación.

El espacio interior del laberinto está estructurado por una doble polaridad, norte/sur. El sur corresponde a la ciudad, conjunto de lugares cerrados, aislados unos de otros y punto de partida del viajero hacia

el espacio deseado del norte. El camino hacia el norte es el de la naturaleza, la sierra, luego el desierto, lo desconocido, que se oponen a la discontinuidad del mundo urbano: es el camino del hombre en busca de su identidad, una búsqueda que cobra un sentido filosófico, y hasta metafísico.

La construcción del universo de Región se hace mediante la suma de múltiples discursos racionales: el discurso geológico, el discurso cartográfico, el discurso histórico, el de la ciencia militar son progresivamente cuestionados y demistificados por un narrador que problematiza las diferentes formas del discurso de la razón, para crear un nuevo lenguaje, épico y lírico a un tiempo, fundado en la contradicción, la tensión permanente, la pérdida del sentido. Un texto laberinto que trata de traducir la complejidad del mundo irracional y oscuro, del que uno sólo puede evadirse gracias al imaginario.

Aunque no configura un verdadero espacio ficticio, la Castilla de las novelas de Miguel Delibes ha podido ser calificada de «Yoknapatawa mesetario»³⁷ por la función que cumple en la narrativa del novelista. Y bien es verdad que, desde *El camino* (1950) hasta *El hereje* (1998), Delibes ha construido toda una obra novelesca casi exclusivamente ubicada en el campo castellano, cuyos escenarios traducen su «afán por abarcar la totalidad de la región», sin «desdeñar ninguna de sus expresiones paisajísticas»³⁸, desde el Valle de Iguña en la Montaña, hasta las tierras de Burgos y Soria, con especial dedicación a la zona situada al norte del Duero, la de Valladolid, Palencia y Zamora, más directamente relacionada con las vivencias del autor.

O sea que volvemos a encontrar en las obras de Delibes esos inmensos panoramas de la meseta, recurrentes en las descripciones de los escritores del 98, o esos crepúsculos castellanos que recuerdan páginas de *En torno al casticismo*, y de los que daré un ejemplo sacado de *El hereje*:

El sol se ponía en la llanura como en el mar. Se desplomaba sobre la línea del horizonte y éste empezaba a roerle por la base, en un crepúsculo incendiado, hasta terminar devorándolo. Las nubes, blancas hasta entonces, se tornaban albaricoque al ocultarse aquél ...

Salcedo llevaba a Relámpago de la brida. El espectáculo de la puesta de sol en el inmenso mar de tierra le había sobrecogido... Las sombras de las encinas reptaban por el suelo y, en pocos minutos, el monte entero se sumió en una silenciosa penumbra³⁹.

Pero también encontramos lugares más secretos, más recónditos, ignorados por la literatura anterior. En todas las obras de Delibes,

los paisajes castellanos aparecen cruzados por bandadas de aves: perdices, torcaces o becasas, picazas insolentes o cigüeñas erguidas en la espadaña de una torre. Y todas las novelas también son el escenario de cacerías en que el narrador se complace en revelarnos las ardidés de algún cazador furtivo.

Las descripciones del paisaje en las obras de Delibes no se orientan pues hacia la búsqueda de los valores espirituales eternos del casticismo. La variedad de los paisajes y de los tipos humanos representados corresponde más bien a una indagación en las realidades de la tierra castellana y en las condiciones de vida de sus habitantes, encarnados por las figuras populares del pastor, del cazador y del pescador, recreadas con su lenguaje popular más auténtico que Delibes logra plasmar con una virtuosidad léxica y sintáctica sin par. Hasta cuando evoca en *El hereje* el campo vallisoletano a mediados del siglo XVI, el autor se empeña en plantear los problemas sociales de los peones y en mostrar el estancamiento, o la degradación de las condiciones materiales de la vida rural, que se oponen a los cambios que conoce una sociedad urbana en plena expansión.

La descripción de estas condiciones de vida, situadas en un contexto realista en las primeras novelas (*Diario de un cazador*, *Las ratas*), evoluciona a partir de *Parábola del naufrago* hacia una forma más simbólica del relato, especie de antiutopía a la manera de Orwell o Huxley, en la que se integran experiencias personales del autor, que acaba siendo una denuncia con acentos ecológicos de la destrucción de la naturaleza por el hombre. De la descripción nostálgica de un mundo rural castellano en proceso de degeneración, pasamos a lo que Jean Téna ha calificado de «fábula ejemplar, amarga parábola» de la vida humana ⁴⁰.

Dos otros «territorios literarios» ocupan un lugar importante en la narrativa española de estos últimos veinte años: Celama y Mágina.

En una edición reciente titulada *El reino de Celama*, Luis Mateo Díez ha reunido la trilogía que publicó entre 1996 y 2000 bajo los títulos: *El espíritu del páramo*, *La ruina del cielo* y *El oscurecer*. Estas tres novelas de Mateo Díez se sitúan en una línea próxima a la de Llamazares, leonés como él, consistente en la vindicación de la memoria de un mundo rural que está desapareciendo. Pero la construcción del espacio de Celama le ha permitido a Luis Mateo Díez evadirse del mundo real y crear «un territorio que fuese el espejo de mi propia imaginación», según su propia expresión. Explicando el origen y el posterior desarrollo de este «territorio imaginario», el autor declaraba:

El espíritu del páramo contiene una semilla que estaba necesitada de crecer y hacerse más poderosa. En *El espíritu del páramo* estaba ese mundo completo, desde la visión geográfica a la histórica y sociológica. Pero había más cosas, aunque al principio creyera que aquello terminaba en lo mismo... En seguida tuve conciencia de que había una Celama clásica, del pasado, que era un poco como el espejo de los siglos, con el tiempo detenido y con muchos muertos acumulados. Se trataba de dar voz a esos muertos y de contar sus vidas ⁴¹.

Esta declaración subraya la dimensión antropológica del universo de Celama y «la voluntad de afrontar la ficción novelesca como reelaboración mítica», que caracteriza la empresa de Luis Mateo Díez, según otro novelista muy próximo al universo del escritor leonés, José María Merino ⁴². *El reino de Celama* recupera los paisajes descritos en el primer libro de ensayos del autor, *Relato de Babia* (1981), pero el mundo idílico y algo mágico asociado a los recuerdos de infancia del autor y a la tradición de los «filandones», esas leyendas que los campesinos se contaban en la velada, ha desaparecido. Los quince capítulos de *El espíritu del Páramo* cuentan historias autónomas de vidas fragmentarias cuya acumulación acaba por crear la identidad propia de este espacio ficticio cuyos rasgos esenciales son la miseria y la soledad. Cada historia evoca un lugar distinto, presentado con una toponimia ficticia precisa, cuyas señas están reunidas en un índice final, que contribuye a reforzar la ilusión de realidad. Pero el carácter reiterativo de las historias crea una geografía del abandono de una población encerrada en un silencio resignado, agobiada bajo el peso de una historia milenaria.

El segundo volumen titulado *La ruina del cielo* escribe precisamente la historia del pasado de esta comunidad, a través de la mirada y de la voz de un médico rural, Ismael Cuende, cuyo relato se va construyendo a partir de las notas de otro médico de la segunda mitad del XIX. Subtitulada *Obituario*, la novela se desarrolla como un diálogo desde la tumba, que va recreando las vidas lejanas de unos trescientos personajes ya muertos pero que cobran, con la distancia y a través de la doble mediación de los dos médicos narradores, una dimensión legendaria y mítica. que le da a la novela el tono muy peculiar de una visión desesperanzada de la condición humana al mismo tiempo que una grandeza épica, la epopeya del mundo rural español en vías de desaparición, subrayada por José María Merino:

Los lectores que conocemos el mundo rural, su esplendor, su tristeza, su calor y su agonía, hemos tenido la fortuna de que Luis Mateo Díez,

que lo ha conocido bien, haya construido la épica de su desolación, de su pérdida, una leyenda contemporánea e inédita en la literatura española de nuestro tiempo ⁴³.

Lejos a todos puntos de vista de la Celama leonesa, Mágina es el escenario de tres de las novelas más importantes de Antonio Muñoz Molina: *Beatus ille* (1986), *El jinete polaco* (1991) y *Plenilunio* (1997). Explicando por qué inventó este espacio imaginario, el autor subraya los vínculos estrechos que lo unen a sus recuerdos personales:

Yo me inventé Mágina para contarme a mí mismo las experiencias de mi propia vida y las de mis mayores con un grado de intensidad y unas posibilidades de lejanía que sólo podía darme la ficción ⁴⁴.

Espacio ficticio fundado en un referente real —Mágina se construye a partir de la topografía de Ubeda, la ciudad natal de Muñoz Molina y del nombre de la sierra que domina la ciudad—, Mágina es también, como lo sugiere el mismo nombre, un espacio imaginario. En las tres novelas citadas, es el lugar adonde el protagonista regresa tras una serie de experiencias personales, visto a la vez como espacio vivido y espacio rememorado, en una constante dialéctica del presente y del pasado.

En las dos primeras partes de *El jinete polaco*, por ejemplo, los dos protagonistas, Manuel y Nadia, hacen resurgir de su memoria la Mágina del pasado, la ciudad que conocieron en su niñez y su adolescencia, pero también la que conocieron sus padres y los abuelos de Manuel, a partir de las colecciones de fotos que Ramiro Retratista había legado al padre de Nadia, el comandante Galaz. Estas fotos permiten a Manuel y Nadia no sólo volver a ver escenas del pasado de toda una colectividad, sino también imaginar todo el entorno afectivo que devuelve al recuerdo la autenticidad de la vida. Los personajes no recuerdan, sino que ven, oyen, huelen. La refiguración del pasado no se limita pues a una simple anamnesis: algunas notas de música olvidadas originan un proceso de reactualización sinestésica de sensaciones olfativas, visuales, táctiles, y de sentimientos a veces contradictorios, que contribuye a dotar estas resurgencias de una fuerza emocional de gran intensidad.

En la tercera parte de la novela, Manuel ha regresado a Mágina, donde está esperando la vuelta de Nadia y puede describir directamente, en primera persona, el espacio de Mágina que va redescubriendo.

La ciudad está presentada pues desde una pluralidad de puntos de vista que hacen de ella una realidad plural, que sólo existe en la

subjetividad de cada personaje. En contra de las demás ciudades cruzadas por Manuel en sus desplazamientos profesionales, que no son más que unos «no-lugares» —o *non-lieux*, según la expresión del antropólogo Marc Augé, es decir espacios neutrales, perfectamente intercambiables, Mágina es un «lugar de memoria» para el protagonista, en que cada lugar, cada piedra, conserva «la sedimentada memoria de todos los hombres que la miraron y vivieron en ella desde mucho antes de que naciera él»⁴⁵. Pero este espacio cambia con el tiempo, y la ciudad que Manuel descubre al regresar no es la que conoció, veinte años antes. Como Minaya no reconocía los lugares de su niñez en *Beatus ille*, los personajes de *El jinete polaco* están desorientados al llegar a Mágina: les cuesta trabajo identificar cada uno de los rincones que ven, que difícilmente corresponden a la imagen que conservan en su memoria. El cronotopo del laberinto, recurrente en las dos novelas, remite tanto a la realidad topográfica de las callejuelas andaluzas como a los laberintos simbólicos de la memoria. Por lo tanto los recorridos de los personajes por la ciudad originan un constante retroceso temporal, en que sensación visual y rememoración se confunden a menudo:

No tengo la sensación de recordar, sino de ver, la mirada abarca desde aquí los paisajes ondulados y extendidos del tiempo hasta más allá de los perfiles azules que hace veinte años limitaban el porvenir y la forma del mundo⁴⁶.

Este regreso al mundo del pasado significa para el personaje el reencuentro con su identidad verdadera, que legitima el uso de la primera persona del narrador, mientras que todo el pasado en que vivió alienado se narraba en tercera persona. En la confusión de un mundo en que van desapareciendo los puntos de referencia históricos, relacionales e identitarios, el espacio de Mágina representa así para los protagonistas de *Beatus ille* y *El jinete polaco* un lugar aparte, un refugio, que les permite recuperar su personalidad verdadera.

A este nivel *Plenilunio* señala un cambio quizás decisivo en la obra de Muñoz Molina: Mágina se convierte en una ciudad sin nombre, que sólo puede ser identificada por el lector que conocía las novelas precedentes. El lugar ha perdido su carácter de refugio identitario porque ha sido invadido por la violencia que domina el mundo, una violencia anónima, que el Inspector empeñado en descubrir la mirada del asesino, no logra identificar y que acabará con él. Esta muerte que constituye el desenlace de la novela no es sólo la de un policía matado por un criminal: es la desaparición, el desvanecimiento del

sujeto (los verbos «desvanecerse» y «perderse» figuran en el párrafo final de la novela) en un espacio que le niega ya toda posibilidad de estar-en-el-mundo. Una violencia que anuncia el Mal absoluto descrito en *Sefarad* y que quizás signifique también la desaparición del mundo de Mágina, destruido por la violencia según un proceso parecido al de la destrucción de la Macondo de García Márquez.

Tanto en las novelas de Luis Mateo Díez como en las de Antonio Muñoz Molina asistimos pues a la destrucción de los «territorios literarios» creados como refugios contra la globalización. Esta invasión del espacio imaginario por la violencia y la muerte corresponde a un proceso de disgregación del Yo, que era ya perceptible en varias obras analizadas en las dos primeras partes de esta conferencia y que me parece revelador de la angustia del individuo postmoderno que siente que sus valores espirituales y éticos esenciales están amenazados en un mundo que controla cada vez menos.

Conclusión

Oponiendo el «espejo de la realidad», definido como «el espejo a lo largo del camino» propio de los escritores del XIX, a lo que llama «el espejo de la ficción», Luis Mateo Díez escribe:

La ficción es un espejo de la vida, un espejo que tiene a la imaginación y la memoria como elementos desencadenantes y a la palabra como elemento constitutivo⁴⁷.

Esta trilogía que subraya Luis Mateo Díez —imaginación, memoria y palabra— me parece corresponder a los términos principales que resumen el proceso de construcción de un cuestionamiento del espacio en la narrativa del siglo XX, directamente relacionado con las interrogaciones existenciales de nuestro tiempo.

Este cuestionamiento parte de la toma de conciencia del carácter opaco, heterogéneo, fragmentario de la realidad, que es imposible de entender como una globalidad y por lo tanto de reflejar y cuya representación pasa necesariamente por una reconstrucción imaginaria. De esta reconstrucción, en la que intervienen todas las facultades del mundo interior del focalizador narrador, testimonian tanto las descripciones del paisaje castellano por los escritores de principios del siglo como estos «territorios imaginarios» creados a partir de finales

de los años 60, que son otras tantas maneras de configurar un camino hacia la identidad del personaje.

Y es que, para la mayoría de los novelistas, recordar e inventar son una misma cosa, porque la imaginación está estrechamente vinculada al complejo entramado de la memoria. La representación del espacio supone pues la construcción de universos ficticios dotados de un pasado histórico y mítico, que podrá ser alternativamente paraíso, purgatorio o infierno para el personaje, en una tensión permanente entre verdad y sueño que delinearán rasgos esenciales de la identidad del Yo.

El cuestionamiento de los modos de representación de la realidad induce por fin la toma de conciencia de la función esencial que desempeña la palabra como materialización de la expresión. Esta toma de conciencia debe mucho a la influencia que desde las primeras décadas del siglo ha tenido la lírica sobre el lenguaje novelesco, de la que hemos encontrado varios ejemplos en los textos anteriormente citados. Imágenes, comparaciones y metáforas originan una transformación cualitativa de la representación de la realidad, que permite redescubrirla con ojos nuevos, desde horizontes imaginarios. Por el arte de la palabra que, según otra fórmula de Gonzalo Sobejano, «más que decir lo visto canta lo soñado».

Notas

¹ México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 11.

² Barcelona, Bosch, 1980.

³ Véase en particular Jacques Soubeyroux, «Le discours du roman sur l'espace», *Lieux dits*, Université de Saint-Etienne, 1993, pp. 11-24.

⁴ Remito en particular a los siguientes trabajos: Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984; Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la postmodernité*, Paris, Seuil, 1992; Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980; Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

⁵ La teoría del cronotopo ha sido desarrollada en Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

⁶ *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, pp. 40 y siguientes.

⁷ *La crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, J. Corti, 1966.

⁸ Es lo que Brigitte Magnien llama «el tiempo de las incertidumbres» («La crise du roman dans les années vingt en Espagne», *Le Roman espagnol du XXe siècle*, Paris, Université de Paris X-Nanterre, 1997, p.105).

⁹ «El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea», enero de 1995. El cuerpo de este texto está reproducido en el reciente libro del autor *El porvenir de la palabra*, Madrid, Taurus, 2002, pp. 23-42.

¹⁰ Castellet escribía por ejemplo en 1955: «Quizá mejor símbolo, mejor imagen que la del espejo o la maquinilla fotográfica, sea la de la cámara de cine». Pero insistía también en el margen de que disponía el narrador dentro de este supuesto objetivismo, para «dirigir, enfocar, el espejo, la maquinilla, dónde y cómo quiera» *Notas sobre la literatura española contemporánea*, Barcelona, Laia, 1955, p. 68, citado por Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 1995, p. 74. Este excelente libro presenta un estudio que puede considerarse como definitivo sobre la cuestión del realismo en los años 50.

¹¹ Ignacio Aldecoa, *Cuentos*, ed. de Josefina Rodríguez de Aldecoa, Madrid, Cátedra, 1993, p. 65.

¹² El problema ha sido analizado de manera muy sugestiva por Geneviève Champeau, *op. cit.*, pp. 230-232.

¹³ Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, Barcelona, Destino, 1961, pp. 120-121.

¹⁴ Ricardo Gullón, «Recapitulación de *El Jarama*», *Hispanic Review*, LXIII, 1975, pp. 1-23; Robert C. Spires, «Prosaísmo y lirismo en *El Jarama*», *La novela española de posguerra*, Madrid, Planeta, 1978, pp. 148-172.

¹⁵ «El caso Manrique», *Las semanas del jardín*, Madrid, Alianza Tres, 1981, pp. 327-379.

¹⁶ «Nouveau roman et réalité», *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 279-333 (traducción personal).

¹⁷ Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 465.

¹⁸ Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 18 (primera edición 1961).

¹⁹ Manuel Vázquez Montalbán, «Literatura de la transición», citado por Georges Tyras, «La novela negra en España», in Paul Aubert (ed.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 251.

²⁰ La expresión es de Juan Oleza en su artículo «La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo», *Compás de letras*, nº3, diciembre de 1993, pp. 113-126.

²¹ *La generación del Noventa y ocho*, Madrid, Diana, 1945, p. 350.

²² «La reforma del castellano», *Ensayos*, I, 298, y «Del sentimiento trágico», *Ensayos*, II, 875, citado por Laín Entralgo, *op. cit.*, pp. 352 y 356.

²³ Camilo José Cela, *Viaje a la Alcarria*, «Nota a esta edición» (Madrid, 16 de octubre de 1952).

²⁴ En la dedicatoria a Gregorio Marañón, Cela escribe: «...este libro no es una novela, sino una geografía... En la novela vale todo, con tal que sea contado con sentido común; pero en la geografía, como es natural, ya no vale todo, y hay que decir siempre la verdad, porque es como una ciencia.»

²⁵ María José Obiol, «La vida es una ficción y la mejor novela es la memoria de uno mismo», *El País*, 28 de febrero de 1998, p. 13. Citado por Irene Andrés Suárez, *El universo de Llamazares*, p. 152.

²⁶ Amelia Castilla, «Julio Llamazares recupera la imagen del viajero en *Trá-os-montes*, su nuevo libro», *El País*, 14 de marzo de 1998, p. 30, citado por I. Andrés Suárez, *Ibid.*, p. 160.

- ²⁷ La expresión está sacada del relato «Adiós a Gorete», *En Babia*, Barcelona, Seix Barral, 1991.
- ²⁸ Gonzalo Sobejano, «La novela poemática y sus alrededores», *Insula*, n° 464-465, julio-agosto 1985, p. 26.
- ²⁹ Luis Goytisolo, *Recuento*, Madrid, Alianza editorial, 1987, p. 644.
- ³⁰ *Ibid*, p. 218.
- ³¹ *Ibid*, p. 652.
- ³² *Ibid*, p. 662.
- ³³ *Ibid*, p. 519.
- ³⁴ La expresión es de Fernando Aínsa, «La espiral abierta de la novela latinoamericana», *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, 1984, p. 40.
- ³⁵ Juan Benet, «El agua en Región», *Páginas impares*, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 118.
- ³⁶ Sobre la construcción del mundo benetiano, remito a Odile Castro, *L'espace de Région dans les romans de Juan Benet*, tesis doctoral, Universidad de Saint-Etienne, 1997 y a Claude Murcia, *Juan Benet. Dans la pénombre de Région*, Paris, Nathan Université, 1998.
- ³⁷ La expresión es de Carles Barba, «Una España negra y tridentina», *Qué leer*, diciembre de 1998, p. 12.
- ³⁸ Miguel Delibes, *Castilla, lo castellano y los castellanos*, Barcelona, Planeta, 199, p. 21.
- ³⁹ *El hereje*, Barcelona, Destino, 1998, pp. 223-224.
- ⁴⁰ *Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975)*, Montpellier, Etudes sociocritiques, 1996, p. 271 (primera edición 1979).
- ⁴¹ Tomás Val, «Luis Mateo Díez. Los muertos que estuvieron vivos», *Leer*, octubre 1999, p. 36.
- ⁴² José María Merino, «La ruina del cielo de Luis Mateo Díez: una culminación», in *Luis Mateo Díez*, Grand Séminaire de Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel, 1999, p.246.
- ⁴³ *Ibid*, p. 251.
- ⁴⁴ Antonio Muñoz Molina, «Viaje al sur: Mágina, la ciudad inventada», *El país semanal*, 14 de agosto de 1994, p. 50.
- ⁴⁵ Antonio Muñoz Molina, *Beatus ille*, Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 8 (primera edición, 1986).
- ⁴⁶ Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta, 1991, p. 534.
- ⁴⁷ Luis Mateo Díez, «El espejo de la ficción», in *Luis Mateo Díez, op. cit.* p. 13.