La Nueva Narrativa Española

Antonio Ferres y Martínez-Menchén novelistas de la soledad

José Ortega

INTRODUCCION

ANTONIO Ferres pertenece a la "Generación de 1950", fecha que marca la aparición de una serie de novelas caracterizadas por una preocupación socio-política, expresada formalmente mediante una técnica objetivista, no exenta de lirismo, que servía adecuadamente al planteamiento estético de esta postura ideológica. Intentaban estos escritores —López Pacheco, J. Goytisolo, López Salinas, A. Grosso, Antonio Ferres, Martínez-Menchén, etc.— analizar las causas históricas que provocaron el anquilosamiento de las estructuras e instituciones españolas a través de la pintura de las anomalías sociales, protagonizadas por diversos grupos sociales, particularmente los pertenecientes a las clases humildes. Los escritores que forman parte de esta tendencia socializante parecen llegar finalmente a la conclusión de la inoperancia de la literatura como instrumento de penetración en el eternamente paradójico contexto histórico español.

El mejoramiento del nivel de vida española, así como los avances técnicos, especialmente la popularización de los así llamados medios de "comunicación": automóvil, teléfono, avión contribuyen a poner al descubierto la confusión, el caos mental y la soledad del ser humano, el cual intersubjetivamente es obligado a contestar la validez de un orden físico, metafísico y mitológico con los cuales había venido satisfactoriamente operando, pero que en el tiempo presente empiezan a perder vigencia. El evidente o esperanzador progreso económico ha desviado indudablemente al novelista de la "Generación de Medio Siglo" del hecho puramente histórico, haciéndole ver su precaria situación con la realidad española y proyectándolo hacia nuevos rumbos estéticos. A toda nueva situación corresponde una forma de novelar y el escritor ha de renovar su instrumental literario si realmente quiere captar la siempre mudable realidad. Arte y literatura cambian con las formas políticas, movilizaciones sociales y valores que las definen mediante unos medios de expresión que cancelan un pasado.

Martín-Santos es el precursor de la corriente novelística española cuyos autores basan su oficio en una aprehensión más totalizadora del ser, es

decir, en la conexión con la realidad inmediata interna y externa, o relación con la sociedad y el mundo intersubjetivo, proceso desmitologizador que alcanza tanto a la ideología como a la estética.

La actual tendencia de introspección sicológica practicada por el novelista español tiene como objeto expresar el vacío, el laberinto interno del ser humano sin pretender —como el escritor decimonónico— ofrecer una explicación a los sentimientos y conducta del personaje. Mutilado de una colectividad que ha destruido toda trascendencia o totalidad, el novelista necesita alcanzar cierta armonía espiritual en una realidad de palabras y conceptos donde poder detener la atomización o fragmentación del ser humano para encontrar su libertad y la de sus criaturas de ficción. Los imprevistos cauces estilísticos por los que desemboca esta búsqueda de una realidad que signifique algo podrían patentizarse muy resumidamente en la distorsión lingüística de un Martín-Santos, la ciencia-ficción de Sueiro, el simbolismo faulkneriano de Benet, el psicoanálisis histórico de Juan Goytisolo, la indagación de la soledad de Martínez-Menchén y la alienación de Antonio Ferres.

Las dos últimas obras de Antonio Ferres, *En el segundo hemisferio* (1970) y *Ocho siete seis* (1972), están inscritas dentro de esta preocupación del autor por explorar en la mente de sus personajes el extraño sistema de relaciones intrasubjetivas e interpersonales que puedan explicar su trágica soledad. Nuestra aproximación crítica al caótico existir de las vidas que pueblan estos dos relatos constituye un intento por desvelar el extrañamiento psíquico de estos seres, así como la relación que este mundo anímico guarda con ciertas parcelas estructurales que organizan el cosmos novelístico de A. Ferres.

Las dos obras de Martínez-Menchén, *Cinco variaciones* (1963) y *Las tapias* (1968), acusan una clara preocupación por testimoniar las circunstancias —contexto histórico-social de la España de la década de los cincuenta— internamente enfrentadas con la participación moral del novelista ante el abandono del hombre por sus semejantes y por Dios. La soledad del hombre español, reflejo de la fragmentada sociedad española, todavía no recuperada de los efectos de la Guerra Civil, aparece examinada en el drama de los personajes de *Cinco variaciones* los cuales han perdido, o han sido privados de la capacidad para establecer contactos personales. Esta forma de enajenación se agudiza en *Las tapias* donde los entes de ficción funcionan como alienados clínicos.

La intimista prosa de Martínez-Menchén se caracteriza por el ritmo lento que traduce los estados de tristeza y melancolía de unos seres que provocan la compasión del autor y el lector. En la narrativa de este novelista fácilmente puede rastrearse el bergsonismo poético donde la memoria intuitiva relaciona mundo externo y subjetivo, el arte rememorativo o la filosofía

del recuerdo sutil proustiano y el dominio de los poderes anónimos de ascendencia kafkiana que provocan la despersonalización.

Nuestra aproximación a estos dos orbes novelescos de Martínez-Menchén es un intento por penetrar en el conflicto existencial de sus solitarios seres de ficción, mostrando a la vez las formas de las que el novelista se vale para expresar su problemática.

La desvalorización del yo personal y la disolución de la identidad, fenómenos característicos de nuestro tiempo, han llevado a Antonio Ferres y a Martínez-Menchén al análisis del mundo suprapersonal en un desesperado intento por liberar a sus personajes del sufrido existir cotidiano proyectándolos a un plano supratemporal, onírico, donde quizá puedan recuperar su temporalidad, su dignidad, estableciendo contacto con una realidad espiritual.

LA OBRA NARRATIVA DE ANTONIO FERRES

"Cañas Dulces". Madrid: Ediciones y Publicaciones. Almanaque "El Grifón", 1955, pp. 486-491.

"Cine de barrio", Premio Sésamo, 1956. Incluido en *Antología de Cuentos de Hoy*. Barcelona: Editorial Labor, S. A. 1963, pp. 51-56.

"La Esposa". Barcelona: Selecciones de Cuentos y Narraciones Cortas. Año I, enero 1955, Nº 1, pp. 41-48.

La piqueta. Barcelona: Editorial Destino, 1959.

Caminando por las Hurdes. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1960.

Los vencidos. París: Editions de la Librairie du Globe, 1965.

Al regreso de Boilas. Novela inédita.

"El torito negro". Madrid-Salamanca: Anaya, 1964.

Tierra de Olivos. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1964.

Con las manos vacías. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1964.

"En los claros ojos de John", *Cuadernos Hispanoamericanos,* abril 1965, pp. 64-74.

La torre de Babel. Novela inédita. Fragmentos publicados en *Artes Hispánicas.* Nº 1. Indiana University. Bloomington, 1967.

Mirada sobre Madrid. Barcelona: Editorial Península, 1967.

"La hiena que amaba una vez al año" (Primer intento), *Cuadernos Hispanoamericanos* (222), junio 1968, pp. 584-589.

"Balanza del tiempo", U.N.A.M. (México), enero-febrero, 1969, pp. 41-44.

En el segundo hemisferio. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A. 1970.

Ocho siete seis. Barcelona: Barral Editores, 1972.

ESCRITOS DE ANTONIO MARTINEZ-MENCHEN

Cinco variaciones. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1963.

"Un reflejo en las vidrieras", *Cuadernos Hispanoamericanos,* julio-agosto, 1964, pp. 22-39.

"Poemas", *Cuadernos Hispanoamericanos,* junio 1965, pp. 500-506.

Las tapias. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1968.

"Parte de guerra", *Insula* (281), noviembre 1970, p. 16.

"Del árbol caído", *Cuadernos Hispanoamericanos* (245), 1970, pp. 380-389.

Del desengaño literario. Madrid: Editorial Helios, 1970.

"Triángulo", *Papeles de Son Armadans* (179), febrero 1971, pp. 161-174.

Narraciones sociales y cambio social. Madrid: Taurus, 1972.

LA ALIENACION DE LA SOLEDAD EN *EN EL SEGUNDO HEMISFERIO* DE ANTONIO FERRES

La carrera novelística de Antonio Ferres, autor que puede incluirse en la "Generación de Medio Siglo" o en la "Generación Inocente" [1], se caracteriza por el cultivo de una literatura esencialmente testimonial —no documental—; en él la obra de ficción no sólo refleja el medio social donde esta se desarrolla, sino que sirve como forma de conocimiento de la historia. El mejor ejemplo del realismo social practicado por este novelista lo constituye *La Piqueta* (Editorial Destino, 1959), relato donde aparecen armoniosamente combinados el elemento social —demolición de chabola de campesino emigrado al extrarradio madrileño— y el lírico —amor que de esta destrucción nace entre los jóvenes Luis y Maruja—. Las mismas calidades poéticas y objetivistas pueden observarse en *Viaje a las Hurdes* (Editorial Seix Barral, 1960), obra que animó a Ferres a recorrer el mapa de la geografía española para ponerse en contacto con el dramático vivir del pueblo. Fruto de esta tendencia fue *Tierra de Olivos* (Editorial Seix Barral, 1964), y últimamente *Mirada sobre Madrid* (Editorial Península, 1967), donde la crítica social deja la zona periférica de la capital española para introducirse en el corazón de la urbe. La Guerra Civil española —que el novelista vivió a los doce años— ha dejado huella profunda en todos

1. José María Castellet, "La novela española quince años después", *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura,* Nº 33 (Noviembre-Diciembre, 1958), p. 51.
"toda nuestra generación está marcada por la Guerra Civil. Los que fuimos niños en la guerra somos una generación auténticamente inocente", Declaraciones de A. Ferres a Antonio Núñez en la entrevista, "Encuentro con Antonio Ferres", *Insula,* Nº 220 (marzo, 1965), p. 6.

sus escritos, especialmente en la trilogía, *Las Semillas* cuya primera parte, *Los Vencidos* (Editions de la Librairie du Globe, 1965), es un estudio del trágico mundo de los vencidos en la Guerra Civil entre los que se encuentra el marido perdido que la protagonista busca entre los presos y gentes del Madrid de postguerra.

La tendencia objetivista de testimoniar la circunstancia española, el realismo crítico de Ferres de denuncia de los valores del sector de la burguesía española, ha sufrido una evolución hasta llegar a su obra *En el Segundo Hemisferio* [2], novela donde aparece superada la visión parcial de su crítica del vivir nacional.

El título, como el contenido y la forma del relato, es polisémico. Etnicamente aparecen reflejados en *Segundo Hemisferio* dos mundos: el de la ética anglosajona de Nancy, el personaje central; y el mexicano, representado por su amigo Arturo. Las dos partes a las que el término hemisferio alude están íntimamente relacionadas, como luego veremos, con el problema esquizofrénico de la protagonista y el medio donde ésta se encuentra ubicada, mundo que, a su vez, aparece escindido en dos mitades: el de los locos (alienados) del hospital, y el de los legalmente sanos situados fuera del manicomio. El escritor, por su parte, ha de crear un mundo imaginario —el de sus personajes— en el que temporal y paradójicamente se enajena para una mejor intelección de los problemas de orden existencial. Este distanciamiento que de sí mismo efectúa el novelista, sumergiéndose en la conciencia del personaje para mejor situarse en su problemático mundo, constituye un "segundo hemisferio".

La cuestión temporal

En el Segundo Hemisferio trata de la destrucción física y sicológica de un tiempo (conciencia), así como de la reconstrucción de este por parte del personaje-narrador desde un tiempo presente, su única certidumbre ("Pero yo conservo la certidumbre de ser un cuerpo vivo que sólo tiene tiempo presente. Algo queda además del milagro de las palabras", p. 175). La acción dura lo que las palabras que Nancy escribe en la cabina telefónica a su salida del hospital donde fue internada para tratamiento psiquátrico después del tornado de 1966, único dato real e histórico que, junto a las crónicas periodísticas, la ayudan a reconstruir su pasado desde el presente. El acto de tener conciencia de la duración es prueba de la existencia, ya que existir es cambiar, durar en el sentido de tratar de comprender lo que pasó más que de aportar datos a la memoria. Nancy escribe y llena hojas para recuperar el significado de las palabras, única forma de liberar, salvar

---

2. *En el segundo hemisferio* (Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1970). Los números que en paréntesis aparezcan a través del texto se referirán a esta novela.

el pasado, la memoria [3] de la completa destrucción que emblemáticamente representa el tornado, "Siempre fallaba todo y la vida era como una suma de encuentros fortuitos de fracasos y frustraciones que sólo era capaz de unir el milagro de las palabras y la credulidad" (p. 181).

El novelista aspira a la totalidad, es decir, a reunir los aislados, incompletos, fragmentados momentos de la vivencia del personaje en una unidad superior mediante la síntesis —no ordenación— de la duración interna del personaje, es decir, captando su realidad interna y externa única forma de aprehender su personalidad completa.

La disociación de los diversos estados de conciencia de Nancy, cuyo proceso vital lo conocemos a través de las recordaciones provocadas por las preguntas-estímulos del psiquiatra, explica la ruptura formal o aparente desestructuración de la novela [4].

En el proceso de identificación de su psicosis va Nancy más allá del recuerdo de las personas que conoce, e imagina seres y acciones que podrían haber existido como si quisiera perpetuar el recuerdo, lo único perecedero de cuya conservación depende su propia salvación. La memoria voluntaria (razón) e involuntaria aparecen conjugadas y en esta última es donde los recuerdos pasados y presentes se mezclan con más frecuencia en el proceso rememorativo de la protagonista. Por su parte el inconsciente, el id —que tan importante papel juega en la vida psíquica de Nancy— tiene un dinamismo, quizá por su carácter primitivo e irracional, que no conoce pauta o medida temporal, ni los efectos del tiempo sobre el proceso psíquico.

El problema de la alienación

El tipo de desorden psico-social —alienación— de Nancy se manifiesta en tres planos íntimamente relacionados entre sí: a) extrañamiento de sí

3. "Olvidar es también perdonar lo que no debe ser perdonado si la justicia y la libertad han de prevalecer. Tal perdón reproduce las condiciones que reproducen la injusticia y la esclavitud: olvidar el sufrimiento pasado es olvidar las fuerzas que lo provocaron sin derrotar a esas fuerzas. Las heridas que se curan con el tiempo son también las heridas que contienen el veneno. Contra la rendición al tiempo, la restauración de los derechos de la memoria es un vehículo de liberación, es una de las más nobles tareas del pensamiento humano", Herbert Marcuse, *Eros y Civilización* (Barcelona: Seix Barral, S. A., 1969), p. 214. Traducción de Juan García Ponce de *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud* (Boston: Beacon Press, 1953).

4. La forma es cuestión existencial u ontológica en nuestra época donde el novelista se preocupa por el análisis de la problemática del ser, su existencia en un mundo donde los valores han perdido su validez. La dualidad vida-forma ha desaparecido y esta última es expresión de lo más íntimo y personal del autor, de su libertad.

misma (problema de la identidad); b) extrañamiento de los otros (problema de la incomunicación); c) extrañamiento del mundo.

Nancy, a causa de la rígida disciplina moral impuesta por el superego familiar, aparece privada de la capacidad para realizar su felicidad. Su esquizoide personalidad provoca la disociación de sí misma y de los otros en un mundo moralmente destruido[5], emblemáticamente representado por el tornado que ha arrasado su vida. Sin embargo no se resigna a la muerte de su yo ni del mundo y lucha contra la amenazante nihilidad deseando que exista algo, "Pero algo tenía que existir, como ahora mismo tiene que existir algo" (p. 174). El problema de Nancy a través de todo el relato es el de preservar su precaria identidad frente a lo inhumano de la sociedad. Amenazada por el mundo exterior se repliega en sí misma creando su propio mundo, fuera de la realidad, alienándose objetivamente, es decir, convirtiéndose en el único objeto para sí. La insatisfacción de la autoalienación la lleva a separarse de todo y todos que resulta en la forma de enajenación más típicamente humana: la alienación de la soledad.

La imposibilidad de separar la alienación individual de la social nos lleva a la consideración más importante del efecto de la alienación que constituye el tema central de *En el Segundo Hemisferio:* la soledad, sentimiento que a todo nivel experimenta Nancy, "Es lo que suele ocurrir siempre, porque estamos realmente muy solos y muy náufragos y perdidos, solos en medio de un mundo enorme" (p. 121).

La comunicación auténtica sólo puede ser establecida espontáneamente y Nancy, debido a las restricciones morales y sociales impuestas por la institucionalizada autoridad familiar, así como por el medio alienante, vive en un permanente estado de escisión caracterizado por la inautenticidad de toda su comunicación personal, ya que la falta de relación con ella misma se refleja en la carencia de relación con los otros. Nancy se nos aparece siempre ocultándose a los otros, sistema defensivo del esquizofrénico o introvertido el cual teme ser dominado por los otros, al perder su identidad dándose en la amistad, en el amor[6]. Esta permanente ocultación de sí misma se convierte en segunda naturaleza que elimina completamente la posibilidad de cualquier tipo de contacto personal, "Me gusta despersonalizarme, despersonalizarme más y más a su lado. Eso: DESPER-

---

5. "In the schizophrenic state the world is in ruins, and the self is (apparently) dead", R. D. Laing, *The Divided Self* (Penguins Books Ltd., 1970), p. 85.

6. "In fact, as we have said, pretence and equivocation are greatly used by schizophrenics. The reasons for doing this are, in any single case, likely to serve more than one purpose at a time. The most obvious one is that it preserves the secrecy, the privacy, of the self against... Despite his longing to be loved for his 'real self' the schizophrenic is terrified of love. Any form of understanding threatens his whole defensive system", R. D. Laing, *The Divided...*, p. 163.

SONALICEMONOS si es que estuvimos personalizados alguna vez" (p. 133). La forma favorita de la incomunicación es el silencio, "Pero hay que callar si quieres estar a bien en alguna parte" (p. 135).

Nancy se nos aparece como una chica tímida, introvertida con un padre que la abandonó y una madre que se consume esperando la incierta vuelta de su esposo. Su familia está dotada de un puritanismo anglosajón con una moral judeo-cristiana donde la vida de los instintos es pervertida y restringida creando en la joven Nancy una mala conciencia, culpa por pecado, a causa de no haber satisfecho con su conducta el juego de las normas de la familia. La cosificación de Nancy bajo la regla impuesta —recuérdese al respecto las graves implicaciones psíquicas que la ceremonia del bautizo dirigida por el abuelo Edward tiene sobre ésta— le impide realizarse de una forma total, libre. La madre también juega un papel fundamental en las formas de represión a que se encuentra sometida Nancy como lo prueba el obsesionante recuerdo de la escena en que la madre espera a la hija que llega tarde a casa, "sucia de pecado".

El yo, según Freud, queda entre dos frentes: el ello, erótico, destructivo y el mundo externo. La represión que del ello hace Nancy se traduce en un impulso agresivo —reflejado en el supuesto asesinato de su madre— que expresa la impotencia de su yo ante la coerción ejercida por las fuerzas del Super Ego. La gratificación erótica que Nancy tiene con el frío y deshumanizado Arturo no es en modo alguno liberación, sino simple desplazamiento de la presión y agresión familiar contra la colectividad representada en este caso por Arturo. Esta agresión, aunque determinada por la soledad, es el resultado de los fuertes vínculos de dependencia familiar a los que Nancy se vio subyugada [7].

Las exigencias del id, coartadas por el Super Ego, se rebelan contra el ego y el mundo externo. Rechaza pues Nancy el eros "normal" —el procreativo representado por la moral de su familia— aspirando a una nueva realidad sexual que ha de buscar muchas veces en la fantasía erótica [8], plano donde cree poder realizarse libremente sin miedos ni represiones. Esta falsa fórmula de combatir la incomunicación —alienación amorosa— se basa en una errónea dialéctica que de ninguna forma soluciona el problema de identidad que sufre Nancy ya que se apoya en la destrucción del yo que

7. "Dependence and agression are indissolubly linked; for to be dependent upon another person implies some degree of restriction by that person. Restriction, as one form of frustration, evokes agression... Agressiveness is at its maximum when dependence (and hence inequality) is at its maximum; as development proceeds it becomes less important till, at the point of maximum".

8. "Como un proceso mental independiente, fundamental, la fantasía tiene un auténtico valor propio, que corresponde a una experiencia propia —la superación de una realidad humana antagónica. La imaginación visualiza la reconciliación del individuo con la totalidad, del deseo con la realización, del individuo con la totalidad", Herbert Marcuse, *Eros...*, p. 140.

considera inauténtico, el cual es sustituido por un falso yo que se proyecta sobre personas y situaciones.

El miedo a no ser nada, a la aniquilación que desde niña persigue a Nancy, la impulsa, como medio de conservar su identidad, a reencarnarse en distintas personas en busca de una solidaridad que no puede alcanzar en su vida real.

La neurosis —conflicto entre el yo y el ello— de Nancy no es orgánica, sino psico-social, y deviene en muchas ocasiones neurosis por conflicto del yo con el medio o mundo externo. Una forma de manifestarse su neurosis es refugiándose en un mundo irreal de personajes e incidentes imaginarios donde cree reencontrarse después de su fracasado intento por incorporarse a un mundo de valores destruidos [9]. Al situarse fuera de su circunstancia, de la historia cae en la actitud alienante de quererse buscar fuera de sí misma.

Respecto al extrañamiento de Nancy del mundo hay que señalar que las coordenadas históricas de *En el Segundo Hemisferio,* las condiciones sociales determinan las causas de la alienación individual. La sociedad norteamericana de consumo [10] provee de un hábitat ideal para el nacimiento, desarrollo y conservación de neurosis, alienaciones y miedos. Toda la novela está llena de datos referentes a la invasión del mundo de los artefactos y a la influencia deshumanizante que estos tienen sobre el individuo. El automóvil y la cabina telefónica —limitándonos a dos de los instrumentos más usados por los personajes de esta novela— se nos presentan en diversas ocasiones desempeñando la función inversa a la que están destinados: la incomunicación. En el coche Nancy realiza todos los actos sexuales con los que inútilmente

---

9. Analizando las características del neurótico afirma Castilla del Pino: "Para tales personas, la mejor forma de eludir la realidad y su variabilidad es hacerse su realidad y operar con ella de forma que jamás le decepcione. Lo más gratificador de la elaboración fantástica no estriba sólo en esto. Radica también en que, en el mundo así construido, el Yo es visto como protagonista. De modo que la gratificación que por este trabajo recibe el sujeto es triple: a) huida de la realidad. b) evasión hacia un mundo propio, gratificador. c) seguridad del Yo en él mismo...". *Psicoanálisis y Marxismo.* Madrid: Alianza Editorial, 1969, p. 178.

10. Consumo incluso de la negatividad, de las no cosas, "Lo peor es esa manía del país riquísimo que nos está entrando, esa manía de comprar no cosas. Ahora compramos no-leche y no-cereales, y no-grasas, cosas que los técnicos certifican como no-alimentos, y ya estamos comprando no-profesores, señores que son tan importantes que ya no enseñan nada, ni tienen clase ninguna", *En el segundo hemisferio,* p. 101.
El consumo dominical de la religión —como el de los productos alimenticios que se compran el viernes o sábado— es un tema al que se alude en la novela para explicar la alienación religiosa de Nancy, "vamos llegando para pasto del señor cura ese y para arrimarnos a los alemanes de la iglesia de enfrente. ¿Cómo se llamaba esa iglesia, Pete? Se me ha olvidado porque hay tantas en la ciudad, en todas las ciudades de este estado, que propongo construyan un Supermarket-Superiglesia en el que cada uno elija lo que quiera, Pete", *En el segundo...*, p. 93.

trata de superar su alienación individual, y la cabina telefónica, es el encierro donde trata de combatir su soledad escribiendo las memorias que puedan redimir parte de su pasado. Desde este retirado lugar también intenta inútilmente comunicarse con Arturo creyendo que este —otro solitario— puede ayudarla en su aislamiento, e ignorando que el ser auténtico está condenado a realizarse en su soledad.

En el hospital Nancy trata inútilmente de superar el problema de su identidad y soledad con el psiquiatra, profesional cuya función consiste en establecer un diálogo entre la supuesta mitad sana del paciente y la mitad enferma, juego al que dócil y escépticamente se somete Nancy, "Este médico no fuma, después de la última campaña contra el cáncer. Sonríe. Pero yo estaba ya sonriendo, antes que él, enfrente de él. Sonreímos" (p. 171).

La destrucción a que conduce la alienación de la soledad, el sentimiento del existir anónimo lleva a Nancy a la consideración de la gratuidad del existir, del "estar de más" en un universo arbitrario y absurdo donde ni el mismo suicidio tiene sentido, "No merece la pena ni el suicidio, porque cuentas y vales tan poco que ni siquiera va a notarse en nada tu desaparición aquí en este mundo o lo que sea donde todo es tan superfluo y casual y sin sentido..." (p. 138). Al salir del hospital se encuentra Nancy con el mismo carácter de provisionalidad en la ciudad de Topeka y su primer pensamiento es dirigirse a la casa de Betty —la amiga con quien pasó un verano tratando de superar su incomunicación y nihilismo— quizá porque esta joven simboliza algo fijo con lo que identificarse y poder combatir la invasión de soledad que sufre al abandonar el manicomio, "nadie en los jardines ni en ninguna parte. Ni un alma por ahora" (p. 178). Nancy se encuentra finalmente libre, arrojada en el vacío e indistinto mundo, condenada a poner en juego su libertad con la que no sabe qué hacer, "Es ahora cuando voy notando alegría al saberme libre, aunque no sé a dónde ir, ni qué hacer con mi cuerpo" (p. 178).

La incomunicación parece que va a ser rota cuando ve —en las últimas páginas del libro— una especie de jardín abierto por donde aparece una mujer pelirroja con un niño de la mano, produciéndose la siguiente escena, "La pelirroja debe de llevar mucho tiempo observándome disimuladamente. "Soy blanca" pienso. "Soy blanca". Me empino yo también pisando el césped, y miro por encima de la panza de tierra cubierta de verdura.

—¿Quiere usted algo?

—No, muchas gracias.

—Ah, creí que buscaba usted a alguien —dice secamente la mujer.

Es una voz asustada, velada por el miedo, como la de cualquiera de nosotros en el Hospital..." (p. 179).

El miedo a desposeerse y el temor ante el inhumano tono de voz de la desconocida le hace responder a su demanda, "No, muchas gracias" a lo que la mujer responde con un seco, cortado y paradójico, "Ah, creí que buscaba usted a alguien", paradójico porque el drama de Nancy es que busca desesperadamente a alguien, pero de nuevo se da cuenta de que el mundo de fuera está lleno del mismo miedo y silencio alienatorio que el mundo de locos que acaba de dejar. Sigue, sin embargo, en su breve peregrinaje hacia el centro de la ciudad, centro del tornado, motivo central de su angustia para comprobar de una forma colectiva la alienación de sus semejantes, "Mis ojos tropiezan con los ojos y con las caras de la gente que pasa sin dejar rastro tampoco, sin dejar nada" (p. 183). Tanto la reacción individual de la mujer, como la del grupo reflejan el triunfo del proceso inexorable de la mecanización de la relación humana en un mundo atomizado [11].

La desolación de Nancy alcanza su punto más dramático cuando se encierra en la cabina telefónica para infructuosamente buscar el nombre de Arturo, persona que si nunca ayudó a superar el sentimiento de soledad de Nancy, constituye la única realidad a la que esta puede asociarse para salvar su identidad. Arturo es lo único que le queda para encontrar su mismidad en un mundo donde ha perdido todo. El hecho de que el nombre de este no aparezca en la guía no invalida la voluntad de Nancy por encontrarse a sí misma, porque para hacerlo hay que encontrarse primero en los otros. La alienación que sufre Nancy participa pues del carácter existencialista del desarraigo de la condición humana y es el resultado, o producto más acabado, de una sociedad que como proceso histórico ha creado unas condiciones que imposibilitan la relación del hombre con sus semejantes y consigo mismo.

OCHO SIETE SEIS: ENTRE LA IRONIA Y LA TRAGEDIA

En el segundo hemisferio de Antonio Ferres señala, como en otro sitio indicamos [12], una pauta fundamental en la carrera novelística del escritor madrileño cuyas dos últimas obras se caracterizan por el cultivo de un

11. El tipo de asociación humana en que el individuo se da de una forma parcial, fragmentada (Gesellschaft) es la predominante en la sociedad atomizada de consumo y parece ser la forma de relación humana que prevalecerá, "So deep is the separation between man and man in Gesellschaft that everybody is by himself and isolated, and there exists a condition of tension against all others... The process which brings about the steady yielding of Gemeinschaft to Gesellschaft seems to be our fate. No escape or returns to Gemeinschaft (o relación humana donde la persona se da de una forma completa, total) is possible", Fritz Pappenheim, *The Alienation of Modern Man*, New York: Modern Reader Paperbacks, 1959, p. 65.
12. "La alienación de la soledad *En el segundo Hemisferio*". Primera parte de este trabajo.

"realismo simbólico" un tanto alejado, desde el punto de vista de la evolución del género, del realismo crítico social de la década de los cincuenta y sesenta. *Ocho siete seis*[13], la más reciente narración de Ferres, continúa, e incluso supera, el tratamiento estructural del tema de la alienación, motivo que constituye la preocupación central de estas dos historias.

El marco físico y las coordenadas mentales que impulsan las acciones de los "personajes" centrales de estos dos textos han sufrido ciertas alteraciones y la Nancy de ascendencia puritana (*En el Segundo Hemisferio*), angustiada por no saber qué hacer con su soledad, ha sido sustituida por el Octavio de *Ocho siete seis*, falangista obsesionado en la recreación de las partes no inhibidas de su personalidad que puedan explicar su fracaso sexual y existencial. En Nancy existe conciencia de su fundamental soledad y vacío, mientras que en Octavio predominan las fuerzas del inconsciente que involuntariamente afectan su consciente trayendo a un primer plano el vacío y la culpabilidad de su fallido existir.

Desde el punto de vista de la textura narrativa *Ocho siete seis* constituye un universo autónomo que obedece a las leyes intrínsecas de carácter funcional que presenta la escritura, así como al juego consciente-inconsciente y a las normas que rigen esta dialéctica. El elemento lúdico, fundamental en el proceso creador, y la compleja red de relaciones a que este obliga explican la aparente falta de organización del todo novelístico. Dentro del tono irónico que envuelve *Ocho siete seis* —al que más adelante nos referiremos— analizamos a continuación ciertos síntomas de carácter temporal y psicosexual especialmente referidos a la enajenada figura del "personaje" Octavio. Un comentario final sobre la estructura que adopta el texto nos servirá para establecer los vínculos entre el pensamiento del personaje y la forma que este adopta.

OCTAVIO

Destruidos el "tiempo" y el "espacio" decimonónicos se pasa en la novela de nuestros días a la destrucción del personaje. Esta noción secundaria del personaje, subordinado a la acción, aparece ya en la *Poética* aristotélica. La esencia del personaje, su importancia narrativa es en todo análisis estructural, como en la segunda parte de este estudio veremos, mínima. Octavio tiene realidad en función de lo que dice, de sus palabras y siempre en relación con su participación en otras acciones. Este inventado narrador, distanciado, enajenado de su autor contiene unos supuestos mentales en los

13. *Ocho siete seis*. Cito por el manuscrito próximo a publicarse en Barral Editores, Barcelona, y los números de las citas corresponderán a dicho manuscrito.

que es necesario penetrar para tratar de explicárselo. Como voz narrativa o factor constitutivo de la estructura narrativa, Octavio es el plano donde inciden realidad e irrealidad.

Octavio se nos aparece como promotor general de una agencia turística (pp. 96, 152), que en plena madurez (pp. 4, 96, 128) efectúa un recorrido mental mediante el cual trata de recuperar las partes no inhibidas de su personalidad. Este autoprocesamiento que físicamente ha inmovilizado a Octavio, el cual nunca abandona la casa, tiene lugar frente a una persiana mientras completa cierta información profesional. El encerramiento en el metro madrileño, así como el emparedamiento inquisitorial que imaginativamente sufre este personaje corresponden —en una obvia gradación ideológica ascendente— a reforzar la idea del complejo de culpabilidad que lo ha paralizado.

Los otros seres que funcional y psicológicamente juegan un papel importante en la vida de Octavio son: Adela, su mujer, a la que conoció en un "simbólico" puesto de churros (p. 43) y con quien mantuvo un noviazgo de tres años (p. 66) cuyo fruto son los dos niños que tienen (pp. 22, 57) después de diez años de matrimonio. Las otras mujeres que aparecen en su vida y que ayudan a entender el complejo mundo anímico de frustración sexual de este personaje son: Hortensia, su primer amor, siempre, asociado con la muerte de su hermano socialista Fernando a quien Octavio identifica con el mundo de los vencidos según su simplista sistema de valores, idea que sufre una radical evolución hasta convertirse en torturante duda sobre la posibilidad de que lo que él consideró nefasto —el mundo republicano— pudiese haber encerrado valores positivos. Pili, la prostituta, es el símbolo de refugio y protección para el emocionalmente desamparado Octavio y la italiana sirve para evidenciarle su impotencia sexual.

TIEMPO

Frente a la atomización y desintegración de la universalidad y la racionalidad de los esquemas temporales del siglo XX *Ocho siete seis* representa un intento de aprehensión total del ser como unidad consustancial con el tiempo, hecho que explica la compleja red de niveles temporales de orden mental e histórico de este texto.

El espacio cronológico en que se desarrolla la fábula es "un día incomprensiblemente largo e inútil" (pp. 21, 57), en una eterna espera donde el tiempo se ha detenido, "se preguntaba si el tiempo estaba pasando realmente" (p. 72) bajo un implacable sol[14] que constantemente brilla,

14. Irónicamente se llama al sol en varias ocasiones Lorenzo, "No había nada en el cielo, sólo aire transparente color azul, y el sol como un ojo de lumbre. 'Por qué no nos dejas Lorenzo' " (p. 77).

simbolizando el eterno castigo a que ha sido sometido el protagonista por sus pasadas acciones, "Me dieron por inútil —diría él, y sentirá aquel mismo calor pegajoso en sus manos, como si hubiera nacido con ese calor y no existiera forma humana de echarlo fuera ni aun escondido dentro de la persiana verde..." (p. 11).

A la inactividad física de Octavio corresponde una idéntica inmovilidad histórico-temporal que se rompe mediante la identificación con seres y sucesos del pasado o del futuro. La historia —como Octavio, el hombre que la constituye— se ha petrificado y de aquí esa homogeneidad y repetición de un tiempo no real ante el cual observamos las mismas reacciones por coincidir las condiciones alienantes que las determinan. "No cambia nada" nos declara el personaje (p. 88) en una de sus excursiones mentales ante la actitud promonárquica de unos estudiantes en el siglo pasado. El anquilosamiento histórico de España se ejemplifica en el retorno que el personaje efectúa con la imaginación a la Edad Media (p. 22), al Siglo de Oro (pp. 11, 115, 116) y al XIX, períodos que se entrecruzan con los emigrantes que durante el Plan de Desarrollo van a Alemania (p. 112).

Este dinámico mundo que el petrificado Octavio —agente de turismo— recrea, evidencia la falta de cambio que recuerda el principio heraclitiano de que aunque el agua no es la misma, el río permanece, porque los cambios de la escena española afectan a la superficie y no al fondo. La Guerra Civil es otro tiempo histórico que gravita sobre la vida y acciones de Octavio y Adela como el hecho central que más influye en sus vidas, símbolo de la destrucción material y espiritual de un mundo que ellos nunca podrán entender, recuperar o reconstruir [15].

Aunque estructuralmente priva en este relato el concepto de la "durée réelle" como la única realidad cambiable e impulsada por mutaciones de orden subjetivo, Octavio piensa el tiempo en línea recta, es decir, cronológica, cuantitativamente, dentro de ese concepto vertical que tiene de la existencia, el cual es compensado con la suma de estados (tiempo horizontal) a que su memoria le conduce. Cuando se produce la ruptura contra el tiempo mecanizado ("todo sería más trágico después de haber perdido la ilusión y la esperanza de poder partir la vida en capítulos o de perseguir el tiempo en los números negros o rojos del calendario de anuncios. Estaba el calendario clavado en la pared sobre la máquina de escribir" p. 65), se proyecta continuamente hacia un utópico futuro o un pasado remoto.

---

15. «Miraría durante mucho rato la casa de Fernando, al otro lado de la barricada. Y vería acercarse la cara gris, arrugada como la de un elefante de la Casa de Fieras, de uno de los viejos: '¿De dónde viene? Aquí todos los hombres están en el frente'. 'Me dieron por inútil' diría él» (p. 11); «Y las casas en ruinas por la última guerra, por efecto del tiempo, apiñadas y negras, y las bardas del pueblo» (p. 50); «y el ruido de carracas de los tranvías como si todavía hubiera bombardeo» (p. 31).

Las continuas reencarnaciones, personificaciones que sufre Octavio aumentan el carácter evanescente de este ente narrativo que como niño u Octavio-Seis dedos trata de atrasar el tiempo del reloj de la Puerta del Sol (pp. 18, 69) en un intento de buscar refugio en el inconsciente donde el tiempo no cuenta, o para eludir el fatalista acontecer histórico que lo ha condenado a terminar en un mundo termonuclearmente aniquilado. Esta ansiedad de retomar su pasado se relaciona directamente con el deseo de compensar la frustración presente mediante la purga del pasado [16], anhelando descubrir su perdida identidad en ese olvidado pretérito: "Escudriñando él aun las últimas rendijas de aire, sabiendo que la pared había crecido demasiado pronto, buscando alguna réplica instantánea que no llegaba, temblando por alguna Ayuda, por algún remoto milagro, por un salto de la Vida hacia atrás, por arrancar el Disfraz que cubriría todo", (p. 155) [17].

La personalidad del neurótico se refleja en la fijación al modelo infantil de dependencia al pasado y a las personas que componían éste, lo cual explica las continuas vueltas y repeticiones al mundo infantil de Octavio. El reprimido presente le impulsa hacia el pasado personal e histórico para compensar el instinto de la muerte. El inconsciente que según Freud es atemporal, como el id o libido [18], constituye el instrumento de restauración del elemento primitivo, inorgánico, de donde todo emerge, tendencia de todo tipo de neurosis del que inconscientemente busca en su pasado la explicación de su presente.

La polaridad entre la vida psicológica del instinto (libido) y muerte, por insatisfacción de la primera, lleva a Octavio a la búsqueda de la segunda, la cual se manifiesta en la agresión extrovertida que se transforma en autoagresión (instinto de la muerte) por imposibilidad de haber satisfecho los apetitos del instinto [19].

---

16. Este sentido retroactivo del tiempo afecta tanto a la madre de Adela como a esta última. Adela-madre comenta cuando su hija se fotografía para su Primera Comunión, «Todavía las cinco: parece que el reloj anduviera al revés» (p. 31), y la hija cuando muere su padre quería saber «si el tiempo iba otra vez para adelante y entonces estaba su padre muerto» (p. 43), y es a la desaparición de su padre cuando Adela va al reloj de la Puerta del Sol para retrasarlo y conoce a Octavio-Seis dedos con el que posteriormente se casaría.

17. Ese pasado infantil que representa la vertiente no inhibida de Octavio-niño y que se manifiesta en diversos incidentes agresivos como beberse la leche en un descuido de la señorita Pilar (p. 6); colarse en el metro (p. 7); robar castañas (p. 8); volcar mesa petitoria (p. 84); serrar la escalera para que se mate el Cojo (p. 80); adulterar el aceite del tendero que murmuró contra Adela (p. 77).

18. «Unconscious mental processes are in themselves timeless», Freud, *Beyond the Pleasure Principle*. Traducción J. Strachey, London: Hogarth Press, 1950, p. 33. «In the id there is nothing corresponding to the idea of time», New Introductory Lectures on Psychoanalysis, London: Hogarth Press, 1933, p. 99.

19. *Ibidem*, pp. 74-75.

El instinto de la muerte, modo de ser o tiempo histórico, otorga al ser humano unicidad, individualidad, por ser la muerte lo más propio de la vida humana, pues la unidad ontológica del ser humano radica no en su alma inmortal, sino en su cuerpo perecedero, concepto hegeliano basado en la idea de que sin la muerte, el ser se reduce a uno de los infinitos modos de la eterna sustancia spinoziana [20]. Octavio no puede alcanzar esta separación o independencia que la muerte otorga y este es su castigo o condenación final: la eterna desunión. Al fin del texto cuando este busca una salida a su cíclico peregrinar un anciano le contesta que este va a ser eterno: "¿Sabe cuándo va a terminar esto?" —le preguntó—. "Es cosa de siglos" —dijo el viejo, sin volver siquiera la cara (p. 180). Climático extrañamiento de quien ni al final puede alcanzar a verle la cara a Dios y es condenado a no encontrar la ansiada identidad y a seguir viviendo en el infierno de los otros. Octavio no se libera de sus represiones y hasta que ellas no hayan sido vencidas, la muerte no podrá absorberlo mediante la unificación con ella. El tono del ritmo en la prosa viene marcado por una función cada vez más prevalente de la fantasía, plano por el que se precipita finalmente la textura narrativa e ideológica de *Ocho siete seis.*

Octavio es, pues, atraído instintivamente hacia la muerte, porque este es el único medio que podía liberarlo de tensiones, frustraciones, transportándolo a un estadio remoto más allá de su niñez, incluso antes de la vida, en la inanidad que precedió a lo animado, hacia la muerte, esa muerte termonuclear que fuera del metro ha detenido al tiempo.

La "inercia neurótica" [21] es debida a la alienación de sí mismo tanto por carencia de una meta u objetivo vitales en Octavio, como por el resultado negativo de sus pasadas experiencias afectivas. La pasividad es una conciencia de la alienación, resultado de la incapacidad o no voluntad para acomodarse al mundo. Esta inercia [22] proviene también del hecho que

20. A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel.* París, Gallimard 1947, pp. 517-549.

21. «Neurotic inertia is a paralysis of initiative and action. Generally speaking, it is the result of a strong alienation from self and a lack of goal-direction». Karen Horney, *Our Inner Conflicts.* New York: The Norton Library 1966, p. 160.

22. La inmovilidad de Octavio es un símbolo recurrente en *Ocho siete seis.* Es obvio en este sentido la alusión constante (pp. 3, 4) a la peluquería donde el cliente queda inmovilizado, frente a un espejo en el que puede reflejar su cara con el babero que le retrotrae a su infancia mientras escucha las formas rituales del peluquero. Las aguas estancadas en otra ocasión reproducen su tranquila imagen (pp. 115, 118), e incluso hay momentos en que Octavio llega a identificarse con personas que sufren de su misma parálisis, «tieso e imperturbable vendedor que como él se ha quedado como espantapájaros» (p. 71). A través del texto se multiplican las referencias a este estado de Octavio: «Quizá se acercaría muchas veces a la ventana, pero no podría llegar más lejos» (p. 150); «mirar el coche desde un balcón como un paralítico» (p. 21); «se sentiría como un paralítico» (p. 23); «paralizado, paralizado para siempre» (p. 151) hasta quedar finalmente emparedado (p. 152).

Octavio cree que toda actividad va a ser mediocre o nunca semejante a la que pueda desarrollar su imaginación, experiencia donde espera resolver sus problemas ("Pero no obstante a lo mejor no cabría otra posibilidad que ir con la imaginación en un abrir y cerrar los ojos hasta entonces", p. 64), pero paradógicamente en la imaginación sigue sufriendo Octavio los efectos de su alienación. Metamorfoseado como niño con seis dedos se crea una falsa imagen del yo idealizado con la que intenta identificarse y "este otro yo" infantil perpetúa el proceso de la falsa identificación. En el utópico futuro la alienación ha reducido a los seres a cifras destruyendo todo vestigio de carácter humano (pp. 138-140).

El funcionario estatal, "el camarada Octavio" (p. 49), sublima sus frustraciones sociosexuales en la lealtad y dogmatismo que profesa al partido que sirve, principio este último de realidad o norma social que se superpone al placer (libido). Esta institución es el moratorio sicológico donde se refugió el yo de Octavio para usufructuar y construirse una falsa identidad con la que ha venido funcionando, pues en esta asimilación ha encontrado el ritualismo autoritarista que le garantiza una estabilidad síquica, una "persona" según la concepción jungiana. La esquizoide mentalidad de Octavio o disociación de vida emocional e intelectual se resuelve en desconfianza y recelo hacia el prójimo —característica de toda élite política— que le imposibilitan todo acto de comunicación, de amor[23] —que fundamentalmente anhela— y que le obligan a funcionar mediante un sistema autodefensivo contra el amor y el odio —sentimientos indistinguibles— que le proyectan, aislándolo aún más en su limitado mundo profesional.

La consecuencia de la actitud esquizoide, típica del introvertido, que teme ser absorbido por el otro, es la soledad. Octavio se nos aparece en *Ocho siete seis* en espera de una llamada telefónica, mecanismo —el del teléfono— que mantiene a la gente a distancia. Esta idea de la incomunicación tiene su paralelo en *En el segundo hemisferio,* donde Nancy desde el encerramiento de su cabina telefónica trata de combatir su soledad escribiendo los recuerdos de su alienado presente en una cabina telefónica donde inútilmente trata de ponerse en contacto con Arturo, otro solitario.

SOLEDAD-IDENTIDAD

Las frustraciones sexuales y sociales han encerrado a Octavio dentro de sí mismo, detrás de la persiana ("sintiéndose absolutamente solo", p. 147), cárcel de la que intenta escapar —como ya hemos visto— a través de la fantasía, pues en el mundo exterior teme que la fragilidad de carácter,

23. El amor obsesivo es forma de soledad, de alienación. Con Hortensia Rodríguez piensa que sólo hacía «recitar cosas aprendidas —nunca creadas sobre el amor» (p. 12), y a su futura mujer Adela le hace el amor como una estatua, ritualmente (p. 47).

disfrazada bajo su imperturbabilidad, sea puesta al descubierto. La soledad del personaje es total y afecta a sus amigos Pedro y la italiana ("Pero no podría eludir el sentirse sobrante, separado de ellos", p. 25), a la ciudad ("Así, la ciudad entera navegando sin fin, tan lejos y extraña a él como un paisaje descubierto por Marco Polo", p. 72) y especialmente al mismo Octavio, el cual manifiesta en varias ocasiones su deseo de escapar de la soledad que lo aprisiona, "Estaría buscando como siempre huir de su soledad" (p. 141). En su eterno peregrinaje por el metro dantesco igualmente vemos reflejada la agonía de Octavio por encontrar una evasión a su soledad [24], angustia que culmina al fin del libro en el eterno extrañamiento y encerramiento a que es condenado Octavio al descubrir la terrible hecatombe que ha ocurrido fuera de su infierno, catástrofe física y metafísica provocada contra el hombre por las dos superpotencias —URSS y USA— las cuales han condenado a nuestro mundo a una alienante sicosis destructiva de la que nadie puede evadirse: "Sería un mundo destruido (tal vez aniquilado desde los subterráneos debajo de aquel nórdico río o desde el retrete de Wall Street", pp. 137 y 157).

El problema de la enajenación es esencialmente una falta de identificación con nosotros mismos, con los otros y con el mundo, pues si no se puede establecer una comunicación espiritual con los otros difícilmente podrá establecerse con uno mismo. Octavio tiene conciencia del problema de su identidad como vemos en la obsesión por mirarse en los espejos que en ocasiones se convierte en miedo: "Perseguiría al peluquero con los ojos en los tres espejos, y se buscaría también él mismo" (p. 2); "Llegaría a una peluquería sin racionalización posible llena de peligrosos espejos" (p. 140). Esta aprensión por ahondar en su verdadero pasado para encontrar su mismidad se transforma en el estadio infantil en identificación con un otro yo imaginario, falso alter ego infantil que produce los estados esquizofrénicos y paranoicos del Octavio adolescente.

SEXO-MATERNIDAD

El primer amor de Octavio, Hortensia Domínguez, está asociado siempre con la Guerra Civil (p. 104), y con el complejo de culpabilidad que tortura a Octavio (pp. 128, 132, 154) por no haber llegado a tiempo de impedir el fusilamiento de Fernando, el hermano socialista de Hortensia: "Llegaría hasta allí con el aval para el hermano de Hortensia, pero no podría salvarse del remordimiento de haberlo dejado morir" (p. 53). Hortensia opera, pues, como la conciencia de Octavio de esa destrucción

24. «Estuvo solo, esperando, anonadado, sin sentir la línea recta del tiempo, hasta que se decidió a buscar otro túnel» (p. 117); «Solo, en las treguas, entre terminar un juego y comenzar otro, sentía miedo. Temblores que sacudían su cuerpo cuando pasaban trenes» (p. 175) y en 120, 121, etc.

(Guerra Civil) en la que éste participó y de la que no ha salido nada, excepto la duda que corroe a Octavio sobre la posibilidad de que este mundo del que él fue triunfador encerrase valores positivos. A esta dicotomía estimativa alude el texto en forma de "bardas", "barreras", etc., que obstaculizan la comunicación entre estos dos mundos [25].

El complejo materno es parte activa y esencial —aunque no única— en el desajuste sicológico de Octavio. El pecho materno, objeto primario del deseo sexual (Freud) es idealizado por Octavio en un deseo inconsciente por destruir la dicotomía sujeto-objeto que lo divide como adulto y que explica sus constantes transformaciones y vueltas al mundo infantil, sublimación donde con ayuda de la fantasía el niño se hace él mismo y la madre a la vez. Este complejo materno, provocado por falta de amparo, protección ("madre ausente, tía muerta", p. 100), le lleva a Octavio-niño a buscar constantemente la compañía de la señorita Pili (p. 5), la prostituta, en cuya casa se obsesiona ante la visión de "un bote que tenía pegada una etiqueta de anuncios con un niño desnudo dentro de un bote de leche condensada" (p. 6). "Desnudo" implica solo, sin protección; "dentro", es el no-superado estado intrafetal y "leche" es componente de la fase oral. Este sentimiento de pérdida del calor maternal lleva a Octavio en una de sus frecuentes excursiones mentales a sustituir al niño que mama del pecho de la madre cuando se encuentra perdido en el metro (p. 113), símbolo del aparato genital femenino, o en situación de abandono (pp. 74, 98, 113, 116, 121). El miedo de separación de la madre protectora desemboca en complejo de castración donde la ruptura con el seno materno se adecua a la idea de la muerte [26]. Este sentimiento de desposesión explica el donjuanismo de Octavio o búsqueda de la madre en toda mujer, así como el deseo sexual por lo prohibido que no puede realizarse en el plano consciente.

El proceso de las diversas frustraciones del "personaje" culminan en la impotencia total de la escena con la periodista italiana (pp. 91-125), cuando Octavio, cuya experiencia sexual se limita a las prostitutas (pp. 91-125), pone de manifiesto su inhibición sexual en forma de vergüenza y miedo. Este personaje caracteriza una tipología del hombre español cuya moral, introyectada por la sociedad, se basa en la censura y prohibición de

25. «La casa de Fernando, al otro lado de la barricada» (p. 11); «Los vecinos habrían dejado de trabajar en la construcción del heroico parapeto» (p. 12); «habría un montón de piedras oscuras, como la barricada delante de la casa de Hortensia» (p. 29), etc.

26. Freud, *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*, trad. de A. Strachey, International Psycho-Analytical Library, London: Hogarth Press, 1936, pp. 98-95.

las expresiones naturales del placer[27]. Esta incapacidad sexual[28] la compensa Octavio, poniéndose mentalmente en el lugar de su amigo Pedro, el amante de la italiana (pp. 51, 64), figura esta última que quizá sólo sea producto de la imaginación del personaje. La incompetencia para el amor, que se traduce en soledad, está también determinada por creer que en el acto amoroso puede perder su vulnerabilidad emocional, o por considerar su entrega como acto humillante e incluso peligroso[29]. El autor trata indudablemente de ironizar —novela considerada como género antiheroico, de burla— el sentir y el actuar de Octavio, aunque a veces esta ironía se convierta en mueca quizá como resultado de la imposibilidad por parte del escritor por responder claramente a una situación conflictiva que oscila entre tragedia y comedia, es decir, entre el querer ser lo que no es de Octavio (tragedia) y el creer que se es (comedia).

La libido reprimida y refugiada en el subconsciente —mecanismo denominado sublimación por Freud— se resuelve en la simbología onírica que corre por las páginas de *Ocho siete seis*. El hambre sexual, libidinosa, se simboliza en los exilados que regresan a la muerte de Fernando VII (p. 73) y que suben a un árbol en cuya copa se encuentra Octavio-niño, el cual empieza a comer ávidamente las acacias antes de que los soldados lo hagan. Este acto refleja una vez más la no superación del primer estadio sexual (oral) donde se ha fijado la libido. Las acacias estimulan la erogeneidad, por ser algo sexualmente excitante (vista, color, etc.) y los soldados representan la figura del rival amoroso (pp. 117, 161), obsesión que explica el odio de Octavio en sus sueños contra el Cojo, el amante de Pili, al que mata produciendo su mortal caída en las escaleras (pp. 75, 81). La idea de ascensión o soldados que suben es símbolo de la relación sexual que Octavio asimila con "las figurillas de Pedro y la italiana ascendiendo por la cuesta", mientras él se encuentra paralizado ante su impotencia (p. 50).

---

27. «Il est vrai que l'Espagne n'a pas la vocation du bonheur. En Espagne, le bonheur est un concept flou, presque vide de sens. Or si, comme le dit Freud, 'le bonheur n'est pas une valeur culturelle', peu de cultures ont eté aussi clairement qu'en Espagne le fruit d'une pression permanente sur les instincts humains», Xavier Domingo, *L'Erotique en Espagne*. París: J. J. Pauvert, 1967, p. 22.

28. La vertiente irónica de esta incapacidad la recrea Ferres contraponiendo a Octavio con la figura del Arcipreste de Hita (p. 29), símbolo de virilidad medieval (p. 64); masculinidad con la que Octavio se identifica por su numeroso vello (p. 95).

29. «Schizoid people carry this anxiety into adult life. Because one may assume, their dependent need for love has not been met at a stage of their development when this was essential, they conceive of those whom they receive love as not only more powerful than themselves, a characteristic which they share with depressives, but also as potentially destructive and hostile», A. Storr, *Human Agression*. New York: Bantam Books, 1968, p. 95.

Del conflicto intrasíquico —ruptura del desarrollo afectivo— y social —duda ante la precariedad del heredado mundo de la Guerra Civil— emerge, pues, la evanescente figura de Octavio, cuya función narrativa es fundamental para penetrar en el complejo funcionamiento de la arquitectura de *Ocho siete seis,* en el sentido de su estructura.

LA ESTRUCTURA NARRATIVA EN *OCHO SIETE SEIS*

Para comprender la unidad de *Ocho siete seis* hemos aislado dos aspectos que, según el formalismo ruso, constituyen parte de un todo indivisible: la fábula o historia pasada y el discurso narrativo, o forma en que el lector toma conocimiento del relato según cierta organización. En esta novela hemos visto el caótico devenir mental del estático personaje, así como la parte histórica donde se evoca la realidad de los eventos nacionales —Edad Media, Siglo de Oro, Siglo XIX, Guerra Civil— en función de los presentes —emigración a Alemania, decadencia de partidos e instituciones, etc.—. A continuación vamos a considerar el discurso, es decir, cómo se dan a conocer los sucesos, la manera de decir (lexis platónica) más que lo que se dice (logos).

NARRADOR-PERSONAJES

El personaje en el sentido clásico —ente portador de mundo anímico detrás del cual se encierra cierta ideología o mensaje— no aparece en este relato, aunque sí existe una voz narrativa, provisional, instrumento encargado de la narración. En la *Poética* aristotélica la noción de personaje es secundaria y subordinada siempre a la acción, es decir, puede haber fábulas sin personajes, no personajes sin fábula. La persona sicológica no tiene relación con la persona lingüística, la cual no se define por sus intenciones, sino por su lugar en el discurso. No existe, pues, relación entre persona gramatical del narrador y la personalidad (subjetividad) del que presenta la historia. El narrador no puede desaparecer totalmente, pues siempre existe una apreciación moral, o toma de conciencia que en el caso de este texto se refleja, por ejemplo, en el ataque irónico contra los fantasmas operantes del mundo destruido de la Guerra Civil, condena del sistema de valores sociales defendido por el lado victorioso, así como el tipo síquico producido por la imposición de un sistema moral absurdo. Este juicio moral —o su ausencia— no se producen aisladamente, sino que forman parte de la estructura de la novela.

Los entes de ficción y situaciones creados en el relato derivan hacia la ironía amarga o simbólica que en progresión ascendente se convierte en símbolo debido a que el escritor concluye parodiando tanto los mitos del mundo social del personaje Octavio, como los del mundo social de los que fueron los enemigos de Octavio y que corresponderían a los mitos del mismo novelista.

El punto de vista del novelista es esencial para el entendimiento del material literario. La narración de Octavio deriva del tono trágico al de cierta ironía, porque todos los mitos pretenden ser parodiados en un intento del personaje (autor) por hallar una lucidez, objetivo que explica las adjetivaciones y sintagmas elegidos por Ferres, las referencias a "raza de freidores" o "churreros abstractos" (pp. 22 y 124), aludiendo a los españoles, o las referencias a los exilados —en un absurdo y eterno ir y venir— (p. 161), o a la "internacional de los muertos" (p. 53), o al mito de la vida eterna cuando el Cojo no encuentra sino un páramo después de la muerte (p. 91). Esta irónica aniquilación de mitos españoles tanto de la derecha como de la izquierda, obedece a lo que Martín-Santos llamó función desacralizadora de la literatura [30].

El autor, A. Ferres, no cuenta historias, sino que construye un sistema de códigos, de signos de comunicación donde el personaje no se destruye sino que simplemente se despersonaliza, convirtiéndose en lenguaje, construcción [31]. Octavio está sometido en virtud de este continuo proceso de personificación a reglas de sustitución donde lo vemos aparecer como Octavio o niño-seis dedos, amante furioso, desolado y perdido, victorioso o derrotado. El narrador no tiene acceso a la conciencia de Octavio, sólo es testigo que presenta, que "escribe" a través de la conciencia invadida de este personaje.

La información viene del personaje, no del narrador y una forma típica de esta novela es dar *lo que no es* mediante el estilo directo: "diría él"; "diría ella", pp. 57, 58, donde los protagonistas no articulan su realidad, porque no tienen ninguna, están alienados, vacíos. La persona lingüística por la cual el sentido de la palabra es el acto que la profiere y el nivel simplemente enunciativo ha sustituido al elemento descriptivo.

Lo que interesa en la novela del siglo XX es la unidad de las acciones más que la sicología. *Ocho siete seis* obedece al concepto del relato como un todo orgánico compuesto de elementos heterogéneos [32], y la función de cada elemento es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de la obra y con la obra en su totalidad.

---

30. A la entrevista de Janet Winecoff Díaz responde Martín-Santos:
«—¿Cómo concibe la función del novelista en la sociedad?
—Su función es lo que llamo desacralizadora-sacrogenética: Desacralizadora —destruye mediante una crítica aguda de lo injusto. Sacrogenética—al mismo tiempo colabora a la edificación de los nuevos mitos que pasan a formar parte de las Sagradas Escrituras del mañana», *Hispania*, May 1968, p. 237.

31. «Le héros n'est guère nécessaire à l'histoire. L'histoire comme système de motifs peut entièrement se passer du héros et de ses traits caractéristiques», Tomachevski, "Thématique" (1925) en *Théorie de la Littérature*. París: Seuil, 1965, p. 296.

TIEMPO

El tiempo es una clase estructural del relato y no existe sino como parte del sistema. El lenguaje se produce en el presente y todo discurso —categoría en el que se integra el tiempo— se identifica con el lenguaje que lo emite.

La reconstrucción del yo de Octavio es reconstrucción de sus experiencias a través de su memoria y las caóticas impresiones y asociaciones que se organizan en la estructura unificante del relato que constituye el orden que Octavio busca en su vida [33].

El tono temporal o cosmos novelístico [34] de *Ocho siete seis* se consigue mediante el juego dialéctico de las formas verbales que predominan en el relato: el condicional (que en pocas ocasiones se resuelve en subjuntivo, pp. 133, 144) sirve para expresar la dimensión inhibida y complejo de culpabilidad que obsesionan a Octavio, y el imperfecto para enfatizar la forma repetitiva en un continuo hacerse que implica esa condena del ser-en-el-tiempo sin ninguna posibilidad de escape. El primer pensamiento subjetivamente expresado por Octavio hace referencia a esta preocupación temporal: "Otra tarde que se iba a la pura mierda" (p. 2); pensamiento irónicamente recurrente (pp. 13, 20, 144) del Octavio maduro ante una vida que se le escapa inmersa en un triunfante y vacío pretérito.

El diálogo en presente histórico —única realidad— corre a través del texto sin adoptar la forma típica de este medio de comunicación, porque Octavio los recrea como parte de su monótona y pasada historia (p. 72) y cuando el diálogo adopta la forma usual sirve para acentuar el vacío entre los teóricos comunicantes (p. 20). La tercera persona predominante en el relato pone de manifiesto la enajenación de Octavio en el proceso de auto observación.

El tiempo es una relación, y aunque la naturaleza del suceso cuenta poco es importante para la combinación y relación de elementos. El tiempo espacializado, mecanizado de Octavio es irreal e irreductible a sistema lógico

---

32. «La composition romanesque est une fusion paradoxale des eléments hétérogènes et discontinus appelés a se constituer en une unité organique toujours remise en question», G. Lukács, *La Théorie du roman*. Berlín-Spandau: Editions Gonthier, 1963, p. 79.

33. «The inner world of experience and memory exhibits a structure which is causally determined by significant associations rather than by objective causal connections in the outside world», Hans Meyerhoff, *Time in Literature*. University of California Press, 1960, pp. 23-24.

34. «Este mundo o Kosmos de un novelista —esta pauta o estructura u organismo, que comprende argumento, personajes, ambiente, concepción del mundo, 'tono'— es lo que hemos de penetrar cuando tratamos de comparar una novela con la vida, o de juzgarla desde el punto de vista ético o social». R. Wellek y Austein Warren, *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos, 1959, p. 257.

de concatenación, pero la transición necesita una apoyatura de una base consciente o inconsciente. Los hiatos temporales no marcan una yuxtaposición de las unidades narrativas, y existe en el escritor un deseo de dar sentido de totalidad a lo que no la tiene, que se traduce en una serie de claves unitivas que afectan tanto a las relaciones de incidentes o episodios como a los enunciados o sucesión de frases que componen este. El relato está, pues, constituido por encadenamiento de mini-relatos cuya sucesión de acciones no es arbitraria, sino que obedece a una cierta lógica, porque la forma es una articulación de unidades no semejantes sino de variaciones diferenciales. La liaison entre las distintas unidades episódicas de *Ocho siete seis*, relato que fluye indiviso sin ninguna forma de capítulos o división convencional, obedece a diversos tipos de motivación que se resuelve en un encadenamiento estructural o código mediante el cual se vinculan las distintas secciones.

TEMPORAL

Este tipo de enlace es quizá el predominante, especialmente en un texto donde la acción avanza constantemente o retrocede hacia la nada, hacia el cero en el problemático presente del personaje. Una unidad narrativa (p. 13) concluye con este pensamiento de Octavio: "Otra tarde perdida" y el fragmento siguiente nos lleva a la cuenta del irreversible pasar temporal: "Eran las 11 y cuarto..." (p. 14). A veces, obviamente, es el adverbio temporal "entonces" el que efectúa la relación temporal (p. 18), enlazando con el retraso de las manillas del reloj, pero esta obviedad contribuye a crear la angustia en una forma novelesca en la que el tiempo objetivo no existe, o en la que el tiempo se empuja grotescamente hacia atrás. La monótona despedida al dirigirse Octavio a su rutinario trabajo enlaza en la p. 40 con el siguiente episodio en que "Adela había repetido el mismo camino muchas veces". En la p. 49 ese niño, simbólicamente dormido en el reloj de la torre, enlaza con otra situación —fiesta de Hita— mediante una referencia temporal, "Se había hecho tarde incomprensiblemente" (frase incrustada grotescamente en un tiempo de la Edad Media). Lo temporal y temático se unen en p. 104 cuando Hortensia, novia de Octavio, le pide a éste que se quede por "última vez", adjetivo temporal que une con la siguiente acción mediante un adverbio temporal, "Nunca más subió al piso de Hortensia". De este tipo temático-temporal hay otro ejemplo en la p. 153 cuando el emparedamiento inquisitorial de Octavio toca a su fin y el siguiente episodio se inicia con una alusión a la terminación del día mediante el gerundio, "Iría terminándose la luz hasta que solamente...".

EVOCATIVO

A veces es el recuerdo el factor unitivo entre los distintos sucesos. La visión del niño dormido con seis dedos en que termina un incidente (p. 45) retrotrae a Adela a su juventud, lazo que en este caso se refuerza mediante la vuelta al recuerdo del niño dormido en la torre al terminar Adela su recordación infantil (p. 49). Adela, la mujer de Octavio, sirve de paso para saltar a Hortensia, su amada (p. 60). El sueño de Octavio sobre el Cojo que es asesinado por Octavio-niño-seis dedos en unas escaleras, eliminando así al rival de su querida Pili, sirve para enlazar con el siguiente episodio en que aparece dicha señorita Pili (p. 80). Y esta misma joven con el accidente de la escalera son los elementos unitivos de los episodios de las pp. 161 y 163. De forma parecida la escena cuando Octavio reconoce al Cojo en la foto robada por él-niño-seis dedos en el Metro es utilizada para enlazar con la siguiente secuencia (p. 108).

ESPACIAL

La liaison se establece a veces por contraste dinámico entre distintas acciones. Del "No sé qué me miras tanto por el balcón" se salta a "Bajaba de la torre" (p. 72). La aparición de la Adela con alas sirve para enlazar con el subterráneo donde se encuentra su marido Octavio (p. 174). Verbos de movimiento sirven para conectar "los vería pasar Octavio desde las rendijas" con "y habría entrado Adela" (p. 149), y el Metro es el medio que asocia algunos de los episodios de esta novela (pp. 110, 112, 117, etc.). La relación espacial lleva siempre a la conciencia del personaje, a la oscuridad (interior del Metro, emparedamiento, persiana verde, etc.), mundo de sombras del que realmente nunca emerge Octavio. Ocasionalmente son las sensaciones las que producen sistemas unitivos como el efecto luminoso que comunica los incidentes en la p. 120, o el niño que busca el calor y abrigo de la señorita Pili, episodio que se une al Octavio que pasa frío en el Metro (p. 10).

Ocho siete seis no puede ser considerada obra surrealista por provocación o abandono a fuerzas del inconsciente, sino por el juego de diversos niveles estructurales en torno a una concepción del mundo. Lo que parece que a Ferres le interesa es la acción liberadora que destruye las inhibiciones y permite la expresión del subconsciente. El surrealismo insiste en la idea de la alienación social que tan clara aparece en el mundo y la persona de Octavio, así como en cierto determinismo histórico, inseparable de la eterna condenación del hombre, como percibimos en las páginas de este relato donde el personaje ha sido condenado a esperar por una eternidad. La importancia de la imaginación radica en que esta constituye una forma de liberación, plano donde el autor hace vivir a Octavio y no simplemente

existir. La fantasía no es simple memoria, sino reanimación alucinatoria del recuerdo donde el pasado se sustituye por el presente, identificándolos —pasado y presente—, lo cual significa una forma de negarlos, liberándolos líricamente, poéticamente [35].

Ocho siete seis es surrealista en tanto en cuanto se busca la realización de ese hombre ambiguo cuya libertad ha sido puesta en entredicho por la civilización utilitaria mediante la restauración del poder original del lenguaje.

Una forma de liberación adoptada en este relato es el juego que según Freud sigue siendo la esencia de la actividad humana erótica y en Octavio representa —como hemos visto— forma de libertad en el recuerdo infantil contra la represión del placer que es paralela a la represión del juego, actividad esta última que la civilización deshumanizante ha abolido (Huizinga). El juego es parte del proceso dialéctico que se opone a la seria rigidez de Octavio, a su formalidad como burócrata o padre de familia en un posible "correlato objetivo".

La lengua cuyo poder original o ética se trata de restaurar es metáfora, juego entre materia y mente; "ludus" está íntimamente relacionado con "alludo", es decir, lo irreal o ilusorio. Este vínculo imaginario no mediatiza, distancia el plano real histórico, pues *Ocho siete seis* tiene una estructura dialéctica articulada con la realidad española, y su autor provoca un vínculo "contradictorio" entre el mundo real (del que separa al lector) y el imaginario donde le hace vivir.

El mito paródico del vivir de Octavio se resuelve en la asociación libre del mundo del inconsciente, mundo de intuiciones intraducibles al plano lógico que explican la aparente desorganización del material literario de esta novela, fraccionamiento a distintos niveles mentales que obedece al conflicto intrasíquico de las diversas fuerzas —operantes tanto en el narrador como en los personajes y su posible cosmos social.

La experiencia imaginista del hombre y la realidad se unen en el reflejo artístico y todas las ideas, actitudes, se convierten en la realidad de la escritura, en las palabras y su organización, única apoyatura que resta a Octavio después de la simbólica destrucción de la Guerra.

Aunque la crítica formalista se interesa por la organización de los significantes de la cual depende el sentido de la obra, este no depende exclusivamente de la organización, sino que existe una lógica interna que determina la disposición de palabras, frases, líneas, párrafos, enunciados y secciones. La sustancia visual del texto —disposición gráfica, espacios en blanco, etc.— ayuda a confirmar la significación.

---

35. Breton condena la novela (*Manifeste du surrealisme*, Edition du Sagittaire, Simon Kra, 1924, p. 12) porque es anécdota y carece de la libertad que tiene la poesía en el mundo de lo maravilloso.

El "adelgazamiento de la prosa" es un procedimiento que aplica el novelista para trasladar diversos estados mentales de personajes o acciones. Seis dedos reconstruye su soledad con fragmentos de otros seres y vivencias en forma de estatua, como se traduce en la verticalidad gráfica del texto:

"ojo derecho negro
larga guedeja castaño
un pecho-naranja
un pecho limón" (pp. 118-119)

o en forma (la estatua) de aparentemente desordenada pintura:

"pensándola
como las calles detrás de la persiana
dibujándola
sin forma concreta
todo profundo y rojo oscuro con algunas largas manchas naranja y sobre el centro de lo que pintaba habría un redondel casi amarillo como un eterno movimiento y también existirían "salpicaduras" (p. 119).

El adelgazamiento responde a veces al carácter de estrechez del objeto descrito y a la lentitud triste con que sobre ellos se fija la perdida, enajenada "mirada" de la gente de Octavio creando así un contraste con el parecido tono festivo del relato que se resuelve en ironía: "Alguna vez me gustaría volver a comprar churros calientes como cuando los comía papá —pidió tímidamente a su madre. La madre suspiró largamente como una enamorada,

una enamorada y se miró
y se miró
los botones
del puñito estrecho
de la larga manga
del vestido
de riguroso luto
en una mirada interminable" (p. 46).

El dinamismo de carácter descendente, como en la descripción anatómica de una persona determina igualmente este tipo de organización:

"orejas separadas
gruesos y brillantes
carnales labios
cumplidas piernas

Del Arcipreste descendiendo..." (p. 51).

Estas frases o sintagmas recurrentes con el pasado escrito, como el "plagio" de estos versos del Arcipreste de Hita es una forma de verificar la transposición temporal en el relato. La intertextualidad o diálogo burlesco con autores y obras del pasado —proceso inquisitorial al Arzobispo Carranza, pp. 152-153, evocación del verso del Canto del Infierno de Dante "en una

selva oscura" (p. 179), etc.— se basa en el efecto irónico producido por la puesta en contacto de este material más que por un deseo de mostrar el origen culto mediante reproducción de pasajes literarios conocidos.

El proceso dinámico es ocasionalmente de tipo ascendente:

"alzando la altura de la pared
tabique
tapando
pies primero
piernas después
vientre
pecho
corazón
ojos finalmente" (p. 154).

Este tabique será el que aísle finalmente a Octavio haciéndole descender a los Infiernos del Metro y de la Inquisición.

A veces con premeditada obviedad el movimiento de bajada está relacionado en el texto con el del ascensor donde la prosa se va adelgazando a medida que desciende el aparato para posteriormente recobrar una dimensión más amplia a causa de que el adelgazamiento del bloque se ha llevado a límites tan extremos que hay que aliviarlo recobrando la dimensión anterior:

"muy bella. Por el hueco de la escalera bajaba
lentamente
suspendido
un ascensor
transparente
enorme
con muchos espejos
llegando hasta la mera calle de Alcalá
donde se oían los pregones roncos y contumaces de los ciegos que" (pp. 31-32).

Los no videntes de esta cita, como los que no ven la luz de la salida en el Metro, o el exterior por estar tras una ventana o un muro, aluden a las fronteras mentales en las que el propio hombre (Octavio) se encierra o es encerrado. El escritor —la obra— trata de liberar a la condición humana de esta cárcel, movimiento que explica el progresivo predominio de la vertiente fantástica por el que desemboca la novela.

El descenso, que puede ser a pie por las escaleras, implica cierta verticalidad que se rompe cuando se alcanza el final de la bajada:

"adiós abriendo y cerrando la mano desde el primer tramo de la
escalera
seguiría

deteniéndose
de trecho en trecho
por cobrar aliento y recapacitar un segundo sobre lo que debería" (p. 67).

La alternancia de acciones determina un efecto rítmico de la prosa:

"y ella otra vez hacia atrás
y él otra vez hacia adelante
y ella otra vez hacia atrás" (p. 138).

El dinamismo puede estar marcado por un sentido de avance-retroceso donde los cortes de período o frase obedecen al movimiento imprimido por los que vienen y van al exilio (p. 117).

El corte de la grafía en sintagmas también se produce por las pasadas de Adela con alas que dividen en unidades:

"Se pasó el resto de su tiempo volando sobre la ciudad
devorándola
desganadamente
con los ojos
raseándola
golondrina
sobre las azoteas y tejados" (p. 44).

La gradación física o mental determina igualmente la disposición gráfica del texto:

"desangrándose su deseo de volver a las achicharradas calles de la ciudad
veranos alejadísimos
perdidos
banderas
clarines" (p. 105).

Esta gradación tiene un matiz irónico de énfasis de lectura como de una lección escolar:

"lo que cuesta
a la gente
entender
las cosas" (p. 63).

Y a veces esta disposición expresa un matiz auditivo descendente:

"ya las palabras, apagándose, del fraile emparedador:
que Dios
tenga
piedad
de su alma
amén
amén
amén" (p. 115).

Palabras que se cortan porque Octavio (ya emparedado) no puede seguir oyéndolas.

Una circunstancia estática, mezclada con cierta tensión, puede determinar el uso fragmentado de una frase que encierra cierto laconismo:

"Fernando
de pie
a la puerta
con la cara desencajada por el miedo
'¿vive aquí Fernando Domínguez?'
'pasen'
entraron
'¿qué desean?'
encañonaron pistolas" (p. 148).

La palabra encierra la connotación mental y se reduce a una cuando de por sí contiene idea condensada que haría la línea conceptualmente recargada:

"extendido
inmenso"
(p. 54).

O a veces se aísla en la línea el término autosuficientemente significante

"agudo
cortante"
(p. 55)

"olímpico
"paradisíaco (p. 125)

La lengua organiza su espacio y a veces la línea se reduce por motivos expresivos:

"Sentado en una silla detrás de la persiana que se movería ligeramente con el aire" (p. 19). O se aísla una frase explicativa directamente relacionada, como algo que debe separarse, independiente:

"sin mirarle, como si el pabellón de la oreja fuera un altavoz que emitiera sonidos" (19).

Los espacios en blanco denotan la inhibición de la no expresada, pero reflexionada idea:

"hasta allí con el aval para el hermano de Hortensia
y siempre volverían las pesadillas
obligándole a huir en dirección contraria al parapeto" (p. 53).

Otra forma de representación del inhibido mundo de Octavio se efectúa por el largo paréntesis (pp. 117-120) que nos conduce por el inconsciente de este personaje o la vergüenza física que le hace esconderse en biombo, secuencia encerrada también en paréntesis (pp. 35-36).

La función o utilización de los elementos narrativos en *Ocho siete seis*, proviene del poder de las palabras para engendrar una continua red de relaciones mediante estímulos de la imaginación en virtud de lo que

Ricardou [36] llama "generadores" o encadenamientos de imágenes a partir de las palabras y no del mundo afectivo del autor. Estas secuencias cronológicas se agrupan de forma inconsciente siguiendo una pauta que internamente marca el lenguaje entre los distintos niveles de la secuencia.

El enunciado comprendido entre las pp. 64 y 70 ejemplifica la forma en que se lleva a cabo esta integración de un pensamiento en otro mediante saltos espacio-temporales de diverso orden y naturaleza. Aunque los segmentos de esta secuencia son autónomos, dependen de un segmento mayor: la inhibición de Octavio, siempre bajo los dos niveles del ser y el parecer.

Trece unidades distintas aparecen articuladas en estas seis páginas mediante el poder generador de la palabra:

1. Octavio siente como Pedro en cuyo lugar se pone para funcionar sexualmente.
2. En un supuesto presente —que es pasado— se ve como dormido en el cine.
3. La realidad fáctica nos lo sitúa en su inmovilismo detrás de la cortina.
4. La imaginación le hace ver liberadores curas de la culpa que le tortura.
5. Vuelta al presente donde espera con su mujer la llegada de Pedro.
6. Se imagina en un próximo futuro en coche y su inhibición por no saber manejar.
7. Retrotrae el recuerdo a cuando iba —o deseaba ir— con extranjeras.
8. Memoria del noviazgo con Adela y ésta de Primera Comunión.
9. Adela y madre en su casa.
10. La Adela —imaginada— piensa e imagina las andanzas de su infiel Octavio.
11. Vuelta a Pedro y a la envidia de saberlo con la italiana en coche.
12. Mirada a Gobernación donde ve al niño junto al reloj que retrocede al tiempo.
13. Hecatombe producida por el río nórdico (Rusia) y USA (Wall Street).

TIEMPO E IDENTIDAD EN "CINCO VARIACIONES"

Cinco variaciones [37] de Martínez-Menchén, no es una colección de cinco relatos independientes, sino una novela o fábula cuya estructura unificante viene dada por cinco componentes cuyo motivo central es la soledad y la proyección temporal de ésta. No puede hablarse de autonomía esencial de

36. Jean Ricardou, *Théorie du nouveau roman*, Le Seuil "Tel Quel", 1971.
37. Cito por la primera edición, *Cinco Variaciones*, Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1963. Los números de las citas en este texto corresponden a esta edición.

las formas o partes que integran este texto, pues la misma onda ambiental —el fenómeno del extrañamiento del ser— discurre de forma abierta bajo el plano de una realidad temporal narrativa en la que dramáticamente se integra la solitaria existencia de unos seres. Esta novela, toda novela, representa indudablemente un intento por unir los aislados fragmentos del existir, tiempo existencial irreductible a la lógica o mecánica que determina que cada una de las secuencias que componen la novela sean distintas, por ser cada momento una creación, un instante. Variaciones son formas de un tema, distintos estados anímicos, de cuya combinación queda el tema o evocación poética siempre reconocible. El leitmotiv de *Cinco variaciones,* novela encadenada en cinco micro-relatos, forma una solidaridad orgánica del conjunto determinada por un tipo estructural arquetípico de cada una de las variaciones cuyo significado o sentimientos tiene como denominador común la reflexión intersubjetiva de unos seres que examinan su vacío pasado y su problemático porvenir. Las situaciones y los sistemas artísticos que los describen —adjetivación, imágenes, poesía— concuerdan igualmente en las cinco secuencias. Existe también en estos cinco bloques una gradación descendente de orden temporal que se extiende desde el joven de "Domingo" al anciano del último relato, "Invierno".

La realidad que ampara el novelista en estas cinco variaciones bajo una anécdota mínima está centrada no en el personaje por sí mismo, sino en el proceso anímico que en todos los "personajes" sirve para evidenciar el sentimiento de extrañeza del ser humano en un mundo que no puede —y al que es incapaz de dar— sentido alguno. Los conceptos de alienación individual y social son inseparables[38] y este fenómeno se refleja en el combate que desde la obra lleva a cabo el escritor asumiendo su soledad y con ella la de sus personajes y la de todos. Tanto en *Cinco variaciones* como en *Las tapias* los problemas de la inadaptación del ser humano vienen dados desde la mente del "héroe español" cuyos conflictos síquicos están íntimamente relacionados con las normas culturales introyectadas por la costumbre y las instituciones.

Los seres que pueblan *Cinco variaciones* y *Las tapias,* narración esta última que es continuación de la primera, representan, pues, diversas personificaciones de la problemática del hombre español[39] y del hombre en general en la búsqueda de su unidad total, de su identidad.

---

38. «L'aliénation ou plus exactement la réification des activités humaines est donc un fait social, et aussi un fait interieur contemporain précisément de la formation de la vie interieure et 'privée' de l'individu. Une psychosociologie de l'aliénation est possible», H. Lefebvre, *Le matérialisme dialectique,* París: Alcan, «Collection 'Nouvelle Encyclopédie Philosophique' », 1959, p. 60.

39. "de tener algún sentido, alguna función, el escribir historias en nuestros días será, primordialmente, la de dar testimonio de un hombre en el tiempo en que le tocó vivir. Y el tiempo del escritor español es el tiempo de España, de la viva y problemática España de hoy", Martínez-Menchén, *Del desengaño literario.* Madrid: Editorial Helios, 1970, p. 123.

La importancia concedida por Martínez-Menchén al elemento temporal se patentiza en los cinco epígrafes de Whitman, Aleixandre, Martínez-Menchén (poeta), A. Machado y C. Sanburg —que encabezan cada una de las distintas secciones, y que aluden a esta preocupación central del novelista.

El tiempo cronológico de "Domingo" viene dado por las dos horas que un estudiante pasa durante un domingo en Madrid persiguiendo —más con el deseo que con la acción— a las chicas que transitan. La pasiva actitud del personaje corresponde a la inhibición del hombre hispano hacia la mujer, objeto distanciado por el sistema socio-religioso e idealmente anhelado que tiene su contrapartida en una dinámica mental que refleja la desazón de una vida que no sabe qué hacer con el tiempo que le sobra.

El análisis sicológico detiene este relato al máximo, porque el oscuro ser que lo puebla se aferra a su preciosa temporalidad, su única pertenencia, prolongándola a través de la imaginación, escape que obedece a impulso consciente o inconsciente por establecer una dimensión que pueda liberarlo del tedioso presente.

Sin lazo familiar alguno el innominado personaje de "Domingo" no pertenece a nadie y nadie pertenece a él, pues su último y más importante lazo familiar, la madre, le ha sido cortado dejándolo en la más completa soledad: "Oh mamá. Si tú hubieses estado conmigo, siempre, conmigo. Pero yo solo, solo. Y qué dolor este de no tener nadie con quien hablar" (p. 50).

Este individuo únicamente quiere gratificar su sed de experiencia amorosa estableciendo imaginativamente contactos con las mujeres que se cruzan en su solitario camino, síntoma neurótico de proyección en el sueño de ese otro yo idealizado con el que se identifica en su perentoria necesidad de autoafirmación. Estos devaneos mentales o juego con el tiempo sobrante se reflejan en el incontrolable fluir de su mente la cual ante un estímulo, como el simple anuncio de una película (p. 16), o el olor de un hospital (p. 18), provocan una serie de asociaciones libres, como los fortuitos juegos imaginativos a que le lleva la simple presencia de un perro: "¡Caray con esta perrita de presa! Y la lleva suelta. No me fío de los chuchos. Fieras. Una sentencia del Supremo. No recuerdo qué artículo: el que llevare fieras o animales dañinos sueltos. Un tigre: Cleopatra. Falta supongo que contra el orden público. Leones en las calles de Roma. Y bajarán las bestias de las montañas. Apocalipsis..." (p. 14).

La soledad existencial reflejada a nivel sicoanalítico en el complejo de Edipo —fijación a la madre muerta— encuentra su expresión indirecta en la fantasía sobre el niño que una vez vio a la puerta de un cine, y con el que se identifica a través de un mecanismo inconsciente de proyección sentimental: "El niño de esta mañana era más desgraciado. Cabrón de guardia. No tuve valor. Pobre niño. No tendría más de nueve años. Una criatura, sentada en la escalera del cine que nunca ha visto y con los caballitos de palo bajo el brazo y el bruto del guardia que va y dice:

Anda, coge tus trastos y lárgate. Le hubiera cogido y estrechado contra mi pecho su pobre cuerpo delgado. Como un hermano pequeño. Le sonreí para mandarle mi compasión, todo mi cariño" (pp. 38-39).

La soledad, resultado de la frustración de las necesidades bio-sociales del hombre, se resuelve en este joven de la España de postguerra en un conflicto intrasíquico por desajuste con alienadas formas culturales que se traduce en esquizofrenia: "Soy un caso clínico. Soy un esquizofrénico" (p. 26) nos confiesa el personaje de "Domingo" quien ha transformado en psicosis y neurosis situaciones político-económicas sociales a las que no ha podido dar solución consciente.

La forma, articulaciones del lenguaje a diferentes niveles, define a este personaje como persona o ser dotándole de existencia especialmente en función del problema de la temporalidad, ya que toda la realidad del personaje está en la mudanza.

El flujo temporal que inicia el relato viene dado por la consecutiva-temporal "y" que aparentemente no enlaza con nada, pues en realidad suprime o reduce los nexos mediante la implicación de algo dicho o pensado anteriormente por el personaje. El intrínseco realizarse temporal del personaje admite fragmentación y su vida puede ser tomada o retomada en cualquier momento sin que la continuidad haya sido destruida. La polisindetón o repetición de nexos —especialmente la copulativa "y"— imprime lentitud al ritmo del estilo y aísla morosamente las ideas.

La carencia de drama minimiza el diálogo y las contadas ocasiones en que este aparece se reduce a fórmulas vacías de intercambio verbal que quedan incluso sin contestar: "¡Buenas!" (p. 12); "Gracias" (p. 22). El espiritual discurrir del personaje es interrumpido en una ocasión por el irónico y ofensivo comentario de un gamberro, ofensa que queda sin contestación oral, pero a nivel mental se traduce en rapidísimo movimiento —frases breves precipitadas en torrente— de lo que podría haber hecho para responder a esta agresión callejera. Su activa imaginación incluso recurre a una escena cinematográfica donde un héroe en condiciones semejantes a las suyas reacciona valientemente[40].

El alienado favorece inconscientemente estas situaciones que le dan la oportunidad de poner en juego sus fantásticos recursos para imaginarse actuando y hablando como ese alter ego al que aspira. Este escapismo a mundos irreales para no hacer frente, a nivel consciente, a una situación explica su enajenante actuar que se traduce en repetición de estribillos o coletillas ("Guardia me persigue un chulo", p. 23; "Qué paso llevas, pimpollo, ni que tuvieras que apagar un fuego", p. 27, etc.), o anuncios

40. "En clásica, académica postura de campeón, de audaz galán cinematográfico, de pendenciero e invicto cowboy, hunde el puño izquierdo en la franja triangular del estómago. En gancho impresionante, el derecho estalla...", p. 44.

radiofónicos, "Okal. Okal. Okal. Okal es el remedio del dolor. Okal. Okal. Okal. Okal es un producto superior" (p. 18). Los tiempos y modos verbales-condicionales (o imperfecto), subjuntivos reflejan la dimensión inhibida del personaje de todo lo que no hace y podría haber hecho. "Alguien nos presentaría", (p. 30) piensa sobre una problemática novia pueblerina, o "Ella podía estar en el balcón" (p. 45); y a la chica que ve por la calle, "Le hubiera tomado y después de desahogarme con el Guardia, le habría llevado al Grillón y hubiese pasado por delante de aquel portero negro y grande que nos hubiera hecho reverencia..." (p. 40). El imperativo en su uso de segunda persona en que el solitario se dirige a sí mismo[41] —contrapunto con la primera persona del monólogo interior del incomunicado personaje— sustituye a ese otro inexistente y anhelado segundo término del diálogo: "Alguien que te comprenda y a quien puedas decir: estoy solo" (p. 40).

Viviendo para sí mismo, el personaje de este relato, se oculta su realidad o relación con el mundo, convirtiéndose en el único objeto para sí, alienándose.

El segundo momento situacional de *Cinco variaciones* corresponde a "La bordadora", relato donde otro personaje innominado, una mujer en este caso, borda para matar el tiempo en ausencia de su madre y hermana, mientras evoca la ruptura con un novio, acaecida un mes antes y la de un casi desconocido hace un año. La evocación ocurre a la caída de la tarde y junto a este tiempo de la nostalgia corre implacablemente lento el tiempo del reloj: "el viejo reloj de pared marcaba las siete y veinticinco" (p. 57); "Y el reloj de pared había dado ya las siete y media" (p. 60); "Sigue el vaivén dormido del viejo reloj", (p. 66), etc. Los signos que aumentan la monotonía del tiempo se suceden a través de este relato especialmente de forma auditiva: "En un taller mecánico alguien martilleaba de continuo" (p. 56), sensación que se acentúa con la lejana imprecisa repetición de la campana: "Y las campanas del ángelus daban entre tanto su toque de oración" (p. 56), a la que se añade la monocorde voz de un locutor: "una voz pastosa, empalagosa en su dulzura, a través de la ancha boca de la radio cantaba la paz de la aldea" (p. 56). Idea esta última que nos remite a la idea del tiempo como armonía, plenitud de la caída de la tarde como milagro siempre repetido, es decir, junto al tiempo pasado afectivamente recreado y la angustia del tiempo ante el futuro, existe esta tercera dimensión temporal como presencia diariamente gozada.

---

41. La forma imperativa, autoconfesional aparece en pp. 9, 22, 26, 31, 35, 45 y el sentimiento de soledad es recurrente a través de todo el relato: "son las dos últimas horas de esta semana y no quisiera pasarlas solo" (p. 25); "Pero mírale ese será un soñador, pero ya no está solo. Yo. Yo. Eres el único que está solo" (p. 38); "estoy solo y necesito de alguien que me proteja y que me quiera" (p. 40); "Qué solo estoy. ¿No ves lo solo que estoy?" (p. 52), etc.

El problema central que se le plantea a esta mujer es que le sobra el tiempo y el no saber qué hacer con él se traduce en una sensación absoluta de soledad: "Sola. No vino nadie, no vendrá nadie. Pero se puede ser feliz así. Y si no, encontrar algún trabajo, algo que te permita vivir, que consuma el tiempo, que dé a la vida un contenido" (p. 95). El estatismo, la restricción espacial acentúan la ensoñación de esta solitaria, como única forma de escapismo. Esta evocación ensoñadora se fija —una vez agotada o cansada del recuerdo de las personas— en los pequeños objetos familiares que la rodean o en la tapia que tiene frente a su casa, la cual fatalmente la retrotrae al problema central de su incomunicación.

La secuencia inicial en la que la protagonista musita una oración (pp. 56-57) a la maternidad de la Virgen María refleja el drama social de la protagonista —y el de la mujer española en general— cuya única emancipación es el matrimonio, la maternidad. Frustrada maternidad que retrotrae al recuerdo infantil cuando la protagonista de niña mecía una muñeca que la hermana le arrebató violentamente (p. 80), desposesión afectiva que se une a la privación amorosa antes mencionada (p. 94).

"La bordadora" es un continuado monólogo interior, expresión de una vida solitaria, donde el breve diálogo que ocasionalmente aparece adopta la forma de flujo mental sin divisiones clásicas entre hablante y oyente, puesto que ambos inciden en la persona de la protagonista (p. 62). La frustración de esta mujer se precipita en discursos mentales impuntuados (pp. 81-87). En los pronombres personales, aparte del "yo" de la conciencia, aparece el "tú" de la intimidad o reflejo del "yo" (Ahora estás sola, y acaso siempre sea así" (p. 94 y pp. 71, 81, etc.) y con la tercera persona la protagonista expresa su extrañamiento, distanciamiento de sí misma: "Había estrenado un novio. Ella lleva una blusa de seda" (p. 68).

Además de las claves alienantes de la religiosidad a nivel elemental de esta protagonista (actos rituales, tabúes prohibitivos o inhibidores, etc.) y el papel que cree que debe asumir de mujer casada-madre, típico de las sociedades tradicionales, existe un tercer elemento alienante relacionado con la cultura de las masas.

Durante todo el tiempo del relato —tiempo casi real— que coincide con el tiempo del lector, la bordadora oye el programa de discos dedicados por unos treinta y cinco minutos, pasatiempo típico del ocio alienante de la década de los cincuenta en España. El hilo conductor de este relato es la música y parcialmente el cine[42] no sólo desde el plano técnico mediante el establecimiento de asociaciones mentales sobre el que se apoya el pensa-

42. Las pequeñas piezas musicales se describen a través de paráfrasis y a través de determinados elementos-pistas que sirven al lector para su identificación: "El Concierto de Varsovia", p. 63; "Monna Lisa", pp. 65-66; un bolero de Machín, p. 71; "Oh sole mío", p. 76; "El Mar" (bailable, no Debussy), p. 90; "Adelita", p. 93, etc., etc.

miento de la radio-oyente, sino que también influye en el tono afectivo, matizando con ligeras modificaciones el fondo fundamental de tristeza y melancolía que envuelve a la protagonista. El erotismo reprimido encuentra igualmente su más eficaz liberación en estas ensoñaciones músico-cinematográficas.

"La bordadora" está escrito en un lenguaje Kitsch, lenguaje "lírico" que la heroína consumía, aunque nunca es llevado al desgarro satírico [43].

En los tiempos verbales encontramos condicionales para expresar todo lo que podría haber ocurrido en un utópico pretérito lo cual hubiese evitado la tristeza del presente; imperativos donde la soledad se vuelve a sí misma; gerundios que indican la indeterminación o duración del acontecer humano e imperfectos y subjuntivos para el monótono transcurrir del tiempo y la duda.

Los adjetivos aparecen frecuentemente agrupados en series de tres con un adverbio en "mente" para prolongar el instante que se escapa: "El seguía quieto, largo y delgado, ligeramente inclinado contra el muro" (p. 60); "Lánguida, dulce, suavemente, la melodía volvía sobre sí misma" (p. 61); "Insensible, lenta, misteriosamente, atardece" (p. 74).

En el mundo cromático de Martínez-Menchén predomina el azul, color mágico con valor anímico que expresa la evasión, transmigración de la realidad física a la metafísica, esperanza ilimitada que los personajes quisieran alcanzar. La cualidad impresionista que caracteriza el tedio de estos personajes se proyecta a los objetos, los cuales aparecen dotados de formas imprecisas, difuminadas en los grises sin tono que también aluden a ese mundo completo, libre, absoluto donde nada se distingue [44].

Otro innominado personaje en "Bacanal" es presentado con cierta objetividad —en tercera persona en forma de monólogo interior indirecto— que permite tanto al autor como al lector cierto distanciamiento para juzgar la problemática de este caso clínico. Oficinista, soltero, escritor frustrado, producto típico de la anómica sociedad española acude a una fiesta de amigos de forma mecánica, conducta que caracteriza todas sus acciones. Los compañeros de fiesta le aparecen como seres extraños, y la fiesta se convierte en un terrible vacío en el que quiere ser absorbido. La presencia

---

43. Martínez-Menchén intentó, según me ha confesado, el lenguaje de la novela rosa como vehículo de deformación cultural, pero semántica y estilísticamente este género presentaba una serie de obstáculos que obligaron al novelista a inclinarse por la música e indirectamente el cine.

44. El predominio del azul es evidente en todo el relato: "sombra azul" (p. 55); "moscardón azul" (p. 56); "azul blando" (p. 57); "frío azul del pescado" (p. 64); "cielo azul" (p. 68); "vestido azul" (p. 72); "el oro se deslíe en un azul profundo" (p. 74); "azules avenidas" (p. 74); "mar azul" (p. 77), etc. El gris, color sin tono como las vidas de los seres de *Variaciones*, aparece con cierta frecuencia solo o mezclado con el azul: "gris azul frío" (p. 77); "gris azulado del mar" (p. 91); "gris tristeza la llenaba" (p. 94); "tendría una esbeltez gris" (p. 78), etc.

de Béjar, su antiguo compañero que ha alcanzado el éxito social y que en el pasado lo humilló y ridiculizó, le trae el recuerdo de los miedos de la infancia y la mala conciencia del fracaso, frustración de haber sido excluido de ese mundo feliz de burgueses. El reflejo de su fallido mundo le proyecta hacia su interior por rechazo o negación del objeto exterior y gráficamente se traduce este sentimiento inhibitorio en un adelgazamiento de la prosa:

—"Sí, trabajo en una oficina. No está mal, ¿sabes?

> Ante todo un horario vacío. Es toda una vida, toda mi vida... Un pequeño cuarto, una pequeña celda, con estrecha apertura al espacio azul.

—Desde luego podría haber sido mejor. Pero tendría que haber sido en provincias y yo siempre he soñado en Madrid.

> Madrid: la oficina. Una habitación, no un hogar; algo donde simplemente se duerme. A veces espectáculos. Y la vida cultural: alguna conferencia, alguna visita a un museo, a una biblioteca" (p. 107).

Este recurso adopta una especial modalidad en las pp. 110-113 mediante el desarrollo del concepto encerrado en la última palabra del párrafo, término que se repite para elaborarlo mediante una disposición tipográfica más apretada para penetrar en las apartadas vivencias del personaje: "Una asociación y un factor común: la fortaleza...

> La fortaleza.
>
> Porque de niño él había tenido largas y delgadas piernas, y largos y flacos brazos, y un tórax pequeño, una pequeña caja que demasiado pronto temblaba de fatiga. Y todo, acaso, porque él no había tenido una alimentación con las suficientes calorías, porque había nacido con la maldita y hereditaria marca: la pobreza.
>
> La pobreza.
>
> Que no es tan sólo un eterno viejo vestido, un viejo pantalón de pana que se limpia y cuida para salvar la cotidiana y ansiosa revista de la madre (pp. 110-111).

Con la bebida el personaje inicia un movimiento desalienante, caracterizado por una vuelta al recuerdo, al pasado hecho de inconstancias, miedos y frustraciones —que corresponde a la letra cursiva de las pp. 114-115 o retorno al añorado abandono femenino ("El lento adormecimiento sobre un regazo femenino" p. 120). La pérdida de la relación amorosa materna, ser con el que se había identificado bajo forma de dependencia, determina la pérdida de su identidad y consecuente desamparo ("un triste sentir de desamparo, de vacío, de soledad, de derrota" p. 119). Por ser esta —la

madre— el vínculo afectivo que por no haber sido sustituido prolonga el desajuste emocional del personaje, "Y pensaba en su vida, en aquel amor soñado, amor sin amada. Mujer siempre presente, siempre viva en su irrealidad, en el amor juvenil que nunca tuvo" (p. 121). La bebida le sirve para combatir su aislamiento y timidez y provoca esa acción que enlaza sujeto y realidad que le permite incorporarse a la reunión, pero ya despojado de su "yo verdadero" (p. 126): "Era como si se hubiese desdoblado en dos personas y nada pudiera importarle a ella, a la verdadera, lo que pudiera ocurrirle a la otra, la hermana, la sombra indestructible" (p. 126). Lo que lleva a cabo es el enfrentamiento con el que cree que es el yo auténtico, pero el procedimiento en sí es falso, porque cuando sale de sí y se exterioriza —como en el discurso a sus amigos— pierde su interioridad, lo cual constituye una forma de alienación, creándose un falso sentido de autónoma identidad. Al final de su borrachera le ataca una náusea físico-moral contra su pasada vida y el presente actuar, así como lo absurdo de su existencia (p. 128), y es después de esta náusea cuando recupera su perdido orgullo y carácter para por primera, y última vez, convertirse en el centro de atención con su discurso de despedida. El que en este se expresa es un yo falso cuyas palabras no guardan relación con su personalidad ni comunican nada, excepto lo que los otros les gustaría oír (40), lo cual corresponde a la idealizada imagen que se ha construido por no poder tolerar la que en la actualidad tiene. Inmediatamente después del discurso se apodera del personaje la desesperanza y la soledad como algo a lo que fatalmente se hallara condenado: "Sonó una salva de aplausos. Sintióse palmoteado, felicitado. Pero todo quedaba muy lejos. Ya sólo le quedaba el cansancio y la tristeza; y todos le brindaban un definitivo aislamiento" (p. 143).

El retorno a su solitario cuarto le pone de nuevo frente al fatal círculo temporal de su destino —oficina-restaurante-metro-piso— del que no puede evadirse. Antes de caer en el sueño donde desaparecerá la escisión o esquizofrenia que le tortura, hace un examen de conciencia en el que el protagonista deja escapar el fluir de su no inhibido pensamiento que corresponde al impuntuado texto entre las pp. 144-151 y cuyo tema central es la gratuidad de su existencia, la conciencia del fracaso de su vida, su soledad e incapacidad de mantener su aflicción anímica ante la que el tiempo se muestra insensible[45].

45. "porque lo único cierto serán los años y la conciencia del fracaso todos triunfaron hicieron un hogar poco más o menos llegaron a lo que se propusieron y yo aquí solo solo solo y pobre hundido sin más que palabras y pensamientos y sueños e intentar engañar a todos pero sin poder engañarme a mí mismo es inútil fingir estoy hundido ahora aquí esperando el fin viendo el fin sin poder siquiera rebelarme sin poder estallar en la desesperación el dolor trágico..." (p. 151).

En "Las cosas" —cuarto momento de *Cinco variaciones*— nos encontramos con este personaje[46] que en un sábado —ocaso de la semana— día de difuntos recuerda en la abandonada casa familiar los seres desaparecidos de su existencia (padres, hermano, hermana) que la han dejado sola con las cosas las cuales le recuerdan constantemente la fugacidad de todo y la melancolía de lo que pudo ser y no fue, "Cosas que pudieron ocurrir: amor, felicidad, fortuna" (p. 176). Combate su soledad fundiéndose en corriente de sensaciones temporales para detener este tiempo —simbólicamente detenido en el viejo reloj, p. 164— que inexorablemente la conduce a su fatal destino: "Fundirse en un puro sentir, fundir su carne en una corriente de sensaciones, en un puro momento en el que estaba el tiempo detenido, pero inabordable, fugaz, la sombra del destino que en sus nervios había dejado el puro aleteo de su pasar cercano" (p. 161). La obsesión por la fugacidad del tiempo presente, del que quiere evadirse, proyecta al personaje a la evocación del tiempo repetitivo, monótono, intrahistórico, eterno: "Apenas habían llegado las primeras lluvias y ya se sentía en el aire el callado recogimiento de las tardes pasadas tras las vidrieras en las que resbalaba el agua mansa, dulcemente" (p. 153).

Julia, la hermana muerta, hizo las veces de la madre desaparecida, y representó como esta última el superego, la norma autoritaria que le impidió incluso casarse, pero que sin embargo constituye el único y último eslabón que puede unirla a su identidad.

En esta desolada casa el tiempo se ha detenido en las cosas del recuerdo de los miembros de su desaparecida familia y ella es incapaz de vivir sola en este lugar de fantasmas al que sin embargo acude en búsqueda inconsciente regresiva hacia el seno materno y familiar donde podría recobrar su perdida unidad: "Y ahora, todo lo que había amado, estaba muerto, y sólo quedaba la casa y su soledad... Y surgió por un momento, como un relámpago, el horror de todo aquello. Su desamparo, su frío, sus deseos de calor humano, su busca de alguien en quien apoyarse, en quien confiarse. Y las cosas extrañas, las personas extrañas, la indiferencia apenas teñida de compasión" (p. 193).

En "Las cosas", además de otros temas desarrollados en las otras variaciones, se presta especial importancia al fetichismo cosificador que la posesión de pequeños bienes de prestigio, fijadores de status, tiene para esta pequeña burguesía de tradición galdosiana. La frustración será la consecuencia de la falsedad esencial de esta identificación. La acción alienadora de esos pequeños fetiches inútiles, en los que los personajes han centrado su vida, se presentan ante la soledad existencial del personaje de una forma trágica:

---

46. Es la primera vez que aparece, aunque indirectamente, el nombre de un personaje: "que ya la hermana no le gritaría, no le reñiría desde el piso de abajo. —Luisa, esa luz que corre el contador" (p. 170).

"No era simplemente dolor, el dolor amoroso de la pérdida. Era desamparo, vacío. Como si su vida quedase sin objeto. No vivir simplemente existir; como un mueble, como un objeto más de aquella casa, de aquellos cuartos que ella había creado, conformado, dándole su alma y su espíritu... (p. 185); "Y la hermana, que había hecho el fin de su vida de la posesión de todo aquello —cuartos, muebles, padres y hermanos, todo lo que ella llamaba su casa—, que había encadenado su vida a aquella casa, siempre pendiente de ella, cuidándola, mejorándola, evitando todo deterioro, todo envejecimiento, también había muerto" (p. 192). Al elemento alienador clasista se une la religiosidad cargada de fetichismo cosificador: "En el vestíbulo, había una imagen de San Antonio. Era el patrón de papá, el que presidía la casa. Oh, no tiene luz. No me he acordado de poner las mariposas. Fue al cuarto de estar. Cogió del cajón de la máquina una caja de lamparillas y unos fósforos, y fue dejando una luz y una oración ante cada imagen" (p. 194). Las resonancias azorinianas —primores de lo vulgar— de esta prosa son claras.

Climático episodio en el acontecer solitario de estos seres de *Cinco Variaciones* es "Invierno" donde se nos presenta a un viejo que vive sin compañía alguna en una pensión. Este desamparado ser busca calor y refugio físico-moral en un café lleno de espejos donde se sedimentan los instantes presentes y pasados de todos los solitarios parroquianos que inútilmente intentan superar su incomunicación: "Sin embargo, a pesar de su escaso número, a pesar de verse tarde tras tarde, no se rompe el hielo de la soledad" (p. 197). El largo soliloquio de este triste ser nos introduce en los grises estadios de su infancia (p. 208) y su vida adulta (p. 210) para descubrirnos la presente frustración emocional de alguien que nunca conoció el amor (p. 230).

La idea presente de la muerte ("Y ahora la idea de la muerte. De su muerte", p. 219) se combate mediante la repetición de vivencias pasadas, única forma de perduración: "Y ella sentada, mirando la última luz de la ventana vencida, cosiendo o bordando Escenas tantas veces vistas, tan familiares..." (p. 229); "Y es como vivir múltiples veces lo ya vivido. Es como revivir, como resucitar" (p. 228). Los olvidos del personaje en su flujo mental no se producen gratuitamente (simple consecuencia de la arterioesclerosis) sino de una manera más "intencionada". Responden al mecanismo freudiano de olvidos encubridores y están siempre destinados a evitar una asociación que pueda llevar a los temas tabúes: enfermedad, decrepitud, muerte.

A veces quiere comunicarse con miembros de la tertulia, pero no se atreve, como en el caso de la señora opulenta de la mesa vecina (p. 224) con quien desearía compartir su soledad (p. 226), aunque nunca llega al acto de aproximación físico-moral por considerarlo inútil.

Finalmente se enfrenta al Ser Supremo tratando de que le justifique la nihilidad de su existencia, el haberle privado de su realización como ser

total, es decir, como ser humano [47]. El silencio divino, cuando el sufrimiento humano más necesitado está de comprensión, queda parcialmente compensado por la capacidad divina para provocar ensoñaciones en las que el personaje se libera —como cuando hunde su cabeza en los pechos de su provocativa compañera de mesa, p. 208— temporalmente de su inescapable solitud.

El frío, la indiferencia divina no puede eliminar la necesidad de amor que el humano siente y al fin de este relato el anciano ofrece refugio a su compañera contra el frío y la lluvia para alejarse unidos, perdiéndose eternamente.

Las cinco narraciones de Martínez-Menchén presentan cierto nivel de abstracción en torno al problema de la soledad, tema que determina el mismo tipo de estructura narrativa en cada una de las secuencias. Todos los personajes son supervivientes de una familia, carentes del lazo afectivo materno que otorga el sentido de seguridad, identidad. Los ambientes físicos donde se desarrollan las vidas de los seres que pueblan este orbe novelístico se caracterizan por los tonos grises, oscuros que aluden a ese mundo inconsciente donde reiteradamente vuelven para encontrar su perdida unidad. La soledad origina una situación intolerable en estos seres que quieren escapar a nivel consciente de esta situación en los subterráneos pasajes del subconsciente. La diurna actividad onírica de estos seres es otra forma o intento de superar la diferencia entre pasado, presente y futuro para así superar su crisis.

Estos cinco momentos vitales se caracterizan por la compasión del autor hacia sus personajes, movimiento que se traduce en una carga lírica o solidaridad del novelista con sus seres de ficción a los cuales siempre ve a su mismo nivel, ni por abajo ni por arriba. Sus personajes luchan angustiosamente por ser aceptados como personas por comprender que de esta aceptación depende su salvación, pero esta esperanza raramente se cumple y el resultado es la culpabilidad o melancolía, el más grave estado depresivo por falta de afecto.

---

47. "Juzgas por la vida, por lo que has hecho con la vida. Pero ¿es que nosotros hemos vivido? Soñar aquello que la vida tiene de grato; soñar la belleza, el amor, el triunfo, la perduración, la superación; y perdida la esperanza, soñar simplemente el consuelo de los demás: la comprensión, la comunicación cálida y cordial... Soñar todo esto, y al final encontrarnos sin nada más que un puñado de polvo, unos cuantos recuerdos: ya ves, un conjunto de sueños incumplidos. Puede que también en medio de ellos, resumen y centro de todos ellos, estuvieras Tú. Entonces no eras más que un sueño incumplido, como tantos otros. No puedes exigir que te alcancemos, cuando no fuimos capaces de alcanzar nada. No somos héroes. Apenas somos algo más que sombras. ¿Qué cuentas puedes pedirme por una vida que no se vivió?" (pp. 240-241).

El contexto histórico —la España de la década de los cincuenta— es elemento inseparable del estético y Martínez-Menchén expresa su compromiso social mediante la pintura de ese mundo de clase media baja, compuesto de profesionales que ejercen una profesión alienante, parados o mujeres encerradas en sus propios prejuicios clasistas. La vulgaridad de sus existencias, el no saber qué hacer con su tiempo, se traduce en una morosidad lingüística, no exenta de poesía, que constituye uno de los rasgos más predominantes del estilo del novelista y que hace recordar la prosa de *El Jarama.*

El tiempo representa, como hemos dicho, el motivo recurrente en *Cinco Variaciones* y las implicaciones que del predominio de este elemento se desprenden son: a) brevedad del espacio cronológico de la acción en cada una de las fábulas. b) huellas del tiempo físico y espiritual que permean todos los relatos en forma de ocasos, atardeceres otoñales, relojes parados, así como un predominio del protagonista anciano. c) evocación afectiva que se traduce en repeticiones y uso de modos y tiempos que reflejan el mundo monótono, intrahistórico, eterno que puede aligerar la angustia del tiempo presente y el miedo al cercano futuro. d) subjetivismo que implica predominio de la imaginación en un intento del autor por contrarrestar el despersonalizado y mecanizado mundo donde se mueven sus seres, los cuales carecen incluso de nombre por hallarse inmersos en una anómica y anónima sociedad que poco les ayuda en la trágica búsqueda de su perdida identidad.

LAS TAPIAS: DIEZ VARIACIONES SOBRE LA ALIENACION

El pensamiento dialéctico como instrumento de adaptación a lo real sufre en *Las Tapias*[48] una profundización y orientación hacia la esquizofrenia donde el personaje, roto el débil contacto con su realidad social, acentúa el conflicto entre su yo y el mundo exterior dando lugar a una serie de locuras y psicosis maníaco-depresivas en las que la realidad queda sustituida por otra en un intento desesperado del subconsciente por escapar a situaciones intolerables a las que no se puede hacer frente conscientemente. *Las Tapias* forman diez variaciones sobre una misma situación temática: la soledad.

Las barreras físicas y mentales, los muros que aíslan a los personajes en distintos mundos han sido explorados por Martínez-Menchén en *Cinco Variaciones*[49], relato donde aparece, como hemos visto, la frecuente alusión a fronteras materiales, intelectuales y metafísicas que separan, marginan a los solitarios que se mueven en estas páginas.

48. Citamos por *Las Tapias*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1968.
49. La palabra tapia que iba a dar título a la segunda novela aparece ocasionalmente en *Cinco Variaciones* como símbolo de muros de prejuicios que dividen y separan a los seres de estas narraciones. Véanse las pp. 11, 55, 61, 65, 114, 154, etc.

En el prólogo de *Las Tapias* se nos introduce en el orbe mental del niño que al pasar con el padre cazador por un manicomio piensa que las tapias de este lo defienden, separándolo del mal y el horror para posteriormente comprobar que la distinción oficial entre alienados oficiales y cuerdos tiene una muy vaga línea divisoria por tratarse de dimensiones que forman parte de la indivisible totalidad de la condición humana. El tono poético que encontramos desde las primeras páginas se adecua al carácter de los seres que por una u otra razón han sido sacados e inmovilizados fuera del espacio y del tiempo: "Todo parecía, en aquella hora tranquila del crepúsculo, envuelto en una serena inmovilidad, como si hubieran entrado en el mundo submarino de los sueños" (pp. 18-19).

La primera secuencia de *Las Tapias* corresponde a Luis Aroque, sujeto que, por misteriosas razones, cae repentinamente en éxtasis, inmovilizado en un coma, estado de inhibición extrema por haber rechazado pasivamente el objeto, negándose a mantener un nexo con la realidad. Este ser se siente paradójicamente ausente y vacío de todo, pero, a la vez poseído de todo y por esto su cuerpo se convierte en receptáculo de conciencias vegetales, animales y racionales en una triple metamorfosis por la cual se transforma en depositario de incontables destinos que existían, existieron o iban a existir. El problema del absurdo del tiempo y la alienación han desaparecido en este sujeto —declarado oficialmente loco— en el que se ha alcanzado un momento pleno, unificante en armonía con todos y todo, casi en una vaga Edad Media, en un sueño atónito donde la palabra, que no comunicaba nada, ha sido eliminada en un mundo donde hasta los límites lingüísticos han desaparecido, y en una soledad que supone una concentración interna absoluta donde lo universal se ha alcanzado en éxtasis. Luis Aroque posibilita la total comunicación o aceptación de los destinos de los otros, en un mundo marcado por la violencia y la muerte, como vivencia intolerable: "Y sin embargo, ahora sé que las palabras son sólo la sombra engañosa de los sentires profundos, piedras rotas y desgastadas que usamos en nuestra división intentando con ellas reconstruir la unidad total perdida; la unidad total que gira en torno como un furioso enjambre. Porque ¿cómo puedo hablar de yo y de vosotros cuando yo soy vosotros, cuando al hablaros me hablo a mí mismo, cuando vuestro temor es mi temor y vuestra estupefacción es la mía?" (p. 39) y "él era el receptáculo de los incontables destinos, apareciendo distante sonriendo ante los que no sabían y vivían sin vivir y soñaban sin conocer su verdad profunda e inmodificable" (p. 44).

Los personajes de Martínez-Menchén, como los de Kafka, se encuentran ante algo totalmente desconocido con lo que buscan entablar relación, algo que dé sentido a su inquietud y anhelo. El núcleo que lo absorbe totalmente, el "Aquello" (p. 43) ha transformado a Luis Aroque —como el Gregorio de la *Metamorfosis* kafkiana— en algo extraño que paradójicamente pone en tela de juicio la supuesta cordura de su amigo ante la posibilidad de que

Aroque no esté realmente loco, y que por el contrario sea un favorecido en un mundo desalienado en que la conciencia y angustia del vivir hubiesen desaparecido. El más desposeído o alienado se ha recuperado totalmente. Aroque tiene, debe estar loco para poder justificar el orden, la lógica en que se apoya el frágil orbe de los sanos. Este personaje representa el triunfo contra la soledad del hombre por alguien que paradójicamente no pudo encontrarse entre los suyos y fue condenado a encontrarse en la pura visión de sí mismo. Liberándose para sí mismo se autorrealiza, aunque en su proyección interna se objetiva el mismo. Ese "yo" o centro de conciencia de Aroque transciende y sobrevive la identidad sicológica en ese tipo de concentración donde la totalidad emana solamente de la subjetividad, es decir, de la soledad absoluta por la sintética abstracción que ha alcanzado del "para sí" o subjetividad consciente y el "en sí" o realidad humana.

Sin memoria o conciencia de la muerte ha saltado el personaje todos los espacios temporales que los otros experimentan angustiosamente hacia la muerte, muerte que aumenta el absurdo de la existencia y explica el deseo de Aroque por incorporarla plenamente a su existencia. Lo absurdo de la relatividad de la realidad externa lo proyecta hacia ese absoluto que está generando el poder sobre su propio destino.

"Antes que venza la noche", segundo momento de *Las Tapias,* se centra en un innominado contable y frustrado pintor que al final de la jornada y sin saber qué hacer se encuentra en el vacío Metro madrileño. En el desierto andén aparecen las figuras de un contable viejo y un borracho y entre ambos eligen a este último en un deseo por explorar una posible vía de comunicación que pueda ayudarle a superar su esencial soledad: "pensando en esos borrachos que hablan y hablan, que se dirigen al primero que llega intentando entablar conversación; y en este deseo de entendernos que jamás se logra, pensando que, acaso algún día a través de todos estos caminos recorridos podía encontrar el mío" (p. 67). El diálogo con el monologante borracho no se establece, sino en la imaginación del personaje, el cual tiene conciencia de su angustia al darse cuenta que el lenguaje es inoperante para establecer la comunicación interpersonal: "Y comprendo la angustia de que nuestras palabras no puedan expresar lo que sentimos" (p. 59).

El borracho que ha desaparecido por el andén provoca en el personaje un sentimiento de culpabilidad por no haber perseverado en su intento para entablar un diálogo. Este autorreproche le trae el recuerdo de otro borracho que en otra ocasión vio abandonado como insecto en la calzada ante la impasibilidad de sus semejantes que lo acusan y condenan de extraño llamando a un guardia, denuncia en la que nuevamente se pone de manifiesto la esencial extranjeridad del ser humano.

Socialmente también se encuentra este ente de ficción aislado de su burguesa novia, mundo que desprecia y al que secretamente aspira, pero del

que igualmente ha sido separado: "Rumiando la ira, que me llenaba mientras pensaba que era absurdo desperdiciar todos mis valores en aquella niña de padres ricos, que todo aquello era simplemente un encuentro ocasional" (p. 66). El protagonista imagina al contable por encarnar esta despreciativa profesión los valores de orden burgués que tanto el borracho como él mismo infringen.

El miedo a la soledad le hace desechar la idea de refugiarse en su triste habitación para seguir engañándose, como hasta ahora ha venido haciendo, combatiendo su soledad con la cultura —libros, discos, cuadros—. Desesperado, intenta superar el sentimiento de frío del alma, provocado por su dramática incomunicación, con el único medio del que parece disponer: una copa de orujo, antes de que el abandono se haga más abrumador con la llegada de la noche.

"La opresión" alude a los insuperables obstáculos familiares, físicos, sexuales y morales con que la innominada lugarecha, protagonista de este relato, ha de luchar obsesivamente en la cárcel de su casa y país. El dramático arranque de este episodio nos sitúa en el ambiente lorquiano de un pueblo vacío de hombres los cuales se hallan en el exilio alemán, y en esta atmósfera pretrágica ("calor oscuro y triste", "muertas mulas", p. 5) una mujer se consume esperando a las cinco de la tarde. La opresión está en función de la impaciencia provocada por la tardanza del amante (p. 82), sensación temporal que gravita pesadamente sobre todo el relato mediante la acumulación de símbolos temporales —el coser de tía y sobrina, la lluvia, etc.— que marcan el monótono transcurrir de las horas de la incierta espera en la que se anhela el retorno del ausente amante. La actitud de la tía que espía a su sobrina y a su ahijado Juan, crea un ambiente opresivo que asfixia y ahoga a la joven como si hubiera sido enterrada viva: "Y es ella, es ella la que está encerrada, es ella la que siente el ahogo de la piedra, es ella la que siente la angustia infinita del ahogo; piedra ya el aire, piedra la luz, piedra su sangre, piedra su respirar, piedra su ser entero" (p. 82). La envidia, los celos de la solitaria tía, cuyo marido está ausente, contra la joven protagonista, amante en el pasado de su hijo Pedro y actualmente de su ahijado Juan, culmina con el dolor del hijo que lleva la sobrina en sus entrañas y que se confunde con la sangre de la asesinada tía.

"Vieja, encantada mansión" se sitúa en el estático vivir de un pueblo minero —Linares, sitio donde nació el novelista— después de la caída de una clase —la burguesa— de las tres que componen el microcosmos de este pueblo (las otras dos corresponden a los mineros pobres y a los menos pobres regresados de Alemania). Al encerramiento del padre durante la Guerra Civil sigue el de las dos hermanas sobrevivientes del caduco mundo que su padre enterró. La soledad las sepulta en su propia casa que van tapiando habitación por habitación para borrar esas voces y ruidos del pasado que todavía intentan sobrevivir en el presente. Sin poder identificarse con el mundo exterior se sepultan estos personajes en vida ante una sociedad que

pacientemente espera para apoderarse de la casa solariega. Ejemplifica este incidente los esfuerzos inútiles de un mundo arcaizante que todavía opone resistencia al devenir histórico de una época que va destruyendo los caducos muros de la clasista sociedad.

En "Casandra" el mundo de los siquiatras —orbe alienado de aquellos que juegan el papel de curanderos de unos supuestos enfermos mentales— considera al Dr. Casado como un caso grave de enajenación. Este médico cree en la metasicología como enfermedad de la cultura, encarnada en una débil nipona de familia noble que ha frustrado las esperanzas del padre que anhelaba un heredero masculino para perpetuar la casta. Esta falta de amor ("La más precaria de sus cruces fue la falta absoluta de amor", p. 113), o ruptura de la relación afectiva con el padre, ha inhibido su desarrollo sexual impulsándola a la autodestrucción en un desdoblamiento de la personalidad donde trata de eliminar su componente femenino, idealizado sexualmente en la figura paterna que se ha opuesto a su unión interna. El insoportable sentimiento de soledad la impulsa a ser poseída por ella misma (masoquismo). El amor a sí misma, supremo acto de extrañamiento, compensa la carencia de la otra persona en quien poder ser absorbida.

La eliminación de los padres y la ciudad, últimos vínculos afectivos de esta joven, por la destrucción atómica, la proyecta a un mundo predominante sobre la lógica, de completa autoposesión e iluminación donde alcanza la lucidez más allá de las barreras de toda supuesta racionalidad.

Ese mundo lúcidamente sobrehumano se refleja en la segunda anécdota incluida en "Casandra" en la paz de una posesa que percibe la solución a la sicosis mundial producida por el *affaire* de los missiles cubanos. La alienación total de este tipo de Casandra no se debe a la anomia, sino a la falta de objetivo vital que se traduce en miedo cósmico a la aniquilación. La necesidad de trascendencia ingénita en el hombre le hace elevarse a un estadio más allá de la razón y el orden vigentes. Cuanto más incontrolables son las fuerzas que lo dominan exteriormente menos humano se siente el ser humano y para escapar a esta locura se refugia en un mundo irracional al amparo de las incontrolables fuerzas foráneas.

La melancolía, tristeza hacia el objeto ignorado, de un joven huérfano es superada por la curiosidad infantil de vencer los obstáculos instituidos absurdamente por los mayores. La temida figura de El Demonio, simbolizado por el viejo Krupp, el potentado alemán enriquecido con las guerras, pierde todo su misterio al ser enfrentado con el niño y descubrir éste que el niño es un desahuciado viejo. Tiene este episodio el carácter de fábula política en la que el niño imagina ser el jefe de los espartaquistas, como su padre, el viejo luchador que cayó en la lucha antifascista defendiendo unos principios de justicia social que trató de inculcar en el hijo (p. 127).

Ante la visión de la caducidad del mundo representado por el viejo, el niño rompe los falsos muros levantados por el miedo y los prejuicios clasistas, recobrando su confianza en él mismo y en el mundo [50].

En "Dédalo" asistimos al recorrido del monologante soliloquio que se resuelve entre el yo y el tú confesional —personaje que vaga sin dirección por el Metro y calles madrileñas preso de la manía persecutoria de que alguien le va a robar su invento. Irónicamente se nos relata su pasado y el insoportable ataque de alienación que sufrió como vendedor de máquinas registradoras en la deshumanizada y burocratizada sociedad de consumo. Este personaje que no puede alcanzar su meta social en esta situación anómica se rebela, como el personaje kafkiano, contra el hecho de no poder alcanzar la moralidad sino por la sumisión y la acomodación.

En "Las luces de la laguna" un siquiatra en su solitaria y melancólica madurez rememora tras unas vidrieras los recuerdos de su estancia como médico en aquel pueblo donde se marginó de un hecho —la locura colectiva— del que ahora se cree culpable. Con su intervención podría haber salvado a Lucía, la hija menor de Anuncia, que la colectividad enloquecida mató creyéndola portadora de la locura. Al médico se le dio, pues, la oportunidad de actuar, pero a la ética del hombre se opuso la profesional provocando con su indiferencia la condenación de una inocente.

La culminación del sentimiento de soledad se recoge en la última parte de esta colección, "Un reflejo en las vidrieras", donde una solterona de provincias monologa durante más de una hora en un triste café madrileño el fracaso sentimental de su vida, mientras aguarda la compañía y el calor de su amigo casado, único refugio físico y moral a su trágico aislamiento.

En sus recuerdos encontramos las claves del estado actual de desolación de la innominada protagonista, la cual es el resultado de la rígida moral española de prohibiciones que cooperó a imposibilitar su casamiento, único escape social y vital de la mujer española, forma de alienación ante la que todo queda totalmente subordinado: "Pero allí es (el novio) como una obsesión. No hay otra cosa, toda la vida eso, y si no llega... bueno entonces es como si estuviera muerta" (p. 203). Este mundo sentimentalmente destruido, de ilusiones rotas, nos proyecta a través del relato hacia una obsesiva tristeza o melancolía que se resuelve en estado maníaco-depresivo agudo. La neurosis lleva al personaje a sus recuerdos infantiles donde de niña se la margina de los juegos y de adulta se la separa de ciertas compañías por prejuicios clasistas. Esta ambigüedad contradictoria frente a la realidad o deseo natural de satisfacer sus inclinaciones sociosexuales se resuelve en depresión por incompatibilidad entre la norma ética

50. El episodio de "El demonio" —un tanto independiente de la estructura total de *Las Tapias*— se lo inspiró, según nos confiesa el autor, la vista de una gran finca cerca del Rhin, en las afueras de Düsseldorf, y la lectura del libro de Daniel Guerin, *Fascismo y Gran Capital*.

familiar y sus perentorias y vitales necesidades. Su postración queda momentáneamente superada cuando por un instante se identifica con su pasado, viviendo ese recuerdo de nuevo, liberándose (pp. 221-222). Esta circunstancia marca la ruptura con el querido, porque esa realidad irreversible donde hubiese estado su salvación se le impone con tanta fuerza que hace insufrible el presente.

ADDENDA

En "Triángulo"[51], última obra de Martínez-Menchén, se reiteran y sintetizan los puntos centrales de la preocupación de este novelista. Un innominado personaje femenino se nos aparece en tres planos temporales para la recordación de algo misterioso que le ocurre a la protagonista: a) Recuerdo del Club Yacaré donde estuvo con Javier, su marido. b) Tarde de otoño, tres meses después de Yacaré, cuando Javier —su actual esposo— la acariciaba, momento en que ella empezó a notar algo extraño. c) Presente, en la cama con su marido cuando la transformación se ha efectuado. La indecisa actitud de Javier, su timidez ante los camareros, tan impropia de éste, es lo que le hace recordar a su antiguo novio Nito en quien esta inseguridad era algo permanente.

La recordación es un análisis de conciencia en el que esta mujer se autorreprocha su dureza y crueldad hacia el indeciso, tímido y amoroso Nito ante cuyo afecto opuso ella una actitud sadomasoquística, abusando de su ternura, humillándolo, controlándolo, movimiento que constituye una forma de posesión: "aquel extraño idilio, aquella relación sin sentido, sin saber bien por qué, acaso por dejadez o tedio, acaso —ella no quería confesárselo, pero a veces lo intuía— por simple crueldad; gozando y entristeciéndose a la vez con aquel suplicar, con aquellos celos que ella aviva con sus mentiras..." (p. 167, "Triángulo").

En el segundo momento de esta breve narración la protagonista se pone en lugar de Nito y ahora es controlada por su autoritario marido, relación en la que descubre el vacío provocado por la soledad del amor y que le conduce a la recreación de objetos e instantes vividos con Nito.

El triángulo —recuerdo de Nito, ausencia amorosa de Javier, presencia de Javier— se resuelve trágicamente mediante la transformación del ahora odiado marido en el deseado, ahora muerto, Nito.

Predomina en "Triángulo" ese ambiente de tristeza tan típico de los escritos de Martínez-Menchén. La palabra "melancolía" aparece citada catorce veces y aparecen también las conocidas tardes otoñales y la agonía del paso del tiempo se refleja en los imperfectos, las formas durativas del gerundio,

51. "Triángulo", *Papeles de Son Armadans*, Año XVI, Tomo LX, Número CLXXIX, febrero 1971, pp. 161-174.

las repeticiones de partículas, nombres, verbos y conjunciones. La innovación de este texto consiste en el uso de la puntuación o uso sistemático del punto y la coma para expresar las grandes pausas que requiere la rememoración de la protagonista, y los puntos suspensivos seguidos de la copulativa "y" que provocan enlaces mentales en ese tiempo de las intuiciones.

BIBLIOGRAFIA

Alvarenga, Teresa. "Un novelista en USA. *En el Segundo Hemisferio*", *Imagen* (84), 11/15 noviembre 1970, pp. 9-10.

"Antonio Martínez-Menchén: Cinco Variaciones", *Cuadernos Hispanoamericanos* (188), diciembre 1963, pp. 701-702.

Bosch, R. *La novela española del siglo* XX. N. Y.: Las Americas Publishing Co., 1970, Tomo II, pp. 150-154; 161-163 sobre A. Ferres.

Bonet, Laureano. "Martínez-Menchén y el desengaño en la literatura española", *La Vanguardia Española,* 22-IV-1971.

Casado, Pablo. *La novela social española.* Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1968, pp. 272-273 (sobre A. Ferres).

Conte, Rafael. "Cinco escritores españoles. De la vanguardia a la tradición", *Informaciones* (Suplemento Literario), 27 de noviembre, 1969.

Díaz Lastra, A. "Antonio Ferres: Tierra de Olivos", *Cuadernos Americanos* (179), noviembre 1964, pp. 386-387.

Domenech, R. "Viaje a las Hurdes", *Insula* (171), febrero, 1971, p. 4.

Gil Nogales, A. "La piqueta", *Cuadernos Hispanoamericanos* (134), febrero 1961, pp. 275-277.

Grande, Félix. "Antonio Martínez-Menchén *Cinco Variaciones*" *Margen* (2), diciembre 1966, pp. 36-41.

Domingo, J. "Antonio Ferres: *En el Segundo Hemisferio*", *Insula* (290), 1971, p. 5.

Duncan, Bernice. "Three Novelists from Spain", *Books Abroad* Spring, 1965.

J. L. *"La piqueta,* novela de Antonio Ferres", *Nuestras Ideas* 1960, pp. 103-104.

Letras Hispánicas. Entrevista. Volumen V. Invierno 1971, pp. 39-45. Ohio State University (sobre A. Ferres).

Marra-López, J. R. "Ferres, Antonio: *Con las manos vacías*", *Insula* (222), mayo 1965, p. 8.
"Ferres, Antonio: *Tierra de olivos*", *Insula* (216-217), noviembre-diciembre, 1964, p. 20.

Núñez, Antonio. "Encuentro con A. Ferres", *Insula* (220), marzo 1965, p. 6.
"Martínez-Menchén", *Insula* (222), abril 1965, p. 4.

Nora, Eugenio de. *La novela española contemporánea.* Madrid: Gredos, 1962. Tomo II, pp. 348-350 (sobre A. Ferres).

Ortega, José. "La alienación de la soledad en *En el segundo hemisferio*", *Cuadernos Hispanoamericanos,* febrero 1972, pp. 355-363.

Schraibman, Joseph. "Antonio Ferres y el nuevo realismo crítico en la novela española", *Homenaje a Sherman H. Eoff.* Madrid: Editorial Castalia, 1970, pp. 247-259.

Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo.* Madrid: Editorial Prensa Española, 1970, pp. 318-319 sobre Ferres y pp. 397-400 sobre Martínez-Menchén.
"Cinco variaciones", *Papeles de Son Armadans,* Nº XC, febrero, 1964.

Soler, María de los Angeles. "El pan y el hombre. Dos libros" *Indice* (139), agosto 1960, p. 24 (sobre Ferres).

Vázquez Zamora, R. "Antonio Ferres: *En el Segundo Hemisferio*" Destino, marzo, 1971.