

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, ITALIANA, ROMÁNICA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**



TESIS DOCTORAL

UN REINO DE LADRILLO:
LA OBRA NARRATIVA DE ANTONIO RABINAD

Autor: Manuel Antonio García Aguilera

Directora: Dra. Dña. Blanca Torres Bitter

Málaga, 2016



Publicaciones y
Divulgación Científica

AUTOR: Manuel Antonio García Aguilera

 <http://orcid.org/0000-0002-4982-6300>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

DRA. BLANCA TORRES BITTER, PROFESORA TITULAR DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍAS ESPAÑOLA, ITALIANA, ROMÁNICA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CERTIFICO:

Que D. Manuel Antonio García Aguilera, Licenciado en Filología Hispánica, ha realizado bajo mi dirección, en el Departamento de Filologías Española, Italiana, Románica, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Málaga, el trabajo de investigación que corresponde a su Tesis Doctoral titulada:

UN REINO DE LADRILLO: LA OBRA NARRATIVA DE ANTONIO RABINAD

AUTORIZO:

Una vez examinado el presente trabajo, lo considero apto para que pueda ser valorado por el correspondiente Tribunal Evaluador.

Málaga, a 4 de noviembre de 2015

Fdo.: Blanca Torres Bitter

AGRADECIMIENTOS

Quiero mostrar mi agradecimiento a todas aquellas personas que han hecho posible este trabajo. En primer lugar, a la profesora doña Blanca Torres Bitter, por su tiempo, sus consejos y su ayuda inestimable. No dudo de que sin ella todo esto no hubiese sido posible.

Por supuesto a mi familia, que llenó la casa de libros y de cómics, y me ofreció un mundo que no cabe en cinco continentes.

Especialmente a mi abuelo, que me enseñó que una biblioteca podía ser tan divertida como un campo de fútbol.

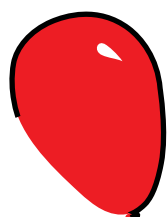
A mi Inma, a la que le he robado tardes, fines de semana y vacaciones infinitas.

Y en definitiva, a todos los que me han mostrado su apoyo y se han dado cuenta de lo importantes que eran estas páginas para mí.

Muchas gracias.

*A los míos,
porque son mis vigas
mis pilares y mis cimientos.*

*A ti,
que también eres mía
y yo tuyo.*



UN REINO DE LADRILLO



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. UN <i>OUTSIDER</i> LITERARIO: ANTONIO RABINAD	11
1.1. Noticias biográficas de Antonio Rabinad: hacia <i>Un reino de ladrillo</i>	13
1.2. Estado de la cuestión crítica	23
1.3. Antonio Rabinad y la Generación del 50	45
2. UNA VIDA HECHA NOVELA: LA EVOLUCIÓN DEL NIÑO AL HOMBRE EN <i>EL NIÑO ASOMBRADO</i> (1967) Y <i>EL HOMBRE INDIGNO</i> (2000)	63
2.1. Análisis de los elementos narrativos de <i>El niño asombrado</i>	65
2.2. Análisis de los elementos narrativos de <i>El hombre indigno</i>	81
2.3. La novela autobiográfica de Antonio Rabinad y los paralelismos entre realidad y ficción	105
2.4. Autores «encerrados» en <i>El niño asombrado</i> y <i>El hombre indigno</i>	135
3. LA JUVENTUD Y EL PELIGRO DE LA ALIENACIÓN: <i>LOS CONTACTOS FURTIVOS</i> (1956) Y <i>A VECES, A ESTA HORA</i> (1965)	153
3.1. Análisis de los elementos narrativos de <i>Los contactos furtivos</i>	155
3.2. Análisis de los elementos narrativos de <i>A veces, a esta hora</i>	183
3.3. La conformación de la sociedad alienada en Antonio Rabinad	215
4. EL MUNDO QUE SE SUEÑA: <i>MARCO EN EL SUEÑO</i> (1969)	227
4.1. Análisis de los elementos narrativos de <i>Marco en el sueño</i>	229
4.2. El sueño como creación y libertad	271

5. EL ELEMENTO CENTRAL DE UN REINO DE LADRILLO: MEMENTO MORI (1983)	281
5.1. Análisis de los elementos narrativos de <i>Memento mori</i>	283
5.2. <i>Memento mori</i> o la incuestionable certeza de la muerte	328
5.3. El Zoilo de <i>Memento mori</i> y el Raskólnikov de <i>Crimen y castigo</i>	336
6. LA GUERRA EN CLAVE FEMENINA: LA MONJA LIBERTARIA (1981) O LIBERTARIAS (1996)	349
6.1. Análisis de los elementos narrativos de <i>Libertarias</i>	351
6.2. La religión como parte de la revolución: una monja anarquista	385
7. LA COMEDIA TRÁGICA DE RABINAD: EL HACEDOR DE PÁGINAS (2005)	395
7.1. El camino recorrido hasta <i>El hacedor de páginas: La transparencia</i> (1986) y <i>Juegos autorizados</i> (1997)	397
7.2. Análisis de los elementos narrativos de <i>El hacedor de páginas</i>	404
7.3. Una comedia trágica, o cómo hacer de la guerra una gran broma	441
8. OTROS AUTORES ESCONDIDOS EN UN REINO DE LADRILLO	451
8.1. Relaciones e influencias de <i>Los hermanos Karamázov</i> de Dostoievski en Antonio Rabinad	453
8.2. Influencias del existencialismo de Jean-Paul Sartre en <i>Un reino de ladrillo</i>	476
CONCLUSIONES	497
BIBLIOGRAFÍA	505
APÉNDICES	515
Cronología detallada de <i>Memento mori</i>	I
<i>Un paseo junto a Antonio Rabinad</i> (16/9/2006)	III

INTRODUCCIÓN

Emprender un camino que previamente no ha sido transitado puede suscitar en el viajero temor o al menos aprensión ante lo desconocido y ante las complicaciones que se pudiera encontrar. Por el contrario, la condición humana es por naturaleza curiosa y los territorios que han sido ignorados durante años son también nuevas posibilidades de conocimiento, de estudio y de experiencia. La analogía con el trabajo que hemos emprendido en las siguientes páginas no ofrece dificultad.

La obra narrativa de Antonio Rabinad (1927-2009) ha sido ignorada por la crítica de forma sistemática durante años. Tampoco los lectores le han mostrado la atención que quizá pudiese merecer. Y sin embargo es un autor especial, y lo es porque cuando algunos críticos, aunque sean pocos, han dirigido hacia él su mirada, siempre han encontrado motivos de alabanza. Novelas como *Los contactos furtivos* (1956) o *Memento mori* (1983) han terminado recibiendo críticas elogiosas de estudiosos como Sanz Villanueva, Jordi Gracia o Carme Riera. Pero de repente, cuando parecía que la figura de Rabinad iba a terminar despuntando por fin, su imagen volvía a diluirse como si no pudiera mantenerse en primer plano, difuminándose y volviéndose a quedar en una zona oculta durante años, en ocasiones décadas.

Los colegas de Rabinad siempre lo estimaron, aunque sí es cierto que lo consideraron un individuo peculiar, un verso suelto dentro de los engranajes del mundo literario. Autores que le fueron más o menos coetáneos como Carlos Barral, Vázquez Montalbán o Francisco Candel han demostrado en varias ocasiones su afinidad artística con el autor de *El niño asombrado*. Otros novelistas de generaciones posteriores, como el malagueño Antonio Soler, no han acabado de entender nunca por qué no ha conseguido salir del olvido.

La actitud de los lectores ha contribuido sin duda al anonimato de Antonio Rabinad. Sus primeras novelas son oscuras, descarnadas. Más tarde difíciles, necesitadas de un lector agudo y ágil. Tampoco parecieron llegar en el momento adecuado. En cualquier caso, quizás no podemos calificarlas como «aptas para todos los públicos». Pero hay por el contrario un grupo de rabinadianos convencidos, que se han dejado atrapar por la Barcelona eterna que dibuja el autor, por sus personajes perdedores de antemano, y por un humor de media sonrisa que acompaña muchas de sus páginas. A estos valientes nos encomendamos para evitar el injusto arrinconamiento del novelista barcelonés.

Nuestro primer acercamiento a la obra de Rabinad se produjo a través de la curiosidad que nos despertaban sus personajes infantiles, la forma en la que el narrador niño se va haciendo consciente del mundo en el que vive, circunstancia esta que nos permitía emparentar su novela con otras narraciones de infancia que tienen la guerra civil española como fondo. A partir de ahí fuimos ahondando en el conjunto de su producción y nos dimos cuenta de que la perspectiva infantil con la que trabajaba el autor era tan sólo una de las facetas en las que desarrollaba su labor creadora. Descubrimos un atractivo campo, susceptible de ser estudiado, que se extendía a lo largo de diez novelas en un intervalo temporal de más de cincuenta años. Una tarea a todas luces extensa que explica las peculiaridades de nuestro estudio.

Lo que pretendemos en las páginas siguientes es arrojar modestamente un poco de luz sobre *Un reino de ladrillo*, la obra narrativa de Antonio Rabinad. Para tal fin hemos trazado una amplia perspectiva del escritor, de su entorno y de su producción novelística.

En el primer capítulo de este estudio hemos intentado acercarnos a la figura del autor, a su biografía (tan presente en sus novelas) y a sus circunstancias personales. Hemos rastreado además el muy limitado cuerpo crítico que de alguna manera lo ha terminado sosteniendo en la historia de la literatura, haciendo especial hincapié en los escasísimos trabajos que individualizaban su labor y que no lo trataban como uno más dentro de un *totum revolutum*. El trabajo que aquí comienza pretende poner un grano de arena para paliar en parte este déficit, dado que no tenemos conocimiento de ningún trabajo monográfico que se encargue de estudiar de forma amplia la obra de este autor. Finalmente, hemos contextualizado la figura de Antonio Rabinad dentro de la llamada «Generación del 50», a la que en principio debería pertenecer, pero de la que se le ha separado con insistencia.

A partir de aquí nos adentramos totalmente en el análisis de *Un reino de ladrillo*. Nuestra intención inicial era la de realizar una profunda labor de exégesis de una, o a lo sumo dos, de las novelas que componen el mundo literario del autor. Sin embargo esta intención pronto entró en conflicto con la labor de divulgación que pretendíamos. Por tal motivo, hemos escogido las ocho novelas que muestran mejor la esencia del mundo creado por Antonio Rabinad. De ninguna manera queremos mostrar rechazo a las dos obras que hemos tratado con menos detenimiento: *La transparencia* (1986) y *Juegos autorizados* (1997), pero nos parecía que por una u otra razón podían desvirtuar el trabajo que teníamos entre manos. *La transparencia* es una novela corta escrita en un periodo de aparente búsqueda creativa del autor, en la que repite los temas, personajes, obsesiones y técnicas de obras anteriores, por lo que en principio nada nuevo nos podía aportar y, por el contrario, podía hacernos caer en una molesta reiteración. Por su parte, *Juegos autorizados*, aun respetando un gran número de las características literarias de novelas anteriores, es la única obra rabinadiana que no participa de alguna manera en el mundo de guerra y posguerra que está tan presente en el resto de narraciones del autor. Nos pareció más coherente, en este primer acercamiento a la obra novelística de Antonio Rabinad, presentar *Un reino de ladrillo* como lo que es en realidad, una producción compacta, llena de guiños de unas novelas sobre otras, en la que los personajes llegan a franquear el límite de las páginas de su propia obra para introducirse en las de la que tienen al lado, y siempre con el conflicto bélico o sus consecuencias de fondo. Ya habrá tiempo para acercarnos a las fronteras del «reino», pues somos plenamente conscientes de que dichas dos novelas son susceptibles de un postrero análisis.

Así pues, las narraciones que vamos a tratar pormenorizadamente en este estudio son: *Los contactos furtivos* (1956), *A veces, a esta hora* (1965), *El niño asombrado* (1967), *Marco en el sueño* (1969), *Memento mori* (1983), *Libertarias* (1996), *El hombre indigno* (2000) y *El hacedor de páginas* (2005). El orden en que las presentamos en cada uno de los capítulos responde a un criterio cronológico, aunque no estrictamente de publicación, como ahora veremos. En todas ellas hemos realizado el estudio de sus principales elementos narrativos, así como una interpretación basada en sus principios temáticos fundamentales. Cada novela aparecerá analizada de forma individual, exceptuando los capítulos segundo y tercero, donde hemos agrupado una pareja de novelas cada vez por parecernos que la similitud temática era tan grande que resultaría más ilustrativo un trabajo en conjunto.

Comenzamos el análisis de *Un reino de ladrillo* a través del estudio interpretativo de sus dos novelas biográficas: *El niño asombrado* y *El hombre indigno*. Si bien no se publican las primeras, sí ocupan el primer lugar en el proceso creativo del autor, ya que están compuestas a partir de anotaciones que un joven Antonio Rabinad iba tomando de todo lo que lo rodeaba. Es decir, su origen primigenio son las primeras muestras del periplo creador del autor, y de ahí que comencemos nuestro trabajo con ellas. Además, son la muestra palpable de cómo Antonio Rabinad termina considerando su producción novelística como un todo unificado, regresando en el año 2000 a los mismos temas y lugares que le habían interesado más de treinta años antes.

El trabajo de intertextualidad, tomando como base la narrativa de Antonio Rabinad, es una faceta que nos ha interesado especialmente, y de ahí que el último epígrafe de este capítulo lo hayamos dedicado principalmente a relacionar las similitudes en el tratamiento biográfico y en la expresión de la realidad, desde un punto de vista infantil, de Antonio Rabinad con dos de sus referentes literarios: Hermann Hesse y Dostoievski. Para tal fin nos centramos en dos obras de estos autores que respetan estas características, *Demian* y *El pequeño héroe*, respectivamente.

El capítulo tercero engloba las obras de Rabinad más relacionadas con la «novela social» que tanto define a los conocidos como «niños de la guerra», aquellos autores que vivieron la guerra civil española en una infancia consciente. Nos referimos a *Los contactos furtivos* y *A veces, a esta hora*, en las que hemos destacado la presentación de una sociedad indolente y sin ambición que deambula desesperanzada por la Barcelona de la época.

Marco en el sueño ocupa el capítulo cuarto. En esta novela la capacidad creadora de lo onírico se hace presente, convirtiéndose desde esta obra en un elemento imprescindible en la fantasía rabinadiana.

El capítulo quinto se lo hemos dedicado a la que hemos considerado como la obra más representativa de *Un reino de ladrillo*. Nos referimos a *Memento mori*, novela que logra alcanzar una perfecta combinación entre los temas de siempre del autor y un creciente deseo de experimentación formal. En el último epígrafe de este capítulo vemos la relación entre Zoilo, figura clave en la novela, y Raskólnikov, personaje principal de *Crimen y castigo* de Dostoievski.

Libertarias es la protagonista del sexto capítulo. Su primera edición data de 1981 bajo el título de *La monja libertaria*. Tenemos dos razones para haberla situado tras *Memento mori*: en primer lugar, su proceso de escritura es posterior a la obra que hemos considerado como auténtico «corazón» de *Un reino de ladrillo*. En segundo lugar, Antonio Rabinad revisa concienzudamente la novela en 1996 para su reedición con motivo del estreno de la película *Libertarias*, –en la que el propio autor barcelonés participa en la adaptación de su novela a guion cinematográfico–, y adopta para la nueva versión este título. En nuestro análisis siempre usaremos esta nueva edición porque, si bien es cierto que no hay grandes cambios, el autor confesó en repetidas declaraciones que hasta que no volvió a retocar la obra no había acabado de gustarle del todo. Consideramos por tanto la *Libertarias* de 1996 como la versión definitiva de la novela, ya con todas las bendiciones del autor.

En el capítulo séptimo hemos realizado un apartado dedicado a los rasgos fundamentales de *La transparencia* y de *Juegos autorizados*, entendidas ambas como elementos de transición hacia la última etapa creativa de Antonio Rabinad, de la que es fruto *El hacedor de páginas*. Dentro de esta última novela ponemos de relieve la intensificación de los juegos formales y de la comicidad, en una narración que consideramos profundamente metaliteraria.

El capítulo octavo nos vuelve a servir para realizar un análisis intertextual, pero ya no con una sola novela como fondo, sino ampliándolo a todo el mundo creado por Rabinad. Teniendo en cuenta la inestimable consideración que tenía Antonio Rabinad por Dostoievski, así como los frecuentes homenajes velados que el novelista barcelonés realiza al autor de *Los hermanos Karamázov*, partimos de esta última novela para ver en qué medida este autor ruso caló en *Un reino de ladrillo*.

Por otro lado, y haciéndonos eco también del interés de Antonio Rabinad por la obra de Jean-Paul Sartre, intentamos perseguir el rastro de la filosofía existencialista por las primeras narraciones rabinadianas.

En último lugar, adjuntamos con este trabajo dos apéndices. El primero es un esquema que intenta clarificar las frecuentes anacronías que aparecen en *Memento mori*. Su función es la de ayudar al receptor de la novela en su lectura, para que entienda más fácilmente cómo se desarrollan los acontecimientos que se marcan en la obra. El segundo

apéndice es una entrevista que nos concedió el propio Antonio Rabinad el 16 de diciembre de 2006. De ella no sólo nos llevamos detalles del creador sino que también conocimos a la persona que se esconde entre los renglones de las novelas.

Terminamos estas líneas apelando a la benevolencia del lector, que entenderá las dificultades con las que nos hemos encontrado en este camino inexplorado. Posiblemente podíamos haber empleado otras fórmulas, quizás otros puntos de vista hubiesen sido más acertados, pero nos damos por satisfechos si contribuimos mínimamente a que *Un reino de ladrillo* aparezca por fin en los mapas literarios.

Finalmente, y dejando de lado el ámbito puramente científico, queremos destacar lo satisfactorio que para nosotros ha resultado el desarrollo de este trabajo. Hemos acabado implicándonos personalmente en las hojas que comienzan, y así queremos dejarlo reflejado. Con todo, el deseo de objetividad siempre ha estado presente mientras nos paseábamos por las calles del «reino», porque hemos hecho nuestras las palabras de Antonio Rabinad: «yo siempre trabajo según lo que veo o según lo que pienso» (García Aguilera, 2006). Si no, este estudio no tendría sentido.

1. UN *OUTSIDER* LITERARIO: ANTONIO RABINAD

*Métete bien eso en la cabeza:
¡Sin resonancias y correspondencias
no hay novela!*

(Nota encontrada en el escritorio de trabajo de Antonio Rabinad)

1.1. Noticias biográficas de Antonio Rabinad: hacia *Un reino de ladrillo*

Antonio Rabinad Muniesa nació en Barcelona el 4 de enero de 1927. El barrio en el que vio la luz será el mismo por el que transite su imaginario literario: el Clot, «el agujero», un barrio de clase trabajadora al que se habían trasladado sus padres, de procedencia aragonesa. Él siempre se mostró orgulloso de su origen:

María Muniesa, mi madre, era también de esa zona, de Alcaine, un pueblo árabe en lo alto de un pico, al que se llegaba de Muniesa a lomos de un mulo por un camino penosísimo que yo recuerdo en los albores de mi infancia; y mi padre, Antonio Rabinad, de Chiprana, junto al Ebro, un pueblo más grande. Todos los ascendientes trabajaron la tierra. Cien generaciones de campesinos me contemplan (Fernández Romero, 2001: 45).

Su padre, Antonio Rabinad Barrachina, combatió en la guerra de África, adonde había acudido prácticamente analfabeto. De allí regresó habiendo aprendido a leer y escribir, y con la firme intención de alcanzar una vida mejor. Cerca de Zaragoza, y junto a su mujer, María Muniesa, regentó un bar en un local de la Unión Patriótica. Antonio Rabinad padre se iba identificando en el entramado social, aunque no tenemos datos que atestigüen una actividad política explícita que explicase su desafortunado final. Más tarde, ya en Barcelona, el matrimonio Rabinad-Muniesa se complementó con cuatro hijos: María, Remedios, Antonio y Teresa. Debido a la falta de espacio, la familia se mudó varias veces de domicilio, llegando a abandonar el Clot durante un tiempo, aunque terminaron regresando a un piso de ascendencia familiar en este barrio, que será al que Rabinad dé forma literaria en algunas de sus novelas. Este piso, situado en el

número 3 de la calle Hernán Cortés, se encontraba muy cercano a la intersección de dos líneas de ferrocarril; los trenes se convirtieron en una parte importante del entorno infantil de Antonio Rabinad, y el transitar de continuo por sus vías, en un juego constante.

Desde siempre, Antonio Rabinad Muniesa fue mal estudiante (sólo destacaba en gimnasia, dibujo y lengua), lo que se agudizó tras la vuelta a las clases una vez finalizada la guerra civil. Esta característica contrastaba con una imaginación desbordante y con un aprecio infinito por la lectura. Siempre se recordaba a sí mismo con un libro en la manos y leyéndolo todo, desde obras infantiles o cómics (*Flash Gordon*, *El hombre enmascarado*, el *TBO*...) hasta los principales novelistas del S. XX español, pasando por novelas juveniles de aventuras, relatos por entregas y, más tarde, los místicos, la Biblia, los autores realistas rusos, la generación *beat* americana... Una de las imágenes de los tiempos de guerra a la que más recurre Antonio Rabinad es a la decisión que toma junto a su madre –posiblemente para «diversificar riesgos», no concentrando a toda la familia en un mismo lugar– de no bajar a los refugios durante los bombardeos y quedarse en casa, en la cama de matrimonio, leyendo sin que nadie lo molestase.

La guerra civil supuso una auténtica hecatombe en la tranquila vida cotidiana de los Rabinad-Muniesa, y un periodo de profunda inflexión en la formación personal de Antonio Rabinad. Su padre, Antonio Rabinad Barrachina, fue detenido por las Patrullas de Control a comienzos de la guerra civil y asesinado posteriormente, al parecer por miembros de la FAI, el 20 de agosto de 1936. Había hecho caso omiso a las advertencias de familiares y amigos sobre la conveniencia de huir o esconderse, confiado en que no tenía que temer nada. Antonio Rabinad hijo tenía por entonces nueve años. El asesinato condicionó su infancia, su concepción de la vida y su actividad como autor. Antonio Rabinad Muniesa nunca supo qué ocurrió verdaderamente ni quién delató a su padre, aunque vivió convencido de que su madre, conocedora del secreto, se lo ocultó siempre para evitar que él tuviese la tentación de tomarse la justicia por su mano. Cuando en alguna entrevista trató de explicar el suceso, lo achacó tanto a la pertenencia del padre al Somatén y a la Unión Patriótica, como a su trabajo como capataz en el puerto. Con frecuencia contrataba a peones que lo ayudasen, así que daba trabajo a unos, y al mismo tiempo dejaba sin trabajar a otros. Las venganzas personales, tan habituales en aquellos momentos de inestabilidad social, se habrían hecho presentes:

«Supongo que él era un blanco fácil, que estaba en el punto de mira de muchas pistolas» (Cabellé, etc., 2001: 67).

Con la muerte del cabeza de familia, las penurias económicas se volvieron constantes y las dos hermanas mayores abandonaron el colegio para ponerse a trabajar. Paralelamente, María Muniesa consiguió un modesto puesto en una fábrica de harina,¹ donde se encargaba de ir cosiendo los sacos rotos. Con dificultad, la familia logró ir saliendo adelante:

Yo recuerdo que inmediatamente después de terminar la guerra lo que hacía era estraperlo de harina. Mi madre trabajaba en una fábrica de harinas y le daban un lote cada semana, y yo lo vendía por distintas pastelerías y colmados de Barcelona, donde ya me conocían (a mí me llamaban «El noi de la farina»). Y a veces tenía problemas porque era un estraperlista, y me chantajeaban, viendo que yo era una persona insignificante (Álvarez, 1999: 56).

Antonio Rabinad recordaba de esta época cierta insolidaridad social por parte de los otrora amigos de la familia, ante el temor de ser identificados con ellos y sufrir las mismas represalias. Al terminar la guerra, el novelista presencié el camino de vuelta de los que se habían marchado o escondido, y las miradas ausentes, casi huidizas, cuando se encontraban o hablaban con María Muniesa.

El fin de la guerra no trajo una compensación económica para la familia de Rabinad. Los trámites que se iniciaron con la esperanza de conseguir una pensión, una beca o un empleo resultaron infructuosos. Sólo fueron llamados por la administración para comunicarles que se le reservaba a Antonio Rabinad Barrachina un lugar en el Valle de los Caídos. Este hecho enervó a Antonio Rabinad hijo, y contribuyó a igualar en su ánimo, en cuanto a despropósitos se refiere, a los dos bandos que se enfrentaron en la guerra civil.

En 1941, Antonio Rabinad abandonó por fin el colegio y comenzó a trabajar como aprendiz en una distribuidora farmacéutica, que tenía una tienda de alimentación

¹ Curiosamente convertida hoy en día en el centro cívico del barrio: La Farinera del Clot.

adjunta, situada en la calle Bruch. Correteando por toda la ciudad haciendo de «chico para todo», se fue empapando del ambiente barcelonés. Tenía catorce años y la salida del colegio supuso para él una liberación. Mientras, se intensificaba su hábito lector, él mismo confesaba que en este tiempo leía en todo rato disponible.

En el verano de 1942 otro suceso luctuoso tomó por sorpresa a la familia. La hermana menor de Antonio Rabinad, Teresa, muere por una meningitis diagnosticada tarde. Este hecho marcó también el carácter del escritor, que va absorbiendo los golpes de estas circunstancias vitales y que luego los devolverá en forma de textos basados en la experiencia. Sin embargo, su sensibilidad excesiva comenzó a mostrarse también a través de obsesiones que adelantaban la depresión que padecerá a mediados de la década de los 50. La muerte de la hermana menor hizo mella en él, y Antonio Rabinad comenzó a experimentar miedos irracionales. De este mismo año data lo que él considera el suceso más importante que le ocurrió en la adolescencia (y que tendrá presente hasta su juventud). Nos referimos al miedo que desarrolla a despertar en mitad de la noche y no poder ni moverse ni comunicarse con nadie. Este terror, que terminó desapareciendo de forma imprevista tal y como surgió, pudo estar motivado por las pérdidas familiares que experimentó el autor, quien confesó en varias ocasiones al final de su vida que la muerte era uno de los temas vitales que le seguían interesando, y el único que lo había acompañado desde que era un niño.

En 1943 Antonio Rabinad comenzó a trabajar como meritorio en la misma empresa en la que fue encargado su padre. En este trabajo, en el que permanecerá hasta 1956, es donde desarrolló otro de los miedos que también muestra en las páginas de sus novelas: «el terror a la oficina». Esta circunstancia podemos traducirla, no como una aprensión hacia el espacio físico en sí ni hacia la labor concreta que desempeñaba en ese momento, sino como una aversión hacia todo trabajo monótono y gris, que Antonio Rabinad consideraba sin sentido, y que se alejaba de un mínimo de creatividad que el autor pretendía expresar. Como un intento de compensación, con el primer sueldo se compró una máquina de escribir en la que no cesaba de teclear la realidad que lo rodeaba.

En 1948 se produce la primera publicación del autor. Es un cuento titulado *El asombro*, que apareció en la revista *Destino* el 3 de enero del citado año. Llevaba mucho tiempo escribiendo íntimamente, pero posiblemente a partir de aquí cambió su

concepción de la escritura y pasó de querer expresar las cosas para sí mismo a pretender que los demás supieran de su mundo, es decir, se planteó la posibilidad de que los demás conocieran su trabajo como escritor. Una anécdota anterior ya le había mostrado la fuerza de las palabras:

[...] en 1943, cuando empecé a trabajar, y pude comprarme una Hispano Olivetti semiportátil, pasé a limpio unas cosas que tenía escritas a mano, unas quince o veinte hojas que luego serían parte de *El niño asombrado*. Y entonces, un día sorprendí a mi hermana María leyendo aquello, que lo había encontrado por ahí y ahora lo leía. El caso es que mi hermana estaba llorando, y por eso yo la había descubierto. Lloraba porque leía aquellas hojas. ¡Es increíble, increíble la impresión que este hecho me produjo! Incluso ahora me siento emocionado! ¿Cómo podía ser que unas letras, unas palabras puestas en un papel, causaran ese efecto físico del llanto? (Cabellé, etc., 2001: 71).

Desde que deja el colegio, Antonio Rabinad se sigue formando bebiendo de las lecturas más heterogéneas. No le gustaba el término, pero es ejemplo de un gran autodidactismo. Durante estos años de primera juventud, comenzó a trabar amistad con personas que más tarde formarían parte del entramado cultural de la ciudad, que se asociarían a la ya conocida como «Generación del 50», o simplemente con autores emblemáticos de la España de la época. Al mismo tiempo frecuentaba diversas tertulias literarias en las que, pese a su natural tímido, cultivaba relaciones de este entorno. Así pues, aunque ya se conocían del colegio y del barrio, en 1947 intensifica su relación con Vicente Aranda –a quien unió una fuerte amistad y con quien llevó a cabo diversos proyectos profesionales– y a partir de aquí, a autores como Ana María Matute y el que fue su marido, Ramón Eugenio de Goycochea, los hermanos Goytisolo, Corín Tellado, Camilo José Cela...

En 1951 terminó la que es su primera novela, *Los contactos furtivos*, y la presenta al Premio Nadal. No ganó pero quedó en el grupo finalista, y el nombre de Rabinad comienza a sonar con más fuerza en los mentideros literarios. Con un cambio de título, *La noche de Juan Doriac* pasó a llamarse, la presentó al Premio Internacional Primera Novela que convocaba la editorial Janés, y resultó vencedor. Sin embargo, la novela no pasó el filtro de la censura y no se publicó hasta 1956, y lo hizo (censurada)

con el título original de *Los contactos furtivos*. En todo este tiempo Rabinad no cesa de escribir –de hecho trabajó en textos que terminaron convirtiéndose, por ejemplo, en *Memento mori* o en *Marco en el sueño*–, pero no publicó ninguna nueva novela. En medio, la partida de Vicente Aranda hacia América, haciendo realidad el deseo de emigrar que compartía con Rabinad, y un periodo de una fuerte inestabilidad emocional y depresión, al que se unió una grave infección, que terminó con el autor en el hospital. Ya recuperado (el propio Rabinad llegó a temer por su cordura), ingresó en 1953 en la Escuela Oficial de Periodismo para continuar con su formación, pero no acabó de adaptarse a su sistema de enseñanza. De este año es la invención del título completo de su producción, *Un reino de ladrillo*, pero ni siquiera él sabía aún a qué conjunto de novelas lo adscribiría exactamente.

En 1954 Antonio Rabinad finaliza *La cabeza de Dios*, novela iniciática de *Marco en el sueño*, y la presenta también al Nadal, el mismo año en que resultó vencedora *La muerte le sienta bien a Villalobos*, de Francisco José Alcántara. Aunque los comentarios hacia esta nueva obra de Rabinad no fueron malos, al releerla quedó profundamente decepcionado consigo mismo y decidió rehacerla por completo.

Entre 1954 y 1955 Antonio Rabinad comenzó a cultivar la amistad de la que será su mujer, Susana Vall. Rabinad la conocía desde 1950, ya que era amigo de su hermano, pero es a partir de 1955 cuando el autor se da cuenta de que quiere permanecer junto a ella el resto de sus días. La figura de Susana es fundamental en la biografía de nuestro escritor, y a ella le dedica gran parte de sus novelas.

En 1956 Rabinad consiguió por fin abandonar su tan odiado trabajo de oficina. La suerte parece sonreírle y el autor se siente mucho más libre. Poco a poco había comenzado a hacer diversas traducciones para Janés, y el hecho de que el editor le encargase la introducción y prólogos para su colección de Premios Nobel, le confirió a Antonio Rabinad la suficiente seguridad económica para desprenderse de un trabajo que siempre consideró un lastre.

En 1957 se casó finalmente con Susana, y ambos decidieron emigrar a América, concretamente a Venezuela, país con el que mantenían lazos de unión por ser donde vivía Vicente Aranda, que en ese momento trabajaba para una empresa americana que fabricaba cajas registradoras. Rabinad estaba cansado de la vida sórdida y miserable de

la España de la época y lo atraían los cantos de sirena de los que ya se habían marchado. Deciden probar suerte y embarcan tres días después de la boda.

En Venezuela, concretamente en Caracas, permanecieron durante el intervalo que transcurre entre 1957 y 1964. Este periodo de autismo social es una de las causas del mínimo recorrido editorial que tendrá la producción novelística de Antonio Rabinad entre los lectores. En estos años se aleja del mundo literario y pierde un impulso que nunca más volverá a recuperar. Económicamente la vida sí le sonrió en el país sudamericano. Trabajó como comercial en una empresa de telas, y ganó bastante dinero. Él y su familia parecen adaptarse bien al país, pues nacieron allí dos de sus cuatro hijos: Ester y Sergio. Sin embargo, su actividad literaria sí se resiente y su producción novelística decrece. Tampoco mantuvo contacto con la vida literaria venezolana. Sólo encontramos una vertiente artística durante estos años: la creación de diferentes guiones para radionovelas. Posiblemente esta labor le fue útil para los posteriores guiones cinematográficos que elabora en las décadas siguientes. Con todo, va terminando un texto cuyo tema principal, la desorientada juventud española de la época, fue adelantado por Rafael Avella en 1956. Una vez finalizado, se lo envió a Carlos Barral, con quien mantenía asidua correspondencia, y el editor decide publicarlo. El autor barcelonés se volvió a sentir atraído por el mundo de las letras, y regresa a España junto a su familia en 1964. Finalmente la novela aparece en 1965 con el título de *A veces, a esta hora*.

La segunda parte de la década de los 60 constituye el periodo de mayor fecundidad para Antonio Rabinad en lo que a novelas se refiere. Tras *A veces, a esta hora*, surgió en 1967 *El niño asombrado*, que fue Premio Ciudad de Barcelona, y dos años más tarde, en 1969, *Marco en el sueño*. El proceso de gestación de estas dos últimas novelas fue muy largo y se remontaba a los años previos a su periplo americano. *El niño asombrado* se fue ensamblando a través de algunos textos escritos en los años 40, quizá incluso antes. Por su parte, *Marco en el sueño* es la reescritura de la novela presentada al Nadal en 1955 bajo el título de *La cabeza de Dios*. Tanto un caso como otro son un ejemplo de la necesidad de Rabinad por la masticación lenta de las ideas y la obsesiva revisión y reelaboración de lo ya escrito.

A partir de 1966 empezó a trabajar como ejecutivo en la recién creada Difusora Internacional, en ese momento ligada a Seix Barral. Tras el regreso de Venezuela, la familia ya no había vuelto al Clot, había mejorado su estatus social y los gastos se

dispararon. Rabinad se hizo cargo de gestionar la elaboración de unos anuarios que en ese momento se vendían muy bien. En dichos anuarios se recopilaban los hechos más interesantes de cada año desde un punto de vista social y artístico, llegándose a incluir materiales sonoros. Es un trabajo que le gustaba, tanto porque en él podía desarrollar su parte creativa, como porque le permitía colaborar con amigos a los que admiraba literariamente; de esta manera, por las páginas de estos anuarios pasaron plumas como las de Vázquez Montalbán o Juan Marsé.

Entre 1966 y 1976 se desarrolla un periodo de estabilidad laboral que contrasta con un vacío literario. En este intervalo nacieron los dos hijos pequeños de Antonio Rabinad (David y Erik), y posiblemente la falta de tiempo explique que no se avanzase en nuevas obras. Todo cambia con el despido de Antonio Rabinad. La disparidad de criterios con un directivo de Difusora Internacional termina con el autor fuera de la empresa. A este dirigente le rindió cuentas con unas palabras iniciales en la edición de 1987 de su novela *Memento mori*, en las que lo señalaba como el verdadero elemento provocador de la creación de la novela: «El sujeto que me había puesto en esa situación no era siquiera un gran canalla, sino a lo sumo un pequeño canalla. Sin embargo, él es la causa indirecta de este libro», (Rabinad, 1987: VII). El hecho de verse a los cuarenta y nueve años y con cuatro hijos en la calle despertó en el autor los antiguos fantasmas del abatimiento, entró en un estado profundo de tristeza y metafóricamente sintió que había muerto. En ese momento le comunica a Susana que va a dedicarse plenamente a aquello que no pudo hacer en vida: escribir. De esta forma, pretendía realizar una novela *post mortem*. Al principio la inspiración tardó en aparecer y no sabía sobre qué tema trabajar. El azar provocó que retomase un texto basado en *Zoilo*, un cuento que se remontaba a la década de los 50. Primeramente lo toma como un simple entretenimiento, pero luego se dio cuenta de que la estructura de la novela le permitía numerosas posibilidades y se volcó en ella. A partir de aquí, trabajó intensamente durante cuatro años en una obra que lo devolvió a la escena literaria. *Memento mori* se publicó en 1983 y supuso el resurgir personal y creativo del autor, aunque el texto no llegó al gran público. La mala distribución de la obra por parte de Argos, agravada luego por la crisis de la propia editorial, provocó que la novela, pese su calidad, pasase desapercibida.

Paralelamente a este proceso, Antonio Rabinad escribió, cuando le quedaban muy pocas páginas para finalizar *Memento mori*, una nueva obra en la que aprovechaba tanto el material que había recopilado para documentar esta última novela como el

germen de un guion cinematográfico que había trabajado junto a Vicente Aranda. Finalmente tituló esta nueva novela como *La monja libertaria*, y fue publicada en 1981. El proceso creativo duró sólo unas semanas pero, paradójicamente, es la obra que le ha proporcionado mayor popularidad.

Durante estos años, Rabinad dio rienda suelta a su afición de bibliófilo y se hace un asiduo del mercado de libros de Sant Antoni (fue titular de un puesto desde 1983), lugar que ya frecuentaba cuando era niño. Literalmente dice que él llevaba allí «desde el principio del mundo» (Muñoz, 2006: 25). Su característica figura de pelo largo y gorra de marino será un icono del mercado durante muchos años, y Rabinad permanecerá en su habitual puesto dominical hasta el final de sus días.

Tras *Memento mori*, Antonio Rabinad siguió escribiendo sin renunciar a los temas, ambientes y vivencias de su niñez. En 1986 publicó en Lumen, sin demasiadas pretensiones, *La transparencia*, una novela corta basada en las experiencias vividas durante su primer oficio como chico de los recados. Previamente, en 1985, la novela se había hecho con el Premio Internacional de Novela Corta Ciudad de Barbastro.

En estos años, colaborando con Vicente Aranda, comenzó a desarrollar con más intensidad la faceta creativa del guion cinematográfico –anteriormente fue productor asociado en *Fata Morgana* (1965) y había colaborado también en el guion de *Las crueles* (1969)–. Antonio Rabinad era desde niño un enamorado del séptimo arte, un escritor cinéfilo muy particular al que le gustaba verter en sus obras guiños a las producciones que eran más de su gusto. Entrar en este mundo era para él un nuevo aliciente. Esta actividad supuso también un respiro económico para el autor. En este campo podemos mencionar las adaptaciones para el cine de *Tiempo de silencio* y *Libertarias*, ambas películas, como las mencionadas anteriormente, filmadas por Vicente Aranda. Tenemos indicios de que también pudo colaborar en el guion de *Tirante el Blanco*, también de Aranda, pero no aparecerá en los títulos de crédito de esta producción.

Mención aparte merece también la colaboración como guionista que Rabinad lleva a cabo en la serie televisiva *La huella del crimen*, del productor Pedro Costa. Sobre su labor cinematográfica, dirá Rabinad:

El cine es un experimento, quizá si no hubiese sido por mi amistad con Vicente Arada nunca hubiese escrito nada para el cine. El cine es distinto de la literatura, hay que decir las cosas de un modo rápido... Hice muchos guiones, tengo muchos en casa aún por realizar, igual que novelas... (Riera, 2005: 3).

De todos estos trabajos, la película *Libertarias* (1996), basada en su novela *La monja Libertaria*, será el que tenga más éxito y el que le proporcione también a él cierta notoriedad. A resultas de este éxito, la editorial Planeta le propuso al novelista la revisión del texto original para, tras algunos cambios, volver a editar la obra poco después del estreno cinematográfico con el título, análogo al de la película, de *Libertarias*.

En 1997 Antonio Rabinad salvó otro intervalo de mutismo literario con la publicación de la que posiblemente es, en su totalidad, su novela más contemporánea, *Juegos autorizados*. Aunque contextualizada en los años 80, en el fondo seguía recogiendo los elementos infantiles y las primeras búsquedas que integran el conjunto de su producción. Con todo, parecía verse una evolución que podría haber ampliado los muros de ese *Reino de ladrillo* en el que había quedado confinada su obra narrativa.

En el año 2000 apareció su penúltima novela, *El hombre indigno*. La posible evolución que se dejaba ver en *Juegos autorizados*, al menos en lo que a ambientación cronológica se refiere, se ha detenido. Antonio Rabinad vuelve a sus esencias más profundas, y retoma los elementos de *El niño asombrado*. El autor da la sensación de querer observar el pasado desde su atalaya de madurez. La nostalgia se hace evidente, e incluso, teniendo en cuenta que detiene la narración a mediados de los años 50, deja abierta la puerta a una segunda edición ampliada.

Su producción novelística finaliza en 2005, año de la experimental *El hacedor de páginas*. Se trataba de un proyecto de guion en el que interviene inicialmente Isabel Coixet, que comienza titulándose *Las hermanas Karamázov*, para transformarse luego en la que quizás sea su novela más compleja y renovadora. Un texto dividido en dos planos temporales, que le permite situarse al mismo tiempo en un contexto más contemporáneo y en su mundo de posguerra, logrando una perfecta armonización entre evolución formal y su personal tradición temática.

Durante los últimos años de su vida, como trabajador incansable que era, Antonio Rabinad siguió escribiendo. Su último proyecto fue una novela ambientada en el siglo XIX de la que se conservan capítulos sueltos. Quién sabe si tras esta última aventura pensaba cerrar definitivamente su *Reino de ladrillo*.

Finalmente, la luz de nuestro «niño asombrado» se apagó el 29 de agosto de 2009.

1.2. Estado de la cuestión crítica

Si utilizásemos cierta dosis de ese sarcasmo tan habitual en las obras de Antonio Rabinad, podríamos decir que este autor de raíces aragonesas pertenece a uno de los conjuntos de escritores más amplio de toda la historia de la literatura: la de los autores olvidados. Extremadamente poco se ha escrito sobre su obra y muy poco de ella ha llegado a un gran público. La crítica, por su parte, no ha sabido bien cómo clasificar a un autor que hasta el final de su producción utilizó el mismo maletín de recursos que empleó en su primera obra. Evolucionados y tamizados por el paso de los años y la experiencia, sí, pero los mismos elementos básicos que le permitieron terminar *Los contactos furtivos* en 1951 fueron usados con ánimos renovados para construir *El hacedor de páginas* en 2005. Este hecho lo convierte en un verso suelto porque los autores que durante tanto tiempo se han considerado de su generación (la de los narradores de la década de los 50) aun partiendo de una base común, han ampliado su horizonte literario de una u otra forma; en los casos más ilustres podemos mencionar la fantasía hacia la que se dirigió la narrativa de Ana María Matute, los libros de viaje que pueblan la obra de Juan Goytisolo o los coqueteos de Juan Marsé con la novela negra.

Que Antonio Rabinad fue un escritor diferente al resto por individual y ajeno a las modas es un hecho incuestionable que vamos a ir apoyando. Lo que ya dejaba ver Carlos Barral sobre las lecturas del autor barcelonés en la introducción que le escribe para *Memento mori*, «No en vano, en los años en los que era obligado en los círculos literarios hablar de Marcuse, de Reich o de Derrida, Rabinad prefería comentar sus lecturas de Miguel de Molinos o de los poetas sufíes» (Rabinad, 1987: V), se reafirmará

con el adjetivo con el que Vázquez Montalbán lo define en «La memoria furtiva», el prólogo que realiza para *Los contactos furtivos*. El término que empleará es tanto «outsider» como su traducción al castellano de «fuera de juego» (Rabinad, 1985: 9), y la forma inglesa será tan del gusto del propio Rabinad, que él mismo la usará para definirse en varias ocasiones.

Con todo, desde comienzos de la década de los 50 es posible realizar un rastreo de su presencia en los mentideros literarios. Aparece nombrado, mencionado, casi lo notamos por omisión. En las páginas siguientes vamos a ver cómo va evolucionando su figura dentro del mundo cultural, crítico y literario.

La primera publicación de Antonio Rabinad tiene lugar, tal y como él cuenta en *El hombre indigno*, un 3 de enero de 1948 en la revista *Destino*. Se trata de un cuento titulado *El asombro*, y donde ya aparecen esbozados los temas de la muerte y el sueño, tan constantes en su narrativa. Ese mismo año, en el número 564, encontramos un nuevo cuento, *La muerte*, en el que se añade el elemento de la oficina que ya trabajaremos en capítulos posteriores. A partir de aquí se le podrá observar con frecuencia en esta revista, existiendo dos grandes paréntesis:

1) No hay presencias desde 1957 hasta 1966. Este intervalo coincide en parte con el periodo de tiempo en que el escritor se ausentó de España. Entre 1957 y 1964 Antonio Rabinad se instaló en Venezuela, ajeno a la vida literaria (salvando diversas colaboraciones como guionista de radionovelas). Desde Venezuela, Antonio Rabinad manda los originales de *A veces, a esta hora* a Carlos Barral, quien publicará la obra en su editorial, Seix Barral, dentro de la colección «Nueva Narrativa Hispánica». Sobre este hecho es significativo que la primera vez que su nombre aparece en la revista desde 1957 será en unas páginas donde se hace publicidad de esta novela, concretamente en el número 1497, un 16 de abril de 1966. En el documento, Rabinad está acompañado de autores ilustres como Heinrich Böll, Juan Marsé, Alejo Carpentier o Mario Vargas Llosa y, dentro de la misma colección, lo acompaña Gabriel Celaya con *Los buenos negocios*.

2) Asimismo el periodo de ausencias se extiende de forma indefinida desde 1971. Este segundo intervalo se debe a un largo paréntesis en el que el autor no publicará nada, pues desde la aparición de *Marco en el sueño* en 1969 hasta que nos ofrece *La monja libertaria* en 1981 hay un gran silencio. Rabinad lo explicará así:

Yo en aquella época tenía muchos gastos porque estaba casado, tenía dos hijos ya y vinimos a vivir a esta casa en lugar de ir al Clot. Era otro *status*, yo gastaba mucho, salía por las noches, y llegó un día, mejor dicho, una noche, que me dije: «Coño, si seguimos así dentro de tres meses no tengo un duro». Entonces me busqué un trabajo en el que estuve diez años, en una empresa que todavía no existía pero que se formó alrededor mío, alrededor de un libro que hacía Difusora Internacional en el que se recogían los acontecimientos del año. Aquello se vendía mucho y poco a poco se formó un conglomerado de mucha gente que participaba en ese libro, y claro, eso me absorbía mucho [...]. De todas maneras, yo estoy seguro que en esos años yo escribía cosas por aquí y por allá, lo que pasa es que no tenía tiempo para publicar ninguna novela (Álvarez, 1999: 58-59).

Sin embargo, son dos los momentos estelares del autor en la revista *Destino*, y ambos tienen que ver con dos fallos del Premio Nadal. Antonio Rabinad enviará al certamen *Los contactos furtivos* en 1951, año en que se alzará con la victoria Luis Romero por *La noria*:

Yo paso tardes y domingos escribiendo en mi cuarto, hecho aceptado finalmente en casa como un género de locura pacífica, podría ser peor. Silencio en casa [...].

En ese clima, terminé *Los contactos* y lo envié al Nadal a finales de verano (Rabinad, 2000: 261).

No gana, pero pese a su descontento por este hecho, las críticas del momento parecen halagüeñas.

Noche de Reyes, fallo del Nadal. En casa de V. han puesto la radio [...] me largo sin querer escucharla, tengo sueño [...].

El lunes, Lolita Reich me llama por la mañana a la oficina para felicitarme. ¿Se burla de mí? Pero, ¿cómo? ¿No te has enterado? Has quedado finalista, me informa ella. ¿Y qué?, digo desanimado, mientras cuelgo (Rabinad, 2000: 271-272).

Efectivamente la obra conseguirá ser finalista, y todo el proceso de votación quedará plasmado en las páginas de la revista. Hablamos del número 753 de 1952. De un total de 123 novelas, *Los contactos furtivos* será eliminada en la cuarta votación, quedando así en quinto lugar. Aun así, los comentarios son, como decimos, interesantes:

Los contactos furtivos, de Antonio Rabinad, visión de suburbio barcelonés, desgarrada y alucinante, aguafuerte por donde discurre un brusco aire lírico.²

Un segundo momento importante de Antonio Rabinad en *Destino* coincidirá con otro fallo del Premio Nadal, concretamente el de 1955, año en que consiguió el triunfo *La muerte le sienta bien a Villalobos*, de Francisco José Alcántara. Él había participado con un texto sobre el que seguiría trabajando y que más tarde daría lugar a *Marco en el sueño*. A esta narración la titularía *La cabeza de Dios*: «Sólo avanzo en *La cabeza*, que termino y envío al Nadal» (Rabinad, 2000: 319). La novela, como ya pasó con *Los contactos furtivos*, tampoco se alzaría con el premio y Rabinad quedará profundamente decepcionado:

Mi libro *La cabeza* es un fracaso. Con todo, Arbó, jurado del Nadal, que se ha fallado en enero, me dice en el Salón Rosa que en el libro «se nota la garra de un novelista». ¿La garra? Habrá querido decir la pezuña.

Porque, al releer el libro, quedo aterrado. Lo encuentro tan francamente malo que siento malestar. Es la clásica segunda novela mala de todo autor. Me desconcierta haber

² *Destino*, nº 753 de 12 de enero de 1952, pág. 14. Esta cita aparece en un fragmento sin firmar donde comparten espacio las voces de los periodistas Sempronio y De Arco, por lo que no sabemos quién lo redacta con exactitud. En nuestra bibliografía aparecerá tras la entrada de «Sempronio» porque Del Arco parece centrarse en una entrevista a Luis Romero.

caído en esa trampa, yo, siempre tan cuidadoso en esas cosas. Decido en el futuro no crearme más un genio y escribir de nuevo el libro (Rabinad, 2000: 331).³

Como ocurrió en 1952, el veredicto definitivo así como todo el proceso de votación quedará plasmado en la mencionada *Destino*, concretamente en el número 910 de 15 de enero de 1955. En esta ocasión se habrían presentado 210 obras, y *La cabeza de Dios* sería eliminada del proceso en la primera votación, momento en el que a 22 obras se les adjudicó al menos un voto. Con todo, de la que será novela frustrada se dirá que hará gala «de una segura habilidad constructiva y de una certera incisión psicológica de los personajes».⁴

Durante estos años, Antonio Rabinad tendrá más éxito con la crítica que con el público, pues a la decepción de esa novela frustrada, *La cabeza de Dios*, se le suma el hecho de que la censura no dará su conformidad para la publicación de *Los contactos furtivos* hasta 1956 –previamente, en 1951, se le había concedido el Premio Internacional de Primera Novela que otorgaba Janés–. Tras la publicación, su nombre vuelve a la palestra. La semblanza que de Rabinad hace Rafael Abella es enormemente elogiosa, además de situar su germen creador en el mismo punto que Matute o Goytisolo. Comenta que:

Rabinad, con una vocación noveladora, a prueba de dificultades y sacrificios fue escribiendo relatos breves que eran como válvulas de escape a sus inmensas ansias de crear. Hasta que a los veintidós años produce su primera novela: *Los contactos furtivos*. Esta obra, de una sensualidad espesa, de una realidad cruda, pero también de una poesía exquisita, obtuvo el Premio Internacional de Primera Novela.

Después de este éxito, Rabinad se ha situado entre los más destacados novelistas jóvenes españoles [...].

³ Hacemos notar aquí que hay una discordancia temporal entre el capítulo en el que Rabinad sitúa estas palabras y el momento en que se falla el Nadal. Este texto lo coloca en el capítulo del libro dedicado a 1954 mientras que el ganador del premio no se conoce hasta principios de 1955. Parece que el uso de la memoria, siempre tan constante en la obra del autor, le juega en este momento una mala pasada.

⁴ *Destino*, nº 910 de 15 de enero de 1955, pág. 29. Como ocurre en la nota referida al fallo anterior del premio, esta cita aparece también en un fragmento sin firmar. En nuestra bibliografía volverá a aparecer tras la entrada de «Sempronio», pues parece el autor de referencia del artículo frente a la aportación secundaria del resto.

La personalidad de este novelista se aparece como una de las más interesantes y sinceras del momento. Para mí, su actitud decidida al servicio de una insobornable vocación de novelista, me recuerda al gesto final de Juan Doriac –aquel patético personaje de *Los contactos furtivos*– cuando abandona sus bastones de impedido y espera la deseada muerte entre las vías del tren. Antonio Rabinad también ha lanzado esas torpes muletas del conformismo y de las convenciones que desdibujan nuestra personalidad. Pero en vez de afrontar la muerte, se ha decidido a afrontar esa dura e incierta vida literaria, en la que, sin duda, le esperan muchos éxitos (Abella, 1956: 25).

Su importancia se hace patente y comienza a aparecer en las primeras antologías de autores, de esta manera lo encontramos mencionado en *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX* de Domingo Pérez Minik, publicado en 1957. En esta obra, Pérez Minik realiza en el último capítulo, bajo el título de «Debate final obligado», un repaso por la producción novelística de postguerra, y Rabinad aparece junto a autores como los mencionados Juan Goytisolo y Matute, y al lado de otros tales como Sánchez Ferlosio, Fernández Santos, Elena Quiroga, Miguel Delibes, Pombo...

Después del primer intervalo de silencio creativo mencionado encontramos, en cambio, reseñas duras hacia su nueva novela, *A veces, a esta hora*. En este sentido destaca la que realiza José-Carlos Mainer en *Ínsula*. En ella critica la abundancia de tópicos, lo vulgar de la aventura, la forma en que ciertos símbolos se hacen dueños de la narración y le restan eficacia, el mal desarrollo de un supuesto estilo cinematográfico... aun así termina su comentario de forma menos vehemente:

Y en fin, decir ahora que, a pesar de todo, he leído con agrado la novela de Rabinad parece de un cinismo intolerable. Pero es así: hay un calor humano en el tratamiento que la hace simpática y además –para bien y para mal– significativa (Mainer, 1966: 9).

Pero incluso en una opinión tan dura hacia una novela de Antonio Rabinad, hay espacio para un momento en el que se recuerda positivamente su emblemática *Los contactos furtivos*. En medio de la dureza dirigida a *A veces, a esta hora*, Mainer cambia ostensiblemente el tono para apuntar que:

Los contactos furtivos [...], obra que, fechada el año 51, se haría contemporánea y casi precursora del grupo que Nora ha visto como promoción del 50 –Goytisolo, Matute, Fernández Santos, Sánchez Ferlosio... (Mainer, 1966: 9).

Incidimos por tanto en la grata opinión que la primera novela de Antonio Rabinad dejó entre la crítica, asociándose de forma indisoluble el nombre del autor con el título de la obra. De ella se destacará tanto su lirismo como su erotismo intrínseco, elemento este usado para contraponerlo a otras novelas del momento. Un ejemplo es la reseña de la novela *Els Orangutans* de Joaquim Carbó, finalista del Premi Sant Jordi de 1967, llevada a cabo por Joaquim Marco en ese mismo año. Comentando las características de la novela finalista se dirá que:

Aunque, tal vez, Carbó no la conozca, el ambiente erótico, trazado desde la misma perspectiva, aunque con otra técnica, nos recuerda *Los contactos furtivos*, de Antonio Rabinad, obra que en la fecha de su publicación (1956) pasó más inadvertida de lo que debiera (Marco, 1967: 51).

En estas fechas Antonio Rabinad ya ha publicado su tercera novela, *El niño asombrado*, que le hará merecedor del Premio Ciudad de Barcelona. En esta novela, usando la labor de la memoria y apoyándose en material escrito de forma sincrónica a los hechos que se narran, se trazan en breves pinceladas estampas de los años de la guerra y la posguerra españolas. Esta obra será igualmente publicada por Seix Barral, en este caso dentro de la colección «Biblioteca Breve». Dentro de unas páginas dedicadas a publicitar las novedades para el día del libro de 1967, se dirá de la novela que «a manera de relato bíblico se rememora el mundo de la infancia».⁵

También de 1967 proceden unas elogiosas palabras firmados por José Domingo. Tras la reseña de Mainer, sorprende que el periodista se haga eco de las voces que

⁵ *Destino*, nº 1550 de 22 de abril de 1967, pág. 110. Como en la siguiente nota, estamos ante un texto sin firmar.

situaban a Antonio Rabinad como susceptible de haber recibido el premio de la crítica, precisamente por *A veces, a esta hora*. Concretamente dirá que estaba:

Aún reciente el éxito de su obra, *A veces, a esta hora*, novela de la Barcelona suburbial, uno de los títulos barajados en las deliberaciones del último premio de la crítica (Domingo, 1967: 6).

Junto al comentario anterior, las opiniones que vierte sobre *El niño asombrado* no pueden ser más laudatorias. Al tiempo que se refiere a la visible influencia de Azorín, habla de la obra como «una novela de rara perfección formal, en la que muestra un dominio de la prosa que muy pocos novelistas españoles poseen en la actualidad» (Domingo, 1967: 6).

Paralelamente, el nombre de Antonio Rabinad comienza a tener cierta relevancia social en la Barcelona del momento. Esto puede notarse saliéndonos de lo estrictamente literario y oteando los actos culturales que le son contemporáneos. Así por ejemplo, cuando en *Destino* se da cuenta de un manifiesto en defensa de la arquitectura modernista de Barcelona firmado por 197 personas, su nombre será uno de los destacados (Cirici y Domenech, 1968: 57). No se ha convertido en un autor de masas pero ya no es uno más, comienza a conocersele.

Una vez rehechos los materiales de los que disponía en *La cabeza de Dios*, Antonio Rabinad publicará *Marco en el sueño* en 1969. Las últimas ocasiones en las que tenemos constancia de la presencia del autor en *Destino* estarán motivadas por la necesidad de promoción de esta novela y de, nuevamente, *Los contactos furtivos*. De *Marco en el sueño*, publicada también por Barral en «Nueva Narrativa Hispánica», tendremos un brevísimo comentario: «gira en torno a un personaje abúlico situado en la atmósfera de la posguerra española».⁶

A partir de 1971 encontramos un auténtico erial de información sobre el autor. Antonio Rabinad pasa al más absoluto anonimato literario en el periodo en que trabajará para Difusora Internacional. El largo tiempo que permanece sin publicar, un carácter

⁶ *Destino*, nº 1646 de 19 de abril de 1969, pág. 63.

tímido que lo aleja del primer plano y las informaciones contradictorias que él mismo da sobre su obra provocan que abunden las imprecisiones en fechas y títulos sobre su producción. Sólo la notoriedad que le da la película *Libertarias*, cuyo guion crea a partir de su novela *La monja libertaria* para que la dirija Vicente Aranda, vuelve a sacarlo a la luz. Antes de esto, entre ese 1971 y la citada década de los 90 el panorama es desolador. Destacamos en este intervalo la relación con el tremendismo que le supone Ignacio Soldevila, y que confirma, a su manera, eso sí, Óscar Barrero. Martínez Cachero, por su parte, añade a Baroja entre las influencias del autor barcelonés. Dirá Soldevila de Antonio Rabinad:

[...] esta novela [por *Los contactos furtivos*], que por su temática se inscribe en las de estudio analítico de la clase media, en toda su frustración y mediocridad de los años de la gran hambruna, cuenta con una original factura, a mitad de camino entre el tremendismo celiano y el más trascendente tono del existencialismo literario –el de *La nausée*, de Sartre–. Diez años después (1965) ha publicado una segunda novela, *A veces, a esta hora*, inscrita todavía en la temática social, y ubicada en los barrios periféricos barceloneses. En el mismo año aparece *El niño asombrado*, sobre la revelación del mundo a un niño de la generación de Rabinad, que vive la guerra civil en la actitud que ya hemos dado típica, del abandono en que lo dejan los mayores, y de la «impudicia» con que las cosas se hicieron delante de sus ojos. Estilísticamente, como en la mayor parte de estas obras, hay una sabia mezcla de lirismo introspectivo y de aguda observación de la realidad tamizada por los filtros imaginativos de la infancia (Soldevila, 1980: 302).⁷

En lo que respecta a Martínez Cachero, el crítico se hizo eco del Premio Internacional de Primera Novela, y comenta de *Los contactos furtivos* que se encuentra:

[...] entre Baroja y el tremendismo, protagonizada su acción por unos personajes pasivos, imprecisos, episódicamente relacionados entre sí confirmando en la realidad

⁷ Tanto en estas líneas como en otras que se han omitido encontramos varias incorrecciones temporales. En primer lugar, sitúa la publicación de *Los contactos furtivos* diez años después de la obtención del Premio Internacional de Primera Novela, cuando en realidad transcurren apenas cinco años. En segundo lugar menciona 1965 como año de publicación de *El niño asombrado*, cuando esta novela no aparecerá hasta 1967.

unas palabras de San Agustín que se ofrecen a modo de lema: «Yo he hecho de mí mismo un enigma a vuestros ojos. Esta es mi trágica dolencia» (Martínez Cachero, 1986: 95).

La relación con Cela que hemos mencionado la recoge también Óscar Barrero, ya en 1992, pero no en relación con el sexo o la violencia tremendista, sino basándose en la fragmentación del relato:

[...] la originalidad, no suficientemente valorada en su momento, de *Los contactos furtivos* (1956), de Antonio Rabinad, estaba en deuda con la estructura desintegradora de *La colmena*, pero el propósito crítico parecía ir un paso más allá del punto alcanzado por Cela (Barrero, 1992:149).

En 1985 ganará con *La transparencia* el Premio Ciudad de Barbastro. Esta novela corta será, junto a *Juegos autorizados*, la que pase más desapercibida de toda su producción. Será publicada en Lumen en 1986 y las críticas, escasísimas en cuanto a número, vuelven a incidir en que el autor sigue repitiendo sus temas vitales una y otra vez en torno a un personaje que se sabe perdedor desde la primera página. La reseña que le hará Luis Suñén hará hincapié en que parece que Rabinad cerrará un ciclo a partir del citado texto, algo que como sabemos, no pasará.

Así, la despedida de Rabinad de sus propios fantasmas es también, curiosamente, el reencuentro con unos lectores que, ya está dicho, quizá no le habían hecho demasiado caso y que ahora esperan, con buenas razones, lo que haya de venir después (Suñén, 1986: 3).

Destacamos la apreciación que hace Antonio Soler de *La transparencia* en un artículo publicado en el «Cultural» del diario *Sur*, aparecido el 26 de diciembre de 1987. De esta novela se dice que es «sin duda una de las mejores novelas cortas publicadas en los últimos años» (Soler, 1987: II), poseedora de «un ritmo absorbente, inquietante» (Soler, 1987: II). En este mismo artículo se muestra igualmente elogioso con Rabinad,

de quien llega a decir que, si bien pertenece aún a un grupo de autores desconocidos para la mayoría, es sin duda «un escritor insustituible, que ha creado página a página, un mundo cerrado, obsesivo, amargo, absolutamente personal» (Soler, 1987: II). Fruto de la admiración que Antonio Soler siente por Antonio Rabinad, tenemos el cuadernillo editado por el Centro Cultural de la Generación del 27 donde, con la colaboración del autor malagueño, se intenta dar visibilidad al propio Rabinad a través de unos cuantos textos seleccionados de sus novelas, al que se adjunta uno más, inédito.

Una de las referencias bibliográficas más interesantes que se han publicado sobre Antonio Rabinad es el artículo que le dedica Jordi Gracia titulado «Memoria de la posguerra e introspección: las novelas de Antonio Rabinad». En este artículo Jordi Gracia menciona la superioridad técnica de *Los contactos furtivos* frente a *A veces, a esta hora*, pero señala que esta segunda novela contribuye a sustentar el mundo rabinadiano formado a partir del personaje múltiple y la acción simultánea. En lo que respecta a *Memento mori*, la considerada obra cumbre de Rabinad, Gracia apunta como elemento fundamental la escasa distribución que sufrió la novela para explicar su casi nula repercusión entre los lectores. Con todo, en ella serían observables:

[...] tantas obsesiones narrativas que habían nutrido hasta entonces ya no sólo su propia novela, sino buena parte de la narrativa de la generación del 50: R. Sánchez Ferlosio, C. Martín Gaité, J. Fernández Santos, Juan Marsé, Juan y Luis Goytisolo, Ignacio Aldecoa, etc. La mayor parte de ellos podrían quedar comprendidos en algunos de estos tres pilares temáticos de la narrativa de posguerra: el análisis descriptivo de las opresivas limitaciones de una pequeña burguesía en la frontera con el proletariado, la persistencia de la guerra y la posguerra como motivos biográficos de infancia y adolescencia convertidos en literatura y la meditación exasperada o resignada en torno al lóbrego destino personal de un protagonista joven que a menudo enmascara el desaliento vital, el desacuerdo ético o la repulsión moral del autor por una sociedad sumisa, acartonada e hipócrita (Gracia, 1994: 480).

A estos temas básicos Antonio Rabinad añadiría elementos de su cosecha, según Jordi Gracia, y estos serían la obsesión por la muerte, la insistencia en el sexo o la colonización de un paisaje barcelonés que le es propio. Ideas interesantes tales como la

reiteración de Gracia en la unidad de la obra de Rabinad como concepción completa, o la presencia de una supuesta metafísica en su producción –entendida como una necesidad de trascendencia– completan una de las visiones más pormenorizadas que del autor de *Memento mori* se han hecho.⁸

Como decimos, a mediados de la década de los 90 Antonio Rabinad comienza a hacerse más visible, pero un nuevo problema se hace notar: debido al juego de títulos que él mismo ha ido entretejiendo a lo largo de años, es frecuente encontrar una indeterminación importante en la nominalización de su obra. En primer lugar, Rabinad utiliza *Un reino de ladrillo* para referirse a un conjunto de sus obras que nunca delimitó completamente. Según cuenta en *El hombre indigno*, la obsesión por este título se remontaría a 1953. En unas líneas dedicadas a este año, aclarará que:

[...] y estoy empezando demasiadas cosas sin terminar ninguna; lleno de torsos, esbozos, ideas. A veces se trata tan sólo de un título (por ejemplo *Un reino de ladrillo*) al que tan sólo falta poner «detrás» una novela o una saga (Rabinad, 2000: 318).

A partir de aquí se hablará de una pentalogía de novelas, pero sin concretar cuál sería su nómina. En relación a esto, su hijo Erik Rabinad nos comentó que su padre tenía siempre una serie de títulos en mente que iba variando sin previo aviso.⁹ Lo que sí podemos asegurar es que no existe una obra concreta con el título de *Un reino de ladrillo*, como sí se hace constar en ocasiones. Para mostrar la dificultad de clarificar esto, volvemos a la entrevista que Carlos Álvarez le hace a Antonio Rabinad en *Quimera* en 1999:

⁸ Pese a la completa visión que presenta este artículo sobre la producción de Antonio Rabinad, no se salva de algún error de corte informativo. En el recorrido que hace Jordi Gracia por la novelística rabinadiana, confunde qué novela de Rabinad fue la que presenta al Nadal de 1955; no fue, como él plantea, *Los contactos furtivos* bajo el título de *La noche de Juan Doriac*, sino, como ya hemos visto en estas líneas, *La cabeza de dios*, texto iniciático de *Marco en el sueño*.

⁹ En un encuentro informal que tuvimos el 11 de julio de 2014 con Erik y Ester Rabinad, dos de los cuatro hijos del autor, y con su esposa, Susana Vall.

—(Pregunta) *Memento mori forma parte, junto con Los contactos furtivos, A veces, a esta hora, El niño asombrado y La luz de las estrellas de la pentalogía Un reino de ladrillo. ¿Cuál es el eje que relaciona estas obras*

—(Respuesta del autor) [...] al cabo del tiempo me di cuenta de que estaba escribiendo lo mismo, ahondando siempre en el mismo fondo. Y esto no me molestó, al contrario, me certificó que yo estaba haciendo una sola novela. Ahora bien, esta pentalogía estaría circunscrita a una época determinada, la de los años cuarenta, el momento en que yo estaba haciendo esto. *Memento mori*, en cambio, ya se escapa un poco de esa época, es como el final de esa pentalogía, pues recoge los años cincuenta, que son los herederos de aquellos años siniestros (Álvarez, 1999: 59).

Fijémonos en primer lugar en la pregunta: se hace referencia a una novela, *La luz de las estrellas*,¹⁰ que Rabinad acepta con naturalidad pero de la que no se sabe nada –de hecho, en la parte final de la entrevista, dedicada a bibliografía sobre Antonio Rabinad, se da como «inédita»– y que no se publicará, al menos bajo este título, ya que con posterioridad a la entrevista los únicos títulos que aparecerán publicados serán *El hombre indigno*, en el 2000, y *El hacedor de páginas* en 2005.

Por otro lado, según su respuesta formarían parte de la pentalogía *Los contactos furtivos, A veces, a esta hora, El niño asombrado, Marco en el sueño* y, como cierre, *Memento mori*. Sin embargo, es tanta la relación de *El niño asombrado* con *El hombre indigno* (hasta el punto de que uno de los capítulos de esta última novela lo llamará «Lo que no conté en *El niño asombrado*») que no se puede desligar de ese *Reino de ladrillo* convertido ya en hexalogía. Entremedias, *La transparencia* no elimina los rasgos que caracterizan al *Reino*: hablamos del personaje infantil, la Barcelona de posguerra, la abulia, el sexo, la muerte..., y además, en ella se hace mención explícita del título, con lo que tampoco tiene sentido desligarla de un grupo, que formaría ya una heptalogía.

¹⁰ Este título se asociará mucho a Antonio Rabinad, incluso en la solapilla de la primera edición que hace Planeta para *Juegos autorizados* en 1997 aparece también atribuida a Rabinad bajo el calificativo «inédita». Lo mismo ocurre en la presentación que se hace del autor en la primera edición de *El hacedor de páginas*, aunque aquí se hace ver que es ya una novela consumada.

A medida del tiempo transcurrido, se sentía más y más el dueño de aquel reino de ladrillo erizado de postes y antenas, entrecruzado de alambres, poblado de vuelos de palomas y con gatos fluyendo por las cornisas (Rabinad, 1986: 33).

Al menos en lo referente a *El hombre indigno* parece darnos la razón en esta entrevista concedida al «Cultural» de *ABC* el 19 de febrero del 2000:

La guerra es algo terrorífico y la posguerra ha sido para mí como estar en una cárcel inmensa, sólo que estás rodeado de mar por todas partes y por una cadena de montañas. *El hombre indigno* es el final de la saga, de una sectología en la que *Memento mori* es la pieza central de esta serie que yo llamo *Un reino de ladrillo* (Molina, 2000: 24).

Quedarían pues apartados de ese *continuum* literario, si somos totalmente estrictos con las declaraciones del autor, *Libertarias*, *Juegos autorizados* y *El hacedor de páginas*, aunque nosotros nos atrevemos a decir que serían habitantes de su *Reino de ladrillo* todas las obras de Rabinad, debido a la unidad que en su conjunto plantean.

El baile de títulos ha sido amplísimo en su producción. En el comentario ya mencionado que Rafael Abella hace de Rabinad se hablará de una nueva novela en la que trabajaba en 1956.

Actualmente, Rabinad trabaja en una nueva novela titulada *Criaturas a Tu imagen*, y que será una visión de esa juventud desorientada y dolorosamente vacua de nuestra época. Visión pesimista pero que emana un mensaje final de optimismo, porque hasta en los más bajos estratos y en la más honda abyección, puede hallarse esa ráfaga de ternura y de amor capaz de reconocer una partícula divina en nuestra condición humana (Abella, 1956: 25).

Obviamente bajo este título no se le conocerá ninguna novela y entendemos, por la cronología y por el tema que parecerá tratar, que luego se bautizará como *A veces, a esta hora*.

Significativo del proceso de titulación de sus obras es la metamorfosis que llevó a cabo con la que fue en principio *La cabeza de Dios*. El resultado inicial de la novela no le satisfizo y modificó varias veces el título durante el proceso de reelaboración.

Lo escribiré seis veces más, con distintos títulos y en diversos lugares, sacando o poniendo cada vez a ese personaje comodín, pero también terriblemente incómodo que es Eliseo Argenta, el hombre del telescopio –es como si él y yo forcejeáramos–: *En las redes del sueño*, Barcelona, Calle Hernán Cortés, sin Eliseo; *Los juegos frustrados*, Caracas, av. Buenos Aires, sin Eliseo; *Dios nos está soñando*, Barcelona, calle Córcega, con Eliseo; *Vivo sin vivir en mí*, en la cabaña de la Isla, Sant Fost de Campsentelles, sin Eliseo; hasta la versión aproximadamente definitiva (Barcelona, paseo Manuel Girona, Marco, en el sueño) que publica Seix Barral en 1969: Eliseo gana. (Rabinad, 2000: 404).¹¹

Una indeterminación similar ocurre con una supuesta labor poética del autor, que nunca se ha tenido en cuenta al ser en principio totalmente inédita. En *El hombre indigno* mencionará por dos veces libros de poemas de los que no se tiene constancia: *Derrotero iluminado* y *Rincón sin viento*. En el encuentro con la familia del autor constatamos que ésta tampoco tiene conciencia de una labor lírica importante, aunque sí sabían a ciencia cierta que escribía versos de forma esporádica. Con todo, en la bibliografía de la entrevista de Carlos Álvarez en *Quimera* se dará como segura la existencia de un libro inédito de poemas titulado *Yo pregunto si soy vivo o si difunto*. Para terminar de tejer la tela de araña, hemos encontrado tres poemas publicados en la revista *Barcarola* (Rabinad, 2006: 29-30) con el tema habitual de la muerte que tanto trabaja Rabinad en su narrativa, que dejan en suspenso la posibilidad de un trabajo creativo como poeta (aunque discreto en extensión) elaborado de forma paralela, y con las mismas preocupaciones que envuelven su forma de novelar.

Todos estos factores contribuirán a una frecuente inexactitud a la hora de hacer referencia a la obra de este autor a partir de los 90, momento en que, como comentamos,

¹¹ Nótese la similitud del título sopesado, *Los juegos frustrados*, con el que finalmente utiliza para *Juegos autorizados*. La idea ya rondaba por su cabeza.

se hace más visible.¹² Él será plenamente consciente de que hasta esta década no ha sido suficientemente conocido:

[...] a los cincuenta años de haber empezado a escribir he comenzado a ser un escritor conocido, como si en los cincuenta años anteriores yo hubiera estado poco menos que invernando (Álvarez, 1999: 56).

Quizá por este motivo hará aún más patente su individualismo y rechazará con frecuencia su adscripción a la década de los 50, argumentando que él pertenecerá «a la década de los años noventa». A continuación tenemos dos ejemplos en los que el autor barcelonés afirma esto con rotundidad:

Muchos me adscriben a la generación de los cincuenta, los Marsé, Goytisolo, etc. Yo no me considero inscrito en ese grupo, sino que me considero escritor de los años noventa, un escritor finisecular de este milenio (Álvarez, 1999: 56).

Por su parte, ante la afirmación de Enrique Turpín de que cierta subjetividad en *El hombre indigno* haría que Rabinad se escapase de las reglas de la generación del cincuenta, el propio Rabinad afirma que «Claro. Yo pertenezco a la generación de los noventa» (Caballé, etc., 2001: 72).

La entrada al nuevo siglo le sienta bien a Rabinad en cuanto a información sobre él se refiere. No hemos encontrado reseñas sobre algunas de sus obras (*Juegos autorizados* es un ejemplo, y es también quizás la que más se escapa del universo del autor), pero sí las hay sobre *El hombre indigno*. Incluso el reservado autor barcelonés se atreve a dar el salto a la televisión y, con la excusa de departir sobre esta última novela, participa en un coloquio en 2002 con José María Sanz Beltrán, «Loquillo», y Sánchez Dragó en su programa *Negro sobre Blanco*; su figura se hace un poco más visible. Sin embargo, incluso en esta ocasión la presencia del autor barcelonés se sitúa como

¹² Destacamos en este sentido la reseña que Sanz Villanueva realiza en 1997 sobre *Memento mori*, y donde entona un sincero *mea culpa* por no haber prestado más atención a la obra del autor barcelonés.

secundaria al tener el presentador predilección en el programa por las preguntas al citado «Loquillo», y las aportaciones de Rabinad son poco más que puntuales, quedando su contorno desdibujado de alguna manera.

Con todo, el formato de la entrevista será cotidiano en estos años. Antonio Rabinad se siente cómodo en una fórmula de preguntas y respuestas en la que puede detenerse en su concepción de la novela, en su método de trabajo y en los referentes que le interesan. Además de la guerra y de lo que supuso para él como creador, hay dos temas que siempre surgen: el primero es la de su invisibilidad como escritor, algo que suele responder, como ya hemos visto, considerándose totalmente contemporáneo. En la referida entrevista en *ABC* por parte de Ángela Molina, dice:

—(Pregunta) *Y en medio de toda esa mística, el paraíso canónico no le reserva un asiento. Usted es el eterno olvidado de la generación de los cincuenta.*

—(Respuesta del autor) ¡Pero yo me considero de la generación de los noventa! Una vez Carmen Riera me dijo «Antonio, no te preocupes si no se te ha reconocido hasta ahora, tú eres un escritor del 2000». Y es que en las conferencias-coloquio a las que asistía sobre nuestra generación, se suponía que me tenían que nombrar, y yo me sentía flotante, como un fantasma. Incluso dudaba de mi existencia real. Tenía que buscar mi nombre en la guía telefónica para darme cuenta de que realmente existía. Ya he renunciado a pertenecer a esa generación, es más, no quiero pertenecer a ella. Me siento bien aposentado en el nuevo siglo (Molina, 2000: 24).

El otro tema frecuente es el de su relación con Marsé, a quien se le considera la cara afortunada de la moneda, y con quien Rabinad siempre se mostrará elogioso. En la entrevista anterior, preguntado por el panorama literario actual, lo destacará junto a Delibes, Cela y Umbral. «Me gusta Marsé, es difícilmente superable en prosa» (Molina, 2000: 24). En 2001 comenta en otra entrevista cómo conoce la existencia del narrador del Guinardó antes de que fuesen amigos:

En el 64, cuando volví de Venezuela, me enteré (a través de Aranda) de la existencia de un escritor que había publicado un libro que parecía mío, *Encerrados con un sólo*

juguete, un título precioso como un haikai. El autor del libro se llamaba Marsé y más tarde los escribió mejores y ya no tan parecidos. El mundo de Marsé era el del Guinardó y el mío el del Clot. Jamás se me ocurrió escribir sobre su barrio, y por supuesto a él tampoco, aunque teníamos zonas fronterizas, como dos capos de mafia. (Fernández Romero, 2001: 44).

A ambos (Rabinad y Marsé) se les ha intentado relacionar por características comunes tales como el ser huérfanos, tener siempre como marco de referencia Barcelona, construir sus obras valiéndose de un fuerte andamio biográfico o utilizar, siendo catalanes, el castellano como lengua vehicular. Con todo, el superficial conocimiento que en general se tiene de la obra de Rabinad hace que estos estudios se queden en una mera reflexión asimétrica, favoreciendo siempre al autor de *Si te dicen que caí*.¹³

Fechado en 2001 tenemos uno de los documentos más interesantes que hemos encontrado sobre Antonio Rabinad. Se trata de una charla coloquio entre el propio Rabinad, Anna Cabellé, Jordi Gracia y Enrique Turpín en el *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. En estas páginas se vuelve a tratar la necesidad de escribir como impulso existencial. Rabinad defenderá el uso del recuerdo para recrear la sociedad de su tiempo, pero alejando sus historias del juicio moral y pretendiendo simplemente recrear con palabras las sensaciones que vivió durante esos años. En este sentido, cuando se le refiere el hecho de que pese a su voluntad de testimonio no aparecen retratos en sus novelas, comentará que «No. A mí me interesa sobre todo el ambiente, el ambiente» (Caballé, etc., 2001: 72). Para la recreación de estos ambientes, Rabinad es consciente de que no debe usar más términos de los estrictamente necesarios, que en ocasiones se dibuja más una escena sugiriendo que completándola en su totalidad, y que elementos como los olores son extremadamente útiles:

[...] intento dar una imagen de soslayo, de la misma manera que el agrimensor de Kafka ve el castillo solamente de soslayo, de frente no lo puede ver, pero sin embargo por

¹³ Un ejemplo de lo que decimos es sin duda el artículo de Sergio Colina Martín «Literatura y orfandad en la Barcelona de posguerra: Rabinad y Juan Marsé» en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

el rabillo del ojo lo percibe. Ésa es la óptica que yo adopto para describir las cosas. Ésa es la que funciona en mí. [...] Es en los recodos del texto donde se encuentra la emoción. (Cabellé, 2001: 72).

Durante el coloquio, Antonio Rabinad hará mención a un tema que puebla su novelística y que lo obsesiona terriblemente como ya hemos comentado: la mística. Él entiende este concepto como una necesidad de trascendencia, de crear literatura a través de la expresión de preocupaciones universales para el ser humano y, entre ellas, la existencia de un orden universal desconocido que hace que se realicen (o no) diversos actos y que el ser humano de a pie confunde con el azar.¹⁴ Para contextualizar esta preocupación, Rabinad hará referencia a sus antepasados del Bajo Aragón, una zona, según él, poblada de espiritualidad y brujería donde lo mismo se origina un místico como Miguel de Molinos que una superstición pagana. Él se siente deudor de esta tradición y la concreta definitivamente en una frase cuyo espíritu puebla sus novelas: «¿no será la mística el presentimiento de una física ignorada?» (Caballé, 2001: 70).

En el año 2005 sale a la luz la última obra de Rabinad, *El hacedor de páginas*, posiblemente su obra más experimental y la de una más difícil lectura. Por este motivo, Carme Riera lo entrevistará en «Babelia», suplemento de *El País*, donde hará una visión general de la producción del autor (Riera, 2006: 2-3).

Adjunta a este documento encontramos la elogiosa reseña a la novela que realiza Jordi Gracia, perpetuando esa idea de que la obra de Rabinad ha sido más valorada por un sector de la crítica que por el gran público. De ella dirá que:

El basta le llegará a la guerra y a la posguerra, no hay duda, y será saludable que arrumben con ella, pero mientras tanto, mientras viven quienes recuerdan y saben, y saben escribir, podrán leerse novelas de la originalidad y brillantez de la que ha escrito ahora Rabinad. No se ha ido de la línea exploradora y semiexperimental en que anduvo

¹⁴ Este será uno de los puntos de unión entre Rabinad y Dostoievski. Ese azar que permite que, en *Crimen y castigo*, Raskólnikov, en el momento en que se dispone a matar a la usurera y sale de su cuarto sin ningún plan dispuesto a cometer el crimen, vea de forma imprevista la puerta de su casera abierta y divise el hacha que usará en el asesinato. Sólo un orden determinado del universo es el que se ha confabulado para que se haga con el arma sin ser visto y para que la devuelve en iguales circunstancias. Este azar «dirigido» es elemento importante en la obra de Rabinad.

con *Memento mori*, y el mimo de la prosa la hace húmeda, sensorial, barroca a ratos, siempre densa de destellos y matices, de comparaciones nuevas, de pliegues que abren pero no cierran (Gracia, 2005: 3).

Posiblemente el hecho de que no adoptase el catalán como lengua de su narrativa influye en que apenas se disponga de bibliografía sobre el autor escrita también en catalán. Durante los últimos años de su vida, y teniendo como partida los problemas lingüísticos que se plantean en Cataluña con el catalán, Rabinad ha sido usado como ejemplo de escritor «charnego», es decir, catalán de nacimiento pero no con raíces familiares en la región, y con un uso peculiar de la lengua. Como ya hemos mencionado, Antonio Rabinad no escribirá en catalán aunque lo entendía y hablaba perfectamente, simplemente utilizaba el castellano en el ámbito familiar y le era más natural escribir en esta lengua. Con todo, el carácter realista de sus obras hace que utilice frecuentes catalanismos que recoge de la memoria para contextualizar su mundo infantil. Son tan frecuentes que incluso en *Memento mori* se ve obligado a crear un «Glosario» «de algunos catalanismos, aragonesismos e idiotismos» (Rabinad: 1987: 341) para mayor comodidad del lector. En las «Notas del autor» de *El hombre indigno*, a propósito de los términos catalanes que en esta novela aparecen, aclara qué uso exacto les ha dado:

No me resisto a dejar algunas de las palabras, como «comuna», «xuclador», «camàlic», etc., en el idioma mestizo y entrañable de mi infancia. Traducirlas sería traicionarlas. Como también lo sería traducir al catalán el resto (Rabinad, 2000: «Notas del autor», sin número).

Como excepción a esta pobreza bibliográfica en catalán, nos hacemos eco de la entrevista realizada por Pere Tió en *Avui* tras la publicación de *El hombre indigno* (Tió, 2000: 78-79), y de la que le realiza Francesc Bombí-Vilaseca en el mismo diario con motivo de la aparición de *El hacedor de páginas* (Bombí-Vilaseca: 2005: 77-79). En este último documento, el periodista lo inquiere directamente sobre la cuestión de la lengua, y aclara nuestro autor que se trata simplemente de una costumbre lingüística vivencial porque su madre, aragonesa, siempre le habló en castellano.

Uno de los aspectos más pintorescos de la vida del autor de *Memento mori* fue su faceta como vendedor de libros usados. Esta peculiaridad, la del escritor que no sólo vive de su trabajo creativo sino que también actúa como librero y bibliófilo, fue destacada también por los medios de comunicación.¹⁵ Hasta los últimos años de su vida acudió los domingos al Mercado de Sant Antoni a recomendar obras y a dejar que numerosos lectores encontrasen en la cubierta del libro que se llevaban, la foto del mismo hombre que les había vendido el ejemplar. De 2006 es el documental *Domingos Llibres*, un mediometraje coordinado por varios directores en el que se traza una panorámica detallada de todo lo que envuelve a este mercado del libro de viejo. En él, Rabinad tiene un peso importante y aportará información sobre lo que para el propio supone el hecho de escribir. Transcrito del documental es lo que sigue:

Lo que más valoro es escribir, y yo sólo vivo cuando escribo, y cuando yo escribo una página que yo me doy cuenta que me ha salido bien, me siento plenipotenciario. Normalmente no ocurre esto, tengo que trabajar mucho y volver a trabajar y volver a trabajar... pero para mí escribir es vivir, vivir es escribir (Lozano, etc.,: 2006).

El fallecimiento de Antonio Rabinad no pasa desapercibido y la mayor parte de la prensa escrita dará cuenta de la noticia de una u otra forma, escribiéndose los correspondientes obituarios en los principales periódicos de referencia españoles tales como *El País* o *La Vanguardia*. En todos se pondrá de manifiesto el desafortunado anonimato que sufrió nuestro escritor. El 25 de mayo de 2010 Rabinad será objeto de un homenaje póstumo por parte de la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña (ACEC). En él, Carme Riera, Màxim Pérez, Jordi Gracia, Enrique Turpín y Fernando Valls desgranaron algunos de los elementos más importantes de su producción y reivindicaron que se le dispensase el reconocimiento que merece y que nunca ha tenido. En este sentido, Jordi Gracia incidió en que uno de los motivos del desconocimiento de la obra de Antonio Rabinad fue el propio carácter del autor. Se debería, comenta Gracia a un «vocacional autodestructivo como en gran medida podría ser Antonio» (Gracia, etc., 2010).

¹⁵ Resaltamos el reportaje en el suplemento «Culturas» de *La Vanguardia* del 19 de abril de 2006: (Muñoz, 2006: 24-27)

Del propio Jordi Gracia es el último sustento crítico que tenemos de la narrativa de Rabinad. Junto a Domingo Ródenas en su *Historia de la literatura española*, Gracia insiste en que el anonimato del autor se ha debido durante estos años a la estancia en Venezuela y a su peculiar carácter. Lo primero lo alejaría del panorama literario justo en el momento en que debía haberse dado a conocer, y lo segundo le impediría haberse hecho con un hueco social entre los autores de su entorno, «Una larga estancia profesional en Venezuela, hasta 1965, y una cierta propensión al autismo social diluyeron el impacto de una novela temprana y originalísima [por *Los contactos furtivos*]», (Gracia y Ródenas, 2011: 566).¹⁶ Se destacará también en este estudio la similitud con Dostoievski en cuanto a la morbosidad en la expresión del fondo moral de los personajes.

No podemos evitar terminar este repaso con la sensación evidente de que la obra de Antonio Rabinad precisa de un trabajo crítico amplio que contribuya a poner en valor la narrativa de uno de los mayores olvidados dentro de los escritores de posguerra. Una novelística con unos temas muy marcados de principio a fin, el hecho (voluntario o involuntario) de haberse ido alejando de los círculos literarios, y un alto grado de experimentación que puede dificultar la lectura para un lector medio han contribuido al anonimato, cuando no directamente al olvido, de este constante «niño asombrado». El repunte de popularidad que sufrió con motivo de haber participado en la mediática película *Libertarias* no sirvió para cimentar de forma exhaustiva la información que de él se tenía, sino que se fueron perpetuando lagunas informativas en torno a su legado creativo. Finalizamos con unas palabras de Carlos Barral que ya insinuaban la necesidad de un mayor reconocimiento para el autor de *Memento mori* dentro de la introducción que le realiza para esta misma novela:

Un tópico muy arraigado en los mentideros y tertulias literarias de mi generación y de las siguientes es la opinión de que el reconocimiento de las muchas virtudes de la prosa de Antonio Rabinad y de su talento narrativo llega muy despacio, serpenteando por entre,

¹⁶ No nos resistimos a comentar que incluso en esta obra, con Jordi Gracia como coautor (sin duda uno de los mayores conocedores de la obra de Rabinad como ya hemos dicho) se comete un error a la hora de nombrar a la última novela del autor barcelonés; el título real de *El hacedor de páginas* se trocará erróneamente por el de *El hacedor de palabras*.

si no la indiferencia sí la fugacidad de la crítica y la ignorancia y desmemoria del público lector (Rabinad, 1987: III).

En una hipotética conversación con el Sr. Barral nos gustaría decirle que sí, que ciertamente ese reconocimiento es a todas luces lento, pero que *va llegando...*

1.3. Antonio Rabinad y la Generación del 50

Tras haber repasado tanto la biografía de Antonio Rabinad como el corpus crítico que sobre el autor existe, consideramos interesante contextualizar al conjunto de autores con el que habitualmente se le ha relacionado. Que Antonio Rabinad tiene características comunes con la llamada «Generación del 50» o «Grupo del medio siglo» es algo que en principio se le supone porque compartió con ellos contexto social y literario, porque conoció a un buen número de los escritores que se adscriben a este conjunto y porque, en efecto, características de sus obras entrarían dentro de ese «realismo social» en el que durante un tiempo se vieron inmersos estos creadores. A lo largo de las páginas siguientes vamos a esbozar una descripción de los primeros pasos de la literatura de posguerra, para ver si la evolución de los jóvenes autores que se dan a conocer en los años 50 guarda o no relación con la trayectoria primera de Antonio Rabinad. En este sentido queremos especificar que no se pretende un análisis exhaustivo de este periodo (no es éste el objeto de nuestro trabajo), sino tan sólo una concreción del ambiente y de las características estéticas del momento en que Rabinad nace para la literatura.

Para finalizar este preámbulo queremos recordar las citas vistas con anterioridad del propio Antonio Rabinad en las que él mismo se excluye del conjunto de obras y autores sobre las que vamos a empezar a hablar. Consideramos estas palabras como una respuesta al desconocimiento que sufre su obra en años pasados, una forma de mostrar su malestar por haber permanecido en una nebulosa durante mucho tiempo sin que la

crítica le hubiera prestado la atención que él cree merecer, no como una forma real de desligarse de estos compañeros de viaje.

La literatura de la inmediata posguerra es un periodo inmensamente convulso por el conjunto de peculiaridades sociales en las que se desenvuelve. Con el fin de la guerra civil, situado el 1 de abril de 1939 –fecha del último parte de guerra firmado por Francisco Franco, y en el que declara su victoria–, se comienza un largo proceso en el que se intenta la vuelta a la normalidad en todos los sectores. Literariamente las formas realistas se hacen constantes como manera de conexión entre escritor, lector y obra.¹⁷ Esto es lo que define para Gonzalo Sobejano un periodo literario que de manera extremadamente amplia siempre se ha tildado de «realista». Entenderemos este realismo, en el buen sentido de la palabra (ya veremos más adelante qué mal sentido podemos darle) como:

[...] la atención primaria a la realidad actual concreta, a las circunstancias reales del tiempo y del lugar en que se vive. Ser realistas significa tomar esa realidad como fin de la obra de arte y no como medio para llegar a ésta: sentirla, comprenderla, interpretarla con exactitud, elevarla a la imaginación sin paralizar su verdad, y expresarla verídicamente a sabiendas de lo que ha sido, de lo que está siendo y de lo que puede ser (Sobejano, 2003: 10).

Dependiendo del diferente uso que se haga del realismo, es posible establecer un itinerario literario por las primeras décadas de la posguerra a través de los años de publicación de algunas obras características. Dichas obras van a suponer un asidero que vamos a ir utilizando para apoyarnos en nuestra exposición. Por orden de publicación, tenemos *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Nada* (1945), *La colmena* (1951), *El Jarama* (1956), *Tiempo de silencio* (1962) y *Señas de identidad* (1966).

Asimismo, podemos ver de manera inicial dos generaciones de autores que coparán la vida literaria de las tres primeras décadas tras la contienda. La delimitación

¹⁷ No debemos olvidar que las formas realistas eran participes también de las corrientes novelísticas previas a la guerra civil. Hablamos en este tiempo de unas formas comprometidas políticamente con la crítica social (autores como Muñoz Arconada), aunque en paralelo con una tendencia deshumanizadora propia de las vanguardias.

que haremos de ellas será puramente cronológica y tendrá como eje, de nuevo, la guerra civil. Hablaremos de:

- 1) Autores que vivieron la contienda siendo adultos, y que ya se dan a conocer durante la década de los 40.
- 2) Autores que vivieron la guerra siendo niños, y que despuntan totalmente como escritores durante la década de los 50.¹⁸ Este es el conjunto de novelistas sobre el que pondremos nuestro foco.

Durante la década de los 40 se manifiesta en toda su crudeza el totalitarismo del nuevo régimen, que casa muy bien con la asimilación de una ortodoxia religiosa mal entendida que se va implantando en el sistema educativo:

Debido a estas circunstancias, se produce un ambiente de privación, suspicacia, censura, violencia y decadencia moral. Y es este ambiente, y no las circunstancias concretas del mismo, lo que se expresa en la novelística española de los años cuarenta (Spires, 1978: 21).

Aparece una forma de narrar que centra su atención en la vida interior del personaje como forma de mostrar el descontento y, sobre todo, la fractura espiritual que han supuesto los tres años de guerra:

Mediante esta [sic] enfoque interior, el lector implícito siente personalmente el efecto destructivo de la guerra, y la supresión fanática impuesta por el nuevo régimen (Spires, 1978: 23).

¹⁸ Ciertamente el criterio de edad sobre hasta qué punto se es niño es bastante ambiguo. Diversos autores han intentado concretar estas fechas. De esta forma, Martínez Cachero habla en *La novela española entre 1936 y 1980* de un intervalo de nacimiento entre 1924 y 1931, periodo que queda reducido por Josefina Aldecoa en *Los niños de la guerra* a la horquilla entre 1925 y 1928. Tanto en un caso como en otro quedarían excluidos autores significativos (ahí tenemos el caso de Juan Marsé, nacido en 1933). Nosotros mantendremos el sentido común en este aspecto y no cerraremos la entrada en este grupo a un autor concreto por un año de más o de menos.

Mientras que Spires habla de un tipo de narrativa que denomina como «novela de personaje» frente a la «novela de espacio», que es la que predomina en los 50, en la primera década de posguerra Gonzalo Sobejano llama la atención sobre lo que él llama «novela existencial», una forma de narrar «dirigida hacia la existencia del hombre contemporáneo en aquellas situaciones extremas que ponen a prueba la condición humana» (Sobejano, 2003: 12). Independientemente de la terminología usada, tanto Spires como Sobejano tienen en mente en las citas anteriores el hito que supuso para la literatura española la publicación de *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela, y por tanto la aparición del tremendismo. La literatura inmediatamente posterior se ve inmensamente influida por la obra del escritor gallego. De igual forma que si tiramos una piedra a un lago se van formando hacia el horizonte una sucesión de ondas concéntricas, Cela había tirado *La familia de Pascual Duarte* al lago de la literatura española, y sus ondas alcanzaron a la producción del resto de escritores. Ese tremendismo haría hincapié, en principio dentro del mundo rural, sobre los elementos más desagradables de la sociedad. Óscar Barrero advierte la similitud que puede verse entre tremendismo y naturalismo:

[...] el tremendismo no era otra cosa que la deformación temática de aquel lejano zolismo y la prolongación, en el sentido formal, de un realismo que no encontraba alternativa en la posguerra, y ni siquiera en los años cincuenta (Barrero, 1992: 62).

Posiblemente ese tremendismo se valió para su implantación de la tan manida idea de que la literatura española ha participado habitualmente del más desnudo realismo que nos permite llegar desde el Siglo de Oro hasta el siglo XX a través de, por ejemplo, la picaresca, Quevedo o Valle-Inclán, sin olvidar otras representaciones artísticas como las pinturas de Goya. Prueba de que la acogida a la estética tremendista fue buena es el éxito que obtuvo Carmen Laforet por *Nada* en 1945, con tres ediciones ese mismo año y otras dos en 1946. Dejando de lado la influencia que tuvo en este éxito de ventas la campaña publicitaria de la que fue objeto, lo cierto es que el estilo tremendista al que pertenece –tamizado, eso sí de parte de su violencia y situado ya en la ciudad, aunque continuando con la representación detallada de elementos desagradables de la realidad– gustó a la gente y se convirtió durante esos años en

elemento predominante, incluso haciendo su aparición en novelas de autores que se asentarían totalmente en la generación siguiente; un ejemplo claro lo tenemos en *Los Abel* (1948) de Ana María Matute.

La aparición de *La colmena*, obra también de Cela, levanta el telón de la década de los 50, años en los que se verá en plenitud al grupo de escritores que hemos llamado «niños de la guerra». Aunque la sociedad española ha mejorado someramente sus condiciones de vida, el resultado final no ha colmado las expectativas de la mayor parte de la gente. La no llegada del Plan Marshall supondrá un duro golpe:

Esa es una de las razones por las cuales España se convierte en una sociedad aislada y estancada, y el individuo que vive dentro de esta sociedad llega a formar parte de la masa amorfa de un pueblo sin esperanza (Spires, 1978: 75).

La fragmentación que plantea la forma narrativa de *La colmena* será utilizada para la expresión de ese sentimiento de desasosiego en la sociedad durante estos años. El personaje múltiple será un elemento fundamental en un gran número de novelas que presentan un protagonista coral, alejado por tanto de los personajes que, como Pascual y Andrea, funcionaban como eje sobre el que giraban sus respectivas narraciones.

En lugar de examen interior del individuo en lucha con su sociedad –*Pascual* y *Nada*– en la nueva novelística se opta por una presentación exterior del hombre masa; hay un narrador anónimo que casi se parece a una cámara cinematográfica, y los personajes se multiplican y confunden hasta borrar el concepto de protagonista central (Spires, 1978: 75-76).

En palabras de Sanz Villanueva:

[...] el héroe de la novela decimonónica aparece ahora con una progresiva pérdida de atributos que ha afectado por igual a su configuración exterior y a su caracterización

psicológica hasta disolverse en el anonimato del grupo en las novelas de la colectividad –de la ciudad o de sectores sociales– o perder casi todo interés en cuanto héroe individual (Sanz Villanueva: 1980: 197).

Esta estética será llevada a cabo por un grupo de autores que tienen como característica fundamental, como hemos dicho, el haber nacido en unos años concretos (origen de su denominación como «niños de la guerra»), pero también tertulias comunes, premios literarios fetiche a los que presentan sus obras, publicaciones periódicas en las que suelen colaborar... incluso es posible distinguir manuales teóricos que tenían en cuenta para el desarrollo de unos temas o una técnica literaria concreta. Según advierte Sanz Villanueva, este grupo compartiría una serie de rasgos:

[...] fechas de nacimiento próximas entre sus componentes, publicación de sus primeros libros en años colindantes, compartir unos mismos supuestos éticos y poseer una estética que, con sus considerables variaciones, es fundamentalmente común (Sanz Villanueva, 1980: 68-69).

Establecer la nómina completa de estos autores es muy complicado, y algunas de las que hemos observado se basan en componentes personales como el grado de amistad que entre ellos existía.¹⁹ De esta forma, Josefina Aldecoa crea en su *Los niños de la guerra* una nómina subjetiva formada solamente por aquellos a los que se sentía más unida: Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio, Rafael Azcona, Juan Benet, Juan García Hortelano, Medardo Fraile, José Manuel Caballero Bonald, Ana María Matute e Ignacio Aldecoa. Frente a esto, diversos críticos amplían este grupo con tantos autores que llegan a doblar en número a los ya expuestos; así, Martínez Cachero parte de Andrés Amorós²⁰ para realizar una división que en gran medida respeta la idea de amistad que propone Josefina Aldecoa. Así se proponen dos

¹⁹ Rasgos de amistad que llegan a ampliarse hasta el matrimonio, no olvidemos los casos de las parejas formadas por Josefina Aldecoa (antes Josefina Rodríguez) e Ignacio Aldecoa o la de Carmen Martín Gaité y Sánchez Ferlosio.

²⁰ Se refiere Martínez Cachero al estudio de Amorós «Notas para el estudio de la novela española actual (1939-1968)» en *Vida Hispánica*, XVI, 1968, págs. 7-13.

grupos en los que participaría a la vez, aunque más apegada al segundo que se enuncia, la figura fundamental de Juan Goytisolo:

De un lado están quienes –como Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité– constituyen un «grupo homogéneo, de amigos, de formación universitaria, rebelde» (Amorós) pero no politizado, y que son los primeros cronológicamente; de otro, «un grupo caracterizado por el *realismo crítico*, que busca una concreta eficacia político-social, de denuncia» (Amorós), integrado por Jesús López Pacheco, Juan García Hortelano, Antonio Ferres, Armando López Salinas, José Manuel Caballero Bonald (Martínez Cachero, 1985: 172-173).

De un modo u otro, estos autores, que viven la guerra como niños y que se dan plenamente a conocer durante la década de los 50, aprovechan el impulso de la obra de Cela para promover una renovación de la novela en un contexto donde no se extingue, ni mucho menos, la llama de los escritores más veteranos (el mencionado Cela, Delibes, Torrente Ballester...). Durante esta década podemos distinguir dos tendencias. Hasta 1954 podríamos hablar, dentro de esta «Generación del 50», de una corriente neorrealista, para pasar, en un segundo estadio, a la plenitud del realismo social. Aunque con bastantes similitudes, existen diferencias entre ambos:

Los escritores del primer grupo [es decir, del neorrealismo] plantean sus temas dentro de una descripción de la realidad inmediata, escueta, sin mitificaciones, pero carecen de una intencionalidad de denuncia. Los del segundo [los del realismo social] añaden a ese valor documental la exigencia de una transformación social o política (Sanz Villanueva, 1980: 107).

Sanz Villanueva no trata al neorrealismo como una mera anticipación del realismo social sino que le da plena enjundia y autonomía estética. Este crítico sitúa como principales autores de la tendencia neorrealista a Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Sánchez Ferlosio y Martín Gaité. En este sentido, nótese que hay convivencia entre

ambas tendencias (neorrealismo y realismo social), ejemplificada por el hecho de que la primera novela de Martín Gaité, *Entre visillos* (1958), se publica en pleno auge del realismo social o crítico.

Será *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, un puente entre neorrealismo y novela social. Considerada una de las mejores novelas españolas del siglo XX, lleva hasta las últimas consecuencias las características técnicas de *La colmena*. Si bien percibimos una considerable reducción en los personajes respecto de la novela celiana, también se produce una considerable concentración de espacio (todo alrededor del río) y tiempo (tan sólo dieciséis horas) de forma que se centra la atención en un grupo de muchachos, que representan lo habitual de la sociedad española trabajadora en un domingo cualquiera durante su tiempo de ocio. Una estampa de lo cotidiano constante.

Con todo, el realismo social será lo que más caracterice al grupo del 50. Un deseo de contar lo que se ha vivido y un intento de utilizar la literatura como forma de denuncia social. El hecho de narrar experiencias pasadas es utilizado como elemento común para unificar el grupo al que hace mención Josefina Aldecoa.

Unos cuantos, en sus libros, han dado testimonio de aquellos años, han contado la historia de una infancia en guerra, de una adolescencia y una juventud en posguerra. Otros han dejado en su obra rastros, huellas y sombras de aquella experiencia (Aldecoa, 1983: 9).

Parece observarse en los jóvenes del 50 una conciencia de grupo, de intención de cambio respecto de los autores que los superan en edad. Hay un deseo de dar testimonio de lo vivido. Martínez Cachero recoge al respecto las siguientes palabras de Juan Goytisolo, que se hallan entre las respuestas dadas a las preguntas lanzadas por Luis Sastre, y aparecidas el 15 de julio de 1959 en el número 173 de *La Estafeta Literaria*:

Creo que el grupo de jóvenes que empezamos a escribir a partir de 1950 [...] tenemos como denominador común una actividad crítica, más o menos despiadada según los casos, hacia el mundo concreto que nos ha tocado vivir. Los escritores anteriores, salvo una o dos excepciones, me parecen mucho más blandos, más conformistas y

alejados, por tanto, de la realidad nacional. [...] Su idealismo, su clasicismo huero creó un estilo retórico que sólo ha dejado huella en las reseñas de los castillos que envuelven las cajas de cerillas de la Fosforera española (Martínez Cachero, 1985: 172).

La literatura, sin dejar de ser una expresión artística, se convierte en una herramienta para conseguir cambios en la sociedad. Aunque luego el tiempo ha llevado a cada uno de estos autores por un camino distinto, la muestra de intenciones durante estos años es bastante clara. Ana María Matute, quizás la autora que más ha modificado su forma de ver la literatura con los años, se expresaba así. Son unas afirmaciones que recoge, sin especificar la fuente original, Josefina Aldecoa:

Escribo [...] porque a pesar de que no tuve una infancia apaleada ni hambrienta, a pesar de nacer dentro de una clase social de las denominadas «acomodadas», no estoy contenta. Escribo, pues, porque no estoy contenta. Porque no estoy conforme, ni dormida, ni ciega, ni muerta. En definitiva, porque el oficio de escribir es también una forma de protesta. Protesta contra todo lo que representa opresión, fariseísmo e injusticia. (Aldecoa, 1983: 226).

La actitud de protesta que lleva a cabo este grupo de autores estará relacionada sin duda con una posición política general, que se concreta en las actividades personales de algunos de ellos. Sobre esto no podemos olvidar que novelistas como García Hortelano y Marsé fueron miembros del partido comunista, que Luis Goytisolo pasó por este motivo unos meses en la cárcel en 1960, o que su hermano Juan terminó llevando a efecto un exilio voluntario. En este sentido cobran especial importancia las palabras de Carlos Barral que vinculan al Partido Comunista con la intención de impulsar la novela social. Proceden originariamente de la edición de 1978 de *Los años sin excusa. Memorias II*:

El Partido [se entiende que el Comunista] colaborador imprescindible, se hacía cargo de la «operación realismo» en lo concerniente a los novelistas, al mantenimiento de su cohesión como grupo y a la vigilancia de su dedicación (Sanz Villanueva, 1980: 83).

Debemos tener en cuenta que la censura efectuará su labor, incluso en obras que no tienen un contenido ni una intención política, –recordemos los problemas para la publicación de *Los contactos furtivos*–, pero también es observable con el paso del tiempo una crítica permitida por el régimen, con la intención de dar una imagen de pluralidad de opiniones de cara al exterior. Es el concepto del «conspirador tolerado» que señala Ramón Buckey en *La doble transición (Política y literatura en la España de los años setenta)*, partiendo de una opinión de Tierno Galván. Según este criterio, se controlarían mejor las opiniones contrarias a lo establecido abriendo el puño de vez en cuando y permitiendo la publicación de algunas de estas novelas.

Carlos Barral tendrá un papel destacado en la actividad literaria de la «Generación del 50», no sólo por su labor como autor, sino también por su importante quehacer como editor. En estos años resurge la actividad editorial, hecho este que favorece que los autores jóvenes se den a conocer. De esta manera las primeras novelas de los jóvenes del 50 aparecen no sólo en la clásica Seix-Barral, sino también en colecciones de otras editoriales que se harán prácticamente *ex professo* como «Colección de Autores Españoles Contemporáneos» de Planeta, la «Nova Navis», de Aguilar o ya más tarde, al comienzo de los 60, las «Selecciones de Lengua Española» de Plaza y Janés. De la misma forma, tendrán especial importancia publicaciones periódicas tales como *Laye*, *Ínsula* o *Acento*.

También durante esta época los diferentes premios literarios servirán para dar a conocer a los jóvenes valores. Posiblemente fue el Premio Nadal el que gozó de mayor popularidad entre ellos. Muestra de que los jóvenes del 50 despuntan en él son las victorias de Sánchez Ferlosio por *El Jarama* en 1955, o de Ana María Matute en 1959 por *Primera Memoria*. Junto al Nadal destacamos también el Premio Biblioteca Breve, de la mencionada Seix-Barral, del que resultarán ganadores sucesivamente Luis Goytisolo por *Las afueras* en 1958, García Hortelano por *Nuevas amistades* en 1959 y Caballero Bonald por *Dos días de setiembre en 1961*.²¹

²¹ En 1960 el premio quedaría desierto, aunque entre la terna de finalistas se encontraban *Encerrados con un solo juguete*, de Juan Marsé y *La criba*, de Daniel Sueiro, con lo que, aun sin ganador, nos sirve también el premio de este año para ejemplificar lo que proponemos.

El hecho de que estos autores compartan tantos puntos en común (principios artísticos, referentes literarios, lugares de publicación) abre la puerta a la existencia de una serie de textos que servirían para recoger de forma oficiosa los presupuestos teóricos de al menos una parte del grupo. Esta función parecen cumplirla tanto *La hora del lector* (1957), de José María Castellet, como *Problemas de la novela* (1959) de Juan Goytisolo.²²

Ya hemos comentado que muchos de los que forman este «Grupo del medio siglo» mantienen entre sí relaciones personales, pero es que además, debido a la toma de conciencia de la actividad que están llevando a cabo, es posible rastrear también encuentros literarios que poseen una temática social. Una muestra es el I Coloquio Internacional de Novela, celebrado en Formentor los días 26, 27 y 28 de mayo de 1959. Las tres cuestiones que se debaten están tremendamente relacionadas con la problemática de la novela en esos años, y responden a los títulos siguientes: *El novelista y la sociedad*; *El novelista y su arte*; *El porvenir de la novela*.

Desde un punto de vista puramente técnico, el conjunto de obras que la «Generación del 50» escribe durante estos años no sólo se caracteriza por una visión detallada de lo circundante y por la presencia de un protagonista colectivo. La técnica cinematográfica tendrá una especial relevancia, y el narrador se ocultará tras una especie de cámara, alejándose de las intervenciones e informando tan sólo de lo que ve en el momento. Se proscribía, por tanto, el narrador omnisciente. Junto a esto, existirá cierta independencia en las secciones narrativas, que se pueden ir separando gracias a elementos tipográficos (o a la ausencia de ellos): «Así se establece una fuerte construcción cinematográfica de secuencias o escenas separadas por un espacio en blanco que sirve a modo de elemento de transición» (Sanz Villanueva, 1980: 202). En relación a esto, remarcamos la importancia que para el grupo tuvo la influencia del cine. Durante los años 40 y 50 irrumpe en España el neorrealismo cinematográfico italiano, y los jóvenes novelistas se empapan de su estética y de su forma de presentar la realidad. Siguiendo con esta idea, no olvidemos que habrá autores que realizarán guiones para el cine (Marsé o Sueiro) y otros que crean novelas que en su origen fueron guiones (pensemos en *La isla* de Juan Goytisolo).

²² Esta obra también nos serviría para mostrar la futura decadencia de la novela social pues el autor, quizá arrepentido de alguno de los principios que expone, se ha mostrado contrario a su reedición.

Finalmente, en cuanto a los temas, destacarán los de problemática obrera (recordemos las novelas de Ignacio Aldecoa), los rurales, los relacionados con ambientes donde no pasa nada (piénsese en *El Jarama* hasta que tiene lugar el ahogamiento), y se remarca la importancia del tema infantil. Los «niños de la guerra» tienen la necesidad de contar la infancia que les ha sido arrebatada e incluso una juventud que no consideran plena porque se han saltado el paso de la niñez. En este sentido no todo será absolutamente autobiográfico, sino que hay un trasvase de experiencias de autor a personaje que, una vez convertidas en ficción, tienen la función de hacer sentir en el lector un ambiente, un entorno, una esencia más general. Los títulos en los que predominan o tienen especial importancia los personajes infantiles son muy numerosos, podríamos citar *Duelo en el paraíso* (1955) de Juan Goytisolo, *Cabeza rapada* (1958) de Fernández Santos o la evolución que presenta años más tarde *Si te dicen que caí* (1973), de Juan Marsé. Federico Campbell recoge en su *Infame Turba*, en 1971, las siguientes afirmaciones de Ana María Matute:

Vivimos la guerra a una edad en que las cosas impresionan de una forma bastante perdurable, y tal vez por eso mi generación –que era niña durante una guerra– incorporó, creo que por primera vez, al niño como sujeto literario –no como figura secundaria– a la novela española. Lo cual me parece importante (Campbell, 1994: 287).

Siguiendo con esta idea, nos parece muy interesante el concepto de «cuarto de atrás» que plantea Carmen Martín Gaité en su novela homónima aparecida en 1978. Además es un ejemplo de que, aunque el tiempo transcurra, en los autores del grupo permanece un poso de temas que los obliga a volver a remitirse al pasado. La autora salmantina conceptualiza un espacio en la parte trasera de la casa, en el que los niños están seguros, ajenos a los problemas adultos, un lugar sólo para ellos. Es también el recuerdo, nuestra parte interna, el niño que aún permanece en nosotros. De una forma o de otra, los escritores de la «Generación del 50» terminan volviendo con frecuencia a su cuarto de atrás para la creación de su mundo de ficción.

Con todo, a finales de la década de los 50 comienza a verse un cambio en el panorama literario y una progresiva pérdida de peso del realismo social dentro del mundo de la novela. Las causas son diversas. Varios escritores han extremado los

rasgos característicos de la novela social, desvirtuando la forma en pos de un mensaje que ha acabado por convertirse en panfletario, ha condicionado la calidad de las producciones, y ha terminado por cansar al lector. Así, este tipo de narrativa comienza a perder adeptos. De la misma forma que durante los 40 se populariza la coletilla «no me cuente usted su caso» para expresar el hastío por la continua repetición de experiencias personales durante la guerra civil y por su expresión en la novela, César Santos Fontela terminará acuñando en 1969 en *Triunfo* el término despectivo de «Generación de la berza» para hacer referencia a toda esta literatura que parece haberse desmarcado de los elementos imaginativos, y a la que ya se le supone un déficit en el elemento artístico. Dice Martínez Cachero:

Al realismo de base y a semejante intención politizadora, se añaden otros rasgos característicos: el descuido del estilo; el menosprecio hacia el experimentalismo, entendido como ánimo lúdico y sin sometimiento a ulteriores aplicaciones interesadas; la proscripción de lo psicológico y, casi casi del protagonista individual; la negación de lo imaginativo puro y de la omnipotencia del novelista-narrador, obligado ahora a ser un fidelísimo o magnetofónico notario de palabras y conductas externas; el empleo de sólo ciertos asuntos, con determinados planteamientos (Martínez Cachero, 1985: 258-259).

Estamos, ahora sí, ante lo que sería un realismo en el mal sentido de la palabra. Se ha perdido el enfoque del fin estético de la novela, y se terminan publicando obras de baja calidad sólo por ser eso, «realistas». Con respecto a esto, comenta acertadamente Fernando Morán en *La novela realista de los años cincuenta en España: explicación de una limitación*, que el hecho de que la novela de este tipo se centre tanto en lo cercano provoca una pérdida de perspectiva que les impide alcanzar la totalidad, es decir, superar su entorno cotidiano como entidad estética completa, de ahí su limitación. De forma general no existiría una voluntad de trascendencia. Esto se completa con la idea de que muchos de estos autores presentan una formación deficiente al comienzo de sus carreras literarias, alejándose del ideal burgués universitario que sí acompañará a otros.

Aunque aún pueden rastrearse muchos ejemplos de la actividad en novela social llevados a cabo por la «Generación del 50» hasta mediados de los 60, la publicación de *Las afueras* (1958) de Luis Goytisolo adelanta un cambio en la actitud de los novelistas,

que quedará totalmente plasmado con la aparición sobre todo de *Tiempo de silencio* (1962), de Martín-Santos, y de *Señas de identidad* (1966), de Juan Goytisolo. Durante los años 60, la sociedad ha cambiado, mejorando ostensiblemente su nivel de vida y potenciándose el consumo (es el tiempo de la televisión, el frigorífico y el seiscientos). Al mismo tiempo se ha afianzado el régimen político, y muchos novelistas han caído en el desánimo dado que el mensaje que pretendían no ha llegado al pueblo –es más, a veces sus novelas, dirigidas al proletariado, eran sistemáticamente ignoradas por éste, y leídas por una burguesía más pudiente–. Los propios creadores entienden también, por tanto, la necesidad de un cambio de rumbo. Posiblemente en este tiempo la sociedad se ha vuelto más compleja, y por eso pide a gritos la presencia de una novela que adopte formas más variadas y diversas. El caso de la citada *Tiempo de silencio* es significativo ya que, incluso pese a las complicaciones que presenta, fue muy bien aceptada por los lectores, como lo demuestra la segunda edición de 1965 y una tercera en 1966 con diez mil ejemplares, cifra muy importante en la época.

La positiva deriva comercial de novelas más complejas contribuye a que las editoriales acojan con agrado el nuevo tipo de obras. Al tiempo, los que otrora fueron teóricos de la novela social van modificando sus planteamientos, y personalidades como los mencionados Barral y Castellet se hacen también conscientes de la necesidad de evolución. Finalmente resulta un empujón definitivo contra la novela social el conocido «Boom hispanoamericano», del que quizá fue primer acontecimiento representativo la consecución por parte de Mario Vargas Llosa del Premio Biblioteca Breve de Seix-Barral en 1962 con su novela *La ciudad y los perros*. De forma general, esta manera de narrar le otorgaría a la imaginación el papel predominante que le había sido arrebatado durante más de una década.

A partir de los 70, la deriva de los «niños de la guerra» es muy diversa y parece tender mucho a la individualidad. La vida de algunos de ellos se ha truncado prematuramente, así, por ejemplo, Martín-Santos fallece en 1964 e Ignacio Aldecoa en 1969. Sorprenderá también el silencio narrativo, en lo que a novela se refiere, que experimenta la Matute desde esta década hasta la publicación en 1996 de *Olvidado rey Gudú*, obra de una temática muy diferente a las aquí expuestas. La mayoría sigue escribiendo y explorando nuevos caminos literarios, en los que seguirán siendo figuras destacadas. La enumeración sería tediosa, pero la calidad de obras como *Saúl ante Samuel* (1980) de Juan Benet, toda la *Antagonía* de Luis Goytisolo (cuyo último

volumen, *Teoría del conocimiento*, se publica en 1981) o *Campo de Agramante* (1992), de Caballero Bonald, parece fuera de toda duda. Además, otros, como es el caso paradigmático de Juan Marsé, aun evolucionando sus formas narrativas, son fieles a los temas de la guerra y la infancia que dieron forma al grupo.

En definitiva, la superación de la novela social no supone la extinción de un grupo de escritores extraordinariamente fecundo, que tiene como origen un contexto social común y un estilo inicial de escritura semejante por el que sus miembros son reconocidos como unidad. En el fondo de la mayoría, los ecos de la guerra seguirán resonando y el olor a pólvora se escapará de entre las páginas de sus novelas.

Después de todo lo expuesto, es inevitable que nos planteemos si Antonio Rabinad puede pertenecer a esta «Generación del medio siglo». En primer lugar, Rabinad se encuentra en el intervalo de nacimiento que hemos visto. Al nacer en 1927, sería coetáneo al grueso del grupo. De la misma forma, y debido a su edad, vive la guerra como niño consciente, lo que se encargará de reflejar en su producción. Nos ha llamado la atención un comentario aparecido en *El hombre indigno*, en el que Rabinad parece molesto por no haber sido incluido en la nómina de Aldecoa. De esta manera, comentando los horrores de la guerra, dirá:

Y no hay peor obscenidad que la de la muerte violenta, aquella que reduce en un segundo un ser humano a un pelele sangriento. *Los niños de la guerra* (y yo fui uno de ellos, señora Aldecoa) tuvimos muchas ocasiones de contemplar esos peleles. También Candel (señora Aldecoa) contemplaría algunos, por lo que cuenta en *Han matado un hombre, han roto un paisaje* (Rabinad, 2000: 386).

Por otro lado, nuestro novelista conoce a un buen número de los autores del grupo, y mantiene amistad con varios de ellos tal y como nos cuenta en su producción biográfica, con lo que el criterio de cercanía (en el caso de que se debiera tener en cuenta) también se ve satisfecho en su caso. Con ellos, además, compartió algunas de las tertulias literarias en la Barcelona de la época.

Como muchos de los autores vistos en las páginas anteriores, el Premio Nadal será un fetiche para él, y se presentará en dos ocasiones, teniendo este certamen como un referente.

Las editoriales en las que publica Rabinad también serán las habituales de los componentes de la «Generación del 50». Tras la consecución del Premio Internacional de Primera Novela en 1951, se le abrirán las puertas de Plaza y Janés. También conseguirá publicar en Seix-Barral. Es cierto, sin embargo, que no será asiduo de las publicaciones periódicas.

Desde un punto de vista puramente novelístico, ya hemos mencionado en el apartado correspondiente al «Estado de la cuestión crítica» cómo diversos teóricos han comentado la posible influencia de Cela en la producción rabinadiana. Lo que sí está claro es que Rabinad adopta en varias ocasiones el protagonista coral tan del gusto dentro de la novela social. De la misma forma, la influencia del cine en su novelística sería también notable, no sólo como elemento de ambientación –donde lo usa como espacio de vida de sus personajes, utilizando además los títulos de diversas producciones como un recurso expresivo más–, sino desarrollando además una técnica cinematográfica en la que el narrador es simple testigo de los hechos que suceden, como si él mismo llevase una cámara al hombro. En este sentido, la tipografía y los espacios en blanco cobrarán también importancia para enlazar las diferentes secuencias. Muestra también de la importancia que el cine tiene para él son los trabajos que realiza como guionista, siendo especialmente significativa la reelaboración que hace de su novela *La monja libertaria*, a la que retitula como *Libertarias* una vez se estrena la película, de mismo título, que Vicente Aranda había filmado basándose en el texto de Rabinad.

En relación a los temas de sus composiciones, Rabinad incidirá, como hace el grupo, en el tema de la niñez, la guerra, la posguerra y las primeras experiencias con ellas como telón de fondo. Cuando deja de usar a los protagonistas infantiles, tomará como figuras principales a jóvenes que transitan desorientados por una sociedad sin ilusión ni esperanza.

Posiblemente la principal dificultad que ha tenido el escritor barcelonés para ser considerado como miembro de pleno derecho del grupo, y la causa que ha contribuido a su caracterización como *outsider*, ha sido el relativo desfase del momento de publicación de sus diferentes obras. Cuando tras la superación de los problemas de

censura aparece *Los contactos furtivos* en 1956, etapa de auge de la novela social, la obra tiene una muy buena acogida por la crítica. En cambio, su segunda novela empieza a plantearnos dificultades: cuando Barral decide publicar *A veces, a esta hora* en 1965, la novela se aleja ya de los cambiantes gustos estéticos de la época, lo que podría explicar la dura reseña de Mainer. Tampoco *El niño asombrado* (1967) ni *Marco en el sueño* (1969) parecen cumplir a finales de los 60 la renovación que entonces se le venía pidiendo a la novela de la época, quedando en parte anacrónicas.

A partir de aquí, la novelística de Rabinad se ha movido en torno a cierto inmovilismo temático y a una experimentación en las formas que ha resultado en cierto modo tardía, y que llega a su culmen tanto con *Memento mori* (1983) como con *El hacedor de páginas* (2005). En pocas palabras, es como si hubiera recogido el testigo de la experimentación formal y lo hubiera puesto en práctica veinte años más tarde, lo que ha desembocado en novelas demasiado complejas para los lectores de su tiempo.

En definitiva, posiblemente el olvido de la inclusión de la figura de Antonio Rabinad dentro de las agrupaciones de la «Generación del 50» –y que luego ha supuesto la vehemente rectificación de algunos críticos, como ocurre en la reseña de Sanz Villanueva sobre *Memento mori* (Sanz Villanueva, 1997) que trataremos con detalle en el apartado correspondiente a esta novela–, se deba a cierto desfase temporal en la aparición de sus obras respecto de lo que en ese momento escribe el resto de los autores del grupo, así como a una evolución peculiar que provoca que, al mismo tiempo que no abandone los preceptos de su producción primera, aleje al gran público del grueso de sus obras. De acuerdo con esta última línea de interpretación, Antonio Rabinad sería por tanto, a nuestro juicio, un integrante de pleno derecho de la «Generación del 50» que nunca llega a renunciar al espíritu de sus primeras obras, y que se mueve en una novelística con voluntad de testimonio aunque no sólo con una intención explícita de denuncia. Aunque quizás se haya enredado un poco en las cortinas del tiempo, Antonio Rabinad es sin duda un auténtico «niño de la guerra». Hacemos nuestras, por tanto, las palabras del propio Sanz Villanueva:

Los caminos de la justicia poética son inescrutables y azarosos, y si muchas veces la fama de algunos autores se debe a fenómenos sociológicos muy perecederos, el desconocimiento de otros hay que achacarlo al peso de la rutina y a la pereza mental que

nos lleva una y otra vez por los caminos trillados. Sólo así se explica el olvido de Antonio Rabinad, un narrador que está no sólo a igual altura que otros consagrados de su generación, sino que debiera tener un alto reconocimiento en el conjunto de la prosa de postguerra (Sanz Villanueva, 1997).

**2. UNA VIDA HECHA NOVELA: LA EVOLUCIÓN DEL NIÑO AL
HOMBRE EN *EL NIÑO ASOMBRADO* (1967) Y *EL HOMBRE
INDIGNO* (2000)**

*¿No te das cuenta de que estas imágenes y su ritmo nacen de la mirada de un niño,
y que sin ese niño no expresan nada?*

(Juan Marsé)

2.1. Análisis de los elementos narrativos de *El niño asombrado*

El niño asombrado es la segunda obra que publica Antonio Rabinad tras su regreso de Venezuela. En 1965, al poco de volver, sale a la luz *A veces, a esta hora*, y dos años más tarde aparece esta novela. Aunque se da al público en 1967, algunos de los textos que componen la narración de *El niño asombrado* se gestaron muchos años atrás, pero sin la intención de que perteneciesen al cuerpo de una novela. Lo que ha realizado el autor es una labor de adaptación de textos previamente redactados junto a otros creados exclusivamente para esta obra, dando lugar a un palimpsesto que marcará la estructura del libro.

El niño asombrado es también la primera de las dos obras que consideramos como novelas biográficas de Antonio Rabinad, y que vamos a estudiar de manera conjunta. Esta obra está dividida en ocho secciones capitulares sin título, compuestas a su vez por diversos subcapítulos muy breves con un título que ilustra qué va a ocurrir en ellos. Sólo el primer y el último capítulo no tendrán divisiones internas, estando conformados por un único texto cada uno con su respectivo título: «La calle», en el capítulo inicial, y «El asombro» en el capítulo final. Esta diferencia estructural va a marcar su importancia ya que actuarán como marco y cierre de la obra a través de un recurso que luego veremos.

El argumento de la obra es muy sencillo y, debido a los sucesos que se nos cuentan, pensamos que tiene una profunda huella biográfica. Estamos ante un texto escrito en primera persona en el que se nos deja ver la vida cotidiana de un niño en los momentos previos a la guerra civil, durante el transcurrir de ésta y en la inmediata posguerra. Iremos siguiendo a un personaje infantil no nominado a lo largo de sus vivencias cotidianas: enfermedades infantiles, juegos diarios, asistencia al colegio,

primeras experiencias... Todo dibujado de una forma impresionista, ya que el estilo de la obra se basa en imágenes inmediatas y furtivas de lo que ve y siente el niño, quedando muchas de ellas aisladas del conjunto de la obra porque ésta no tiene un hilo argumental lo suficientemente fuerte para ir uniendo todos los capítulos entre sí, y en consecuencia, varios episodios quedan aislados de la trama general. Estos episodios que consideramos más independientes del núcleo de la novela tienen la función complementaria de recrear una parte tangencial muy concreta del mundo en el que vive el niño. Podemos citar como ejemplos «El esqueleto» (donde se recrea el subir y bajar de los vecinos por la escalera de la vivienda), «Globos» (en el que se narra cómo se comportan los niños ante la presencia en el cielo de un globo perdido), «El demonio» (texto muy breve en el que el niño parece distinguir al demonio en el empapelado de la pared)¹ o «Transfiguración de la mosca» (donde se da cuenta de los juegos en los que los escolares empleaban a estos insectos). En relación a la trama general citada, ésta nos ofrece elementos por medio de los que básicamente podremos distinguir cómo es la vida del protagonista antes del conflicto, cómo se tuerce ésta cuando estalla la guerra (siendo la muerte de su padre un momento fundamental), las penurias económicas que sufre la madre para sacar a flote a la familia, la muerte por enfermedad de una de las hermanas, el odio hacia la escuela, y la toma de conciencia hacia el sexo femenino. Tenemos pues una sucesión de experiencias desde la perspectiva del niño, donde él será el elemento que dé unidad a toda la narración.

Dentro de la estructura total de la novela, los capítulos inicial y final forman parte de un juego más complejo que vamos a analizar. En ellos no aparece el niño sino su versión ya adulta (y que identificamos como un trasunto del propio Rabinad), que haciendo uso de sus propios recuerdos se encargará de la redacción de los capítulos centrales. A lo largo de una tarde, este personaje se sentará a teclear en su máquina de escribir lo que ha sido su infancia. El resultado es el resto de la novela. Esta labor la

¹ Que el niño deje volar su imaginación y que ésta llegue a contemplar al Demonio como elemento sobrenatural es algo que no sólo podemos observar en otras novelas de Rabinad, como en *El hombre indigno*, sino también en obras de otros autores donde el protagonista pertenece al mundo de la infancia, tal es el caso de *El príncipe destronado*, de Miguel Delibes. De esta manera, cuando acuestan al protagonista, un niño de tres años, todo lo que hay alrededor cobrará vida:

Quico permaneció unos segundos inmóvil, traspuesto, pero al oír el chasquido abrió unos ojos terriblemente dilatados en las órbitas, sin moverse, divisó el resplandor que se adentraba por el montante y, en la penumbra, la inmovilidad amenazadora del Ángel de la Guarda y sus ojos y sus alas y, de improviso, los cuernos y el rabo y, entonces, gritó [...].

Pero nadie acudió y el Demonio empezaba a rebullir [...] (Delibes, 2011: 162-163).

llevará a cabo como forma de conocerse tras haber quedado liberado de una tarea no explicitada que lo hacía infeliz; con dicha tarea el autor establece posiblemente una correspondencia con el mundo real, de modo que podemos identificar dicha liberación con el abandono final del trabajo de oficinista por parte de Antonio Rabinad. Ahora el personaje no tiene nada que hacer con su tiempo libre, y para volver a ser quien fue debe recordar qué se siente al ser un «niño asombrado»:

Mi libertad es absoluta. ¡Tantos años deseándola! Y ya está: la libertad. Puedo hacer lo que quiera. ¿Qué es lo que quiero hacer? Sueño del puchinela liberado. Estoy fuera del tiempo y del espacio. Evadido de la cuadrícula y de la nómina [...]. Y yo, que apenas tengo otra cosa que hacer, miro. Y todo lo que miro está como deformado bajo una presión invisible, la idea lúcida y escalofriante de mi libertad. ¿Quién soy yo? Necesito una medida para conocerme. La rutina diaria del trabajo suplía la personalidad. [...] Y he aquí al puchinela nuevamente cogido en hilos más opresores, más tirantes: en la indestructible malla de los recuerdos (Rabinad, 1967: 14-15).

Finalmente, en el último capítulo, titulado «El asombrado»,² el narrador-protagonista dará como terminado el trabajo arduo que había emprendido y esbozará unas preguntas que deberían ser contestadas por un Dios o un hacedor supremo,³ al tiempo que muestra su añoranza por el niño que fue y que en parte sigue siendo:

Fatigada de sus sueños, mi frente se inclina sobre la máquina de escribir. Confusos pensamientos se agitan en ella, vagos acordes, alas de sombra. Señor, ¡qué tortura! Ni fuerzas tengo para gritar... [...].

Pienso en mi padre, en mi hermana pequeña; figuras desaparecidas, de carne devorada por el tiempo, ahora sólo espíritu en mi recuerdo. Y pienso en el niño que era yo. Que ya no soy yo. Me vuelvo, y le veo como dentro de una esfera luminosa,

² Nótese que Rabinad utiliza de forma consciente un título similar al que fue su primer cuento publicado, *El asombro*, aparecido el 3 de enero de 1948 en la página 9 del número 544 de *Destino*. La idea del niño absorto y sin poder reaccionar ante un mundo que no comprende es algo transversal en ambas producciones.

³ Hacedor supremo que también aparece en *Marco en el sueño*, donde es constantemente cuestionado por el personaje de Eliseo. En ese caso, el Dios sería el soñador y las criaturas las soñadas, al estilo unamuniano de *Niebla*.

intraspasable; vaso de cristal límpido en el que cualquier hecho actual, el pormenor más insignificante, puede despertar un eco, un reflejo; yo lo estoy viendo, y él no puede verme a mí. ¿Desde dónde me miraría?

Y siento una gran lástima por él, por ese niño que no ha muerto, pero que ya no vive, y que descansa –¡al fin!– en su limbo natural, ese paraíso intermedio de la nostalgia.

[...] Todo ese subir y bajar; ese ir y venir de las gentes; el vaivén de la luz en el cielo, ¿por qué? ¿Para qué? Ese entrecruzamiento de muertos y vivos, esa delicada trama de carne, memoria, y ensueños, ¿qué significa? ¿Me lo dirás algún día?

¿Estamos, en verdad, alejados de nuestro país de origen? ¿De nuestro verdadero país? O esa sensación, ¿es también un espejismo?

Habla, Silencioso (Rabinad, 1967: 163-165).

Tal y como Antonio Rabinad ha estructurado la novela, podemos decir que la *fábula*⁴ supera ampliamente a la *historia* en la composición de la narración. Varios años de la vida del protagonista han sido condensados de forma breve entre las páginas del libro. Esta fábula es en sí muy simple y se puede concretar fácilmente. Desde un punto de vista cronológico, el protagonista nos cuenta su infancia deteniéndose en acontecimientos que considera relevantes; en esa sucesión lineal vemos cómo se pone enfermo, cómo es su entorno, cómo ese entorno se distorsiona por la guerra (con la muerte del padre como elemento principal), la marcha al pueblo para huir de la situación bélica de la ciudad, la vuelta al colegio, la muerte de la hermana y el despertar sexual. Años más tarde el niño, convertido ya en adulto, rememora los hechos vividos. Esto último, que ya implica un juego temporal, junto al resto de dislocaciones que iremos tratando es lo que moldea la fábula y conforma la *historia*.

A lo largo del proceso no existen momentos de una gran tensión argumental, pudiéndose decir por este motivo que la mayoría de los *acontecimientos* que tienen lugar son de *desarrollo* y no de *crisis*, ya que las transiciones de estado se presentan de

⁴ Para el comentario formal de las distintas novelas hemos seguido fundamentalmente la terminología propuesta en la clásica obra de Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*. Indicamos que, dentro del estudio de cada obra, se ha puesto en cursiva la primera vez que se hace referencia a un elemento narratológico que utiliza esta autora.

forma paulatina y no abrupta. Salvamos de esta consideración los instantes en que el niño se hace de repente consciente de lo que lo rodea. Estas situaciones sí podrían considerarse como acontecimientos en forma de crisis. De ellos señalamos tres:

1) Cuando estalla la guerra. El narrador nos presenta este hecho en apenas dos páginas y a partir de aquí la vida del protagonista se verá seriamente afectada.

2) Cuando el niño toma conciencia de la muerte del padre. La crisis se producirá no con la muerte, que el niño vive como un juego, sino cuando se hace consciente de que ese juego no es real y el peso de lo que ha ocurrido se le viene encima. Tras el asesinato, él piensa que su padre en realidad sí está vivo y que sólo él lo sabe. Cuando intenta verbalizarlo ve que es imposible:⁵

Pero, cosa rara, a medida que me desenvolvía en palabras, me enredaba, balbucía... e iba perdiendo increíblemente la seguridad. Notaba que no era creído, y yo mismo no conseguía ya dar con la razón exacta, íntima, sustentadora de mi creencia. Al fin callé, confundido.

[...] vi cómo caían sobre mí consecutivas capas de negrura (Rabinad, 1967: 82).

3) Finalmente, cuando aparece repentinamente la sexualidad en el niño y el sentimiento de culpa lo embarga:

En la calle, todas las cosas parecían cambiadas. Vi fachadas con sol, acacias verdes, tensos cuerpos de mujer... Todo era nuevo y brillante; todo reía; sólo yo me sentía viejo, oscuro, íntimamente sucio, bajo aquel desbarajuste luminoso, caminando a lentos pasos hacia el colegio (Rabinad, 1967: 135).

Dentro de la historia, el narrador se mueve en dos planos temporales distintos que quedan perfectamente marcados por el uso de diferentes tiempos verbales. En los subcapítulos mencionados de «La calle» y «El asombro», que le sirven de marco, el narrador usará el presente, mientras que en el resto de la novela se usará el pasado. Esto ocurre porque dentro de la novela se plantea el juego de que en esos capítulos demarcativos el narrador ficticio se encuentra en un presente literario a partir del cual

⁵ No consideramos que haya crisis tampoco ante otro suceso relevante como es la muerte de la hermana menor, pues el personaje protagonista la acepta con una naturalidad irreal, fruto de su condición de niño aún inconsciente de la importancia de los hechos que están sucediendo a su alrededor.

irá recordando los hechos de su niñez. Cada uno de los capítulos será por tanto un ejemplo de narración basada en una *retrospección* constante por parte del narrador. Queda compuesto de este modo un juego de *anacronías* que calificamos como *subjetivas*, al basarse en los recuerdos y pensamientos de ese personaje-narrador. Éste sólo aparecerá de forma corpórea una vez fuera de esos capítulos que sirven como marco, concretamente en las líneas iniciales del subcapítulo «Lo oscuro», donde nos contará el momento definitivo en que los milicianos van a buscar a su padre y el protagonista lo ve por última vez. La importancia de este suceso explica la transitoria interrupción del pasado para saltar al presente desde el que escribe, así como su corporeidad. La sensación que se transmite es la de que el narrador debe tomarse un respiro antes de seguir redactando unos hechos que le resultaron traumáticos:

La máquina cesa un instante de teclear. Cierro los ojos y me encuentro en el comedor de casa, pero que ya no es éste, sino otro más vasto e iluminado, el de mi infancia (Rabinad, 1967: 69).

Los recuerdos del narrador serán, por tanto, la base de la narración. La memoria es un elemento que aparece con frecuencia en la novelística de Antonio Rabinad. El autor barcelonés destaca en sus novelas lo selectivo que suele ser este material, ya que dos personas pueden interpretar de forma muy distinta un mismo hecho del pasado. El proceso del recuerdo en el narrador de la novela es también muy selectivo, al hacer mención solamente a unos sucesos concretos en los que resume toda su infancia. De esta manera, estas anacronías podemos considerarlas *incompletas* dado que se omiten muchos elementos.

Por otro lado, las mencionadas anacronías en las que se organizan los materiales del recuerdo serían *durativas* e *internas*. Entendemos que son durativas por extenderse de forma amplia en la narración, e internas porque tienen lugar dentro del lapso temporal de la fábula primordial, de hecho, sin esas anacronías ya hemos comentado que no habría novela.

Hemos mencionado ya que existen dos planos temporales en la historia: el momento desde el que recuerda el narrador-personaje y el tiempo en el que se desarrollan los hechos que suceden durante su infancia. Tanto en un caso como en otro se observan algunos datos que pueden ser interesantes para situarnos dentro de la fábula. Si empezamos por el presente del narrador, se nos contextualizará que todo ha ido

siendo contado en tan sólo una tarde. Interpretamos esto porque comienza a escribir cuando salen los trabajadores de las fábricas para comer, y termina el texto cuando está cayendo la tarde y los obreros regresan a casa tras la jornada laboral. Así, al comienzo de la novela:

Mediodía solar. La calle empedrada es como un río gris. Hace un momento, con la salida de los obreros de las fábricas, la calle se ha llenado por el fondo, desbordando el paso a nivel [...] (Rabinad, 1967: 13).

Y en el capítulo final:

Fatigada de sus sueños, mi frente se inclina sobre la máquina de escribir [...]. La habitación se oscurece lentamente, y de la calle llegan, a intervalos, las risas frescas, los pasos vivaces de las muchachas de las fábricas.

Cada una lleva en su cuerpo joven una tibia seguridad, una promesa de descanso (Rabinad, 1967: 163).

En esas pocas horas el narrador condensará el relato de los sucesos de su infancia. Las referencias temporales que encontramos para emplazar los años que son objeto de su recuerdo nos colocan en un intervalo comprendido entre mediados de los años 30 y principios de los 40. Obtenemos tres datos concretos:

1) El primer dato explícito nos lo da el título de uno de los subcapítulos, «Reyes 1936», que nos sitúa siete meses antes del estallido de la guerra civil. No es fortuito que se elija ese año y no otro, ya que parece querer subrayarse la importancia que va a tener la guerra en la vida del personaje. Desde un punto de vista de la conformación del texto, no advertimos una disposición significativa de este capítulo en el conjunto total de la novela.

2) La siguiente referencia concreta nos coloca poco antes del comienzo de la guerra. Describiendo una fotografía en la que aparecen los compañeros de colegio, el narrador incluso elucubra, desde lo que podría ser su presente, sobre el destino de estos niños durante los combates. La fecha concreta, que observa dificultosamente el narrador en la esquina de la pizarra, será «Lunes, 6-VII-36» (Rabinad, 1967: 59). Más tarde la pregunta retórica del narrador:

¿Qué va a ocurrir dentro de unos días? ¿Qué sucederá cuando, transcurrido ese pequeño instante detenido, la vida siga el tiempo corra? [...].

¿Qué les ocurrirá a esos niños dentro de doce días? (Rabinad, 1967: 59-60).

3) Finalmente, encontramos un pasaje en el que el niño asiste a la entrada de las tropas nacionales en Barcelona. En ese momento el narrador aclara que «La guerra había terminado» (Rabinad, 1967: 104). Entendemos que nos situamos, por tanto, alrededor de abril de 1939.

Los acontecimientos contextualizados en la fábula durante estos años tendrán una expresión dentro de la historia con unas características concretas en cuanto al *ritmo* y a la *frecuencia*. Una descripción del ritmo de la narración nos lleva a una conclusión paradójica. El hecho de que el narrador dé pequeños saltos entre cada subcapítulo conlleva que, como hemos apuntado previamente, la fábula total ocupe más tiempo que la historia, y por lo tanto la estructura de dicha historia presente la forma de un *resumen* de los años vividos por el protagonista. Sin embargo, es frecuente que en mitad de esa estructura resumida el narrador se detenga a describir una situación o una sensación –no a un personaje, las descripciones físicas son prácticamente inexistentes en toda la obra como detallaremos más adelante– que le esté llamando poderosamente la atención al niño en ese momento. En estos extractos se aprecia una *desaceleración* importante que puede llegar a la *pausa* definitiva. Un ejemplo de desaceleración lo podemos ver en el fragmento que sigue. El protagonista y su amigo, Ayza, ascienden por una escalera hasta el piso del segundo de los muchachos. Esta acción ocupará una página en la novela.

Recuerdo la escalera oscura, llena de un olor turbio, malo, distinto del de la mía, más estrecha pero poblada de olores francos, a basura honrada, a vida de obrero. En un rellano, tras una puerta, se oían voces irritadas, de tono canallesco. En otro, una puerta se abrió de golpe a nuestro paso, y salió una vieja bruja, el pelo recogido en tenacillas, envuelta apenas en una astrosa bata... Mi amigo, sin inmutarse, seguía subiendo escalones (Rabinad, 1967: 50).

La pausa más evidente la encontramos en el subcapítulo referido unas páginas atrás, en el que el narrador observa una vieja fotografía y se va demorando en cada uno

de los detalles que la componen. El título ilustra con acierto el texto: «El instante detenido».

La foto está tomada de modo que salga el profesor, al fondo, de pie sobre la tarima. Se ven, en primer término, los pupitres al revés, enseñando sus cajones llenos de papeles. Los niños, desde sus sitios, han vuelto las caras hacia atrás, mirando la máquina del fotógrafo: toda la clase es una sonrisa estática; la presencia del invisible fotógrafo, donde convergen sonrisas y miradas, es impresionante. Ahí están todos los alumnos; yo podría citar todavía el nombre de todos; Puyol, Calabuig, Milán, Sabater, Ayza, Revérter... (Rabinad, 1967: 59).

En relación a la frecuencia con la que se presentan los acontecimientos, estos aparecen de *forma única* en la narración sin particularidades reseñables. Sólo se aprecia una ligera repetición cuando los milicianos detienen al padre del protagonista para llevárselo, aparentemente para ser interrogado. No es una repetición estricta porque a este personaje lo detienen tres veces distintas de las que se nos da cuenta tan sólo de dos de ellas, omitiéndose la segunda detención. La tercera ocasión será la definitiva, y el personaje no regresará a casa. Con todo, el narrador lo hace de forma tan seguida y tan similar que, aun siendo momentos distintos, los sucesos parecen solaparse y hacerse uno. Desde un punto de vista estilístico, asociamos esta repetición peculiar a la tranquilidad que parece sentir el niño ante este hecho. Se han llevado a su padre pero no experimenta nerviosismo, no pasa nada, ha ocurrido ya antes. Para él, su padre volverá pronto. Sólo comienza a sentirse extraño cuando ve a su madre llorar, algo que, en cambio, no había pasado nunca: «Yo nunca había visto llorar a mi madre. Aquel llanto suyo me asombraba, me aturdí»⁶ (Rabinad, 1967: 74).

En todo el proceso, la *focalización* utilizada para la narración es la perspectiva que de las cosas tiene un niño, ya que, insistimos, esta figura infantil se corresponde con el narrador adulto. En general, la novela es una sucesión de primeras experiencias, de primeros momentos vividos que intentará sintetizar el autor con el adjetivo que encontramos en el título. El «asombro» del niño ante los cambios repentinos que se suceden a su alrededor, y a los que no está acostumbrado, es lo que se intenta remarcar en el sintagma que da título a la novela. Este asombro se produce ante situaciones que el niño no espera que ocurran, y que producen una dislocación en la realidad que suele

⁶ Nótese de nuevo la fórmula del «asombro» para referirse a los sentimientos del niño.

vivir. Frente a estas realidades sorprendentes, el niño se muestra absorto, incapaz de entender los segundos significados que hay a su alrededor. No hay miedo, así que como el narrador en esos momentos adopta la perspectiva del niño, todo se cuenta con una naturalidad absoluta pese a la tensión que experimentaría un adulto en una situación similar. Un ejemplo lo tenemos cuando unos hombres, que no aparecen identificados en el texto, acuden a casa para detener al padre:

Ahora la casa está llena de hombres, y sus armas rutilan, imponen, les asoman por todos lados; son mucho mayores, mucho más pesadas de lo que yo hubiera imaginado [...].

Los otros, en tanto, revuelven cajones, desordenan armarios. ¿Qué buscan? No lo sé. Acaso mamá lo sepa. Inmóvil, mi madre mira esas manos extrañas andar nerviosamente entre las ropas (Rabinad, 1967: 66).

Poco a poco el niño se va haciendo consciente de las nuevas realidades, pero no alcanza a entender su verdadera importancia, con lo que las va asimilando a un juego en el que él participa sin entrar en mayores consideraciones:

El juego preferido era la guerra. Y el momento más bello, aquél en que uno se sentía «herido». Era hermoso morir, y yo, en las guerras del barrio, siempre había querido que me matasen (Rabinad, 1967:129).

La imaginación y la incredulidad cobran un papel muy importante en el intento de expresión por parte del narrador de los sentimientos que el niño va experimentando ante los cambios que lo envuelven. El protagonista no se cree lo que está pasando, tal y como veremos a continuación con la muerte del padre. Pero es más, si termina por admitir la realidad, la asimila a un mundo fantástico que no le hace daño. De esta manera, cuando regresa al colegio, termina convirtiendo el miedo ante las novedades que lo rodean en algo mucho más atractivo.

Viejos mapas descoloridos pendían de las paredes; ríos azules y líneas rojas atravesaban amarillos territorios acribillados de nombres; ríos que, en aquella hora matinal, estarían fluyendo en sus orillas hablando en lenguas desconocidas... (Rabinad, 1967:116).

Con el uso del narrador que se emplea en *El niño asombrado*, Antonio Rabinad configura una triple identificación: el narrador-personaje que se sienta a la máquina de escribir habla sobre sí mismo cuando era niño, y permite la identificación con el escritor a través de los hechos que se cuentan. De esta manera la obra es una novela biográfica en la que entendemos que coinciden autor, narrador y personaje.

Siguiendo con las técnicas narrativas, cabe destacar la inclusión de un juego diferente en el subcapítulo titulado «Calabuig»; el narrador realiza una mención a las historias que circulaban de boca en boca entre las gentes de la ciudad. Es una fórmula que se acerca a las conocidas «aventis», muy características de novelas como *Si te dicen que caí* de Marsé. A este recurso, que en *El niño asombrado* tan sólo se apunta brevemente, volverá Antonio Rabinad más tarde y con más intensidad en obras como *Marco en el sueño* o *Memento mori*, donde lo explicaremos con más detalle. Lo que ocurre en *El niño asombrado* es que durante unas páginas se le cederá la palabra a este personaje, Calabuig, quien a modo de narrador omnisciente dará muestras de conocer fantásticas historias que embelesan a todos. Estas historias, todas llenas de aventuras, se resaltarán tipográficamente con el uso de la cursiva. Su especial habilidad para transmitir tal cúmulo de elementos imaginados –aunque basados en hechos reales que bien le podrían haber ocurrido a cualquiera de los que escuchan, y de cuya veracidad nadie duda– convertirá a este personaje en un ser mítico a ojos de todos. El narrador nos lo describe como sigue. El aspecto con el que queda dibujado el personaje acentúa su carácter de orador, como si fuese una figura legendaria. Es imposible separar su aspecto físico de su actividad como relator de historias.

Calabuig era bajo, feo, cetrino, de cara aplastada y pelo negro pegado al cráneo. Era también algo jorobado y zambo. No sentía entusiasmo alguno por los deportes ni las proezas físicas. No brillaba tampoco por su aplicación en los estudios. Pero tenía una extraña y profunda voz de persona adulta, enormemente sugestiva, con la que nos contaba historias que no sé de dónde sacaba, pero siempre narradas por él como producto de una propia y alucinante experiencia; historias que tanto podían pertenecer al presente inmediato como a un pasado a veces muy lejano. Calabuig, entonces, daba la impresión de ser un gnomo de mil años de edad (Rabinad, 1967: 52-53).

Durante todo el texto, el narrador hará uso de los habituales juegos expresivos que hacen tan característico el estilo de Antonio Rabinad. Nos referimos a las frases

inacabadas, al uso continuado de cursivas y a las uniones mediante guiones, lo que hemos dado por llamar el «estilo entrecortado» de Antonio Rabinad. Aunque estos procedimientos son observables, es cierto que no aparecen con la profusión de otras novelas posteriores. La función que poseen es la de aumentar la expresividad, intensificar la entonación y aportar un matiz onomatopéyico según la situación, apareciendo habitualmente en momentos de tensión narrativa. Así, las oraciones inacabadas terminan comunicando más por lo que no se dice que por lo que efectivamente aparece en el texto. De esta forma, cuando detienen al padre:

Todos le ven, todos son amigos suyos; sin embargo, ahí están, mirando inertes cómo se lo llevan detenido. Nadie es capaz de acercarse, de preguntar, de... (Rabinad, 1967: 67).

O bien, cuando ha muerto la hermana, y ante el ingenuo pensamiento de que pudiese estar dormida, la imagen siguiente devuelve al narrador-protagonista a la cruda realidad:

Sin embargo... esa mujer de cabellos despeinados y grises, que oprime un pañuelo contra su boca; esa mirada vacía de todos; y, sobre todo, la presencia de esa caja blanca, con cierres dorados, que allí, en la sombra, aguarda... (Rabinad, 1967: 133).

Por otro lado, la cursiva suele tener un valor deíctico que permite mencionar un elemento anterior a través de una alusión implícita. Rabinad acostumbra a utilizarla tanto para referirse a ciertos personajes como para enunciar situaciones completas. De esta manera, la encontramos para hacer referencia a la situación en la que el niño pretende contarle a su madre la sensación de que su padre no ha muerto verdaderamente y que él es el custodio de ese secreto: «¿Sabes? *Él* no ha muerto» (Rabinad 1967: 81). También se utiliza como forma de evitar nombrar la actividad sexual que el niño tiene en ese momento y que tanto lo avergüenza. Una vez que ha confesado su pecado ante un sacerdote, el niño presenta sus dudas: «¿Era normal que me ocurriera *aquello?*» (Rabinad 1967: 148).

Finalmente destacamos como recurso el uso expresivo de guiones. Pueden usarse, por ejemplo, para representar la dificultad de verbalizar algo. Esto le ocurre al protagonista cuando se ve incapaz de hablar ante la chica de la que está enamorado. Cuando la ve del brazo de otro chico, se utilizan estos guiones para expresar el

balbuceante mensaje que el protagonista querría trasmitirle: «que-fuera-muy-feliz, yo-la-seguiría-queriendo» (Rabinad 1967: 159).

Los personajes que pueblan las páginas responden a un esquema muy sencillo: observamos un único personaje protagonista capaz de absorber en su ámbito de actuación todas las acciones que tienen lugar en la narración. Junto a él se reconoce un conjunto limitado de personajes secundarios que se nos presentará casi como parte del contexto de las diferentes situaciones en las que el niño se ve envuelto. En lo referente al personaje protagonista, una vez explicado el recurso que le permite presentarse en dos ejes temporales como niño y como adulto, llama la atención que no tenga nombre, algo que es observable también en la novela corta de Antonio Rabinad, *La transparencia*. De la misma forma, hay una ausencia total de descripción en torno a él, y sólo obtenemos datos sobre su persona a través de las cosas que hace o a través de sus reflexiones. Es un caso claro de *calificación por función*. Con el transcurrir de las páginas aumentaremos el caudal de información que sobre él tenemos, pero nunca habrá referencias explícitas, todo será insinuado y deberá el lector ir interpretando una información que le llega con cuentagotas. Lo que Antonio Rabinad deja ver es que lo que le interesa es la captación del ambiente en el que se desarrolla la novela, un mundo que le tocó vivir y que termina convirtiendo en ficción literaria, no un dibujo exacto de los personajes.

Los personajes secundarios que aparecen son los que el narrador recuerda que pertenecen al día a día de su infancia: familiares, compañeros y profesores del colegio, y vecinos del barrio. Todos funcionan como excusa para explicar la aprehensión que de la realidad hace el niño. Como es lógico, por cercanía los miembros de su familia son los que más importancia tendrán en este sentido y, dentro de ellos, la madre, a la que incluso se dirige la dedicatoria de la novela. Será el único personaje secundario que aparezca de forma habitual en todo el texto y el que acompañará al niño en los momentos más críticos. Es un personaje que ofrece seguridad, de ahí el impacto que supone para el niño verla llorando y fuera de sí cuando se anuncia la muerte del padre. En el día a día es la que calma todos los dolores.

Mi madre había puesto su mano en mi frente; una sensación de frescura perduraba en ella. Una vez reconocido el estado en enfermedad, empezaba, por contraposición, a sentirme bien [...]. Oía a mi madre en la cocina, preparándose alguna tisana, y me sabía a salvo, bajo el cuidado maternal (Rabinad, 1967: 19).

Por el contrario, la figura paterna aparece fundamentalmente para explicar su desaparición. Este personaje, como hemos mencionado anteriormente, será detenido en tres ocasiones y ejecutado en la tercera de ellas. A partir de aquí se convierte en un elemento mítico por ausencia. Los extractos previos a la muerte sirven para detallar la relación de padre y niño, pero dentro ya de la *anticipación* de la muerte del primero. Dentro de la fábula es mucho más importante la ausencia del padre que su presencia, dado que consideramos más determinante la repercusión que en la caracterización del personaje protagonista tiene la muerte del padre, que importantes sean los momentos que en la narración pasa con él.

Algo similar ocurre con las hermanas, tan sólo mencionadas de pasada en varios fragmentos de forma extremadamente secundaria: «De pronto, levanté la cabeza: mi madre, sentada al otro lado de la mesa, tenía a cada lado a una de mis hermanas» (Rabinad, 1967: 73). Sólo una, la pequeña, se hará corpórea, y sólo por su muerte también temprana a causa de una meningitis mal diagnosticada. Se producirá un caso similar al del padre, ya que tendrá relevancia no por su presencia sino con motivo de su ausencia.

Un grupo relevante de personajes secundarios es el que va unido a la experiencia del protagonista en el colegio, cuyas clases le suponen una gran sensación de malestar. Este malestar se expresa unas veces de forma concisa, «El colegio fue para mí duro y amargo» (Rabinad, 1967: 120), o bien extendiéndose más en los detalles:

Desde un principio, el colegio fue para mí duro y amargo. Todas las asignaturas me causaban tedio y tristeza: ¿por qué tenía que estudiar «aquello»? Cada lección traía una secuela de castigos, de humillaciones. La Aritmética fue una larga pesadilla (Rabinad, 1967: 117).

En estos personajes las descripciones serán más habituales, e incidirán en elementos negativos de los que no tiene por qué ser consciente el protagonista en el momento en que es un niño. Así, la admiración que siente por el cruel Ayza:

Lo recuerdo con sus pantalones cortos que dejaban al descubierto unas piernas largas y finas, sin vello, casi femeninas, de un color dorado que se desvanecía como un sueño rodillas arriba.

Era firme, ágil, esbelto, cruel (Rabinad, 1967: 49).

O en otra ocasión, entrando a la casa del mismo Ayza:

Nos abrió su hermana.

Ayza, nada más entrar, le pegó un puñetazo en el estómago.

[...] Recibió el puñetazo sin apenas variar la sonrisa —el puño se hundió en su pancita como en una bolsa flácida— y se retiró sin replicar.

Mi admiración por mi amigo crecía sin límites ante aquellos hechos inexplicables (Rabinad, 1967: 51).

Destacamos, de entre todas las descripciones de los personajes de la escuela, aquella que se realiza del director y que permite ver los estragos que han provocado los tres años de guerra sobre la población:

Ya no lo reconocí: delgado, amarillo, el cabello muy corto, agrisado en las sienes y extrañamente hirsuto, el director parecía un resucitado. En sus mejillas, a ambos lados de su boca, azuleaban unos profundos pliegues, como trozos sepulcrales (Rabinad, 1967: 111-112).

Finalmente, caracterizaremos el espacio dentro de la novela. Como ocurre en la mayor parte de las novelas que componen *Un reino de ladrillo*, la Barcelona del autor está presente en todo momento dentro de la narración. La sucesión de calles por las que transcurre la acción es muy amplia, y tiene como eje la suya propia que «limitaba al norte con la calle Mayor, y al sur con la vía del tren» (Rabinad, 1967: 28). A partir de ella se sucede un entramado de localizaciones que, si bien se caracterizan por pertenecer a la clase obrera, no dejan de lado otros barrios más burgueses. De esta forma, aparecerán la Plaza de las Glorias, la Plaza Palacio, Montjuich, Horta, el Guinardó, Pueblo Nuevo, calle Independencia, calle Valencia, el Ensanche, calle Marina, la calle Mayor, la Plaza del Mercado..., al tiempo que se mencionarán edificios representativos tales como la Sagrada Familia o la plaza de toros. El papel destacado que cumple la ambientación de la ciudad en la novela nos permite caracterizarla como novela urbana, pues la pretensión de Antonio Rabinad es reproducir las sensaciones de su infancia dentro de la ciudad que lo vio nacer, dando testimonio de la vida que se llevaba a cabo con la guerra como telón de fondo.

Como elemento interesante en lo que a espacios externos se refiere, destacamos que parte de la fábula se desarrolla, por primera vez en la narrativa de Rabinad, en un paraje que no es urbano. El protagonista se mudará a «un pueblo» en los instantes finales de la guerra, convencida su madre de que el niño «Allí comerá bien» (Rabinad, 1967: 91). Pero de dicha localización poco más sabremos, no se explicita el nombre de la población y los detalles sobre sus características son tan escasos como acostumbra en este sentido el autor: tan solo se dice que había un pozo que daba agua, que la iglesia había sido quemada y que la casa en la que iba a vivir se encontraba junto al Ayuntamiento. Un único elemento es descrito con detalle, aquel que más llama la atención del niño y que se relaciona con las experiencias cercanas que ha tenido con la muerte, el cementerio:

Pero lo que más intensamente recuerdo es aquel soleado paraje de ecos inertes al otro lado de la tapia blanca y la hilera de cipreses. El cementerio abandonado, con tumbas removidas, fosas vacías, y misteriosos rincones donde la tierra rezumaba agua, ejercía una poderosa atracción sobre mí (Rabinad, 1967: 94).

Tampoco hay datos suficientes que caractericen con claridad los espacios interiores. Entre ellos destacan, porque se desarrolla en ellos parte de la acción, la casa familiar y el colegio, pero no aparecen descripciones explícitas que permitan un claro dibujo espacial. Si acaso destacamos del colegio el conjunto de datos que se nos ofrece para permitirnos entender, como en el caso comentado previamente en la descripción del director, los estragos de la guerra. Así, del despacho del citado director se nos dirá que:

[...] presentaba el mismo aspecto desolado que el vestíbulo: muebles estropeados, paredes desnudas, armarios vacíos. Sobre una mesita, tapada una máquina de escribir. En la pared, recién instalado, un crucifijo (Rabinad, 1967: 112).

Más adelante se nos aclarará que incluso esa tapa negra, que «parecía un ataúd pequeño» (Rabinad, 1967: 113) (siempre presente la sempiterna muerte) y que debía contener la máquina de escribir, estaba también vacía, acentuando la desolación que se nos muestra en torno a la escuela.

En definitiva, desde un punto de vista formal, *El niño asombrado* presenta la misma parquedad en las descripciones a las que acostumbra el autor barcelonés, y aunque se observa una menor utilización de sus peculiares formas expresivas y quizás mayor sobriedad técnica, no sólo es uno de los ejes principales de la novelística rabinadiana, sino que su temática no perderá valor dentro de su producción, quedando plenamente actualizada décadas después con la aparición de *El hombre indigno*.

2.2. Análisis de los elementos narrativos de *El hombre indigno*

Aparecida en el año 2000, *El hombre indigno* constituye el ejemplo de continuidad literaria más característico de Antonio Rabinad, la muestra más clara de que el autor se plantea un *continuum* creativo que progresivamente irá conformando bajo el título aglutinador de *Un reino de ladrillo*. De este modo podemos considerar esta novela como la segunda parte de *El niño asombrado*, una continuación temporal de la vida del personaje protagonista de la novela de 1967 y también una ampliación en cuanto a detalles se refiere, dado que no sólo aumenta la horquilla en años en la que se desarrolla la narración, sino que además se añaden más datos al marco cronológico en que se incardinaba *El niño asombrado*.

En el siguiente apartado vamos a comentar las características formales de *El hombre indigno*, apoyándonos cuando lo consideremos preciso en las ya analizadas de *El niño asombrado*, novela con la que guarda especial relación. De esta manera, sentaremos las bases para el apartado siguiente, en el que nos proponemos incidir en aquellos aspectos comunes a las dos novelas que nos han parecido más interesantes y que preferimos analizar de forma conjunta.

Desde un punto de vista estructural, *El hombre indigno*, la segunda novela biográfica de Antonio Rabinad, está formado por tres grandes secciones capitulares introducidas por un título y organizadas en torno de un eje temporal en el que se van a desarrollar los hechos que se cuentan. Cada una de estas secciones capitulares contiene una serie de subcapítulos identificados cada vez por un año concreto. Finalmente estos subcapítulos, a su vez, se dividirán en diferentes textos breves que constarán de un

epígrafe aclaratorio del tema que traten.⁷ Así, las tres grandes secciones capitulares serán *Antecedentes (1927/1939)*, *Años difícilmente ejemplares (1939/1948)* y *El hombre indigno (1948/1957)*.⁸ Para delimitar la estructura general exponemos una parte de lo que se incluye dentro de *Antecedentes*:

Antecedentes (1927/1939)

- 1933. «La Rambleta»
 - «Morir era despertar»
 - «Del pene considerado como herramienta semiológica»
 - «La mañana de un terrorista»
- 1934. «Mirallers»
 - «La casa negra»
- 1935. «Hernán Cortés»
 - «El zepelín»
- 1936
 - «El niño tonto»
 - «Mi padre me habla de la sencillez»
 - «Así empezó»
 - «Mi padre decide esperar»

En esta división estructural incidimos en que, cuando comienza la primera sección capitular nos encontramos con un detalle muy significativo, pues en el interior del libro aparecerá como *Antecedentes, o Lo que no conté en El niño asombrado (1927/1939)*, lo que ya de por sí es una unión explícita entre *El niño asombrado* y *El hombre indigno* en tanto que esta primera parte se plantea como una forma de cerrar una serie de cuestiones que habían quedado pendientes en la novela de 1967.

Desde un punto de vista temático, volvemos a acompañar a un personaje infantil en su vida cotidiana desde los años anteriores a la guerra, pasando por las vivencias en el conflicto hasta más allá de la inmediata posguerra. Como decíamos antes, ésta es la primera gran novedad, ya que al ampliarse el contorno temporal de la novela vemos una evolución más clara del personaje infantil, que irá creciendo hasta confirmar lo que se intuía en *El niño asombrado*, que este personaje protagonista se identifica totalmente

⁷ La utilización de encabezamientos que especifiquen claramente de qué va a tratar un texto es algo característico también de *El niño asombrado*.

⁸ En el presente trabajo nos permitimos la licencia de poner en cursiva las tres grandes secciones capitulares de *El hombre indigno*, para poder así clarificar mejor las numerosas subdivisiones que encontramos en esta novela.

con el propio escritor, llegando a aparecer nombrado literalmente como «Antonio Rabinad» una vez que abandona el periodo de la infancia.

La división estructural que nos plantea el índice de la novela nos permite una mayor clarificación respecto de *El niño asombrado*, en el sentido de que cada sección capitular se dedica a una parte específica y concreta de la vida del protagonista. Así:

- *Antecedentes (1927/1939)* será la parte dedicada a la perspectiva infantil más ingenua del personaje, aquella que guarda más similitud con *El niño asombrado* en todas y cada una de sus formas.
- *Años difícilmente ejemplares (1939/1948)* presenta ya una evolución del personaje, quien se irá adentrando paulatinamente en el mundo adulto, siendo el abandono definitivo del colegio lo que supone una importante inflexión entre uno y otro estado. El periodo de primera juventud coincide con reflexiones conscientes sobre el mundo circundante, alejadas ya de la incompreensión sorprendida de la infancia.
- *El hombre indigno (1948/1957)* es la parte en la que aparece el personaje del Rabinad adulto, cuando se adentra definitivamente en el mundo sin la protección de la infancia, enfrentándose a sus miedos y superando limitaciones anteriores tanto personales (lo traumático de la muerte del padre) como laborales (siendo capaz de abandonar el trabajo de oficina que tanto odiaba). El hecho de que dé título al conjunto de la novela remarca la importancia de esta última parte.

En la estructura general de *El hombre indigno* no podemos olvidar una parte situada en el final de la obra que el autor bautiza como «Residua», y que presenta como sigue: «Todos los asteriscos conducen a una región situada al final del libro llamada RESIDUA» (Rabinad, 1967: 26). Aunque no queda explicitada su función, esta sección la utiliza el autor para ir añadiendo distintas aclaraciones sobre los hechos que relata el narrador. En ocasiones son datos muy específicos y en otras se acompañan de opiniones o incluso divagaciones sobre algo en concreto. Podemos decir, por tanto, que es un instrumento mediante el que el Antonio Rabinad escritor va apuntando elementos que el narrador no ha dejado claros en relación al Antonio Rabinad personaje que transita por la novela. Veámoslo en el ejemplo siguiente, donde el narrador está comentando las revueltas en Asturias de 1934:

Se refiere a Asturias.

Al día siguiente, por la radio, entre voces febriles, inconexas, triunfan *Els segadors* y *El Virolai*.

Están cantando, dice mi padre pegado al receptor.

Companys proclama *l'Estat Català*.

Balet saca las tropas a la calle.

Es como una partida de ajedrez.

Jaque mate. La antigua y noble voz de los cañones* ha ganado la partida (Rabinad, 2000: 40).

A partir de aquí, el pequeño asterisco remite a esa «Residua» de la parte final de la novela, en la que se aclarará que la expresión procede de José Antonio Primo de Rivera:

La frase es de José Antonio, refiriéndose a los sucesos de octubre: nosotros oíamos esa antigua y noble voz estremecidos: nos pareció que la antigua y quizá noble casa en que vivíamos iba a derrumbarse encima nuestro (Rabinad, 2000: 382).

Vemos cómo se cierra el círculo en este sentido ya que, recalamos, estamos ante una nueva novela biográfica en la que coinciden el escritor, el narrador y el personaje, tal y como ocurría en *El niño asombrado*. La diferencia radica aquí en la explicitación de «Antonio Rabinad» como nombre del protagonista, suprimiendo cualquier duda que hubiera podido quedar en *El niño asombrado* respecto a la identificación de un innominado personaje protagonista con el autor.

Inmersos en este juego de identificaciones, es conveniente señalar que *El hombre indigno* carece del juego de capítulos marco que hemos visto en *El niño asombrado* en los que el escritor, Rabinad, aparecía enmascarado bajo la apariencia de un personaje: el propio niño asombrado convertido en el narrador adulto de sus propias vivencias. Por el contrario, la presencia del escritor se encauza de un modo más natural en *El hombre indigno*, a través de detalles muy concretos que invitan al lector a completar la relación. Un ejemplo lo tenemos cuando el narrador presenta el nacimiento del personaje y da ciertos datos sobre su nombre que ya ponen al que lee sobre la pista del carácter vivencial de la novela:

Analogías judías de mi apellido:

Rabbí, tratado avot de Rabbí Natán: Rabbinatán, Rabinat, de la época talmúdica.

Sexta generación de los amoraím babilónicos: Rabbana, nuestro maestro.

Rabina II, uno de los últimos amoraím (Rabinad, 2000: 26).

Dentro de cada una de las secciones capitulares, el argumento de *El hombre indigno* vuelve a presentársenos a través de breves pinceladas por medio de textos muy cortos que dan cuenta de una situación muy concreta que va viviendo el personaje. Se repite por tanto la estructura impresionista, de pinceladas breves, de *El niño asombrado*. Destacamos, sin embargo, que esta brevedad en los textos que le había servido al narrador para expresar el conjunto de primeras sensaciones del protagonista deja de serle útil a medida que avanza la narración y crece el personaje de Rabinad. Por este motivo los capítulos se irán haciendo más extensos, complicándose su trama y aumentando también las mutuas relaciones de causa y efecto.

En este sentido, en las partes de la obra en las que el protagonista es más joven, existirá una mayor similitud con *El niño asombrado*, utilizándose asiduamente fragmentos que en apariencia son paralelos con la trama general y que parecen quedar en principio alejados de ésta, pero cuya reiteración contribuye al dibujo del entorno y de las sensaciones que va experimentado el personaje. Señalamos textos como «El zepelín», donde el niño protagonista recuerda parte de una mudanza y el hecho de contemplar un viejo zepelín que ve desde el balcón junto a su padre, o «El arduo diagnóstico del hambre», en el que se da a entender que un vecino se ha desmayado en la calle por la mala alimentación. Este último caso ejemplifica bien la utilización en la novela de estos subcapítulos inconexos con la trama general. Efectivamente no tiene relación directa con las acciones concretas del personaje protagonista, pero contribuye a la ambientación general del entorno, y da cuenta al lector de una situación que le era común al niño: las duras condiciones de vida que rodeaban la posguerra española en la ciudad de Barcelona.

Dentro de la obra, la *fábula* vuelve a superar en extensión a la *historia* dada la condensación de casi veinticinco años de la vida del protagonista en las páginas de la novela. Esta condensación se produce en la historia a través de *elipsis* constantes mediante las que se omiten aquellos episodios que el narrador no considera interesantes para el dibujo final de la trama. El conjunto de omisiones es muy abundante dado que podemos decir en muchos casos que lo único que se hace visible es una anécdota concreta que permite intuir el conjunto, pero sin darse detalles en absoluto de ese conjunto. Es casi una visión metonímica en la que el todo se intuye a través de una parte. Como ejemplo tenemos el trabajo de la madre del protagonista. Tras la muerte del padre –«al padre de este chico lo mataron los rojos» (Rabinad, 2000: 110) llegará a

decir el director del colegio—, la madre comenzará a trabajar en una fábrica de harina. Con este trabajo logrará ir sacando poco a poco a la familia adelante. Este detalle, que resulta interesante para entender la situación del personaje principal en la novela, se despacha con el texto titulado «Mamá en el cielo de la harina», de apenas una página y media. En él, el niño visita la fábrica y habla con la madre sobre el trabajo. Lo interesante es que a través del recuerdo infantil y de lo subjetivo que éste tiene —de hecho comienza el citado texto con «Lo recuerdo así [...]» (Rabinad, 2000: 77)—, se le da especial importancia a lo mágico y sorprendente que el niño observa en el lugar, y mientras esto ocurre, se incluye información sobre las condiciones laborales sin que se expliciten totalmente:

De repente, mi madre, al mover la mano herida, el dedo con la venda deshilachada que la máquina atravesara un mes atrás surcó el ámbito de luz, y también de él se desprendió un polvo corpuscular casi invisible que flotó un instante alrededor de su cabeza, y así es como la recuerdo: constelada de planetas diminutos sobre el cielo de la harina (Rabinad, 2000: 78).

Vemos en el texto anterior cómo el narrador le da especial importancia al hecho de la sorpresa que para el niño supone la lluvia de polvo de harina y, sin más detalles, se nos informa de que la madre se ve obligada a trabajar con una herida que posiblemente le dificulte el trabajo y que da cuenta de sus penurias en la fábrica. De esta herida ya habíamos tenido noticias previamente, pero no deja de sorprender cómo la atención infantil se centra en un elemento no importante dentro del mundo adulto.

Podemos seguir ejemplificando las diferentes elipsis que dan forma a la historia, continuando con cómo se trata el tema del trabajo de la madre; la harina que consigue la utilizará para intercambiar favores con otros personajes de la novela en una especie de trueque. En otro texto, el narrador nos cuenta cómo el Rabinad niño se la lleva al director del colegio para compensar la falta de pago. Esta situación se introduce como si el niño se hubiese teletransportado directamente al colegio, sin ningún tipo de transición previa, con lo que tenemos un ejemplo de elipsis en el sentido de que no hay tramos que unan los distintos textos: «¿Qué hago yo aquí, en pleno Año Victorioso, con un paquete de harina en la mano, en el umbral de este comedor oscuro?» (Rabinad, 2000: 107).

En cuanto a lo elidido se refiere, señalamos finalmente que en otras ocasiones las elipsis no tienen una marca textual, y sólo se observan como un salto temporal sin

que se aprecie motivo aparente. En este sentido destacamos, por ejemplo, que los acontecimientos reservados en el texto para el año 1943 se centran exclusivamente en un extracto muy breve que se contextualiza como sigue: «[...] esa mañana de febrero de 1943 en que mamá y yo vamos a visitar al gerente de la empresa, señor Palau [...]» (Rabinad, 2000: 148). Es el momento en que Rabinad abandona un trabajo anterior y obtiene su puesto como oficinista. Esta circunstancia y la idea de que Rabinad se comprará una máquina de escribir con el primer sueldo son todos los hechos dedicados a este año. A partir de aquí, el siguiente fragmento se sitúa el 4 de enero de 1944, fecha de su primera experiencia sexual. Vemos cómo casi ha pasado un año y no se nos ha referido nada más. En este caso concreto podemos interpretar la elipsis como que el personaje se adentra en ese mundo gris y aburrido del oficinista, por el que no siente interés y del que por tanto no es necesario referir nada más, constituyéndose uno de los ejemplos de omisión de hechos y circunstancias más claros de toda la novela.

En definitiva, en la fábula de *El hombre indigno* acompañamos al mismo personaje que era protagonista de *El niño asombrado*, pero que ya podemos nombrar como Antonio Rabinad. Además, en la novela del año 2000 no sólo vemos la parte infantil de este personaje, sino que también lo acompañamos tras el abandono del colegio y la obtención de sus primeros trabajos. A partir de aquí tiene lugar una de las partes más interesantes del relato, como es la visión del inicio de la carrera literaria del Antonio Rabinad personaje. En esta trayectoria aparecerán dibujados distintos escritores fácilmente reconocibles por parte del lector. En todo este proceso, como hemos visto, la fórmula elegida por el autor para la plasmación de la fábula en la historia es una ordenación cronológica totalmente lineal, en la que se produce un resumen de la vida del protagonista a través de elipsis selectivas.

Tal y como ocurría en *El niño asombrado*, los acontecimientos también se presentan en forma de *desarrollo*, de manera que todo se va descubriendo gradualmente, sin una presentación abrupta de los sucesos fundamentales. Al ser *El hombre indigno* una novela que continúa la trama de *El niño asombrado*, los tres momentos de *crisis* que señalamos en esta novela anterior (el estallido de la guerra, la toma de conciencia por la muerte del padre y el despertar sexual del protagonista) también se observan desde un punto de vista argumental en *El hombre indigno*, pero pierden esa tensión que se transmitía en la novela de 1967.

Por otra parte, en *El hombre indigno* hay un suceso que durante unas páginas llama mucho la atención al lector y que sí podríamos identificar como un

acontecimiento de crisis en lo que concierne a la situación del personaje principal. Nos referimos al proceso por el que se anuncia una enfermedad que el autor en la vida real siempre señaló como algo psicossomático ante el malestar que sentía por su trabajo de oficina. Todo se desarrolla en el texto titulado «En lo oscuro».⁹ En él, el narrador nos cuenta que el Rabinad personaje está trabajando en *Zoilo*, el texto que casi treinta años después dará lugar a *Memento mori*. Durante ese trabajo, el personaje que es Antonio Rabinad –tal y como hizo en su tiempo el Antonio Rabinad real, potenciándose aquí por tanto nuevamente lo autobiográfico– cae en una situación de continua irrealidad que lo lleva a una tristeza incontenible, una profunda depresión.

Esa tarde tengo la certidumbre de haber «caído» dentro de mi personaje. Es una sensación peculiarísima, espantosa, indescriptible. Un sentimiento de impotencia, de no haber otra cosa que hacer sino esperar lo que espera el condenado a muerte, la aniquilación final (Rabinad, 2000: 280).

O también:

La conciencia de ser un extraño entre gentes que me eran extrañas. El hecho de no entender nada pero el que los demás sí parecían entenderlo, corroborándome en la vieja sensación de que me faltaba algo, un sentido adicional, de que era un ser incompleto (Rabinad, 2000: 281).

La irrealidad que respira durante estos momentos el personaje es tan grande que confunde claramente realidad y ficción, conformándose en estas páginas un ambiente asfixiante en el que el malestar se trasmite al lector a través de un gran número de situaciones tensas. Recuerdan mucho estos textos al malestar físico que presentan Raskólnikov en *Crimen y castigo* o Dmitri Karamázov en *Los hermanos Karamázov*, dos de las novelas principales de Dostoievski, autor predilecto para Antonio Rabinad, y a las que nos iremos refiriendo en páginas sucesivas. En el caso siguiente, dos hombres abren una zanja en la calle y el protagonista siente que están cavando su propia tumba:

⁹ Nótese la similitud del título de este texto, «En lo oscuro» con otro de *El niño asombrado* llamado «Lo oscuro» en el que existe también una fuerte tensión narrativa. Recordemos que en este último subcapítulo, el padre del protagonista era detenido por tercera vez, y el narrador-personaje se hacía presente en el acto de la escritura. La relación de la muerte del padre y la muerte espiritual del Antonio Rabinad personaje en estas páginas parece innegable.

La visión de aquella tierra abierta, roja, era de una tan clara obscenidad, latía en ella un pensamiento tan maligno, tal poder de succión, que tuve la convicción de que lo que estaban cavando era mi fosa y que aquellos hombres *lo sabían*. En el momento de pasar por delante, uno de ellos levantó la cabeza mirando en mi dirección y sus ojos corroboraron mi certeza. Sólo bastaba acercarme allí, arrojarme dentro y los hombres inmediatamente empezarían a echarme tierra encima. Entendí que era lo más sencillo y, durante un segundo vertiginoso, me dispuse a obedecer (Rabinad, 2000: 291).

En pocas páginas el narrador ha planteado el problema del personaje, y en pocas líneas se llevará a su solución. Esto y el hecho de que haya aumentado la tensión narrativa hacen que lo hayamos considerado un acontecimiento presentado en forma de crisis. Finalmente el personaje se desmaya. Tras ser reconocido por los médicos se decide que hay que operarlo, cirugía esta que tendrá éxito y salvará su vida. El final satisfactorio se explica de la siguiente manera:

Para mí, todo queda explicado: mi repudio hormonal a la oficina, que produjo el bache psíquico, tomó esa forma física, el absceso.

El odio exteriorizado.

(Es como si mi organismo hubiera escrito, a su modo, una novela) (Rabinad, 2000: 296).

El narrador que relata todos estos acontecimientos será un narrador en primera persona que, como vimos en *El niño asombrado*, va haciendo uso del recuerdo para ir refiriéndose a todos los acontecimientos. Es interesante que en la narración se explicita el hecho mismo de recordar. Esto se consigue mediante tres procedimientos:

1) En ocasiones el narrador dice literalmente que no está seguro de lo que está refiriendo. Con la intención de especificar lo real de lo que cuenta, son frecuentes las fórmulas a través de las que el narrador se esfuerza en expresar que le cuesta recordar los hechos. De esta manera, suele plantear fórmulas que hagan llegar al lector esa sensación de inseguridad ante lo que está narrando o incluso el hecho de que no conserva recuerdos de detalles concretos. Sobre esto hacemos notar que estas fórmulas tendrán especial importancia en los capítulos en los que el protagonista es aún un niño, perdiendo presencia conforme avance la novela y el personaje se convierta en adulto. Este recurso pretende poner de manifiesto que los recuerdos serán más difusos

conforme más tiempo haya pasado. Así, encontramos fórmulas como «De mi casa natal no conservo recuerdo alguno» (Rabinad, 2000: 27), un clarificador «No recuerdo» (Rabinad, 2000: 81) directamente al comienzo de un texto, o incluso lapsus en mitad de algo que se está contando, como en el caso de «No sé cómo, quizá huyendo del frío inclemente de la calle, entré en aquella iglesia donde se estaba celebrando un funeral» (Rabinad, 2000: 185).

2) El agradecimiento del autor a una de sus hermanas implica una inseguridad en los recuerdos propios. En las páginas iniciales, bajo el epígrafe de «Notas del autor», el Antonio Rabinad escritor agradece a su hermana el apoyo logístico que le ha prestado para recuperar detalles de su vida pasada. En este sentido apoya la idea de que lo que va a contar el narrador durante las páginas siguientes es totalmente real:

Finalmente quiero agradecer aquí a mi hermana Reme, a su gran memoria –pero menor que su paciencia–, su aportación de datos, fechas (y a veces planos de las casas que habitamos), sin los cuales este libro no hubiera sido, etcétera, etc. (Rabinad, 2000: «Notas del autor»).

3) Finalmente –de la misma forma que diversos materiales para la composición de *El niño asombrado* se crearon en el momento en que se cuentan los hechos–, el narrador de *El hombre indigno* vuelve a los textos redactados sincrónicamente cuando suceden los acontecimientos, y lo hace con lo que él mismo llama las «libretitas de hule». Dichos textos aparecen en dos momentos de la novela que vamos a ir analizando.

La primera mención a estas anotaciones biográficas del autor las realiza el narrador en el texto titulado «Huyendo del horror de la oficina», que pertenece al subcapítulo dedicado al año 1946, dentro del capítulo general *Años difícilmente ejemplares (1939/1948)*. El fragmento, bastante extenso, se introduce y se cierra con una anotación entre paréntesis y en cursiva en la que se nos avisa de la procedencia de ese material; de esta manera, el texto intercalado se inicia con «*(de una vieja libretita de hule negro)*» (Rabinad, 2000: 183), y termina con otra indicación similar al epígrafe introductor: «*(aquí termina la libretita de hule)*» (Rabinad, 2000: 187). Entre apertura y cierre se nos narrará durante casi cinco páginas el episodio que tiene lugar una noche en que el personaje protagonista vuelve a casa: un par de escenas en las que vislumbra a través de una ventana un comedor a punto de ser ocupado por una familia, una madre que pierde el zapato de su hijo cuando se va a montar en el tranvía, y la entrada de

Rabinad en una iglesia con la intención de protegerse del frío. Vemos cómo lo que se intenta es reproducir fielmente una serie de estampas tomadas de la observación directa con el fin de describir la situación general en la que se mueve el autor-narrador-personaje durante esos años, dando además mayor sensación de verosimilitud al lector, quien confía en lo real de esos hechos por estar recogidos, aparentemente, en los documentos auxiliares.

La segunda mención se introduce de un modo parecido, el enunciado también en cursiva, aunque esta vez sin paréntesis, «*De mi libretita de hule*» (Rabinad, 2000: 292) pero que, en este caso, quedaría sin cierre. Este fragmento, situado en el texto titulado «En lo oscuro» –del que ya hemos señalado su especial importancia–, nos cuenta varios sucesos que tienen lugar en pleno proceso de aversión a la oficina: la visita del protagonista a una «bruja» que le recomienda su madre para intentar solucionar los problemas anímicos que el escritor padece, una excursión a la montaña con unos amigos y la operación a la que es sometido de urgencia por el mal al que nos hemos referido páginas atrás.

Vemos cómo el autor ha planteado un recurso en el que el narrador se ve inducido a repasar unas notas supuestamente escritas con anterioridad, con el objeto de contribuir a dar fidelidad de lo que el propio narrador está contando. Esto, que podría ser un simple juego literario, fue presentado como un procedimiento auténtico por el propio Antonio Rabinad autor de la novela cuando explicó, en el trascurso de un coloquio, cómo pasaba en su escritura elementos y situaciones desde la realidad a la ficción. Así, preguntado el autor por la existencia real de las libretas:

Anna Caballé (Pregunta): Antonio, ¿los cuadernos de hule existen realmente?

Antonio Rabinad (Respuesta): ¿Los cuadernos de hule?

Anna Caballé: Sí, una libretita de hule que mencionas en el libro y de la que transcribes pasajes.

Antonio Rabinad: Ah, sí, alguno existe, sí, ya te los enseñaré.

Anna Caballé: Me gustaría, sí, porque además están incorporados al libro y da la impresión de que construyes el texto narrativo y al mismo tiempo incluyes la génesis de ese texto, ¿no?, con esas interpolaciones...

Antonio Rabinad: A veces hay en ello frases sueltas, incompletas, que más tarde han producido párrafos enteros [...] (Caballé, etc., 2001: 70).

El proceso del recuerdo es indispensable para el narrador, habida cuenta de la contextualización de la novela. *El hombre indigno* muestra una ambientación temporal muy explícita a través de subcapítulos marcados por años correlativos que permiten una caracterización cronológica muy sencilla. Año a año, el narrador va dando cuenta de los distintos episodios, y el hecho del avance temporal, que está perfectamente claro para el lector, permite identificar fácilmente los cambios que va experimentando el protagonista y que determinarían su salida de la niñez y entrada en la edad adulta. Por lo tanto, los recuerdos del narrador vuelven a ser la base de la narración, con lo que estamos de nuevo ante un ejemplo de narración en constante *retrospección*, que guarda mucha similitud en su planteamiento con lo ya estudiado en *El niño asombrado*. En primer lugar, señalamos que el juego de *anacronías* del que se parte es *subjetivo*, dado que estos saltos temporales tienen como punto inicial los recuerdos, pensamientos y reflexiones del personaje-narrador, tal y como hemos dejado establecido. Por otro lado, el juego de *elipsis* que paralelamente se va usando da como resultado que las *anacronías* sean *incompletas*, al seleccionarse aspectos aislados de la vida del personaje. Finalmente, dichas *anacronías* son *durativas* porque se mantienen en un periodo tan amplio que constituyen toda la narración, y por este motivo las consideramos también *anacronías internas*, dado que tienen lugar dentro de la fábula principal.

La *focalización* de los hechos que se narran difiere en cierta medida de lo que vimos en *El niño asombrado* porque, si bien durante una parte de la obra se comparte con la novela de 1967 la perspectiva infantil, esta va obviamente variando conforme el personaje protagonista va creciendo. En los momentos en que sigue siendo un niño, la incredulidad ante lo que lo rodea y la no diferenciación entre realidad y ficción seguirán teniendo un espacio importante:

En la calle sucedía lo mismo: el barrio entero estaba lleno de asechanzas, de maravillas. Todo podía transmutarse en oro, disolverse en nada. La vida era un material elástico, deformable en cualquier dirección. Sólo de la mano de mi madre conseguía poner orden en aquel inseguro universo. Abolidos el tiempo y la distancia, las calles eran un día más cortas o más largas, las plazas cambiaban de lugar y les nacían esquinas imprevistas, pliegues y desfiladeros, en mutante orografía; tal el tapete de terciopelo que cubría la mesa del comedor, en casa, siempre arrugado a la noche, pero cada vez con arrugas distintas (Rabinad, 2000: 20-21).

De esta manera, hay una ignorancia palpable ante los posibles peligros. Un ejemplo de esto lo encontramos ante los bombardeos que se sucedieron sobre la ciudad de Barcelona durante la guerra. Durante un tiempo, toda la familia del protagonista bajaba a los refugios cuando sonaban las sirenas de aviso, sin embargo, con el paso de los días, el Rabinad personaje lo ve como una cosa absurda y decide quedarse en casa leyendo tranquilamente ante la seguridad de que no le pasará nada. La permisividad de la madre ante este hecho se explica como una forma de «diversificar riesgos», de que no perecieran todos los miembros de la familia en el caso de que los alcanzase una bomba estando juntos. Con todo, el niño no llega ni de lejos a pensar esto, y sólo siente la comodidad de estar solo en casa leyendo sin que nadie lo moleste:

Pero en seguida yo empecé a quedarme en casa, perezoso, incapaz de concebir un peligro que era patente para los mayores. La imaginación del niño es diametralmente opuesta a la del adulto; el uno imagina cosas que el otro ni sospecha, y viceversa. Además, yo sabía que no iba a pasarme nada.

A solas en la casa, yo me extendía en la cama de matrimonio, [...] y me quedaba allí leyendo a la luz de la lámpara votiva.

Nunca he leído tanto ni tan a gusto como entonces (Rabinad, 2000: 75).

Como decimos, a medida que el personaje protagonista crece abundarán las reflexiones sobre lo que lo rodea, esclareciéndose, mediante algunas de ellas, elementos fundamentales de la novela. Debido a que la focalización de la narración está puesta en

este personaje principal, y dado que él va siendo consciente de los cambios que está sufriendo, podemos ver cómo se va dando cuenta de que va dejando de pertenecer al mundo infantil. Con todo, dado que ha ido asociando al mundo adulto las barbaridades del proceso de la guerra, tampoco acabará de sentirse perteneciente a esa parte. No termina de querer dejar atrás su parte de niño. En una ocasión, ante lo que considera una incongruencia por parte de su jefe, dirá que «No soy ya un niño, pero el comportamiento de los mayores me hace pensar que no seré nunca un adulto» (Rabinad, 2000: 129).

Sin embargo, es posiblemente en las reflexiones sobre la guerra donde se ven más claramente los cambios en los planteamientos del personaje, que es el conducto a través del cual llega el mundo de la novela al lector. Si comparamos la visión despreocupada sobre la guerra que tenía el niño –y que hemos visto tanto en *El hombre indigno* como antes previamente en *El niño asombrado*–, con la visión agria que se desprende del proceso de madurez, entenderemos mejor este cambio de perspectiva. El fragmento que sigue se sitúa una vez terminada la guerra. Algunos de los ciudadanos que han permanecido escondidos regresan, y los vencedores prometen a la madre del Rabinad personaje compensaciones por el sufrimiento pasado. Estas compensaciones nunca terminarán por concretarse, y la familia tan solo sacará en claro un ofrecimiento para que, previo pago, los restos del difunto padre descansen en el Valle de los Caídos. Ante esta situación esperpéntica, dadas las esperanzas de lo prometido y el resultado final de lo conseguido, el personaje reflexionará:

Para mí la cosa queda clara. La relación entre ambos bandos contendientes es la de Lobo a Hiena: si aquéllos asesinan a mi padre, éstos me venden su cadáver.

Es la simetría del infierno:

Balance:

Hemos sobrevivido al Caos.

¿Podremos sobrevivir al Orden? (Rabinad, 2000: 89).

Para la expresión de todos los aspectos que venimos analizando, el narrador utilizará en gran medida el «estilo entrecortado» de Antonio Rabinad. Abundarán los juegos de palabras, los términos en cursiva, uniones expresivas por medio de guiones, juegos con los signos de puntuación... con una intención similar a la que vimos en *El niño asombrado*, pero aumentando su asiduidad, como si el autor dispusiera ya del dominio total de unos recursos que antes no poseía. De entre todos ellos, una fórmula de las que emplea Rabinad llama poderosamente la atención, y es la presentación de diversos textos a través de anuncios publicitarios de productos, noticias de la época o elementos representativos del año que se esté intentando contextualizar en ese momento. De esta manera, lo pintoresco se va derramando por las páginas. Cabe resaltar, sin embargo, que este recurso sólo comenzará a usarse a partir de la segunda sección de la novela, es decir, cuando finaliza la parte más entroncada con *El niño asombrado*. No sólo se marca con este nuevo juego en la novela la separación con la obra anterior, sino que además se intensifica el sentido de que quien fue un niño tiene ya plena conciencia de las cosas, moviéndose en un mundo atesorado de recuerdos, y donde aprehende sin dificultad todo lo que lo rodea. Ya no son sólo pinceladas y primeras impresiones, ya hay una conciencia más clara de las cosas. Así por ejemplo, al comenzar el año 1939:

Segunda Guerra Mundial. Traslado del cadáver de José Antonio, a hombros de camaradas, de Alicante a El Escorial. Alternativa de Manuel Rodríguez, «Manolete», en la Maestranza de Sevilla. Papel de fumar Bambú. Barachol, ideal contra la sarna (Rabinad, 2000: 93).

Sobre el uso de este recurso fue preguntado en la charla coloquio que mantuvo con Anna Caballé, Jordi Gracia y Enrique Turpín y que recoge *El Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. El propio Enrique Turpín hizo la observación (aprovechando la vasta cultura cinematográfica de Rabinad) de que una estructura parecida aparecía en la película de Raoul Walsh *Los violentos años veinte*, sin embargo, Antonio Rabinad admitió no conocerla, aunque confirmó que era una variante que él mismo había visto en otros autores como por ejemplo en el John Dos Passos de *Manhattan Transfer*.

Finalmente, Rabinad afirmó que el uso de estas alusiones a la cotidianidad del pasado le granjeó dudas al principio:

[...] lo pensé como una apoyatura para el lector. La capacidad de nostalgia, de reviviscencia de la memoria que puede suponer un anuncio. Aunque al principio no estaba muy convencido pero... (Caballé, etc., 2001: 68).

El avance temporal tan claro que se observa en la novela tendrá una peculiar repercusión también en los espacios en los que se sitúa la acción narrativa. *El hombre indigno* es, como *El niño asombrado*, una novela en la que el espacio principal es la Barcelona que conoce bien el autor. De esta manera, las localizaciones básicas se corresponden con aquellos lugares por los que el autor ha transitado con frecuencia y que por tanto domina plenamente. Podemos, en consecuencia, clasificar también a *El hombre indigno*, como una novela urbana de la Barcelona de guerra y posguerra. La relación entre el espacio y el tiempo se produce porque a medida que los años trascurren y el personaje crece, se observa un hartazgo en el protagonista de su contexto habitual y una necesidad absoluta de cambio. De esta forma, si bien toda la narración tiene como fondo Barcelona, en la parte final de la obra se enunciarán (de forma muy somera, es verdad) distintos viajes que realiza el protagonista para salir de la capital catalana. Esta evolución termina con la marcha del Rabinad personaje (tal y como hizo el Antonio Rabinad autor) en el final de la novela, a Venezuela: «Nos embarcamos pues un martes y un viernes nos casamos para Venezuela. ¿O fue al revés? ¿Qué importa ya?» (Rabinad, 2000: 377).

Con todo, el proceso de querer huir de Barcelona se va viendo paulatinamente, y se intensifica porque los personajes del entorno del protagonista van emigrando poco a poco y él es de los últimos que marcha. La primera de estas salidas de Barcelona la realiza junto a Vicente Aranda, y tiene como destino Madrid, Ávila, Segovia y Toledo. El resultado es agrisado, porque el narrador refiere una pequeña discusión con el compañero de viaje, las incomodidades en la capital por el hecho de viajar casi sin dinero y, finalmente, un desencanto con los típicos lugares literarios madrileños:

... ni me gustó el Gijón, donde veía a todos expectantes, asistiendo al, y formando parte a la vez, del espectáculo; todos saludándose de mesa a mesa con aleteos de mano sonrisitas muecas cómplices que lo mismo podían significar *trato hecho, negocio cerrado*, que *¿cuándo vamos a darnos por el culo?*, casi todos ellos funcionarios ministeriales, descontándose a mí, un tejano de Barcelona, y quizá al camarero, confidente de la Policía (Rabinad, 2000: 247).

La segunda de las salidas, la primera que apunta hacia el extranjero, se ejemplifica bien con las siguientes palabras del protagonista: «Estoy muy animado, no por el hecho de ir *allá*, sino por salir de *aquí*» (Rabinad, 2000: 307). Las ansias por el deseo de cambio se vislumbran también en el título del texto, «Estar fuera de aquí». En él, se nos refiere brevemente un periplo por Marsella, Grenoble y París, volviéndose a hacer hincapié en lo dificultoso de viajar sin dinero, y también en distintas diferencias culturales que al personaje le llaman mucho la atención.

El tercer viaje tendrá un carácter mucho más lúdico y jovial, se concreta en unas vacaciones por Formentera previo paso por Ibiza.

Vemos por tanto cómo, pese al manto barcelonés que siempre recubre tanto esta novela como la producción general de Antonio Rabinad, en esta obra aparece de forma incipiente la llamada de la emigración, un impulso que arrastra el personaje –paradójico representante de novelista ligado por la escritura a la Barcelona de la época– a salir de la ciudad en un momento en que ésta no consigue satisfacerlo plenamente.

En lo referente al *ritmo* y a la *frecuencia* de la narración, también encontramos semejanzas con *El niño asombrado*. Como ocurría con esta última novela mencionada, el resumen de la vida del personaje se detiene en ocasiones, produciendo una *desaceleración* en el ritmo e incluso *pausas* plenas que llegan a completar textos enteros. Volvemos a explicar este fenómeno por la caracterización de ambientes y personajes, conseguida al crear un texto que, en mitad de la trama general, se comporta como un paréntesis informativo de los elementos mencionados. En este sentido podemos ejemplificar lo dicho con dos textos que son narrativamente estáticos, es decir, no ocurre verdaderamente nada en ellos, pero que contribuyen a perfilar al personaje protagonista como un gran lector. El primero de ellos se titula «Gaboriau, Dostoievski y yo»; en él tenemos la reflexión que realiza el protagonista sobre la relación entre la obra

de Gaboriau, *La cuerda al cuello*, y *Los hermanos Karamázov* de Dostoievski. El Rabinad personaje habría leído la obra del francés y, mentalmente, la habría completado convenientemente. Años más tarde, al leer *Los hermanos Karamázov*, se daría cuenta de que el autor moscovita se le había adelantado unos cien años.

El segundo de los textos que ponemos como ejemplo es «Fahrenheit 451». A partir del título de la famosa novela de Bradbury, el narrador refiere la manera en que la madre del protagonista, preocupada por todo el tiempo que su hijo dedicaba a la lectura, amenazaba a menudo con terminar quemando todos sus libros.

Tanto en un caso como en otro, vemos cómo la pausa evidente que se ha producido en los dos ejemplos contribuye a la caracterización del Antonio Rabinad personaje como un gran amante de la lectura. Es un caso evidente de *calificación por función* del personaje, tal y como trataremos un poco más adelante.

La *frecuencia* con la que se presentan los acontecimientos en la historia es *única*, es decir, a cada acontecimiento que se observa le corresponde una presentación propia. Sólo un aspecto nos ha llamado la atención, y está relacionado con un fragmento que hemos trabajado previamente. Nos referimos al ejemplo que hemos usado para mostrar la evolución en la madurez de las reflexiones del personaje al pasar de la niñez a la juventud, y que versaba sobre el ofrecimiento, por parte de la autoridad competente, de un lugar en el Valle de los Caídos para el cadáver del padre del protagonista. Este hecho aparece en el texto titulado «Y así pasamos del gobierno de las lentejas al imperio del boniato», y vuelve a tratarse con más amplitud en «El hijo del caído». No consideramos que sea el primero de los textos mencionados una anticipación del segundo, ya que no se insinúa ni se adelanta el hecho concreto, sino que en cada uno de los textos se explica con total claridad, aunque en el segundo de ellos se desarrolle con mayor amplitud. Estamos por tanto ante un acontecimiento *repetitivo* dentro de la historia. Volvemos a interpretar esto por la importancia personal que para Antonio Rabinad tuvo la pérdida de su padre y la forma en la que ésta se produjo. De hecho, veremos en el epígrafe siguiente de este trabajo cómo las pérdidas de los padres de los protagonistas rabinadianos serán una constante literaria.

También en relación con la frecuencia narrativa, y prosiguiendo con esta obsesión literaria que parece perseguir a Antonio Rabinad por la muerte de sus dos familiares más cercanos (padre y hermana), debemos hacer la siguiente reflexión. La

importancia vital que tienen para el autor estos hechos se refleja en que su pérdida tiene cabida en las dos novelas que estamos comparando, *El niño asombrado* y *El hombre indigno*. Debido a la gran similitud temática y técnica de ambas novelas, es posible considerarlas como una sola obra en su conjunto que, en parte, se ha escrito en dos momentos temporales distintos –no olvidemos que parte del material narrativo que origina ambas novelas fue redactado justo en el momento en que se desarrollan los acontecimientos narrados—. Si tomamos esta consideración, se estaría produciendo una repetición de los acontecimientos que aparecen en las dos novelas, aunque su tratamiento sea distinto, como luego veremos. Todo contribuye a remarcar la importancia que el autor le concede a ambos fallecimientos dentro de la conformación de estas novelas biográficas.

Un estudio del conjunto de los personajes que pueblan las páginas de *El hombre indigno* nos permite decir que todos giran en torno del personaje principal, un Antonio Rabinad personaje. A través de un narrador en primera persona se van contando retazos de su vida que nos permiten también una identificación con el Antonio Rabinad escritor. Tenemos por tanto, también en *El hombre indigno*, una asimilación plena entre autor, narrador y personaje, que da como resultado el ejemplo de novela biográfica que venimos analizando. Este personaje principal, al que hemos considerado un trasunto del Antonio Rabinad real, tiene las características suficientes para que lo consideramos un personaje *redondo*, debido a que va evolucionando a lo largo de la historia, desligándose de un sujeto estereotipado. Durante la narración, el Antonio Rabinad personaje cambia y evoluciona desde la ingenuidad y la ignorancia infantil hasta el conocimiento y la reflexión casi cínica del personaje adulto. Este personaje coincide también con el personaje principal de *El niño asombrado* en una clara *calificación por función*, dado que sus rasgos principales no aparecen explicitados sino que el lector va montando el personaje a partir del comportamiento que muestra en las situaciones en las que se ve envuelto.

El hecho de que estemos ante una novela biográfica, y que por tanto el personaje principal tenga especial importancia respecto del resto, no implica que el papel que desarrollan los personajes secundarios sea prescindible. Su labor contribuye a una contextualización general del protagonista en cada área de su vida: familia, trabajo y amigos, ayudando al narrador a trazar el panorama general de la Barcelona de la época. Una parte de los personajes secundarios de esta novela ya aparecían en *El niño*

asombrado y continúan con el mismo esquema que identificamos en el estudio de la citada novela, razón por la que en las presentes páginas sólo vamos a centrarnos en el grupo de personajes de exclusiva aparición en *El hombre indigno*. Nos referimos a aquellos personajes pertenecientes al mundo cultural y literario que van surgiendo a raíz de la inmersión del personaje Antonio Rabinad en el mundo de las letras. Acabamos de mencionar que tanto en *El niño asombrado* como en *El hombre indigno* la técnica que usa el autor para dibujar a los personajes es la calificación por función. Sin embargo, la brevedad con que se nombra a la mayoría de los novelistas, poetas, críticos o editores que aparecen en las páginas de *El hombre indigno* nos impide esta caracterización. Más bien su presencia se menciona brevemente a través de una anécdota concreta, aunque es cierto que podemos observar determinados juicios de valor sobre su producción literaria, algunos de los cuales podemos confirmar que coinciden con la opinión que de estos escritores tenía Antonio Rabinad en la vida real. A continuación vamos a comentar los casos que consideramos más destacados.

Vicente Aranda es sin duda el personaje del mundo intelectual con más presencia durante toda la obra. Su compañía será indispensable en los años de formación del personaje de Rabinad. Con él comparte viajes, preocupaciones y primeras experiencias. Resulta muy llamativo que nunca aparece en la novela con su primer apellido, «Aranda», sino con el segundo, «Ezquerria». Posiblemente se trate de un juego con el lector para ver si éste identifica el correlato real. Desde el principio se pone de manifiesto la capacidad mutua de los dos amigos para congeniar:

En casa de Rafael Pujol [...], conozco a Vicente Ezquerria.

Con naturalidad, y de inmediato, nos encontramos siendo amigos desde siempre (Rabinad, 2000: 192).

Este personaje emigrará a Venezuela tal y como lo hizo Vicente Aranda en la realidad, y su partida deja un vacío palpable en el protagonista de la novela que ayuda a definir bien la relación entre ambos. En el siguiente fragmento, narrado de forma telegráfica, el contexto general nos permite deducir que el «vacío» al que se hace referencia es la añoranza por el amigo que se ha marchado.

Vicente parte para América.

Su honradez fundamental (que me hace tenerle más confianza que a mí mismo) y que él extraña de no encontrar en los demás, como un vacío (Rabinad, 2000: 274).

Otro personaje de la Barcelona de las letras que aparece también con asiduidad en las páginas de *El hombre indigno* será Ana María Matute. En la novela se nos cuenta cómo la conoce Antonio Rabinad y diversas visitas que él le hace en su casa. Divertida es la anécdota con la que el narrador deja entrever la posible vergüenza que el personaje de Matute podía sentir por el trabajo de su padre, quien tenía una fábrica de paraguas. Así, en uno de sus primeros encuentros:

Vamos, pues, a ver a la Matute, una chica de nuestra edad que nos recibe seria y cordial, con encantadora sencillez, pese al fondo burgués intimidante de su casa.

Resulta que ha leído un cuento mío en *Destino*. Envalentonado, yo le hablo de Regina (no la conoce), de Soler (no lo ha leído), de la Mulder (ah, sí, sí), y al contarle la anécdota del paraguas, a la Matute se le nubla el rostro, como si me estuviera burlando de ella.

Por alguna razón que ignoramos A.M.M. odia los paraguas (Rabinad, 2000: 230-231).

Más adelante se narra cómo los personajes de Antonio Rabinad y Ana María Matute dan un paseo, lo que sirve para seguir haciendo hincapié en la situación:

A ti, ¿cómo te gustan las chicas?, me preguntó un día subiendo por la Rambla de las Flores, a la altura de la Virreina, quizá para no ver, o yo no viese (pero que sin embargo vi), a la derecha, el rótulo de un establecimiento donde ponía *Paragüería Matute* (Rabinad, 2000: 232).

Lo cierto es que en el plano de lo real, la escritora Ana María Matute hizo declaraciones en las que dejaba entrever que conocía *El hombre indigno*, aunque desmintió absolutamente este sentimiento de vergüenza que parece establecerse. Las siguientes palabras de la autora de *Olvidado rey Gudú* datan de 2010 cuando recibió el Premio Cervantes. Ante la pregunta de cómo era su familia, la escritora respondió:

Mi padre tenía una fábrica de paraguas, no una tienda como decía Antonio Rabinad –más mentiroso–, que escribió que era una tienda en la Rambla y que yo me avergonzaba al pasar por delante. Jamás me he avergonzado de que mi padre fabricara paraguas, qué tontería, eso no es como ser narcotraficante (Ayén, 2010: 40).

Resulta interesante observar cómo en uno de los fragmentos anteriores de *El hombre indigno* en los que aparece Ana María Matute se pone de relieve el origen burgués de ésta. La misma apreciación realizará el narrador cuando nos presente a los hermanos Goytisolo. El personaje de Antonio Rabinad queda impresionado en la narración ante las posibilidades económicas de los hermanos, y se observa en él un sentimiento que vacila entre la admiración y la envidia. En ocasiones, la novela nos presenta situaciones en las que el personaje de Rabinad nos recuerda al Pijoaparte de *Últimas tardes con Teresa* de Marsé, quien se movía en un estrato social al que no estaba acostumbrado. Nótese, por ejemplo, cómo queda presentado al lector el novelista Juan Goytisolo:

Goytisolo es un chico educado, tartamudo, con aspecto de jugador de golf que ha entrado allí buscando una pelota extraviada. Mira ya como miran las estatuas: desde arriba y a lo lejos. Me cuenta que estudia Derecho, lo hace por complacer a su padre. Pero él nunca ejercerá. Yo lo miro con admiración (Rabinad, 2000: 319-320).

Las diferencias económicas entre ambos personajes son palpables, y esta oposición introduce de paso en la novela una analogía con las disparidades existentes en la época entre la Barcelona burguesa y acomodada (Goytisolo) y la Barcelona trabajadora, obrera y con frecuencia charnegá (Rabinad). Según se nos cuenta en la

novela, el personaje de Rabinad iba caminando a los sitios para, ahorrándose el transporte público, poder comprar libros. No es baladí esta anécdota, si la relacionamos con aquella otra en que se describe la biblioteca que tenían los Goytisolos en su casa:

Juan vivía en Tres Torres, muy, muy cerca de donde ahora vivo yo y de donde vivió Carlos Barral, lo visité una tarde acompañado de Ezquerro, y Goytisolos estuvo muy amable. Tal como me había prometido, me enseñó sus libros, una gran estantería en su cuarto de trabajo de lado a lado del muro, y allí estaban todos los prohibidos, sin faltar uno, libros de la Sudamericana, Emecé, Santiago Rueda, etcétera, que no dejaban entrar en España y se vendían bajo mano; y yo, sin poder dominar mi excitación, a veces cogía uno y lo hojeaba, y con paciencia G. lo recuperaba de mis manos y lo devolvía a su lugar, lo alineaba junto con los otros, ¿y tienes éste?, ¿y aquél?, decía yo (y los tenía, sí, señor) (Rabinad, 2000: 403).

Finalmente, el narrador no se priva de mostrar la opinión de Rabinad acerca de los Goytisolos: por un lado estima personal, en contraste, por otro, de un juicio literario bastante reticente. Así, ésta es la percepción que nos deja de Luis Goytisolos y de cómo valora literariamente a los tres hermanos en conjunto:

También él escribirá, claro que sí. Y mejor que ellos: lo q. por otra parte xx xx xxx xxxxxxxx. Pero de momento es muy consciente de ser el hermano pequeño, el Alioscha de esos Karamázov de Tres Torres.

(¿Por qué la trinidad goytisolana ¡ah, si hubiera sido posible de los tres formar una Sola y Única Persona! me trae a la memoria, siempre, siempre, el binomio de Brusellas?) (Rabinad, 2000: 320).¹⁰

Por otro lado, también diversas personalidades del mundo editorial aparecen como personajes en *El hombre indigno*. Por ejemplo, se reproduce literariamente la espera que sufrió el Antonio Rabinad escritor hasta que la novela de *Los contactos*

¹⁰ No resulta complicado sustituir las cruces por una opinión no muy positiva de la labor de los tres hermanos como escritores, quizá «no es tan difícil». La idea de la trinidad de los Goytisolos, ya nos la había referido también en la entrevista que tuvimos con Antonio Rabinad en diciembre de 2006. Venía a decir que uniendo las virtudes de los tres hermanos Goytisolos podría haber surgido un buen escritor, pero claro, eran tres... y las virtudes había que repartirlas.

furtivos pudo ser publicada una vez que reunió los requisitos impuestos por la censura. De la misma forma, se narran las dos ocasiones en que el escritor barcelonés se presentó al Premio Nadal. Janés, el editor que confió en Antonio Rabinad como escritor en la vida real, será dibujado así en la novela:

Alguna vez, en la editorial, aguardando a Janés, que podía aparecer o no, en cualquier momento, con sus rizos, su aire entre malsano y elegante de querubín gordo y mal hablado, dinámico, infantil, poco confiable, generoso y el primer editor de su tiempo [...] (Rabinad, 2000: 304).

Los elogios a su trabajo como editor son evidentes, sólo sería superado en esta labor por Carlos Barral. Hay que tener en cuenta que el Antonio Rabinad escritor conoce perfectamente, en el tiempo en que escribió *El hombre indigno*, el mundo editorial, no sólo por su papel como autor sino porque gran parte de su actividad laboral se desarrolla en este campo profesional:

Sólo Barral (del que Janés fue una especie de San Juan Evangelista) logrará superarle como editor genial al frente de Seix Barral (años de la Biblioteca Breve, Nueva Narrativa Hispánica), Barral Editores (Libros de Rescate, etcétera) y la Bibliotheca del Fenice, Argos Vergara (Rabinad, 2000: 401).

Por último, mencionando las presentaciones al Premio Nadal del Antonio Rabinad real y su correspondiente salto a la palestra dentro del mundo literario, hacemos notar que, en el viaje al que hemos hecho referencia por parte de los personajes de Aranda y Rabinad a Madrid durante la novela, éstos tuvieron relación con Vázquez-Zamora, jurado del premio en 1952 y 1955, las dos veces que tenemos constancia que nuestro autor se presentó al certamen.

Asimismo, y para cerrar este apartado, nos hacemos eco de unas palabras en las que la narración recoge una alusión a la presencia del propio Rabinad novelista en el ambiente literario del momento. Procederán de Del Arco, periodista de renombre en la

época y, en la novela, profesor en la Escuela Oficial de Periodismo. El correlato real del personaje escribirá en la revista *Destino* comentando el Premio Nadal de 1952. De él, le llegan a Rabinad las siguientes opiniones:

En un aparte, Lita me informa de algo que oyó decir a Del Arco sobre mí y que escucho incrédulo: así pues, ¿sabe él que existo? Del Arco dijo: ... *porque Rabinad ha tenido abiertas las puertas del destino y no las ha cruzado.*

Esa sensación de ser *otro* que me producen los demás, cuando hablan de mí. No se [sic] cómo asimilar esa frase. Me encojo de hombros, digo a Lita: se refería a *las puertas* del semanario *Destino* (Rabinad, 2000: 315).

A partir de aquí, en los epígrafes siguientes analizaremos aquellos elementos de *El niño asombrado* y de *El hombre indigno* que precisan de una comparación entre ambas novelas para clarificarse mejor.

2.3. La novela autobiográfica de Antonio Rabinad y los paralelismos entre realidad y ficción

La voluntad de testimonio en torno a su propia realidad, así como diversas similitudes que permiten considerar las dos novelas como una única obra aunque escrita en dos momentos distintos son los aspectos que trataremos de analizar en este apartado en relación a las novelas de *El niño asombrado* y *El hombre indigno*. Antonio Rabinad es consciente de la cercanía en sus obras entre lo real y lo literario, no concibiendo de forma general en su producción el elemento artístico alejado de lo que él vivió. De hecho, preguntado directamente por si podíamos encontrar esa voluntad de testimonio en sus novelas, Rabinad resultó categórico «Sí, claro, absolutamente. Y aunque hubiese sido inconsciente también habría una voluntad de testimonio. Si no exteriorizas en palabras lo que eres, no vales nada» (García Aguilera, 2006).

Efectivamente la biografía de Antonio Rabinad se palpa en sus novelas, pero es en estas dos obras donde más claramente se unen la realidad y la ficción hasta el punto de que, como hemos señalado en los dos apartados anteriores, los elementos autobiográficos que las integran nos permiten considerarlas como las novelas biográficas del autor.

Otro factor fundamental planea también entre ellas, y es la distancia cronológica que las separa. Es cierto que la novelística de Rabinad se nutre de una serie de motivaciones y obsesiones continuas que dan unidad a su obra, hasta el punto de poderla considerar un todo unificado que él bautizó como *Un reino de ladrillo*, pero llama fuertemente la atención que no haya una evolución clara en esas obsesiones –si tomamos como punto de referencia estas dos novelas en cuestión, y analizamos que están separadas en su publicación (que no en su creación, como venimos apuntando) por más de tres décadas–. Es como si la escritura de *El hombre indigno* pretendiera finalizar la tarea inacabada que no se completó en *El niño asombrado*, y de ahí que el capítulo inicial de *El hombre indigno* se titule *Antecedentes, o Lo que no conté en El niño asombrado*.

La lectura continuada de las dos obras nos permite trazar un itinerario, siguiendo la propia vida del autor, que abarcaría el periodo entre 1933 y 1957. El narrador se va deteniendo ante situaciones que él considera fundamentales, bien porque nos informan sobre un suceso traumático, bien porque simplemente en el día a día supusieron una situación de aprendizaje. Así por ejemplo, pueden ser merecedores de un momento literario tanto la reflexión en la espera de una de las interminables colas que había en la posguerra como el descubrimiento de una lectura que le resulte interesante, o el hecho de que el padre del protagonista decida esperar y no huir, tal y como le aconsejan algunos amigos, cuando había indicios de que iban a detenerlo. Si diferenciamos que en estas dos obras Antonio Rabinad conseguirá hacer literatura a partir de su biografía (es decir el germen creativo inicial es la vida del autor) y que en el resto de su producción su biografía sólo será un material más para la creación de la obra artística (en esos otros casos se parte de un argumento de ficción que se irá completando, como si de un puzzle de tratara, con elementos vitales de Rabinad), entenderemos que el análisis conjunto de *El niño asombrado* y *El hombre indigno* nos permitirá identificar las diferentes etapas por donde transita el Rabinad hecho personaje, que son las mismas etapas en las que

quedarían clasificados, de forma general, los personajes de sus novelas. Estas estaciones que podemos identificar son las que siguen:

- Inocencia del niño
- Libertad experimentada por los niños durante la guerra debido a la poca atención de los adultos
- Toma de conciencia del niño de lo que verdaderamente supone la guerra
- Juventud resentida y sin esperanza
- Madurez condicionada por el conflicto

Una vez realizados los correspondientes análisis de los elementos narrativos de *El niño asombrado* y *El hombre indigno*, hemos podido comprobar que las dos novelas tienen profundas características en común: estructuración de su composición en textos cortos a través de los cuales seguimos a un personaje infantil por sus primeras experiencias, utilización de narrador en primera persona, personajes que se repiten... Es conveniente destacar que Rabinad en su producción general respeta un criterio de edad en sus personajes principales, quienes siempre se mueven en el intervalo entre la infancia y la primera madurez. En estas dos novelas se repite de nuevo este mismo esquema.

Otro punto de unión entre ambas es el espacio en el que transcurren los hechos, que no será sino la Barcelona habitual del autor, recreándose la colección de calles y ambientes que le son tan familiares. Estamos, sin duda, ante novelas urbanas que contribuyen a mostrar el día a día de las gentes que habitan la Barcelona de posguerra.

El cuerpo creativo unificado que componen ambas novelas se refuerza con los títulos de ambas, que marcan el camino personal que ha de atravesar todo individuo: de niño a hombre. El sintagma «El niño asombrado», como título de la primera de las novelas, haría referencia a la incomprensión, por parte del niño que fue Rabinad, del mundo que lo rodea. Cuando comienza la guerra, se suceden un gran número de hechos extraños para el niño, que recibe una enorme cantidad de información que confronta con todo lo que le habían enseñado hasta ese momento. Lo que el niño siente es una dislocación del universo provocada por aquellos que deberían ser custodios de la seguridad que hasta entonces disfrutaba, los adultos. Lo que el niño advierte es una

mezcla de sorpresa, miedo, incomprensión..., que Rabinad sintetiza con ese adjetivo de «asombrado». Las reglas que los adultos le habían enseñado ya no sirven para un periodo de guerra donde el miedo y la indeterminación predominan. Comienza un nuevo periodo totalmente incomprensible para el niño por la irracionalidad que lo envuelve y donde va cambiando el concepto que tiene de los adultos:

La guerra misma fue, entre otras cosas, una indecencia criminal delante de los niños. Que dos personas mayores se mataran entre sí y destruyeran cosas era un espectáculo absolutamente incomprensible para un niño. Nunca un niño de la guerra respetará a un adulto (Álvarez, 1999: 56).

El título de *El hombre indigno* es más complejo. De acuerdo con unas declaraciones hechas por el autor a Pere Tió, esta novela iba a llamarse *El hombre indignado* pero, aun siendo la continuación de *El niño asombrado*, a Rabinad no le gustaba la rima entre los dos adjetivos «asombrado-indignado», así que optó por la fórmula «indigno». Por otra parte, la elección de este adjetivo se explica por la necesidad de expresar la sensación de no pertenencia al mundo que en ocasiones tenía el escritor; el autor veía a su alrededor un gran número de situaciones que no aprobaba pero que eran aceptadas de forma unánime por el resto. Si eso era lo digno, él sería entonces un «hombre indigno»:

Havia pensat l'home indignat. Però com que és la continuació d'*El niño asombrado*, el títol *El hombre indignado* produïa una falsa rima. Per tant, vaig triar *El hombre indigno*, que és un títol irònic, evidentment, perquè aquesta suposada indignitat ve de l'astorament i l'estupefacció que causa comprovar que tothom està d'acord amb tot allò amb què tu estàs en desacord (Tió, 2000: 78).

Sobre este tema, insistirá el autor, existiría una falsa modestia que tilda de sarcástica. De la misma forma, compara él, que sor María de Ágreda tuvo que

infravalorarse para poder justificar ante la sociedad de su época su discurso público,¹¹ Antonio Rabinad termina por minusvalorarse a través de un título que le permite la libertad suficiente como para expresar lo que verdaderamente piensa:

Pues yo lo hice un poco también por lo mismo, [en referencia a lo enunciado de sor María de Ágreda] por justificarme, con un matiz sarcástico muy claro. Puesto que los demás (que leen más el periódico y hablan menos de política) son más dignos, yo soy el hombre indigno.

[...] Yo decía sarcasmo porque el sarcasmo encierra un tono de amargura (Caballé, etc., 2001: 71).

La explicación del título de esta obra ha sido comentada también por otros autores. Así, para Jordi Gracia sería una forma de expresar Rabinad que «ni estoy en el sistema, ni quiero estar» (Gracia, etc., 2010). Mientras, Enrique Turpín hace hincapié en la idea anteriormente expuesta de mundo malvado al que el autor no quiere pertenecer:

Para Rabinad, el ser humano era una persona vil, y desde esa certeza él se declara «hombre indigno», porque él no quiere ser vil. Si algo era Rabinad era un hombre esencialmente bueno (Gracia, etc., 2010).

Nos resulta muy interesante el carácter evolutivo que aprecia Juan Marín como forma de defender la unidad entre *El niño asombrado* y *El hombre indigno*. En la reseña que realiza sobre *El hombre indigno*, este autor cree entender incluso un mensaje entre las portadas de las primeras ediciones de ambas novelas, que hilaría el contenido de las dos narraciones:

¹¹ Probablemente se refiere Antonio Rabinad a que esta autora finaliza *Mística Ciudad de Dios* tachándose también a sí misma de «indigna».

Pocas cosas es el hombre además de su niñez; ese mensaje se transmite con claridad en las portadas comparadas de sus dos libros: *El niño asombrado* muestra una foto de Oriol Maspons con una pistola sobrepuesta al dibujo del rostro de un niño curioso y plácido; en *El hombre indigno* aparece una foto de archivo en la que un chaval se ha subido a la parte de atrás de un tranvía atiborrado de gente. En las dos portadas, el concepto principal es el de un periodo de la vida, el de la primera adolescencia, convulsionado por hechos extraños: el paso de la guerra a la postguerra; el paso del territorio de la niñez roto por la violencia (el revólver) hasta aquel roto por la miseria de la supervivencia (el juego de colgarse del tranvía), el cambio de un mundo de límites muy imprecisos por el acotado por las calles de una ciudad, y, en fin, el uso de la palabra *niño* –la inocencia, el asombro– al de la palabra *hombre* –la experiencia, la indignidad–. (Marín, 2000).

A la hora analizar el material con el que cuenta Antonio Rabinad para la conformación de la fábula de las dos novelas, hemos de tener en cuenta que se nutre fundamentalmente de anotaciones y recuerdos.

El niño asombrado aparece publicada, como sabemos, en 1967, siendo la tercera novela de Antonio Rabinad tras *Los contactos furtivos* (1956) y *A veces, a esta hora* (1965). Sin embargo, pese a ser la tercera en ver la luz, es la primera en ser escrita. Rabinad lo comenta tal y como sigue al ser cuestionado por un supuesto proyecto autobiográfico:

El niño asombrado, aunque publicado después de *Los contactos furtivos* [...] fue en realidad mi primer libro. Pero así como *Los contactos* lo escribí con clara conciencia de estar intentando hacer un libro, *El niño* fue al principio una serie de apuntaciones (y reflexiones sobre esas apuntaciones) que gradualmente se convirtieron en libro. Supongo que ese proyecto autobiográfico (que más tarde llamaría *Un reino de ladrillo*) al que alude usted, empieza ahí: un niño intentando explicarse lo inexplicable. Cabría aclarar que ese niño ya intuye –o pronto intuirá– que la vida es por definición inexplicable; así pues, lo que él intenta explicarse es la brutalidad, la aparente estupidez de los hechos, la falta de lógica –o de una lógica que no corresponde con la suya–, en suma, la irracionalidad del universo (Fernández Romero, 2001: 42).

Es decir, Rabinad utiliza como material para la composición de esta novela anotaciones tomadas poco después de que se produjeran los hechos que se cuentan, algunas de las cuales fueron escritas siendo aún casi un niño, con lo que no se pierde en esta obra ese aura de primeras impresiones que la envuelve. Pero es más, parte de esas anotaciones que utiliza para *El niño asombrado* serán retomadas para la elaboración de *El hombre indigno*, penúltima novela del autor y publicada en el año 2000, con lo que podemos decir que ciertos elementos creativos de esta última novela se retrotraen al momento en que tienen lugar los acontecimientos, es lo que él llama las «libretitas de hule», y que nombra explícitamente tal y como hemos tratado en el análisis formal de la novela.

Al mismo tiempo, respecto al carácter biográfico de estos materiales antiguos que le sirven de apoyo para la narración, el autor barcelonés explica que:

Hablar de la posguerra es hablar de mí mismo y viceversa. *El hombre indigno* fue escrito a partir de notas y apuntes, de papeles que yo guardaba en una caja de zapatos. En *El hombre indigno* figuran párrafos que pueden tener cuarenta años, y otros que sólo tenían días cuando yo lo terminé, todo amalgamado en una misma textura.

[...] En todos mis otros libros, más o menos, siempre ha habido ficción, pero ahí había realmente lo que yo he vivido, salvo lo que he omitido, porque hay muchas cosas que no he puesto, no por pudor o algo por el estilo, sino porque no me parecían artísticas. (Caballé, etc., 2001: 67).

Además de los elementos que había previamente escritos y que han servido para recrear diversas situaciones de las novelas, como vemos, el autor se ayuda de su propia memoria para acumular materiales que le faciliten la narración. Cumple así con una de las características fundamentales que Josefina Aldecoa propone como necesarias para que un autor engrose su lista de «niños de la guerra». Sin embargo, tal y como señala Zoilo en *Memento mori*, en todo recuerdo hay ya algo de interpretación; cuando se recuerda no se vuelve a vivir algo de forma literal, sino que se realiza una recreación de lo sucedido, dándose por descontado que la memoria contiene intrínsecamente un porcentaje alto de inexactitud. Las palabras de este personaje parecen casi un tratado teórico sobre el tema:

Sin embargo (meditaba Zoilo) la condición esencial del recuerdo es la mentira, sin mentir no podría recordarse, la mentira es la argamasa que sostiene el muro del recuerdo, se miente por omisión, y por yuxtaposición; y aunque al recordar un hecho creemos sinceramente revivirlo lo que hacemos en realidad es recrearlo. Todo recuerdo es siempre un palimpsesto, toda evocación un espejismo (Rabinad, 1987: 260).

Tanto en *El niño asombrado* como en *El hombre indigno*, Rabinad avisará de estas pequeñas licencias, así como recreará el esfuerzo mismo del recuerdo. Un ejemplo lo tenemos cuando se cuenta en *El niño asombrado* una excursión del protagonista junto a su amigo Juanito. Al regresar a la casa de este último pasan junto a dos criadas jóvenes, momento en que se palpa una importante tensión sexual entre ellas y el amigo de Rabinad. Esta escena impresionará al protagonista hasta tal punto que condicionará recuerdos futuros. Con todo, el narrador no parece muy seguro de lo que pasó, la indeterminación es tan grande que se aúnan realidad y ficción, sueño y vigilia:

¿Fue aquella noche? ¿O sucedió antes de lo que acabo de narrar? Como el día y la noche de una misma cosa, a esta visión luminosa de los almiarés la acompaña un recuerdo impreciso, una escena nocturna, quizá producto de mi mente. [...] ¿Estoy realmente despierto o sigo soñando? (Rabinad, 1967: 101).

Aunque el material con el que el novelista cuenta para recrear las situaciones de las dos novelas sea común, –ya que en ambas procede de experiencias anteriores que han pasado por el filtro de la memoria–, y pese a que, como hemos visto, en ambas hay fragmentos que fueron escritos sincrónicamente en el pasado, la estructura restante va rellenando los huecos que quedan hasta conformar dos novelas que, aunque parejas, tienen diferencias entre sí. Algunas de estas diferencias se explican porque el Rabinad maduro que termina *El hombre indigno* es más completo como autor que el joven Rabinad que finaliza *El niño asombrado*. La apreciación de las técnicas de expresión narrativa no deja lugar a dudas en este sentido: el uso habitual del «estilo entrecortado» de Rabinad es mucho más limitado en *El niño asombrado*, apareciendo con menos

frecuencia las fórmulas de expresión que serán más comunes a partir de *Memento mori*. De esta forma, en *El niño asombrado*, los juegos de palabras, el uso de deícticos con valor simbólico, la cursiva o las frases inacabadas no alcanzan su total desarrollo, mientras que sí aparecerán de forma plena ya en *El hombre indigno*. El propio Rabinad, que elabora estas novelas como un *continuum*, es consciente de que hay diferencias entre las dos obras: «Entre *El niño asombrado* y *El hombre indigno* hay una diferencia kilométrica» (García Aguilera, 2006). Antonio Rabinad reconoce que hay una evolución en la forma de narrar. Sin embargo, esto no implica que el escritor barcelonés se considerase mejor autor en la madurez; de hecho, al hacer explícitas sus reflexiones sobre el tema, puntualiza que «aunque quizás escribía antes mejor que ahora... no lo sé» (García Aguilera, 2006). Con todo, Rabinad se mostrará especialmente orgulloso del proyecto de *El hombre indigno*: «*El hombre indigno* es uno de los mejores libros que tengo, porque además, en él no he puesto nada de más ni nada de menos» (García Aguilera, 2006).

En el apartado dedicado al análisis de los elementos narrativos de *El niño asombrado*, hemos analizado el recurso mediante el que Antonio Rabinad se presenta en la novela como personaje-narrador. Ahondando más en la identificación entre el personaje y el autor, y utilizando también la permeabilidad entre *El niño asombrado* y *El hombre indigno*, con la lectura de esta última novela podemos incluso contextualizar a partir de qué momento se pudo escribir esa parte de *El niño asombrado* en la que hay una personificación literaria del autor. El Rabinad real abandona su trabajo de oficina en 1956. Ese mismo trabajo que comenzó en 1943, que lo deprimía absolutamente y que le hizo somatizar una enfermedad que lo obligó a pasar por el quirófano. Esto se nos muestra en *El hombre indigno*, en un texto titulado «Donde empiezo a tener suerte». Dicha sección de la novela estará encabezada por una carta que Vicente Aranda le escribe desde Venezuela y que está fechada un 7 de abril de 1956:

Celebro tantísimo tu liberación de la oficina. Siento tu alivio como sentiría el mío propio. Juremos no volver nunca más a la oficina, nunca nunca nunca, aunque se cierna sobre nuestras cabezas la

más negra miseria... (Rabinad, 2000; 353).¹²

Dado que el trabajo fue conseguido por mediación familiar, la ruptura definitiva con ese ámbito hace que Rabinad comience a considerarse a sí mismo una individualidad, se refuerce su independencia e inicie el proceso para enterrar miedos y condicionantes pasados. Empezará a hacer lo que verdaderamente quiere. A partir de aquí: «Definitivamente mi padre había muerto. A partir de ahora sería yo mi padre. Era ya mi propio padre» (Rabinad, 2000: 355). Desde este momento, Rabinad se sentirá lo suficientemente fuerte como para enfrentarse de forma directa a los hechos pasados, explicitándolos en toda su extensión. Si consideramos que existe una base biográfica suficiente como para crear una analogía con la vida real, sería en este punto cuando comenzará a gestionar los materiales de los que dispone para concebir el proyecto de *El niño asombrado*. Estamos hablando, según la datación que aparece en *El hombre indigno*, de 1956. Liberado de los condicionantes familiares, vuelve atrás como forma de coger impulso para seguir adelante. De aquí procedería ese alegato a la libertad absoluta que vimos en páginas anteriores y que encontramos al principio de *El niño asombrado* como forma de justificar la escritura de dicha novela.

La presentación de costumbres, la disección de situaciones o la explicitación de usos cotidianos contrastarán con un hecho importante: tanto en *El niño asombrado* como en *El hombre indigno*, la descripción de personajes será prácticamente nula.¹³ Ni siquiera en lo que concierne a la familia de Rabinad se rompe esta regla, ya que ni la madre –figura mítica de todo relato con un niño como protagonista–, destaca en este apartado. Estos elementos quedan sublimados, tamizados, levemente insinuados. Preguntado el autor por el retrato en sus novelas, comenta que a él no le interesa, «A mí me interesa sobre todo el ambiente, el ambiente» (Caballé, etc., 2001: 72). La técnica

¹² Como aquí hemos hecho, se respetará siempre la especial disposición tipográfica con la que Rabinad suele recrear las diferentes citas dentro de sus novelas.

¹³ Aunque esto es especialmente significativo tanto en *El niño asombrado* como en *El hombre indigno* por lo de autobiográfico que tienen y por la voluntad de testimonio que ya hemos visto que pretenden, este hecho es extrapolable a todas las novelas de Rabinad, siendo imposible precisar con detalle las características físicas de ninguno de sus personajes protagonistas. No conoceremos los detalles de Zoilo de *Memento mori*, de Rodell de *Los contactos furtivos* ni de Miguel Marco de *Marco en el sueño*, por poner un ejemplo. Y si esto pasa con los elementos físicos, los psicológicos no serán mucho más explícitos; si bien estos se van insinuando poco a poco en las tramas respectivas y se van haciendo palpables por acumulación en las diferentes situaciones, nunca se describirán explícitamente.

que emplea para la presentación de esos personajes dejaría a la subjetividad del lector su figuración completa:

[...] intento dar su imagen de soslayo, de la misma manera que el agrimensor de Kafka ve el castillo solamente de soslayo, de frente no lo puede ver, pero sin embargo por el rabillo del ojo lo percibe. Ésa es la óptica que yo adopto para describir las cosas. Ésa es la que funciona en mí.

[...] Es en los recodos del texto donde se encuentra la emoción (Caballé, etc., 2001: 72).

En otro orden de cosas, tanto en *El niño asombrado* como en *El hombre indigno* puede verse el conjunto de obsesiones que pueblan la narrativa rabinadiana, siendo, además de la infancia, la guerra, el sexo y la muerte las que se advierten con mayor facilidad.

En general, la idea de infancia perdida, ligada a lo ocurrido en la guerra civil, inunda las novelas de nuestro autor. Su novelística está poblada de personajes que han visto mediatizada su vida por una infancia bajo el ruido de las bombas. También en *El niño asombrado* y *El hombre indigno* se nos muestran episodios explícitos en los que Antonio Rabinad utiliza sus vivencias infantiles para hacer experimentar al lector lo que pudo sentir un niño en mitad de la guerra y la posguerra. Todo *El niño asombrado* y la primera sección de *El hombre indigno*, es decir, la titulada como *Lo que no conté en El niño asombrado*, se pueblan de situaciones referidas a la contienda que pueden interpretarse desde diversos puntos de vista:

1) Como simple elemento de ambientación, donde el niño cuenta de forma aséptica lo que ve y vive sin darle mayor importancia a los hechos. Debido a que la guerra se ha convertido en algo habitual para él, nada le sorprende. La guerra y sus situaciones han pasado a ser algo usual que el niño asimila como cotidiano. Los ejemplos de repetición que hemos visto en el análisis formal de las novelas contribuyen a que el niño normalice estas situaciones, que en otros contextos serían sorprendentes. Es lo que ocurre en el subcapítulo de *El niño asombrado*, «La cola», donde se nos describe la permanencia durante horas en una de ellas:

Yo estoy durante horas en una cola, con un solo pensamiento: que no se cuele alguien delante de mí. Siento admiración por el que me antecede, me parece un ser superior, le busco la gracia, y no puedo evitar un ligero desprecio hacia el que va detrás de mí, le hablo con ligereza, por encima del hombro.

Y estamos así tiempo, los pies se cansan, se hielan, la cola avanza lentamente hacia la panadería. Alguien entretiene el ocio tallando un pedazo de madera con una navajita. Más allá, una mujer teje punto de media, muy hacendosa, es como si estuviera en su casa. Otro no hace nada, sólo mira ante sí con la cara contraída. Es la cola, somos la cola. De vez en cuando, ésta se anima, ondula como una serpiente, aunque sin romper sus anillos, sus delicados engarces unitarios, y grita, enfurecida: «¡A la cola! ¡Eh, a la cola! ¡A ver, esos vivos!» (Rabinad, 1967: 102-103).

2) Debido a la perspectiva limitada del personaje infantil, la guerra también se presenta en estas novelas como un juego, sin que el niño entienda la importancia de lo que ocurre.¹⁴ Así, en el subcapítulo de *El niño asombrado* «Esa fiesta, la guerra», los profesores reducen tanto su poder en el colegio que los niños prácticamente llegan a tomar el control. Avanzando un paso más en este aspecto, podemos ver cómo la guerra se convierte en elemento mítico que hace soñar al niño con un horizonte indeterminado de fantasía y heroísmo, como ocurre en el siguiente pasaje de *El hombre indigno*.

¹⁴ Un correlato extremo de esta situación lo encontramos en la novela de Juan Goytisolo *Duelo en el paraíso*, en la que los niños terminan comportándose como los adultos por mera imitación de comportamientos, llegando hasta el asesinato:

La propaganda transmitida por la prensa y la radio había llevado al corazón de los niños el desorden y la anarquía reinante en el campo republicano: «Vigilad; formad vosotros mismos vuestra policía: aprended a delatar a los traidores; si vuestros compañeros son facciosos, descubridlos» [...]; subían al dormitorio pensando en ejecuciones, atentados y golpes de mano y, durante el día, eludiendo la vigilancia del maestro, se entregaban a lo sangriento de sus juegos. El Arquero los instruía en las reglas del combate y adiestraba sus fuerzas en la toma del poder (Goytisolo, 1987: 265).

La visión de Antonio Rabinad hacia el mundo infantil está llena de nostalgia, pero el escritor barcelonés puede llegar a alejarse de la visión idílica de los sentimientos infantiles. Sin pudor, en el texto de *El hombre indigno* titulado «La mañana de un terrorista», dirá:

Hay en los niños un instinto oscuro que los obliga a cometer acciones malas aun a sabiendas de que las cometen. Toda infancia está llena de crímenes indeterminados, de acatamientos interiores. San Agustín robó manzanas de pequeño; yo casi hice descarrilar el tren (Rabinad, 2000: 30).

El martes la sublevación ha muerto, ¡viva la Revolución! Un camión repleto de gente se detiene en la esquina del Casinet, junto a la barricada. Fusiles, brazos arremangados.

¡A Teruel!, gritan desde el camión.

Caras negras de entusiasmo.

Miradas amarillas de miedo.

De repente, entre los del camión veo al Quinet, el mozo del bar. Lo reconozco con una impresión de maravilla y de gozosa envidia, como si fuera una celebridad, un héroe.

¡Es él!, digo a los demás.

Quimet lleva aún el pantalón negro del servicio, lustroso en los fondillos, y la camisa blanca, desabrochada.

Y su brazo, pálido como su cara, y desmedrado, alzado junto a los otros bajo el bosque de fusiles, tiembla, sin duda, debido al ideal (Rabinad, 2000: 56-57).

3) Finalmente, podemos encontrar la obsesión por la guerra en el momento en que el niño toma conciencia de que lo que está viviendo no es un juego sino algo peligroso que no casa bien con la idea de orden tranquilo que en un principio debería reportarle el mundo adulto. En este punto el niño cambia, evoluciona y crece. Hay un despertar. En *El niño asombrado* vemos una imagen significativa: los vencedores van desfilando, cantando canciones otrora heroicas para el niño. Es aquí cuando una mujer enlutada reacciona:

Legionarios, a luchar,

legionarios, a morir...

En aquel momento, la mujer que estaba a mi lado, gritó, arrebatada:

—¡No! ¡Morir, no! —y en un tono más bajo, reconcentrado—: Ya han muerto demasiados...

Entonces me fijé en que iba vestida de negro de pies a cabeza. Un velo oscuro cubría su cara; se adivinaban unos ojos febriles, unos labios balbucientes. Temblaba toda, incapaz de dominarse.

Yo sentí que bajo la camisa, la carne se me escalofriaba. Vi en aquella mujer una pesadilla [...].

Entonces comprendí que acaso la guerra no hubiera terminado aún; que subsistiría mientras el corazón de aquella mujer estuviera llena de dolor y los muertos no se apagasen en su recuerdo; y me pareció que aquellos soldados que pasaban rumoreantes arrastraban consigo un formidable espectro, una sombra que cubría los añosos plátanos, las viejas fachadas de la plaza, y que bastaba a deslucir el sol, y todo yo me vi anegado bajo un ala fúnebre. ¡Qué tristeza, Dios mío! (Rabinad, 1967: 105-106).

Con la guerra, la infancia se termina, tal y como queda enunciado a través del título de uno de los fragmentos: «La guerra ha terminado. También mi infancia». (Rabinad, 2000: 87). Una vez finalizada, Antonio Rabinad reflexiona sobre qué ha sido de los niños que la han vivido.

La llama que vi desde el terrado al inicio de la guerra ardió durante tres años y, al apagarse, cayó sobre nosotros la ceniza. Todos los niños –una generación sacrificada [...]–, andaríamos pisando esa ceniza durante tres interminables décadas. Comíamos ceniza y respirábamos ceniza, la sentíamos caer sobre nosotros al acostarnos y nos levantábamos con la boca llena de ceniza; todo estaba cubierto de ceniza, un tristísimo polvo que seguía cayendo día tras día, año tras año, y España entera era un sepulcro blanqueado, el vasto campo de maniobras de la muerte¹⁵ (Rabinad, 2000: 87).

¹⁵ Relacionado con el tema de este extracto, y dentro de las frecuentes opiniones literarias que dedica a los hermanos Goytisolo, Rabinad mostrará su admiración hacia el poema de José Agustín Goytisolo «Queda el polvo», hasta tal punto que confiesa que desearía haberlo escrito él: «Ese poema debería haberlo escrito yo. Pero, como es sabido, las mejores cosas de uno siempre las escriben otros» (Rabinad, 2000: 387). El mencionado poema reza como sigue: «De aquel trueno, de aquella /terrible llamarada /que creció ante mis ojos, /para siempre ha quedado, /confundido con el aire, /un polvo de odio, una /tristísima ceniza /que caía y caía /sobre la tierra, y sigue /cayendo en mi memoria, /en mi pecho, en las hojas /del papel en que escribo».

Otro tema recurrente en estas dos novelas, pero también en el conjunto de *Un reino de ladrillo*, es el sexo. La visión que aporta Rabinad en las dos narraciones está mediatizada por la represión de la época, con lo que el despertar sexual del niño se ve como algo sucio y oscuro que hay que ocultar por todos los medios. El onanismo será una visión recurrente en estas obras, así como el carácter pecaminoso que el niño le confiere. El recuerdo del miedo pasado en estas situaciones ante un supuesto castigo divino contribuirá a ir asentando en Rabinad un manifiesto anticlericalismo que se aprecia en todas sus obras. Significativo de la importancia que el autor le da al sexo en su producción es que –en lo que él tiene por primer recuerdo consciente–, una el pene con su oficio de escritor. Lo vemos en el texto titulado «Del pene considerado como herramienta semiológica»:

[...] estoy solo en el balcón de la sala, ante la empalizada gigantesca de los hierros. La mamá, al salir a la compra, ha debido dejarme aquí encerrado para que no haga malezas. Tengo pis. Durante un rato realizo movimientos convulsivos con la pelvis, agarrado a la baranda. Pero cuando ya no puedo aguantar más –o acaso de forma espontánea– saco el pito por entre los hierros, y el pipí, en una larga, impecable, parábola, va a caer en el pote de leche que lleva en la mano una vecina que pasa en ese instante bajo el balcón.

Esta fatalidad geométrica es lo que sin duda da relieve al recuerdo. Por primera vez algo mío interior fluye y se inserta en lo ajeno exterior: he descubierto la realidad con lo único que en verdad poseo, el pene [...]. Asimismo, la opinión de la vecina, gritada desde la calle hacia la pequeña y espurreante lombriz blanca que aún asoma entre los hierros, sería –ya– la primera crítica (Rabinad, 2000: 29).

Pero no todo gozará, como decíamos, del aire cómico del pasaje anterior. Las primeras experiencias sexuales tendrán un carácter sórdido que terminan consumiendo al niño en un estado de profunda desesperanza que ni la confesión con los sacerdotes logrará calmar. Todo empieza, de repente, una mañana cuando, tras un sueño, el niño descubre en las formas femeninas que va encontrando por la calle un nuevo aliciente. Considera la nueva realidad que advierte como algo bello, pero por contra, él se sentirá culpable:

Vi fachadas con sol, acacias verdes, tensos cuerpos de mujer... Todo era nuevo y brillante; todo reía; sólo yo me sentía viejo, oscuro, íntimamente sucio, bajo aquel desbarajuste luminoso, caminando a lentos pasos hacia el colegio (Rabinad, 1967: 135).

A partir de aquí el niño experimenta que algo, que no es necesariamente bueno y que hay que esconder, se ha incorporado a su vida. Se sentirá casi como un proscrito ya que está traicionando los preceptos católicos que le han inculcado. Hace los cálculos de una simple regla de tres, y piensa que esta situación de pecado la arreglará Dios –al que se imagina como la figura casi antropomórfica y vengadora del Antiguo Testamento– terminando con su vida. El sufrimiento es palpable:

Había contraído una rara enfermedad que, a la larga, pero de una manera fatal, iba a producirme la muerte. Vivía en la firme y alucinante seguridad de que mis días estaban contados. Aquella palabra vacía, la muerte, se había ido llenado de significado [...]. Comía muerte y dormía muerte.

[...] Dios se hizo una persona para mí, invisible pero de una intensa realidad; yo hacía tratos con él, le insultaba, le suplicaba (Rabinad, 1967: 140).

Piensa el protagonista en la confesión como forma de descargar su culpa, pero nunca encuentra el momento, nunca se atreve. Hasta que visita el colegio un nuevo sacerdote para hablar con los muchachos. Este sacerdote está imbuido de una especial importancia, según el director, «revestido de ciertos poderes especiales que...»¹⁶ (Rabinad, 1967: 145). Cuando es el turno del protagonista, el confesor no se conformará con las faltas habituales:

¹⁶ La utilización en este ejemplo del «estilo entrecortado» tendría la función expresiva de aumentar las expectativas positivas respecto del nuevo sacerdote que acaba de llegar. El no concretar sus virtudes parece acrecentar el horizonte de posibilidades que el personaje protagonista en un primer momento, y el lector más adelante, le conceden.

[...] su voz preguntaba, inquiría, bordeaba mi secreto, parecía presentirlo, hasta que, al fin, con palabras balbucientes, se lo fui contando todo; él me oyó sin inmutarse, lejanamente, como oyera todo lo anterior. Le hablé de mi complacencia nocturna en determinadas imágenes, de cómo la dulzura de algunos sueños se malograba imprevistamente, involuntariamente, y cómo yo, entonces, me sentía lleno de pecado y me refugiaba angustiado en Dios. [...] Al fin, callé; le miraba. Sentía amor hacia él, y entusiasmo. A él le había confiado mi yo más íntimo; él era portador de mi secreto. Ahora aguardaba (Rabinad, 1967: 147 y 148).

Sin embargo, el resultado final de la confesión no es el que el niño espera. La reacción del sacerdote no dista en absoluto de la que mostró ante otros pecados anteriores. No hay ninguna novedad, ninguno de los fuegos de artificio ni castigos divinos que él esperaba. Las palabras del sacerdote le suenan monótonas y blandas, y aunque en principio le sirven para irse en paz y tranquilo, la repercusión será la contraria a la esperada. El niño ha entrevisto un engaño, ha hecho algo que se le había inculcado que estaba mal y nada ha pasado. La puerta de que todo vale ya ha quedado abierta:

Y sucedió que me abandoné al pecado [...].

Era lo único que poseía. Dios no existía ya, era una vaga nube en el azul cansado, en cuya lejana blancura no era grato fijar los ojos (Rabinad, 1967: 150).

Pero no sólo se retratan las experiencias personales, sino que también se dibuja la iniciación en el sexo de sus compañeros de escuela, basada en una necesidad motivada por las duras condiciones de vida durante la posguerra.

En las aulas se vivía en plena orgía. Debajo de los bancos, a pocos metros del maestro, se producían cosas estupendas.¹⁷ Entre ambos e iguales sexos, funcionaba una

¹⁷ Aclaro aquí que el adjetivo «estupendas» no se utiliza en este contexto con una idea de aprobación por parte del narrador, sino que lo usa como sinónimo de «asombrosas». El pasaje que acabamos de leer se produce en un momento en que el despertar sexual del personaje principal aún no ha ocurrido. No hay un

verdadera prostitución, un comercio placentero por lápices, libretas, objetos caprichosos y comida. La comida era de éxito seguro. Entre los alumnos existían relaciones que sólo después he visto descritas en comunidades de seres humanos como los prisioneros de la Guayana (Rabinad, 1967: 90).

Hasta la primera experiencia sexual completa del protagonista es totalmente insatisfactoria. Será en un burdel al que acudirá acompañado de un amigo. En ningún momento de la narración hay una calificación agradable del hecho en sí, y todo lo dibuja de forma burlona y esperpéntica. El título del texto es ilustrativo, «Eso es todo»:

4 de enero de 1944. 17 años.

Primer acto sexual con una prostituta no mucho mayor que yo, pero enormemente más experta, en un burdel de la calle Robador. Al terminar, pregunto: ¿eso es todo? Me siento estafado.

Después de mí, Jaime Sau prueba a su vez. Su trasero convulso, de blancura larval, se ha limitado a bajarse los pantalones, sin quitarse siquiera los zapatos se inmoviliza enseguida, no logra eyacular. Otro día será, dice, paciente, con expresión de gallina remojada (Rabinad, 2000: 151).

En escasas ocasiones hará el narrador una valoración totalmente positiva del sexo y, cuando la hace, intenta apoyar la argumentación en los clásicos. Es una forma de sentirse más seguro, incluso de acallar una posible culpa. Este tipo de pasajes son exclusivos de *El hombre indigno*, cuyo estilo se presta más a las digresiones del narrador, frente a *El niño asombrado*, donde el autor usa fórmulas más concisas y concretas. Lo vemos en el siguiente ejemplo, que tiene lugar cuando el personaje ha sido operado de la dolencia causada, según el propio Rabinad, por ese malestar que le supone la presencia constante en su odiada oficina. En él asocia la recuperación de su salud a volver a sentir el deseo sexual. Con todo, no se resigna a darle un barniz desagradable en la última parte:

juicio de valor positivo en lo que está viendo, sólo muestra su incredulidad y sorpresa ante algo que todavía no entiende.

La recuperación de la salud es la recuperación del sexo. El sexo, en la parte más protegida del hombre (o que él puede proteger más fácilmente), es el cuerpo. Todo el cuerpo es sexo. San Agustín propone tres niveles de placer corporal: *cupiditas*, *concupiscentia* y *libido* (véase *Civitate dei*). La figura de un hombre es la de un falo erguido. Pero el falo es el templo de Dios (san Pablo, I Corintios, 3, 16).¹⁸ El enfermo que se recupera en La Alianza¹⁹ tropieza continuamente con ese templo, que hormiguea de savia, vivificado, sobre todo en estas noches sofocantes de junio y luna llena (la convalecencia es el maravillado descubrimiento de ese prodigio, el cuerpo), y al intentar establecer diálogo con él, acaba masturbándose en el váter (Rabinad, 2000: 300).

Indicamos finalmente sobre este aspecto, el apoyo que el narrador-protagonista parece encontrar en la doctrina de San Agustín para calmar sus remordimientos ante estos asuntos morales que no son sino el resabio de la educación recibida por la sociedad en la que el niño se ha criado. Para restar importancia a lo que él considera faltas sexuales, llegará a usar ideas de Kempis o a San Pablo, pero nada lo cura como el autor de las *Confesiones*: «Pero la lectura de san Agustín, tan indulgente con *ciertos pecados* me nutría y me calmaba»²⁰ (Rabinad, 2000: 343).

En último lugar, vamos a tratar el tercer tema recurrente que hemos trazado como hilo de unión entre *El niño asombrado* y *El hombre indigno* tras la guerra y el sexo: la muerte. Plenamente visible en *Un reino de ladrillo*, la muerte es una obsesión que ha acompañado permanentemente a Antonio Rabinad a lo largo de su vida y que él se ha preocupado por convertir en material literario. Indicativo de ello es la siguiente afirmación del narrador de *El hombre indigno*: «Lo único que todavía me fascina, que me cripa, es la idea de la muerte. Todavía, como en mi juventud, pienso diariamente en ella» (Rabinad, 2000: 376). De hecho, Rabinad utilizó su faceta de escritor como

¹⁸ Por supuesto hace Rabinad una lectura muy personal del pasaje, interpretando de forma burlesca el texto como si de una metonimia se tratase en la que se nombra al todo por la parte. A partir de esa metonimia crea un silogismo: si el cuerpo es templo, y el falo es parte del cuerpo, el falo es por tanto también templo y como tal hay que cuidarlo.

¹⁹ Hace referencia aquí al centro médico en el que estuvo hospitalizado.

²⁰ El ateísmo de Antonio Rabinad no está reñido con su lectura concienzuda de diversos autores religiosos. Ya hemos mencionado en otras páginas el profundo conocimiento que tenía de la Biblia y de otros libros sagrados como el Talmud. Esto se apoya en el gusto que sentía por leer a los que él llamaba «místicos», grupo en el que entraba todo autor, de ficción o no, que integrase el análisis del alma humana dentro de su obra. Tolstoi y Dostoievski serían para Rabinad un ejemplo característico.

manera de trabajar la obsesión y exorcizarla, algo en lo que posiblemente no tuvo éxito. Sobre esta idea, nuevamente el narrador de *El hombre indigno* llega a decir que: «Quizá lo que todo escritor busca en el fondo al escribir una novela es esconderse, huir de la muerte, regresar al útero materno, a esa zona de la vida donde aún no existe el miedo: des-nacer» (Rabinad, 2000: 375). Reflexiones sobre el tema son muy frecuentes en las páginas de *Un reino de ladrillo*, y constituyen un factor importante, bien en el germen, bien en la conclusión de las tramas de *Los contactos furtivos*, *A veces, a esta hora*, *Memento mori* o *La transparencia*. Resulta interesante notar cómo el propio Rabinad llega a potenciar el sentimiento que le provoca el concepto de la misma muerte con un fin artístico. Del momento en que está trabajando en *Zoilo*, el texto germen de *Memento mori*, es la siguiente reflexión, que ampliaremos convenientemente en el capítulo dedicado a esta novela: «[...] el esfuerzo que hago para reescribir *Zoilo* potenciando el tema de la muerte personal –evidente secuela de mi infancia– me absorbe» (Rabinad, 2000: 280). Dicha traducción artística de la muerte queda plasmada, en las dos novelas que estamos analizando, a través de la recreación literaria de las dos situaciones que causaron un gran impacto en la vida del autor. Estos dos hechos luctuosos serán, como sabemos, la pérdida de su padre durante la guerra y la muerte de su hermana Teresa cuando aún es una niña.

El hecho de crecer como niño huérfano por la guerra emparenta a Rabinad con autores de su generación que sufrieron un hecho parecido, como Marsé o los Goytisolo. Como se ha señalado ya, el suceso real tiene lugar a principios de la guerra civil, concretamente el 20 de agosto de 1936. Las explicaciones que da el autor sobre por qué se tomaron represalias contra su padre son diversas. Perteneció tanto al Somatén como a la Unión Patriótica, con lo que, una vez se produjo el levantamiento militar de julio, pasó a ser vigilado como tantos otros. Junto a esto, su trabajo en el puerto donde discrecionalmente tenía la potestad de dar trabajo a unos y no a otros, así como el papel relevante que llevaba en el barrio gestionando papeles, ayudas o empleos le granjeó las simpatías de unos, pero también las antipatías de otros. Antonio Rabinad nunca conoció de quién partió la denuncia definitiva; con todo, el autor sí es consciente de que la animadversión venía de lejos. Del propio autor conocemos la anécdota de que ya estuvieron a punto de matar al padre en 1926, pero ante la visión de su mujer, embarazada del propio Rabinad, los asesinos sintieron remordimientos y lo dejaron marchar (Caballé, etc., 2001: 67).

Literariamente el suceso del apresamiento y muerte del padre se narra tanto en *El niño asombrado* como en *El hombre indigno*, aunque con diferencias notables. En la primera de las novelas el hecho se cuenta de forma más directa, explicitándose el momento de la detención final así como la reacción emocional de la madre tras la pérdida. Los antecedentes se tratan de forma más somera, más resumida. Encontramos sólo dos anticipaciones mencionables. En la primera de ellas se comenzará describiendo el cambio en el ánimo que ha ido sufriendo el padre tras los sucesos recientes que lo predisponen a un final trágico; más adelante, el niño le enseña unas balas encontradas en la calle que presagian en el lector lo peor:

Se ha ido quedando callado estos días, tiene conmigo ternuras desusadas, paciencias inmerecidas. Porque, ¿qué hay en mí de perverso que me incita a llevarle un puñado de balas relucientes que descubro en la calle? Mi padre, al verlas, dice suavemente:

—Baja a la calle, y tíralas sin que nadie te vea (Rabinad, 1967: 69).

En la segunda de las anticipaciones, se asimila el sonido de la puerta al cerrarse cuando detienen al padre por tercera y definitiva vez al de un disparo: «La muerte empieza aquí mismo su tarea disgregadora. Abajo, la puerta del patio suena como un disparo» (Rabinad, 1967: 70).

Cuando al Rabinad niño su madre le cuenta la noticia, la realidad se le hace extraña, incomprensible, se utilizará una fórmula que explica el sentimiento del personaje infantil, y que relacionamos con el título de la novela: «Mi madre me abraza estrechamente, llorando. Yo estoy aturdido, asombrado» (Rabinad, 1967: 76).

A partir de aquí destacamos un recurso fundamental en el tratamiento de la situación, y es que el personaje niño, trasunto de Rabinad, al no entender qué está ocurriendo no cree lo que le dicen que ha pasado y se refugia en la fantasía para no aceptar la tragedia. Él pensará que es el custodio de un secreto sólo conocido por él mismo: su padre no ha muerto y nadie lo sabe. Tan sólo será consciente de la verdad cuando es incapaz de verbalizar este secreto ante su madre. Al escuchar sus propias palabras se da cuenta de la mentira. Ampliamos aquí una de los momentos que

previamente habíamos caracterizado en *El niño asombrado* como un acontecimiento presentado en forma de crisis:

—Mamá, susurré, casi en sueños-. ¿Sabes? *Él* no ha muerto.

—¿Qué dices, hijo?

Entonces, suavemente, empecé a hablar desde la cama. Le conté mi secreto. Yo creía que era una cosa sencilla de explicar, que bastaba empezar a nombrarlo para que mi madre me comprendiera en seguida, y que yo mismo encontraría las palabras precisas y en su punto. Pero, cosa rara, a medida que me desenvolvía en palabras, me enredaba, balbucía... e iba perdiendo increíblemente la seguridad. Notaba que no era creído, y yo mismo no conseguía ya dar con la razón exacta, íntima, sustentadora de mi creencia. Al fin, callé confundido.

[...] vi cómo caían sobre mí consecutivas capas de negrura (Rabinad, 1967: 81-82).

Por su parte, en *El hombre indigno*, el Rabinad escritor parece querer analizar mejor los porqués y los responsables del suceso, pasando por encima del hecho en sí sin dar detalles de ningún tipo. Podemos decir que lo que se hace es no repetir la información que ya tenemos de *El niño asombrado*, y lo que se busca es un complemento de ésta. Si entendemos la unión de las dos novelas como un elemento único, sumando las distintas informaciones que se nos dan en una y otra tendremos la explicación completa del suceso. El Antonio Rabinad maduro que elabora la novela del año 2000 tiene sin duda en cuenta los textos de *El niño asombrado* e intenta dar una visión más amplia de todo lo ocurrido. De esta manera, en *El hombre indigno* hay una sucesión de textos en los que interactúan padre e hijo para ayudar al lector a preparar el desenlace final. Aparecen también descripciones más amplias de la situación en el barrio durante las jornadas previas, que ambientan convenientemente y dan cuenta del momento de incredulidad y miedo que se estaba viviendo. Destaca en último término un texto, inusualmente extenso en el conjunto de la novela, titulado «El pisapapeles». En él se insinúa, una vez cometido ya el asesinato, que un miembro del barrio, el señor Camprubí, pudo tener algo que ver en la delación. El niño es consciente de ello cuando entra a una de las tiendas a las que suele ir y encuentra a este personaje hablando a media voz con el dependiente. Algo escucha (o siente) que lo hace entender que allí hay

algo más de lo que parece. El niño se queda mirando, y aunque el citado señor Camprubí recupera los acostumbrados modales corteses, una amenaza velada se cuela en lo que el niño dice:

¿Nos estabas escuchando?, sonrió.

Y como yo no contestara:

Habla, me conoces, ¿no? Sabes quién soy. ¿Querías preguntarme algo, hijo?

[...] Ya se lo preguntaré cuando sea mayor.

Y salí de la tienda, donde ya nunca volvería a entrar (Rabinad, 2000: 65).

Más adelante, el mismo señor Camprubí irá sorprendentemente a la propia casa de la familia de Rabinad pidiendo un regalo para recordar al fallecido, concretamente un pisapapeles.²¹ La madre se lo negará educadamente, aduciendo que quizás alguno de sus hijos lo quiera en el futuro. Como decimos, la insinuación de algún tipo de participación de este personaje en la muerte es bastante clara.

Terminando con esta idea, remarcamos la importancia de este suceso que se narra en las dos novelas porque nos ilustra en qué manera la narrativa de Rabinad está condicionada por esta pérdida. Es necesario resaltar que ninguno de los personajes que consideramos principales en sus novelas tendrá un referente paterno con una presencia significativa en los textos, siendo estos personajes, en su inmensa mayoría, huérfanos de padre. Esto le ocurre a Rodell de *Los contactos furtivos*, a Manuel de *A veces, a esta hora*, a Marco de *Marco en el sueño*, a Zoilo de *Memento mori*, al personaje principal no nominado de *La transparencia...*

El otro hecho fatídico que vemos reproducido de manera paralela en las dos novelas se refiere a la muerte de su hermana Teresa, suceso este, como el expuesto

²¹ Ese pisapapeles existe realmente, y Antonio Rabinad lo conservará en uno de los cajones de su escritorio. Carme Riera se referirá a él como uno de los recuerdos que Antonio Rabinad guarda de su padre. De Antonio Rabinad Barrachina:

Antonio Rabinad hijo conserva como un talismán un pisapapeles. Es la bola mágica en la que le gusta leer el futuro, un futuro que el pasado contiene por entero. Somos memoria repite a menudo... y escribimos contra el olvido (Riera, 2005: 3).

previamente, tratado de manera literaria en ambas novelas y que también tendrá luego reproducciones en otras obras. Como en el caso anterior, partimos de un hecho real, y es que la hermana pequeña del escritor Antonio Rabinad murió repentinamente de meningitis después de una supuesta mala atención médica en el verano de 1942. Tal y como ocurre con la muerte del padre, el hecho en sí se narrará tan sólo en *El niño asombrado*, mientras que en *El hombre indigno* lo que se realiza son diferentes menciones en distintos momentos que le permitirán al lector conocer aspectos más concretos de la cuestión. Uno de los ejemplos que apoyan la idea de que *El hombre indigno* es en cierta manera una ampliación de *El niño asombrado* es el hecho de que en la primera habrá una referencia concreta a las páginas de la segunda en las que se habla de la muerte de la joven (es decir, en *El hombre indigno* remitirá a *El niño asombrado*). Antonio Rabinad no quiere, en la novela del año 2000, volver a narrar un hecho tan desagradable y lo rehúye claramente:

Hay cosas, hechos incommunicables, indecibles, tal como [...]

O la muerte de mi hermana Tere, doce años, de meningitis este verano del 42*
(Rabinad, 2000; 135).

El símbolo volado nos lleva a la parte de «Residua» en la que literalmente se nos hace volver a la obra aparecida más de tres décadas antes, adjuntándose incluso una completa nota bibliográfica «Véase “La desposada”, *El niño asombrado*, pág. 131. Seix Barral, Biblioteca Breve, 1967» (Rabinad, 2000: 390). Sí es cierto que, tanto en una novela como en la otra, la narración del suceso será menos extensa que la del fallecimiento del padre, sólo un capítulo en *El niño asombrado* —el referido de «La desposada»—, y diferentes apreciaciones en lugares dispares en *El hombre indigno*. En el referido subcapítulo de *El niño asombrado* titulado «La desposada», se hará hincapié en la poca atención que el médico le prestó a la enferma. Todos los detalles de la situación se tomarán de la memoria, con lo que se deja abierta la opción a que pueda haber inexactitudes:

Todavía no sé exactamente cómo fue. Recuerdo que el médico del barrio vino a casa en una rápida visita, y que dijo: «no es nada», y puede que entonces así fuera. El hombre tenía prisa porque se iba de vacaciones; además, nosotros éramos una familia pobre (Rabinad, 1967: 131).

Aunque en este momento tanto el Rabinad escritor como el personaje ya han pasado por la muerte del padre, el protagonista es incapaz de aceptar este nuevo suceso, y otra vez lo vive como algo irreal que no ha podido producirse. Durante el velatorio, esa incredulidad hace que piense que la muerte de Teresa «no tenía verdadera importancia» (Rabinad, 1967: 132). Nuevamente, como ocurre en la muerte del padre, el término que mejor define su estado será aquel que da título a la novela, el «asombro»:

De pronto, tuve la impresión de que era un ser duro, como una piedra, por no experimentar en aquel momento pena, sino asombro, un vivo asombro [...] (Rabinad, 1967: 132).

Sólo la presencia sufriente de su madre hará que el niño tome conciencia de lo que ha ocurrido.

Por su parte, el tratamiento de este acontecimiento en *El hombre indigno* se caracteriza por ser mucho más inconexo. En primer lugar, se produce una sorprendente anticipación del hecho aprovechando una ocasión en la que el narrador describe una visita de pésame por el fallecimiento del padre. En plena presentación de la escena, el narrador desliza una breve, pero significativa, alusión a su hermana Tere:

[...] porque Tere, mi hermana pequeña, tenía pocos añitos, andaba por el piso jugando y canturreando la inocente, sin saber lo que el destino le tenía preparado [...] (Rabinad, 2000: 67).

Además, hará uso, una vez más, de la fórmula publicitaria para insertar, aparentemente sin intención, la noticia de que una niña se ha salvado de la meningitis

gracias al contrabando de penicilina. No es por supuesto una coincidencia, sino una referencia clara tanto a la muerte de la hermana como a la mala situación sanitaria del momento: «Penicilina en el mercado negro: una niña se salva de meningitis» (Rabinad, 2000: 152).

Finalmente, mencionamos la impresión que siempre tuvo Rabinad de que el médico pudo haber evitado el fallecimiento; de esta forma, el narrador, cuando ha de referirse al médico de la familia en una situación totalmente ajena a la que nos ocupa, apuntará: «[...] nuestro médico de cabecera, el doctor Juli, pequeñito, nervioso, ignorante, el asesino de mi hermana Tere [...]» (Rabinad, 2000: 139).

La muerte de la hermana de Rabinad también va a tener otras correspondencias literarias en diferentes novelas. Este es el caso de la muerte de Martina en *A veces, a esta hora*, que se presenta en paralelo con la actitud sosegada de su hermano en el velatorio. Sin embargo, hay, sin duda, un correlato literario aún más claro de esta situación que tanto impactó a Antonio Rabinad, y es el desafortunado diagnóstico médico que sufre Zoilo en *Memento mori*. Este personaje aparece por primera vez en la novela mientras espera en la consulta de un médico. Éste atiende al muchacho con precipitación porque está a punto de ausentarse durante un mes. En la consulta, incluso, los muebles están ya cubiertos por una sábana para ser protegidos del polvo. Tan pronto como el doctor ve al personaje muestra su reticencia a reconocerlo; con todo, los inseguros balbuceos lastimeros de Zoilo sobre una posible reprimenda en la oficina terminan por convencerlo:

—Hoy no es día de visita –continuó el médico, con voz inexpresiva, sin coger la cartilla [...].

—Además, me coge usted por casualidad –habló por fin-. Como usted ve, estoy a punto de irme –y señaló a la entrada del pasillo, donde sólo ahora él distinguió, efectivamente, dos enormes maletas arrimadas al muro–. Diez minutos más y no me encuentra... En fin, pase (Rabinad, 1987: 17).

Cuando termina de auscultarlo, el médico concluye que tiene un soplo de corazón y le manda medicación y un periodo de reposo. No tiene tiempo para hacerle

más pruebas. Se verán dentro de un mes y se despide apresuradamente de Zoilo sin que éste pueda reaccionar. En último momento, éste, lleno de ira y ya con la puerta del médico cerrada tras de sí, gritará «¡Y felices vacaciones..., animal!» (Rabinad, 1987: 33). Zoilo finalmente morirá también debido a la dolencia que el médico no tuvo tiempo de diagnosticar correctamente. Como vemos, las similitudes son evidentes y trasladan el autobiografismo más allá de las dos novelas que estamos analizando.

En otro orden de cosas, y dejando ya de lado los temas que hemos considerado fundamentales dentro de ambas novelas, el carácter biográfico de las páginas de *El niño asombrado* y de *El hombre indigno* posibilitan al lector de *Un reino de ladrillo* observar el proceso de creación de diversas situaciones y personajes en las narraciones rabinadianas, de forma que vemos de manera amplia cómo Antonio Rabinad realiza un trasvase entre realidad y ficción. Fundamental dentro de este campo es la reproducción de dos pasajes casi idénticos en *El hombre indigno* y en *Marco en el sueño*, novela que estudiaremos en profundidad en el capítulo cuarto de este trabajo. En el fragmento al que nos referimos dentro de *El hombre indigno*, se estaría contextualizando una mudanza de la familia de Rabinad siendo él niño, y se suscita la cuestión de si hubiese cambiado el destino paterno de no haberse producido el cambio de vivienda:

[...] y no tardamos en regresar al Clot [...], en la calle Hernán Cortés, número tres, primero primera: un pisito barato pero con sol, en la intersección de dos líneas de ferrocarril –¡siempre los trenes!– la del Norte y la de M.Z.A.

Sin embargo, años más tarde, la mamá, recordando el piso próximo a la plaza de Palacio, se lamentaba: ¡Ojalá no nos hubiéramos movido de allí! ¡Allí quizá no habría pasado lo que pasó!

Y, como evocada por esa frase, la fina sombra de papá (asesinado por las Patrullas de Control) se interponía un instante entre nosotros (Rabinad, 2000: 35).

Por su parte, en *Marco en el sueño* se plantea lo mismo en relación con el personaje literario de Miguel Marco, que ya hemos mencionado que era huérfano de padre como el mismo Rabinad:

Nos habíamos mudado a aquella casa porque a mi padre le quedaba muy cerca del trabajo, abandonando el piso del Clot, un pisito barato, pero con sol, en la intersección de dos líneas de Ferrocarril, la del Norte y la de M.Z.A.

Años después, mi madre, recordando el soleado piso próximo a la plaza de las Glorias, se lamentaba: «¡Ojalá no nos hubiéramos movido de allí! ¡Allí quizá no habría pasado lo que pasó!»

Y, como evocada por esa frase, la fina sombra de papá se interponía un instante entre nosotros (Rabinad, 1969: 33).

Apreciamos el importante parecido de ambos textos, lo que nos permite aventurar la gran implicación personal que Antonio Rabinad sentía hacia sus personajes, llegando a identificarse totalmente con algunos de ellos. Es más, vemos cómo prácticamente ha reutilizado, para una novela que se publica en el año 2000, un extracto que ya aparece en otra de 1969. Con esto se redunda en la idea de *Un reino de ladrillo* como obra unificada y, por otro lado, se confirma lo ya explicado en el apartado dedicado al estudio de los elementos narrativos de *El hombre indigno*, donde hacíamos notar unas palabras del autor en las que refería que solía volver a textos ya escritos que luego terminaban volviéndose a plasmar en otras obras.

Junto a lo anterior, diversas personas ligadas de un modo secundario a la vida de Antonio Rabinad aparecen también noveladas dentro de *Un reino de ladrillo*, alguna de ellas incluso teniendo un papel destacado. En este sentido señalamos el caso del señor Meliá, antiguo director del colegio en el que estudió Antonio Rabinad y que enseñó a leer a su padre. La correspondencia literaria de esta figura será descrita tanto en *El niño asombrado* como en *El hombre indigno*, e incluso en la primera de estas novelas se le dará voz propia, ya que contará él mismo muy brevemente las situaciones ocurridas en el colegio durante la guerra y el inicio de la posguerra. Abandonando las novelas biográficas de Rabinad, La muerte del señor Meliá es el inicio de *Los contactos furtivos*, y es que efectivamente, en la vida real Rabinad comenzará a escribir esta última novela justo después de acudir al entierro del antiguo director.

No es éste el único personaje de la vida de Antonio Rabinad que podemos reconocer en sus obras. A lo largo de las páginas de las novelas de Rabinad es posible reconstruir el correlato real de otros, como la Fani de *Marco en el sueño* o el mosén

Planas, de *La transparencia*. Son muchos y variados, por tanto, los caracteres que transitan entre la realidad y la ficción, creándose no sólo un continuo trasvase desde su mundo real al literario, sino que dichos personajes pasearán libremente entre las diferentes novelas, con lo que se trasmite la idea de mundo narrativo unitario que es lo que se pretende con el hecho de crear el concepto de *Un reino de ladrillo*.

Algunos de estos personajes, incluso, serán anunciados por el propio autor como futuros integrantes de la ficción novelesca. Esto ocurre con el conjunto de personajes que componen el grupo desesperanzado de *A veces, a esta hora*. Estos muchachos, que viven alienados en la sociedad de la época, se inspiran en ciertas amistades de juventud del autor. En *El hombre indigno* se les presentará con un comportamiento inadecuado ante los ojos de la futura suegra del personaje-narrador durante la celebración de una boda:

[...] la madre de Susana, la señora Quima, alta también, con gafas negras, y cabello blanco, alarmada del aire de festejo que traíamos todos en la cara, con razón confundiéndome con aquella partida de gamberros que se llamaban a sí mismos *bruts* (sucios), a los que pronto sacaría en una novela (Rabinad, 2000: 358).

En el caso anterior, Rabinad ni siquiera se preocupará por modificarles el nombre. Así, por ejemplo, los personajes reales de «Juanito» y su hermana «Marina» tendrán su correlato de ficción sin modificación nominal alguna. Otros sí pasarán al terreno novelesco con nombres inventados, pero Antonio Rabinad no quiere dejar lugar a dudas y, tras mencionarlos en *El hombre indigno*, explica, mediante la cita bibliográfica, que son «Personajes que aparecen todos ellos en *A veces, a esta hora* (Seix Barral, Nueva Narrativa Hispánica, 1965)» (Rabinad, 2000: 404).

Antonio Rabinad llega a verbalizar que ha convertido en personaje literario a uno de sus amigos en señal de agradecimiento. Esta confesión procede también de *El hombre indigno*:

Jaime Font, el que me hacía cada noche la poción mágica en aquella excursión de Semana Santa, cosa que le he agradecido «sacándolo» en *La cabeza* (que ya no se llama *La cabeza*) [...] ²² (Rabinad, 2000: 331-332).

Dado su carácter referencial, resulta especialmente interesante el modo en que *El hombre indigno* nos permite conocer el proceso de gestación de algunos personajes de *Un reino de ladrillo*, y cómo el autor termina eligiendo para ellos un nombre y no otro. Tenemos varios ejemplos, todos referidos a *Memento mori*. El primero de ellos es el caso de Líber. En *Memento mori*, Ángela será la posible hija secreta de un anarquista, Argi, que le pone en principio el nombre de Libertad. Una vez que los nacionales se hacen con el control, la madre le cambiará el nombre por otro más piadoso, el mencionado de Ángela. Rabinad explica en *El hombre indigno* que conoció a una chica con el nombre de Libertad, y un origen parecido:

Aunque apocópicamente los amigos la llamemos Líber [...] y oficialmente se llame María por cuestiones de trabajo, su verdadero nombre es Libertad, hija del anarquista Rivelles (Rabinad, 2000: 239).

El nombre de Argimiro, el Argi padre de Ángela, aparecerá por casualidad en la vida de Rabinad después de que Vicente Aranda, en un viaje que realiza a España desde Venezuela, le cuente diversas noticias de la vida en aquel país, concretamente el suicidio de un vendedor vasco. Sobre el suceso, refiere:

Habla de todo eso como de una historia ya pasada y (desde mi óptica) irreal, de la que yo sin saber por qué retengo un nombre: Argimiro (Rabinad, 2000: 346).

²² *La cabeza* será el texto que posteriormente dará lugar a *Marco en el sueño*. Interpretamos que dentro de la novela se referirá a Santi, hermano de Susana, el amor platónico de Miguel Marco. Nos basamos tanto en la condición de deportista del personaje de ficción y de la persona real, como en una posible relación familiar entre el mencionado Jaime Font y la esposa de Antonio Rabinad, cosa que también concuerda con los personajes de la novela, pues Miguel Marco tendrá evidentes similitudes con Antonio Rabinad.

En último lugar en lo que al trasvase entre vida real y literatura se refiere, insistimos en cómo los personajes principales de la obra narrativa de Antonio Rabinad van a tener cierta resonancia vital del autor. De esta forma, los personajes protagonistas de Antonio Rabinad serán en general grandes lectores, poseerán un carácter tímido e introvertido, desarrollarán un trabajo en el que no se sienten a gusto concretado habitualmente con el término de «la oficina», y habrán padecido una infancia difícil, frecuentemente complicada por la idea de orfandad, y donde el colegio constituye un entorno infeliz del que pretenden salir lo antes posible.

2.4. Autores «encerrados» en *El niño asombrado* y *El hombre indigno*

A lo largo de las páginas anteriores, hemos encontrado nombrados un gran número de referentes literarios que forman parte del corpus de lecturas de Antonio Rabinad. Dichos autores aparecerán en las dos novelas que estamos relacionando con una doble función: en primer lugar el narrador va mencionando aquellas obras y escritores que el personaje protagonista está leyendo o que le han llamado la atención en el momento en el que se desarrolla la trama; en segundo lugar, los diferentes capítulos y subcapítulos pueden ir introducidos por la reflexión concreta de un autor relacionada con el tema que a continuación desarrolla Antonio Rabinad. El estudio de estas fórmulas referidas nos ayuda a ir deduciendo cuáles fueron las mayores influencias del escritor barcelonés. En las líneas que siguen vamos a detenernos en esas citas que introducen algunos textos, enlazándolas y concretando su importancia tanto por su valor expresivo como temático.

Habitualmente las citas que usa Antonio Rabinad son versos de los más variados poetas, siendo más frecuente su utilización en *El hombre indigno* que en *El niño asombrado*. En esta última obra sólo encontramos dos ejemplos y ambos de Antonio Machado. Nos referimos, en primer lugar, a un extracto poemático que antecede al primer capítulo de la novela, y que pertenecería, aunque no se nombra, al poema «Es una tarde cenicienta y mustia...»:

... como
el niño que en la noche de una fiesta
se pierde entre el gentío
y el aire polvoriento y las candelas
chispeantes...²³ (Rabinad, 1967).

El segundo ejemplo lo tenemos para presentar el subcapítulo «Transfiguración de la mosca», en el que se nos describe cómo los colegiales se divierten torturando a estos insectos. Estos populares versos no están firmados en la novela con el nombre completo de Machado, sino con sus siglas: A. M., fórmula esta que utiliza con frecuencia el narrador en *El hombre indigno* para referirse a varios personajes: «Vosotras, moscas vulgares /me evocáis todas las cosas» (Rabinad, 1967: 45). La importancia de estos versos radica en el carácter simbólico que, como iremos tratando en varias novelas, Antonio Rabinad le atribuye a la mosca como forma de representar la condición humana. La imagen de la persona incapaz de escapar a su destino, de la misma manera que la mosca no puede atravesar el cristal al que golpea una y otra vez, será una constante en la producción rabinadiana.²⁴ Es más, aparece también en otra parte de *El niño asombrado*: cuando el protagonista de la novela es llevado al colegio tras el fin de la guerra, comenzará a desarrollar ese odio por las aulas que es tan característico de la narrativa de Rabinad. En ese momento la mosca hará su aparición como reflejo de un estado de ánimo.

Minutos más tarde, de la mano del director, penetraba en un aula donde había otros chicos de mi edad, sentados en largos y desgastados bancos.

²³ Interesante resulta comprobar que en la estrofa completa de Machado incluye el verbo «asombrar», al que tanta importancia simbólica le concede Rabinad: chispeantes, atónito y asombra /su corazón de música y de pena, /así voy yo, borracho melancólico, /guitarrista lunático, poeta, /y pobre hombre en sueños, /siempre buscando a Dios entre la niebla.

²⁴ También observaremos el uso metafórico de «la mosca» en obras y autores importantes para Antonio Rabinad, como puede ser la obra teatral *Las moscas*, de Jean-Paul Sartre.

[...] Todos callaron; el sol entraba por las empolvadas ventanas; se oía el golpear, una y otra vez, de un moscardón contra los cristales. Yo me sentía lleno de susto (Rabinad, 1967: 115).

Pero esta no será la última vez que Antonio Rabinad recurra al autor de *Soledades*. En *El hombre indigno* llegará a utilizar de forma irónica el último de los versos atribuidos al poeta sevillano antes de morir. En un texto en el que se describe, de forma descarnada, la dureza de la vida en el barrio durante los últimos meses de la guerra –estratos del frío, el hambre y la miseria incluidos–, el verso de Machado, «Estos días azules y este sol de la infancia» (Rabinad, 2000: 79), no puede ser recibido por parte del lector sino con una sonrisa amarga en la boca. El Rabinad protagonista tendrá en este contexto once años.

Señalamos, por fin, la utilización, con un doble sentido, de los últimos versos de Machado que vamos a tratar. En el texto de *El hombre indigno* titulado «El dring de la bicicleta», comienza Rabinad narrando el amor que siente por una chica del colegio, luego menciona la muerte de su hermana Tere, y finalmente describe la azarosa muerte de un hombre en una bicicleta tras una caída absurda. Los versos que siguen pueden relacionarse tanto con el amor que siente el niño por la chica, como con la muerte que lo ha acompañado de forma habitual a lo largo de esa niñez y primera juventud. Dos interpretaciones les da, pues, el autor barcelonés a estos versos: «... pero recuerdo, y recordando digo: /sí, yo era un niño, y tú mi compañera» (Rabinad, 2000: 135).

Por otro lado, en la primera parte de *El hombre indigno*, aquella más vinculada con *El niño asombrado*, encontramos diversos ejemplos de citas de diversa procedencia relacionadas con la infancia, lo que refuerza el valor fundamental que Rabinad le da a este periodo de la vida en su producción. Nos encontramos a autores como Alberti: «¿Quién eres tú, pequeña sombra que ni proyectas /el contorno de un niño casi a la madrugada?» (Rabinad, 2000: 18); José María Valverde: «Sólo vivo del todo cuando vuelvo a ser niño» (Rabinad, 2000: 19) o a uno de sus preferidos, San Agustín:

Es inocente, sí, la endeblez de los miembros infantiles: pero no lo es

el ánimo infantil²⁵ (Rabinad, 2000: 30).

Esta última cita, con su referencia a la fortaleza real del niño pese a su aparente fragilidad, enlaza con otra de César Vallejo: «Porque en España matan, otros matan /al niño, a su juguete que se para» (Rabinad, 2000: 51). Vemos en este caso cómo se pone de relieve el sufrimiento de los niños en esa guerra pese a su fortaleza espiritual y de ánimo. Este sufrimiento no sólo provocaría la muerte del niño, sino la pérdida general de la infancia de toda una generación, la de los «niños de la guerra».

Por su parte, otro poeta sudamericano, el chileno Pablo Neruda, colabora en la introducción de uno de los hitos en el paso de la infancia a la edad adulta, el abandono del colegio y el comienzo en su primer trabajo: «Salí a vivir; me paseé /por los sucios callejones...» (Rabinad, 2000: 123).

A su vez, el conocido verso «Mi juventud, ¿fue juventud la mía?» (Rabinad, 2000: 216), que Rabinad toma prestado de Rubén Darío, sirve al autor para presentar una serie de textos ambientados en 1948, donde el protagonista, con veintiún años, se enfrenta a las duras condiciones de la vida de posguerra.

Un poeta más cercano cronológicamente al propio Rabinad, Ángel González, que también era huérfano de padre y que también sufrió importantes pérdidas familiares durante la guerra, le servirá para introducir dos textos que hablan del terrible aburrimiento que desprendía el tejido social de la ciudad de Barcelona. Son textos que transmiten un color gris y donde se refleja la abulia que envuelve a los personajes rabinadianos. El domingo por la tarde sería el punto álgido de la semana en este aspecto. Como diría Antonio Rabinad, «... la tarde de domingo, en que sería tan dulce suicidarse si no corriera uno el riesgo de morir» (Rabinad, 2000: 175). A la imaginaria música melancólica que envuelve este día anteceden estos versos del poeta ovetense: «Esa música... /Insiste, hace daño /en el alma» (Rabinad, 2000: 174).

La descripción continua del rutinario día a día precederá el deseo de Rabinad de emigrar de España, idea esta que rumiará durante mucho tiempo. Lo cotidiano termina

²⁵ Se ha vuelto a respetar la especial disposición tipográfica que usa Rabinad en la novela cuando reproduce diversas citas. En este caso parece querer intensificar la contraposición física y anímica del niño al que se refiere, enfrentando ambas ideas en líneas distintas.

por molestar al personaje-narrador, que ni siquiera encuentra la paz que necesita para poder escribir. Está metafóricamente encerrado en un lugar en el que tampoco puede realizar lo más importante para él, debido a las vicisitudes cotidianas. Para sugerir en el lector la sensación que le provoca esta situación, el autor introduce el texto titulado «Escribir con el universo en contra» a través de una versión del poema de Ángel González «En ti me quedo»:²⁶

... toda patria, para los que la amamos...

tiene también bastante de presidio

(Rabinad, 2000: 177).

Finalmente, señalaremos la aparición de una última composición de Ángel González al comienzo del subcapítulo «Final». Aquí, tras todo lo recordado a lo largo de la novela, se produce una reflexión que queda introducida con unas palabras de la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos y con un poema del citado Ángel González. El sentir que muestra Rabinad de la parte de su vida que ha narrado es amargo. Es consciente de las penalidades sufridas y del lastre emocional que deberá soportar. Siente nostalgia de los momentos de inconsciencia en los que era feliz, y desearía haber transitado con menos penurias por el camino de esos años. En este sentido, el texto de Miguel de Molinos hace una diferenciación entre dos tipos de penalidades, aquellas que nacen del pecado, y otras que son permitidas por Dios para fortalecer el espíritu. Pese a su declarado ateísmo, Antonio Rabinad parece querer agarrarse a la idea de que lo sufrido servirá para mejorar.

La estrofa de Ángel González se centra más en lo sentimental y en la zozobra que le produce a Rabinad el repaso de algunos hechos expuestos.

Todo pasó.

²⁶ La forma original de los versos es la que sigue: «porque toda patria, para los que la amamos, /—de acuerdo con mi personal experiencia de la patria— /tiene también bastante de presidio».

todo es borroso ahora, todo
menos eso que apenas percibía
en aquel tiempo...
este miedo difuso,
esa ira repentina,
estas imprevisibles
y verdaderas ganas de llorar
(Rabinad, 2000: 373).

En último lugar en lo que a este tipo de préstamos literarios por parte de Rabinad se refiere, no podemos evitar señalar uno que, por su originalidad, muestra el eclecticismo como lector de nuestro autor. Se trata de una cita de *El Bardo Thodol*, libro conocido también como el «Libro tibetano de los muertos», y donde se alecciona a los enfermos o moribundos sobre lo que han de realizar para liberarse por fin del *Samsara* (ciclo de reencarnaciones influido por el karma) y alcanzar el *Moksha*, que sería la liberación final de la materia:

Cuando los Principios Conscientes salen del cuerpo, el difunto se pregunta: ¿estoy, o no estoy muerto? Le es imposible determinarlo: ve a sus allegados, a los que lo rodean, tal cual los veía antes:

escucha sus sollozos...²⁷

(Rabinad, 2000: 145).

La cita anterior le sirve a Rabinad para introducir el texto titulado «La estagnación», donde cuenta lo que él considera que fue lo más grave que le ocurrió en su adolescencia y que le termina acompañando hasta su primera juventud. Estamos hablando de un

²⁷ Obsérvese de nuevo la disposición peculiar del texto.

miedo irracional que sufrió a no poder moverse cuando se despertaba en mitad de la noche. Este hecho se contará con una ansiedad expresiva que transmite al lector el horror de Rabinad ante tal situación:

Y lo que me ocurría era la imposibilidad de moverme, la imposibilidad absoluta: era despertarse a media noche con la certeza y el horror de no poder mover un solo músculo. Y al mismo tiempo la certidumbre de morir, si no lo hacía. Mi cuerpo paralizado, extraño, ajeno, tirado sobre la cama, y el corazón golpeando allá dentro, aprisa aprisa cada vez más aprisa, enloquecido. Golpeando como un emparedado. Latiendo como lo único vivo, lo único mío en el interior de una estructura abandonada. Y era la necesidad de seguir consciente, de no abandonarse por las cálidas cavernas que me tentaban por doquier, las rojizas laderas del sueño, pues eso equivalía a no despertar, a no regresar al mundo, en suma: un sudor y una agonía indescriptibles²⁸ (Rabinad, 2000: 145-146).

Vemos cómo el miedo del autor consiste en el temor ante la hipotética posibilidad de convertirse en una especie de muerto en vida, sintiéndolo todo pero sin capacidad física de interacción. Relacionamos esta sensación con la obsesión por la muerte como tema literario que hemos comentado en páginas anteriores. El Rabinad escritor siempre ha mostrado un interés literario por la plasmación en palabras de la angustia ante el no poder escapar de la trampa de la muerte. A sus personajes les asusta más el proceso de esa muerte que la muerte misma, y por ello el autor tiende a recrear literariamente la angustia de diversos personajes. Como muestra, podemos citar a Miguel Marco en *Marco en el sueño*. El interés de Antonio Rabinad por estos textos que tantas veces engloba bajo el apelativo de «místicos», parece responder a un intento vano de búsqueda de respuestas que luego tendrá su correspondencia literaria.

Para terminar el análisis de las intertextualidades que se cruzan en *El niño asombrado* y en *El hombre indigno*, vamos a plantearnos la posible existencia de algunos paralelismos entre estas obras y dos novelas pertenecientes a dos de los

²⁸ Destacamos en el miedo a no poder moverse la similitud que encontramos con la figura minusválida de Durán de *A veces, a esta hora*. Durante toda la novela este personaje no podrá levantarse de la cama, estando atendido en todo momento por su madre. Parece una concreción, en la fantasía novelística, del terror que padeció Antonio Rabinad.

escritores de los que Rabinad se confesó lector asiduo y admirador incondicional: Dostoievski y Hermann Hesse.

La primera de ellas es *El pequeño héroe*, de Dostoievski. Efectivamente carecemos de una confesión explícita que confirme que Antonio Rabinad tuvo en cuenta este texto cuando redactaba las obras que estamos analizando en estas páginas, pero diversos elementos que vamos a desgranar nos permiten sospechar que pudo ser una de las lecturas que lo influyeron. En primer lugar, conocemos la debilidad que sentía Rabinad por este escritor al que calificaba con ese adjetivo, tan del gusto suyo, de «místico». En la entrevista personal que tuvimos con él nos comentó que lo elegiría por encima de otro por el que también sentía predilección como era Tolstoi. En la misma entrevista afirmaba que cuando algún autor le era interesante lo leía todo de él y que esa lectura lo «alimentaba» (García Aguilera, 2006), aunque luego intentaba siempre no salirse de sus propias características como escritor. En este sentido sí tenemos la confesión del propio Rabinad de que una recopilación de las obras completas de Dostoievski fue el segundo libro que pudo comprarse en su juventud. Esto lo leemos en *El hombre indigno*, donde el protagonista iba, como hemos comentado ya, andando a los sitios para así ahorrarse el dinero del tranvía y poder gastarlo en libros, llegando incluso a hacer el recuento de cuántos kilómetros a pie valía tal o cual obra. En cierta ocasión un policía le hará perder dinero por subirse al tranvía sin billete y retrasará «la adquisición de mi segundo libro, Dostoievski, *Obras Completas*, dos tomos, en Aguilar» (Rabinad, 2000: 391). Así pues, si unimos a la admiración por el autor ruso el hecho de que tuviese la costumbre de realizar la lectura de la obra completa de un escritor cuando éste lo impresionaba, y la explicitación de que compró sus obras, entendemos que las similitudes con esta obra de Dostoievski pueden ser más que posibles.

El pequeño héroe es una novela breve con ciertos tintes románticos por la exaltación de sentimientos que en ella se observa. El protagonista es un niño de casi once años que pasa unas vacaciones en la casa de un amigo de la familia junto con otro grupo de personas que también se alojan allí temporalmente. La obra narra cómo el niño protagonista se desenvuelve en el mundo adulto entre un grupo de personas de la burguesía más frívola. No sólo tendrá que soportar las bromas malintencionadas de una de las invitadas, sino que experimentará un tipo de amor sentimental y platónico de la mano de una mujer casada, Madame M.

Diferentes situaciones a las que se enfrenta el protagonista de esta historia son las mismas a las que se enfrentan los personajes rabinadianos. Para empezar, nos encontramos con un protagonista infantil que narra su propia historia en primera persona desde un presente actual, con lo que tiene también que hacer uso del recuerdo para contextualizar personajes y situaciones, si bien esta utilización de la memoria se hace menos evidente que en el autor barcelonés. A lo largo de la historia se va a ir viendo una evolución en el niño que concluirá con el paso a la edad adulta. Uno de los síntomas del cambio será su introducción en la sexualidad, aunque aún de forma muy tangencial:

Muchas de aquellas bellísimas mujeres no pensaban todavía, al acariciarme, en ponerse al nivel de mis años. Ahora bien, me sentía dominado por cierta sensación que –¡cosa rara!– a mí mismo me era incomprensible. Algo susurraba ya en mi corazón, algo hasta entonces desconocido, misterioso, que lo hacía arder y latir como asustado y que a menudo me cubría el rostro de rubor intempestivo (Dostoievski, 2012: 94-95).

Pese a esa evolución paulatina, la inocencia del niño es algo que va a ir quedando de manifiesto continuamente. Cuando sufre las burlas de la amiga de la dama por la que siente atracción, el niño no puede entender que las cosas funcionen así de mal en el mundo adulto:

Además, estaba horriblemente desconcertado, atónito, aterrorizado incluso de descubrir que había señoras raras y malévolas que decían a los muchachos cosas tontas y que, por añadidura, los torturaban cruelmente sin motivo y ante los ojos de todos (Dostoievski, 2012: 98-99).

El niño descubrirá que la mujer a la que ama tiene un amante, y encontrará una carta que éste le ha escrito a ella y que ella ha perdido. De forma discreta el protagonista se la devolverá a la dama, de manera que ella le dará un beso en los labios y provocará el cambio definitivo que sigue:

Me sentí aliviado, respiré libremente... Pero todo mi espíritu parecía sorda y dulcemente fatigado, diríase que por la intuición de algo, por algún presentimiento. Tímida y gozosamente adivinó alguna cosa mi atemorizado corazón, ligeramente estremecido de anhelo... y de pronto sentí que se me conmovía y desgarraba el pecho, como atravesado por algo, y que mis ojos se llenaban de mansas lágrimas. Me cubrí el rostro con las manos y, temblando como un tallo de hierba, me rendí a ese primer desvelamiento y revelación del corazón, a la primera vislumbre, confusa todavía, de mi primera naturaleza... Mi primera infancia terminó en ese instante (Dostoievski, 2012: 144).

Junto a estos elementos de la trama, diferentes características formales recuerdan también a las obras de Antonio Rabinad, tanto a las dos novelas con tintes biográficos sobre las que estamos trabajando, como al resto de *Un reino de ladrillo*; entre estos rasgos característicos destacamos la falta de nominalización de los personajes, usándose en todo caso siglas para identificarlos, y el uso de la cursiva, para marcar segundas intenciones.

Finalmente, hay una segunda novela con la que queríamos marcar similitudes. Nos referimos a *Demian*, de Hermann Hesse, sobre la que sí tenemos recogida la afirmación de que es una obra que Rabinad no sólo leyó, sino que también le fascinó. Conocemos el contexto en el que surgió este conocimiento admirativo: entre Rabinad y Vicente Aranda era frecuente el intercambio de lecturas y de impresiones artísticas en general, un hábito al que se refiere el personaje-narrador Rabinad en *El hombre indigno*, cuando comenta su descubrimiento de *Demian*: «Vicente, que estudia inglés en la Berlitz preparando su escapada, descubre Faulkner para ambos. Yo, por mi parte, a Hermann Hesse: ¡*Demian!*» (Rabinad, 2000: 241). Y en efecto, el conocimiento que tenía Antonio Rabinad de Hermann Hesse le llevó a participar en una edición de *El lobo estepario* del Círculo de Lectores en 1988, donde realizaba una semblanza biográfica del autor alemán.

Con *Demian* estamos ante una novela con varios rasgos biográficos tomados de la vida de Hesse, lo que la emparentaría con estas novelas rabinadianas en las que queda muy difuminada la línea que separa realidad y ficción. En relación a esto hay que

enlazar el subtítulo, «Historia de la juventud de Emil Sinclair», con que en un principio la novela se publicó con el nombre del propio Emil Sinclair como autor. Es decir, H. Hesse utilizó un seudónimo. Esta referencialidad del subtítulo establece una posible vía biográfica en la narración que la emparentaría con las novelas de Rabinad.

Además, en *Demian* se aprecian puntos comunes con otros autores a los que hemos considerado parte del conjunto de influencias literarias que recibió el escritor barcelonés. En este sentido podemos destacar la idea de libertad y de búsqueda del conocimiento, que en su momento veremos en relación con otra influencia de Rabinad, *La náusea*, de Sartre.²⁹ El protagonista de *Demian* hace uso de su libertad para mirar con actitud crítica lo que lo rodea y seguir otras líneas de conocimiento, sabiendo que ese conocimiento le va a traer sufrimiento y dolor. Sólo el que es libre será verdaderamente un hombre:

En el momento en que tenga la primera chispa de conocimiento, se convertirá en un hombre. ¿No irá usted a creer que todos esos bípedos que andan por la calle son hombres sólo porque anden derechos y lleven a sus crías nueve meses dentro de sí? Muchos de ellos son peces u ovejas, gusanos o ángeles; otros son hormigas, y otros abejas. En cada uno existen las posibilidades de ser hombre; pero sólo cuando las vislumbra, cuando aprende a hacerlas conscientes, por lo menos en parte, estas posibilidades le pertenecen (Hesse, 2013: 12).

Aunque como decimos, la libertad se convierte en un camino de espinas:

—Las cosas que vemos —dijo Pistorius con voz apagada— son las mismas cosas que llevamos en nosotros. No hay más realidad que la que tenemos dentro. Por eso la mayoría de los seres humanos vive tan irrealmente; porque cree que las imágenes exteriores son la realidad y no permiten a su propio mundo interior manifestarse. Se puede ser muy feliz así, desde luego. Pero cuando se conoce lo otro, ya no se puede elegir el camino de la mayoría. Sinclair, el camino de la mayoría es el fácil, el nuestro difícil. Caminemos (Hesse, 2013: 130).

²⁹ Ver epígrafe 8.2. del presente trabajo.

Incluso apreciamos un ejemplo en el que se asocia el concepto de libertad al motivo por el que Raskólnikov llega al asesinato en *Crimen y castigo*:

El que es demasiado cómodo para pensar por su cuenta y erigirse en su propio juez, se somete a las prohibiciones, tal como las encuentra. Eso es muy fácil. Pero otros sienten en sí su propia ley; a éstos les están prohibidas cosas que los hombres de honor hacen diariamente y les están permitidas otras que normalmente están mal vistas. Cada cual tiene que responder de sí mismo (Hesse, 2013: 75).

Si utilizamos el texto anterior como puente para unir características de *Demian* con las de Dostoievski que analizaremos en el capítulo correspondiente,³⁰ es porque la expresión neurótica de sentimientos por parte del personaje protagonista será una constante también en la obra de Hesse. Se dan en él ejemplos del tipo:

Mi estado durante aquel tiempo era una especie de desquiciamiento. En medio de la paz ordenada de nuestra casa yo vivía atemorizado y torturado como un fantasma; no participaba en la vida de los demás y raras veces me olvidaba de mí mismo. Con mi padre, que muchas veces me interrogaba irritado, me mostraba frío y hermético (Hesse, 2013: 35).

En cuanto a las características que acercan el texto de Hesse al de Rabinad, mencionaremos el uso de la primera persona de un narrador que aborda el paso desde la infancia hasta la juventud del protagonista, Sinclair. Destaca el proceso de madurez que se va desarrollando en el personaje, al tiempo que se va desembarazando de los elementos de la infancia. Este punto es interesante dado que desde el comienzo de la historia el niño hace una diferenciación entre «dos mundos»: uno feliz, –dulce, acogedor, e identificado con la seguridad de la casa familiar, la infancia y todo lo que la rodea–, y otro salvaje, feo y despiadado, –y que, por el contrario, parece atraerlo– y del

³⁰ Remitimos a los epígrafes 5.3. y 8.1.

que forma parte todo lo que no pertenece a ese primer mundo feliz previamente mencionado. La soledad en esa búsqueda del camino personal, así como reflexiones infantiles diversas son comparables con la obra de Antonio Rabinad. Entendemos por tanto esta novela como una muestra de novela de formación, en la que el niño se va haciendo hombre, al tiempo que va perdiendo su mundo infantil y se va adentrando en el confuso mundo adulto, mucho menos maniqueo y ciertamente más complejo.

La edad de Sinclair al comienzo de la novela guarda también relación con los personajes rabinadianos de sus novelas biográficas: diez años tendrá el mencionado Sinclair, algo que casa bien con la edad de los protagonistas de *El niño asombrado* y con la primera parte de *El hombre indigno*. Será el mismo niño, ya en la edad adulta, quien haga referencia a los hechos del pasado. Debido a que ya ha transcurrido mucho tiempo de lo que se refiere, la idea del recuerdo como proceso, pero no de recuperación de elementos, sino de recreación de los mismos –como se ha visto en nuestro análisis anterior– será también visible. El narrador será consciente de que no puede acceder a todo lo que pasó y el esfuerzo memorístico que lleva a cabo queda bien representado, haciendo consciente al lector de la imposibilidad de acceder a todos los hechos: «¡Si aun los pudiera recordar todos» (Hesse, 2013: 43). Incluso se nos muestran momentos del proceso mismo del recuerdo: «¿Dónde fue? Sí, ahora vuelvo a recordar» (Hesse, 2013: 61).

Tal y como comentábamos en el caso de Rabinad, el proceso del recuerdo suele ir acompañado de un elemento subjetivo importante: «Los recuerdos no me dan más datos; y probablemente éstos estén determinados en parte por impresiones posteriores» (Hesse, 2013: 62). De esta manera, el personaje-narrador de Hesse pone de manifiesto cómo posee unos recuerdos al tiempo que pierde otros, ya que son bastante selectivos. Así por ejemplo, Sinclair no recordará nada de su confirmación: «Poco después fue la confirmación, de la que no me ha quedado ningún recuerdo importante» (Hesse, 2013: 79), mientras que recordará con todo detalle la primera vez que se emborrachó, algo que sabía que estaba mal y que lo alejaba de su cómodo mundo infantil. De este hecho dirá el narrador: «Recuerdo con todo detalle aquella noche»³¹ (Hesse, 2013: 86). La fragmentación del recuerdo afecta a la narración y hace que ésta pueda ser también

³¹ Nótese en estas dos últimas citas el alcance que tienen en la evolución del protagonista tanto el elemento religioso como el abuso del alcohol. Esto último relaciona el personaje de Hesse con el malestar físico que van a sufrir frecuentemente los personajes protagonistas de *Un reino de ladrillo*.

fragmentaria. De esta manera, encontramos en el relato un ejemplo de elipsis que es subsanado por el propio narrador una vez que se da cuenta de la omisión previa: «Ahora me apercibo de que he omitido este breve encuentro en mis anotaciones; y veo que lo he hecho por vergüenza y amor propio. Tengo que repararlo» (Hesse, 2013: 99).

A lo largo de las páginas el paso desde la edad infantil hasta la edad adulta será traumático. En esa transición la iglesia y su doctrina serán importantes y contribuyen, como en el caso de Antonio Rabinad, a una desestabilización del personaje. La contaminación de las ideas iniciales sobre estos temas, aprehendidas desde muy pequeño, suponen una enorme ruptura de los personajes con el mundo de la infancia. Cuando Demian le explica a Sinclair la necesidad de adorar también al demonio, parece que se produce la pérdida definitiva del mundo primigenio:

Lo que dijo Demian sobre Dios y el demonio, sobre el mundo oficial y divino frente al mundo demoníaco silenciado, correspondía a mi propio pensamiento, a mi mito, a mi idea de los dos mundos o mitades, la clara y la oscura. El descubrimiento de que mi problema era el de todos los seres humanos, un problema de toda la vida y todo pensamiento, se cernió de pronto sobre mí como una sombra divina y me llenó de temor y respeto al ver y sentir que mi vida y mis sentimientos más íntimos y personales participaban de la eterna corriente del pensamiento humano. El descubrimiento no fue alegre, aunque sí alentador y reconfortante. Era duro y áspero, porque encerraba en sí responsabilidad, soledad y despedida definitiva de la infancia (Hesse, 2013: 73).

Por supuesto, el peso del contenido religioso es fundamental en la obra de Hermann Hesse para sustentar las ideas de Demian sobre la existencia de un tipo de persona que destaca por encima del resto por capacidad y por voluntad, y que será el grupo elegido sobre el que se erigirá una nueva sociedad. Ellos se identificarán con lo que se habrá de llamar la «señal de Caín», debido a que se reinterpreta esta historia bíblica. A sus ojos, Caín no sería un asesino sino un hombre con el suficiente valor y carácter como para amedrentar a los demás. La interpretación de la historia como asesinato sería creada *a posteriori* para justificar el miedo que el resto de seres humanos le tenían. Esta idea de un estigma que diferencia a una persona especial –en este caso a un poeta, recordemos la importancia capital que Rabinad le da al hecho de escribir– ya

la esboza el escritor barcelonés en *El niño asombrado*: «¿Era, entonces, que los poetas tenían en su cara un signo, una luz especial, acaso una sombra, que los diferenciaba de los demás?»³² (Rabinad, 1967: 124).

Por otro lado, desde un punto de vista religioso, en *Demian* se explicitará también el concepto de «misticismo» que tanto interesaba a Rabinad. Más precisamente, Hesse viene a coincidir con el novelista barcelonés en tener en cuenta a San Agustín, mencionando, como hemos visto que también hace Rabinad, su etapa más mundana.

[...] el libertinaje es la mejor preparación para el misticismo. Siempre son los hombres como San Agustín los que se convierten en profetas. También él fue antes un disoluto y un hombre de mundo (Hesse, 2013: 100-101).

De vuelta a esa infancia perdida, que es tratada como un paraíso al que el tiempo niega la entrada, volvemos a apreciar otra coincidencia, y es la misma nostalgia con que Rabinad siente que es territorio al que no va a poder regresar. En este sentido el sexo será un elemento que le provoca a Sinclair una gran separación de ese mundo idílico: «Como a todo ser humano, también a mí me asaltó el lento despertar del sentimiento del sexo, como un enemigo destructor, como la tentación, lo prohibido y el pecado» (Hesse, 2013: 59). Tal y como sucede en el paso a la madurez de los personajes rabinadianos, Hesse remarca lo doloroso del proceso al mostrarnos:

³² Se trata de un motivo literario, por otra parte, extendido. Recordemos, por ejemplo, que la idea de la existencia de una marca especial que identifica a los poetas respecto del resto de los hombres ya la expone Carmen Laforet en su cuento *Un matrimonio*, donde Pedro, el protagonista, reflexiona constantemente sobre qué es ser poeta. Al principio él es capaz de distinguir esa característica en los que ve:

Para Pedro, la palabra «poeta» tenía un significado especial. Entrañaba dentro de ella un mundo oscuro y peligroso. Un poeta, para Pedro, podía ser un ser que hiciese «versos», pero sobre todo era una clase de persona de la cual se sentía el polo opuesto. Una persona que amaba la vida desordenada y bohemia por capricho; que, por decirlo así, jugaba a ser miserable y loco. Las ideas de Pedro eran un poco raras, como se ve (Laforet, 2010: 89).

A lo largo del cuento el «ser poeta» termina siendo sinónimo de «ternura» y «sensibilidad», y el mismo Pedro acaba siendo calificado como tal.

[...] ese momento de su vida en que el mundo infantil se resquebraja y se derrumba lentamente, cuando todo lo que amamos nos abandona y, de pronto, sentimos la soledad y la frialdad mortal del mundo que nos rodea (Hesse, 2013: 59-60).

Si bien lo señalado hasta el momento constituye el lazo de unión más importante entre *Demian* y las dos novelas analizadas en este capítulo, no podemos evitar señalar que existen otros elementos que marcan también una convergencia con el resto de la producción del universo rabinadiano:

- 1) El deterioro que se muestra en *Demian* en cuanto a las relaciones familiares en todo el proceso de maduración del protagonista, es algo igualmente presente en numerosas obras de Rabinad, tales como *A veces, a esta hora*, *Marco en el sueño* o *La transparencia*.
- 2) El elemento simbólico del «sueño» utilizado como forma de descubrimiento, recreación e incluso creación de la realidad, semeja en gran medida el tratamiento que este elemento tiene en la obra *Marco en el sueño*.
- 3) El azar en *Demian* no será arbitrario, sino que poseerá unas leyes no escritas que existen aunque los personajes no las entiendan. Si bien efectivamente el azar será un elemento fundamental de la novelística de Rabinad, siendo el final de *La transparencia* un ejemplo claro, el autor ha llegado a esbozar también la idea de que dicho azar está motivado y auspiciado por unas reglas ininteligibles. Así lo deja claro en las siguientes afirmaciones que servirán de título al coloquio en donde las vierte. Hablando sobre esas pequeñas libretas en las que recogía notas, y que luego le servirían para *El niño asombrado* y *El hombre indigno*, Rabinad plantea la posibilidad de que aquello que no entendemos, lo «místico», las casualidades, los estados de espíritu que aparecen sin motivo aparente y a los que no podemos buscarle lógica alguna tengan unas reglas previas que aún no hemos conseguido descifrar:

Escribí: ¿no será la mística el presentimiento de una física ignorada? ¿Esa frase tiene algún sentido? No tiene ningún sentido. La puse ahí porque yo lo apuntaba todo, como digo, aunque no lo entendiera: lo que pensaba, soñaba o veía. Oía o leía por la calle,

incluso en papeles que recogía por el suelo. Mucho más tarde esa frase empieza a tener sentido para mí, al enterarme del principio de incertidumbre de Heisenberg. ¡La física empieza a hablar de Dios! ¡Empieza a buscar a Dios! O sea a este señor sentado sobre la nube inteligente. Y no solamente lo empieza a buscar sino que considera importante y muy necesario buscarlo. Muchos físicos, me refiero a la física profunda, están viendo el universo como una inmensa cabeza pensante (Caballé, etc., 2001: 70).

- 4) La aparición de «la mosca», en un momento de gran introspección, nos recuerda el uso simbólico de este insecto por parte de Antonio Rabinad, tal y como analizaremos en varias de sus novelas.
- 5) La utilización de nombres abreviados es, asimismo, práctica usual en la producción de Antonio Rabinad.
- 6) Señalamos en último lugar que al igual que las novelas de Antonio Rabinad están mediatizadas por una situación bélica presente o inmediatamente anterior, *Demian* se publicaría en 1919, al poco, por tanto, del fin de la Primera Guerra Mundial, y narrativamente finaliza con una guerra que podría identificarse con ese suceso histórico crucial de la realidad histórica del autor.

En definitiva, con *El niño asombrado* y *El hombre indigno* se alcanza en grado máximo el objetivo que pretendió alcanzar Antonio Rabinad con su concepción de *Un reino de ladrillo*. Nos encontramos ante dos obras literarias con un profundísimo contenido biográfico, trazadas a partir de materiales que han sido redactados de forma heterogénea cronológicamente hablando, ya que el autor aprovecha textos que fueron redactados en el momento en el que transcurren los hechos que se narran. A estos se le añaden otros creados exclusivamente para estas novelas en cuestión. Tanto en un caso como en otro, la tarea de la memoria, con las dosis de inexactitud que siempre plantea, será fundamental para ordenar los hechos vivenciales que expone el autor.

Pese a que ambas obras están separadas en su publicación por más de treinta años, las dos se complementan perfectamente y dibujan los hechos principales de la biografía de Antonio Rabinad, contribuyendo además a la comprensión del *corpus* completo de su narrativa, ya que estas obras no sólo aclaran dudas sobre la concepción literaria del resto de novelas, sino que también en ellas se observan las obsesiones más

recurrentes en la producción rabinadiana. Al mismo tiempo, posibilitan un rastreo por las fuentes literarias de las que bebe el autor barcelonés.

A lo largo de sus páginas vemos la evolución no sólo del autor-personaje, sino también del escritor mismo, pues aunque complementarias en grado sumo, poseen diferencias en la expresión literaria de un mismo tema.

Terminamos con un texto que ejemplifica bien el tono de las dos novelas. Si en *El niño asombrado* hay un gran número de preguntas como forma de comenzar el proceso reflexivo, en *El hombre indigno* ya se plantean algunas respuestas aunque sea luego para seguir dudando. Este proceso explica el sentido último de ambas, la expresión de la transformación de ese niño en un adulto que no quiere perder su parte infantil pero que no tiene más remedio porque la realidad de la vida no permite que la conserve. En las últimas páginas de *El niño asombrado*, el narrador se pregunta:

¿La vida es una cosa absurda, una sucesión de escenas sin ilación, de actos malos sin castigo, de actos buenos con reprobación, de actos indiferentes o fortuitos con recompensa?

Silencio (Rabinad, 1967: 163).

El hombre indigno recoge el testigo, pero ya no se pregunta, se afirma sin paliativos, al fin al cabo ya se cuenta con el factor de la experiencia:

La vida es una sucesión de escenas incoherentes, de actos indiferentes o fortuitos con recompensa, de actos malos sin castigo, de actos buenos con reprobación (Rabinad, 2000: 374).

Es una respuesta, la respuesta que Antonio Rabinad se da a sí mismo treinta años después. La respuesta que un hombre le da sobre la vida a un niño asombrado.

3. LA JUVENTUD Y EL PELIGRO DE LA ALIENACIÓN: *LOS CONTACTOS FURTIVOS* (1956) Y *A VECES, A ESTA HORA* (1965)

Esto es ser hombre: horror a manos llenas.

Ser –y no ser– eternos, fugitivos.

¡Ángel con grandes alas de cadenas!

(Blas de Otero)

3.1. Análisis de los elementos narrativos de *Los contactos furtivos*

Los contactos furtivos es la primera novela completa terminada por Antonio Rabinad. Ya hemos visto que diversos textos de *El niño asombrado* o incluso de *El hombre indigno* son anteriores cronológicamente, pero ésta será la primera obra redactada con conciencia de que se estaba intentando realizar una novela, y finalizada con una individualidad propia. Nos encontramos en 1951. Una vez que se presenta sin fortuna al Premio Nadal, y que recibe el Premio Internacional de Primera Novela que convocaba Janés, la obra tendrá muchos problemas para ver la luz debido a los problemas planteados por la censura. Finalmente supera las barreras de ésta, y el proceso de publicación finaliza. La novela aparecerá en 1956.

Antonio Rabinad plantea un argumento basado en personajes grises, descontentos con su vida, que por diferentes motivos son incapaces de revertir la situación que los hace infelices. Esto crea un clima de insatisfacción en la novela que va encauzando al lector hacia un final trágico, dado que los hilos conductores de la obra dan muestras durante toda la narración de que no pueden desembocar en otra parte más que en un empeoramiento de las situaciones iniciales.

La *fábula* gira en torno a dos personajes principales: Luis Rodell y Juan Doriac. Luis Rodell es un oficinista que estudió en la Academia en la que Doriac da aún clase. Cuando la novela comienza, ambos personajes coinciden por la muerte repentina del

director de esa Academia, el Sr. Meliá.¹ A partir de aquí, lo que les va a ocurrir a los dos personajes irá constituyendo una serie de situaciones paralelas en las que en algunos casos cada uno observará de lejos la figura del otro.

Luis Rodell vive con su madre, Asunción Sánchez, y trabaja en un oficio que no es de su agrado, es oficinista. Vemos al inicio de la narración cómo colabora en la recaudación de fondos que los antiguos alumnos de la Academia están llevando a cabo para comprar una corona de flores para el señor Meliá. Al día siguiente lo acompañamos en una mañana de oficina, y pasamos a ser conscientes de su actitud pasiva y sumisa en el trabajo. Cuando tiene lugar el entierro, observamos su comportamiento ante la muerte y empezamos a darnos cuenta de la inadaptación social que padece el personaje. A partir de aquí el lector es partícipe de cómo Rodell fantasea en relación a una novia ficticia que imagina tener, Auristela, que conforma sobre la base de una chiquilla a la que observa en la feria. Desde este momento, nada importante le ocurrirá al personaje –continuamente cínico con lo que lo rodea, y llevado al ensimismamiento para soportar su realidad– hasta la parte final de la novela en la que muere su madre, al parecer víctima de una enfermedad que Rodell no ha sabido ver.

Por su parte, Doriac es un inválido que ha vivido siempre bajo los cuidados de su madre, doña Eulalia. Antes de morir, ésta le concierta un matrimonio con una chica humilde, huérfana, fea y buena (Celia) que por las tardes acude a casa de la familia de Doriac para aprender a coser y bordar. Ante la noticia de la futura boda, Doriac se da cuenta de que estaba enamorado de la muchacha, y ella lo ve como consecuencia normal de un proceso que la ha unido con un chico educado e inteligente que pertenece a una familia respetable, y que le va a permitir huir de las insinuaciones sexuales del tío

¹ El personaje del Sr. Meliá se inspira en el director del colegio en el que estudió Antonio Rabinad y que además era amigo de su padre. Tal como nos comenta el autor en *El hombre indigno*, el proceso de escritura de *Los contactos furtivos* comienza tras su entierro:

[...] el fallecimiento súbito –un derrame cerebral– de don Manuel Rovira Meliá, el director de la Academia, que me enfrenta directamente con la muerte, con su fúnebre aparato físico [...].

Después del entierro, al que asisten una gran cantidad de ex alumnos, escribo de un tirón lo que será el primer capítulo de *Los contactos furtivos* y me olvido de todo lo anterior. Es el tirón que arrastrará consigo todo el coloreado escenario del barrio, sus personajes como un espejo oscuro a cuyo fondo me asomo con inquietud, pues lo mismo reconocerme en cada uno como no reconocerme me causará el mismo pavor, y la odiada oficina y el árido colegio (sólo el azul del cielo por encima de mí y la luz del sol sobre las cosas –y Auristela en su palacio de Consejo de Ciento– para seguir realizando con su ayuda, como el mago Mandrake, el milagro de vivir) (Rabinad, 2000: 258-259).

con el que vive. En los primeros momentos del matrimonio, la incapacidad sexual que tiene Doriac debido a su invalidez no resulta un problema y ambos se complacen en la compañía mutua. Sin embargo, con el paso del tiempo, en Doriac se despierta un deseo sexual hacia Celia que no es recíproco. Ella, en cambio, sentirá el mismo deseo hacia Paco Sureda, el primo de su vecina Paulina, y termina sucumbiendo a sus instintos. Cuando Doriac descubre el adulterio repudia a Celia y, tras un paseo durante la noche de San Juan en el que termina renegando de parte de sus creencias religiosas, se suicida tumbándose en las vías del tren y esperando a que éste pase.

A través de una línea argumental que en un principio no muestra grandes complicaciones, Rabinad realiza con gran eficiencia lo que ya describió Vázquez Montalbán en el prólogo que realiza para la novela:

El novelista no ha escogido personajes singulares, ni un fragmento singular de vida, pero ha tenido el suficiente talento como para hacer literaria, hermosamente literaria, vidas y experiencias de una mediocridad exasperante (Rabinad, 1985: 11).

El tema fundamental de la obra es, como decimos, la vida triste y sin esperanza de los personajes, condicionados en su mayoría por una sexualidad reprimida, en una sociedad que se encuentra agujereada por la pobreza y los convencionalismos sociales. Los personajes sólo encontrarán una vía de escape a la mediocridad circundante: la búsqueda de un ideal que, si bien supone un bálsamo contra el dolor diario, también termina por intensificar ese dolor al ser una esperanza que se presenta imposible de lograr.

La fábula queda estructurada en una ordenación a través de capítulos sin título, divididos a su vez en subcapítulos breves que son identificados en el índice por las primeras palabras que los componen. Dichos subcapítulos tienen una distribución asimétrica dado que los acontecimientos que tienen como protagonistas a los dos personajes principales se presentan, como veremos, de diversa forma: en aquellos dedicados a Rodell, el narrador tendrá a este personaje como elemento fundamental de su focalización, mientras que en los sucesos que giran en torno de Doriac, el narrador pondrá el foco tanto en el propio Doriac como en los personajes que lo rodean,

ofreciéndonos por tanto distintos puntos de vista. Esto se explica porque la trama en Rodell está relacionada con su visión personal del mundo y con el conjunto de luchas personales que se llevan a cabo en su interior, mientras que los sucesos que afectan a Juan Doriac están impulsados por terceras personas y el autor ha querido mostrar la visión que éstos tienen sobre los hechos. Si bien es cierto que cuatro de los subcapítulos están dedicados a personajes del entorno de Rodell, tan sólo uno de ellos (en el que predomina su madre) hay información importante sobre el propio Rodell, mientras que los otros tres simplemente contribuyen a dibujar el entorno en que se desarrolla la novela. En la parte final hay un subcapítulo dedicado a Daniel, amigo de Rodell, pero en ningún momento hay referencias ni a Rodell ni a sus circunstancias. Finalmente un perro callejero, que poseerá determinado simbolismo como luego trataremos, es el protagonista de dos de los subcapítulos, en uno de ellos se encuentra cerca de la casa de Rodell, y en el otro lo que le ocurre es comentado por unos chicos en el momento en que Doriac pasa junto a ellos.

La asignación de los capítulos y subcapítulos a cada uno de los personajes queda como sigue, no existiendo ningún orden lógico en ellos si exceptuamos que Rodell copa los primeros capítulos, hecho que posiblemente utiliza el autor para introducir al lector en la trama con más facilidad, y no caer desde el principio en una atomización excesiva. Así pues, tenemos:

- Capítulo I: Rodell; Rodell; Rodell; Rodell.²
- Capítulo II: Doriac; Paulina; Doriac; Paulina.
- Capítulo III: Rodell; Rodell; Rodell; Rodell.
- Capítulo IV: Rodell; perro de la calle de Rodell; Rodell.
- Capítulo V: Doriac; Joaquín (vecino de Doriac); Rodell; doña Asunción; Rodell; Rodell.
- Capítulo VI: Doriac; Doriac; Doriac; Celia; Celia; Doriac.
- Capítulo VII. Rodell; Rodell; Rodell.

² Es decir, lo que planteamos con esta forma de detallarlo es que en el Capítulo I, cada uno de los cuatro subcapítulos tienen como referente el personaje de Rodell, y así sucesivamente.

- Capítulo VIII: Pilar (vecina de Rodell); Rodell; Ángel (cuñado de Pilar); Ángel.
- Capítulo IX: Doriac; Celia; Celia; Rodell; Celia; Rodell.
- Capítulo X: Doriac; perro abatido por rabioso; Doriac; Rodell.
- Capítulo FINAL: Doriac; Daniel (amigo de Rodell).

Analizando el contexto temporal en el que se ambienta la narración, Rabinad sitúa también esta novela en la posguerra. Los fantasmas de la guerra aún se encuentran cerca, y así lo expresa el narrador a través de los pensamientos de Rodell en el momento en que la madre le está contando un sueño que acaba de tener, donde está rodeada de muertos. En ese momento, Rodell piensa: «Todos llevamos el espanto de la guerra metido en la sangre» (Rabinad, 1985: 22). No hay ninguna referencia temporal explícita, pero por los datos que vamos observando podemos concretar aún más la fecha. Así, teniendo en cuenta que el propio Rodell tiene en el momento de la narración veinte años y que « él [por Rodell] tenía ocho años cuando su padre marchó al frente» (Rabinad, 1985:81), la acción tendrá lugar en la horquilla entre 1948 y 1951.

Los elementos de la fábula presentan una ordenación generalmente lineal en la conformación de la *historia*. Con todo, se aprecian *retrospecciones* importantes que tienen la función de ir explicando los estados en los que se encuentran los diferentes personajes. Las principales retrospecciones tendrán como personajes principales a Rodell, a Doriac o a su mujer, Celia. En el caso del primero, aunque siempre fue un muchacho retraído, tímido y predispuesto al ensimismamiento, su carácter se ha intensificado recientemente, y las mujeres tienen en este sentido mucha importancia:

UNOS MESES ATRAS,³ el sentimiento de soledad que experimentaba el joven se había agudizado de un modo extraordinario.

Le parecía que entre su persona y los demás existía un vacío, una distancia más grande y tenebrosa que la que mediaba de estrella a estrella.

Las mujeres que veía por la calle le causaban una especie de vértigo [...].

³ Señalamos que en las citas que coincidan con el comienzo de un subcapítulo se respetará la tipografía de la novela, en la que dichas palabras iniciales irán siempre en mayúscula y sin tilde en el caso de que la posean.

Jamás podría transmitir a alguna el hermoso mundo de anhelos que anidaba en su corazón; jamás palabra alguna suya sería entendida como la pronunciara; estaba condenado por siempre a la soledad (Rabinad, 1985: 60-61).

Con un sintagma parecido, que también señala una retrospección en la que queda sin determinar exactamente el momento temporal donde nos sitúa, tenemos el fragmento en el que Rodell ve por primera vez a la chica sobre la que construirá la base de su Auristela. De esta manera, el texto comienza con «TODO ESTO SUCEDIA unos meses atrás, por los alrededores de San Martín. Se acercaba la fiesta del barrio. Llegó la feria» (Rabinad, 1985: 66). En la mencionada feria, Rodell se queda observando a una chica que le llama la atención y a partir de ahí:

Como contestándose a una pregunta formulada anteriormente, se dijo: sí, por ejemplo, ésta. Sí es mi novia. ¡Tengo novia! Ante esa afirmación, se sintió turbado de un modo extraño y delicioso. Contempló a la muchacha ya como algo suyo, encantador. Mentalmente varió la figura de ella arreglándole vestido y peinado a su gusto. Cada nuevo matiz que añadía le proporcionaba una nueva alegría (Rabinad, 1985: 68).

La retrospección fundamental en la que Doriac interviene es aquella en la que el personaje recuerda diversos aspectos de su vida, desde cómo era su infancia con su madre hasta la boda con Celia, pasando por todo el proceso en el que ambos personajes se conocen. Es una retrospección muy larga que abarca los tres primeros subcapítulos del capítulo VI. Se introducirá por medio de «Con el ceño fruncido, profundamente pensativo, Doriac se puso a evocar el pasado» (Rabinad, 1985: 120).

Destacamos también un recuerdo infantil que Doriac evoca una noche que no puede dormir. En dicho recuerdo, Doriac ha salido de paseo junto a la mujer que se ocupaba de él, Marta, y se detienen ante una aglomeración de gente que observa el escenario en que un individuo se ha suicidado arrojándose a un tren. Cuando el niño Doriac alcanza a ver el cuerpo, no entiende qué ha podido llevarlo a esa situación:

¿Por qué?, se preguntaba mirándolo. ¿Es que era necesario... esto? Y después de todo, qué desprecio más grande... qué desprecio más grande nos ha hecho a todos... (Rabinad, 1985: 52).

Finalmente, en el caso de Celia encontramos una amplia retrospectiva que abarcaría los subcapítulos cuatro y cinco del capítulo VI. En ella, Celia recapitula su vida desde antes de conocer a Doriac hasta la situación actual en la que se encuentra. En medio se presentará también al sujeto de su adulterio, Paco Sureda. Esta retrospectiva se produce mientras Celia se está desnudando en su alcoba, lo que llevará también, como luego veremos, a una ralentización en la narración.

Desde un punto de vista interpretativo, el hecho de que los cinco primeros subcapítulos del capítulo VI contengan amplias retrospectivas contribuiría a preparar un momento de gran tensión narrativa que tiene lugar al finalizar ese capítulo. En él, Doriac intenta un acercamiento carnal definitivo con Celia aprovechando que se ha dormido. Sin embargo, cuando se despierta, el rechazo que sufre es brutal:

—¡Quita esas manos! –casi gritó–. ¡Aparta, cochino!

En un momento todo quedó barrido. Ella vio a su marido tal como era, grueso y sudoroso, la faz abotargada, amarilla, los ojos malsanos y febriles...

—Pero –decía él, con su sonrisa pueril– yo soy tu marido. Puedo... hacerlo...

—¡No, no quiero! –parecía a punto de un ataque de histerismo–. ¡No me toques! ¡No me toques! (Rabinad, 1985: 141).

Estas retrospectivas habrían contribuido a explicar los porqués de este rechazo, que se hace aún más intenso teniendo en cuenta que Celia se ha quedado dormida plácidamente pensando en Paco Sureda.

Destacamos la variedad en el tipo de retrospectivas que encontramos en la novela, ya que si bien la más usual sería aquella que podríamos caracterizar en conjunto como *subjetiva, completa, durativa y externa*, encontramos también

ejemplos de retrospectivas *objetivas y puntuales*, aunque son sin duda menos características en esta obra.

En lo que respecta a la presentación de las distintas secuencias de la narración, destacamos la sensación de tiempo repetido que pretende ofrecer el autor. De manera habitual en lo que a la *frecuencia* se refiere, los acontecimientos se presentan de forma *única*, sin que existan reiteraciones, pero esto no evita que la sensación del lector sea la de que está leyendo la vida monótona y rutinaria de los personajes. El recurso que utiliza el autor es la repetición en distintos fragmentos de diversos sintagmas, con lo que se crea una sensación continua de *déjà vu*. Los ejemplos son múltiples y los podemos encontrar en las más variadas situaciones, pudiéndose observar ligeras variaciones en la estructura repetida. Aquí tenemos tres de ellos:

- Mientras Paulina estaba en la cocina, «En el vasar los vasos brillaron» (Rabinad, 1985: 54), y un poco más tarde, «En el vasar, los vasos brillaban» (Rabinad, 1985: 55).
- A la madre de Juan Doriac la ve éste «sentada a su lado, cosiendo, el busto erguido, con su aire distinguido y su cabello blanco bien peinado» (Rabinad, 1985: 120) y sólo unas líneas después el narrador nos la vuelve a presentar «el busto erguido, los ojos firmes, con su hermoso cabello blanco, tan bien peinado siempre...» (Rabinad, 1985: 122).
- En un pasaje dedicado a Rodell en el que él muestra cierta ansiedad sexual, el narrador nos aclara que «estaba él tras la persiana» (Rabinad, 1985: 156) para más tarde insistir de nuevo en que «Luis Rodell estaba tras la persiana» (Rabinad, 1985: 156). Finalmente se puntualizará que «Luis Rodell estaba tras la persiana, y espiaba» (Rabinad, 1985: 157).

Sin embargo, estas repeticiones no son la única manera de expresar la monotonía y la vida sin brillo de los personajes, aparecen también diversas figuras que indican el estatismo temporal. Algunas pueden ser clásicas como «El reloj repetía en su tic tac» (Rabinad, 1985: 56) y otras se adaptan más directamente al contexto de los barrios periféricos de Barcelona. Es el caso del tren, que aparece en un momento en que le está dando un ahogo a doña Asunción. Se produce una analogía de su estado con la imagen

del tren que, visualizado en la distancia, no puede subir una cuesta: «La curva hacía una ligera cuesta y la máquina, tan cargada, no podía... no podía... Era curioso, siempre... siempre pasaba aquello» (Rabinad, 1985: 106).⁴

En este sentido destacamos finalmente la propia sensación que tienen los personajes de que viven en un presente repetido, lo que obviamente contribuye a que se incremente la desazón que sienten. Cuando Rodell le propone a su madre reparar un vidrio y ella le dice que no lo haga porque no sabe hacerlo, el narrador nos informa de que era «Siempre lo mismo. Cuando él quería hacer una cosa, su madre encontraba un reparo u otro» (Rabinad, 1985: 80). Un nuevo ejemplo lo podemos observar ante los monótonos ladridos de un perro, ladridos que para Rodell se repiten «siempre igual, siempre igual» (Rabinad, 1985: 147).

En definitiva, vemos cómo la sensación de repetición continua dentro de la novela no se produce por medio de la repetición explícita de acontecimientos, sino a través de la insinuación constante de que lo que los personajes viven es algo mil veces experimentado.

Siguiendo con el estudio del tiempo, en la novela encontramos frecuentes *desaceleraciones* provocadas por las retrospectivas que hemos visto anteriormente. En las retrospectivas subjetivas que hemos comentado, el proceso del recuerdo se produce en los personajes mientras están haciendo una actividad diaria sin importancia: observando el cielo de noche, desnudándose para acostarse... En estas escenas el tiempo de la historia es muy superior al tiempo de la fábula, con lo que se ralentiza el ritmo de la narración. Desde nuestro punto de vista, el ritmo pausado general de la narración contribuye a la presentación en forma de *crisis* de los acontecimientos últimos

⁴ Recordemos cómo, de forma mucho más directa, Sánchez Ferlosio también utiliza el tren para ir marcando el paso del tiempo en *El Jarama*. En esta novela encontramos más de una docena de alusiones horarias explícitas, varias de las cuales tienen al tren como referencia. Hay un pacto tácito entre los personajes para disfrutar del domingo, día de asueto, antes de volver a la vida cotidiana del lunes, a cuyo regreso simboliza el tren. Así, el día quedaría delimitado por situaciones como:

- ¿A qué hora es vuestro tren? —le preguntaba Miguel a Zacarías.
- A las veintidós treinta.
- Estás tú muy ferroviario.
- Así lo pone allí.
- Pues de sobra. Hasta y veinte, podemos divertirnos un buen cacho (Sánchez Ferlosio, 2008: 198).

en la parte final de la novela, y esto se consigue por puro contraste. En este sentido sabemos que el tiempo de la fábula ha abarcado varios meses, ya que por indicaciones del narrador podemos interpretar que la muerte del Sr. Meliá, momento en que comienza la novela, tiene lugar entre otoño e invierno. Justo el día del entierro, el narrador nos describe el puesto de trabajo de Rodell, desde cuya ventana ve un árbol que le va informando de los cambios de estación:

Cubriéndose o desnudándose de follaje, indiferentemente, aquel árbol le informaba a Rodell del paso de las estaciones. Ahora, desnudo, tendía hacia él sus ramas inmóviles y oscuras (Rabinad, 1985: 25).

Como a Rodell, la desnudez del árbol nos hace conscientes de que nos encontramos en la parte más fría del año. A partir de ahí habrá una elipsis entre los capítulos I y II que nos llevará hasta la primavera, estación en que se desarrolla la mayor parte de la novela. Esto lo explicita claramente el narrador: «La primavera había llegado» (Rabinad, 1985: 38). También nos damos cuenta de que los personajes son conscientes del tiempo que ha transcurrido desde ese suceso, así, Rodell «Con profundo asombro recordó entonces que éste [por el señor Meliá] había muerto meses atrás [...]» (Rabinad, 1985: 81). El hecho de que hayan transcurrido en la novela varios meses sin que en realidad ocurra nada y, por el contrario, los momentos definitivos de la novela (muerte de doña Asunción, descubrimiento del adulterio de Celia y suicidio de Doriac) tengan lugar en muy pocas horas, todos durante la noche de San Juan, es lo que nos lleva a la caracterización de la presentación de estos acontecimientos como crisis dentro de la narración. Es más, tendrán lugar durante muy pocas páginas y con escasos momentos de transición, presentándose de forma abrupta. El caso más claro es la referida muerte de doña Asunción. Ella se encuentra en casa junto a Rodell, y éste nota que su madre comienza a sentirse mal. Ante la persistencia del malestar, Rodell va a buscar al médico pero no lo encuentra. Le deja un mensaje y vuelve a casa sin más preocupaciones. Y de repente:

SE ACERCO DESPACITO a la cama y se inclinó sobre su madre. Tenía una mirada dulce, absorta. Estaba muerta. Luis Rodell, sin saber qué hacer, dio unos pasos por la

habitación, extraordinariamente tranquilo. Miró maquinalmente en torno suyo, sin ver nada, sin comprender nada. Se sentó en un sillón, ante el espejo, y procuró sonreír (Rabinad, 1985: 184).

Posiblemente Antonio Rabinad pretende, con la cascada final de acontecimientos trágicos que son precedidos de vidas monótonas y aburridas, incidir en una idea que él tiene siempre presente en su forma de novelar, y es que la muerte está ahí, agazapada, pudiendo aparecer en cualquier momento por mucha seguridad que tengamos en nuestras vidas y no habría que tenerle miedo. Esto nos decía sobre la manera de transmitir a los lectores el tema de la muerte en sus novelas: «[...] claro que vais a morir, por supuesto... ¡porque habéis nacido!, pero la muerte no es nada» (García Aguilera, 2006).

En lo que se refiere a la caracterización del espacio, nuevamente estamos en la Barcelona del autor, en medio de las calles que le son tan conocidas. De esta manera, los personajes transitan por un gran número de lugares que se irán repitiendo a lo largo de su novelística. Podemos citar: Independencia, calle Mallorca, Muntaner, avenida Meridiana, Ensanche, Campo del Arpa, «su» Clot, la plaza de las Glorias, calle Mayor, calle de Aragón, Pueblo Nuevo, paseo del Triunfo, Hernán Cortés, o San Andrés. Vemos cómo geográficamente se sigue cimentando el *Reino de ladrillo*.

Dentro de los espacios interiores, nos parece muy interesante tanto la oficina en la que trabaja Rodell como el concepto de lo que es la «casa» para Celia. Respecto de lo primero, repetimos que en Rodell se vuelve a ver el tópico rabinadiano de joven alienado en un trabajo absorbente que lo hace infeliz. El mero concepto de «ser oficinista» pretende informar sin decir nada, ya que no se aclara verdaderamente qué se hace en la oficina, así que en realidad no sabemos a qué se dedica Rodell.⁵ En todo momento el personaje demuestra su malestar para con su trabajo y, debido a que cuando aparece la oficina el narrador está focalizando a través de Rodell, toda la información sobre el lugar provocará en el lector una sensación de ahogo y opresión porque vemos

⁵ El utilizar este tipo de trabajos indeterminados para los protagonistas es algo que adoptan varios autores del realismo social como manera también de retratar una sociedad insulsa y sin esperanza. Contra esta tendencia aparecerán otros autores como Ignacio Aldecoa, quien frecuenta en sus novelas profesiones cuyo tópico implique un fuerte carácter (pensemos en *El fulgor y la sangre* o en *Gran Sol*). Para este autor era una pérdida de tiempo el uso en las novelas de personajes que «carecen de profesión o, cuando mucho, son oficinistas, burócratas... profesiones que apenas dan un modo peculiar de ser» (Esteban Soler, 2009: 47).

las cosas a través de sus ojos. Una vez que el personaje de Rodell entra en una fábrica (donde por supuesto no sabemos qué se fabrica):

Al fondo se alzaban rojas paredes de ladrillo, con ventanas de cristales plomizos. A un lado, un desvaído letrero sobre una madera gris decía: OFICINAS. La oficina era un espacio alargado de paredes encaladas y suelo de porlan, por el que había esparcidas varias mesas cargadas de papeles. En el centro, una estufa de hierro, oxidada, con un tubo en diagonal asomando al exterior por un ventano (Rabinad, 1985: 24).

Dentro de este lugar, Rodell trabajará con unos compañeros que no aportan ninguna luz ni optimismo a la descripción previamente expuesta; peor aún, añaden más oscuridad si cabe:

En torno suyo, las caras de los empleados, cargadas de inexpresiva seriedad, parecían exentas de vida. Aquellas caras vacías, el cerrado conformismo que reflejaban, le producían a Rodell un tedio inmenso. Todos trabajaban en silencio, inclinados sobre sus mesas, y Rodell se inclinó sobre la suya, rodeado de cadáveres (Rabinad, 1985: 24-25).

Para la caracterización de su espacio de trabajo no podemos olvidar lo que Rodell escucha continuamente un día tras otro. La utilización de sonidos constantes reforzaría la enfermiza monotonía que vive el personaje:

A intervalos, las máquinas de escribir acrecían su furia, como rachas de lluvia; alguna puerta rechinaba continuamente, movida por imperceptibles corrientes de aire y un teléfono, lejos, en un despacho cerrado, sonó una y otra vez, insistente, angustioso, sin ser descolgado por nadie... (Rabinad, 1985: 25).

Vemos cómo la caracterización gris del espacio complementa el perfil que el autor pretende dar de Rodell en su novela.

En contraposición a las características del espacio que acabamos de ver, tenemos la casa familiar vista desde los ojos de Celia. Este personaje opone la calle a la casa en tanto en cuanto lo malo se quedaría más allá del umbral de la puerta, y la seguridad residiría entre las paredes de donde habita. Esta sensación de seguridad fue uno de los

atractivos que Celia vio en la familia de Doriac, la posibilidad de alejarse de lo que ella no entiende y la asusta:

Recordó cuánto le había gustado aquella casa, aquella casa que ahora era la suya [...].

Ella se sentía bien en aquel ambiente, en sitio seguro, salvada de la calle, en la que reinaba lo desconocido, lo terrible, los hombres de miradas fijas y los jóvenes que decían palabras de oculto sentido.

Era el de la calle un mundo violento, tumultuoso, del que sólo percibía el soplo ardiente sobre el rostro y su palpitación tenaz en la sangre, cuando, en compañía de alguna amiga, eran asediadas por los muchachos [...] (Rabinad, 1985: 131-132).

Donde Celia vivía antes de casarse con Doriac, el piso de su tío, habitaba en principio también esa seguridad hasta que surge un hecho inesperado: «El mundo de la calle la siguió un día hasta su casa [...]» (Rabinad, 1985: 132). Esto ocurre cierto día en que ella sorprende en el tío las mismas miradas que en los chicos de la calle, y él intenta acostarse con ella. Celia lo rechaza, pero esa noche se acostará «con miedo y sin cerrar los ojos, porque su cuarto no tenía llave» (Rabinad, 1985: 134).

Toda imagen que veamos de la casa de Celia y Doriac transmite la seguridad que busca Celia, quien la ha convertido en su lugar idílico. «Porque la casa es nuestro rincón del mundo», dirá Bachelard en *La poética del espacio* (Bachelard: 2000: 34). En efecto, ella la ha convertido en su centro de protección. Celia ya no debe preocuparse por echar la llave de su cuarto, «la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz» (Bachelard, 2000: 36). La calle ya no asalta por sorpresa, ahora es ella quien decide qué parte de esa calle entra en su casa; de esta forma, es ella misma la que le abre la puerta a Paco Sureda, representante del mundo de la calle y desencadenante de la catástrofe.

Los espacios exteriores no sobresalen dentro de la narración. Sólo hemos encontrado uno que consideramos destacado debido al simbolismo que transmite. Durante un paseo nocturno vemos a un Rodell al que no estamos acostumbrados. En ese momento está rodeado de una naturaleza idílica y lo observamos en plenitud, casi feliz. Esta situación se rompe por la presencia de un hombre que se acerca para proponerle, entendemos, relaciones sexuales. Rodell termina empujándolo y sale corriendo. El pasaje transmite la idea de que el sexo es capaz de contaminar incluso lo más perfecto,

redondeando la idea negativa que de él tiene este personaje a lo largo de la novela. Así pues, al comienzo del fragmento todo es belleza (nótese el contraste con los sonidos y el ambiente fúnebre de la oficina):

Los grillos eran como cajitas musicales: cajitas verdes y brillantes, alargadas; instrumentos vivos todos ellos... Se quedó mirando a las estrellas, embebido. De las estrellas también parecía descender una música, una voz pura y celestial sobre la tierra. Cantos de grillos y de estrellas se mezclaban, sin perder matices, entre sí. Levemente mareado, el joven bajó la cabeza (Rabinad, 1985: 145).

En el momento en que aparece el desconocido, todo se trunca:

El otro se le puso al lado y le iba diciendo algo, en una voz baja y susurrante. ¿Qué decía aquel hombre? Rodell no entendía sus palabras, pero el significado de las mismas le llenaba de malestar. Notó que se había puesto rojo de vergüenza: pero, ¿cómo es posible?, pensó confusamente, una y otra vez (Rabinad, 1985: 145).

A partir de aquí, Rodell lo derriba y está a punto de patearle la cara, pero se detiene en el último momento y huye de allí «desvanecidos sus sueños anteriores, casi lloraba de rabia y de tristeza» (Rabinad, 1985: 146). Una imagen llena de simbolismo, y que refleja cómo se siente en ese momento el personaje, es el sonido de la campanilla del tren, que el lector unirá más tarde con el final de Doriac y que en la novela está lleno de fatalismo: «Lejos, empezó a sonar la campanilla del tren» (Rabinad, 1985: 146).

En otro orden de cosas, Antonio Rabinad utiliza en esta novela un narrador en tercera persona que va dando cuenta en pasado de los hechos que ocurren. Dicho narrador sólo referirá aquellos elementos que percibe en el momento, dependiendo de qué personaje esté usando como *focalizador*. Teniendo esto en cuenta, habrá tantos focalizadores como figuras principales en cada subcapítulo, tal y como hemos señalado al explicar la división en capítulos de la novela, exceptuándose los dedicados al perro, que pasaremos a tratar luego. Así, el narrador utiliza los puntos de vista de Rodell, doña

Asunción, Doriac, Celia, Paulina, Joaquín, Pilar, Ángel y Daniel para contar lo que ellos sienten y ven. De todas formas, en algunos fragmentos puede adivinarse aún un rastro de narrador omnisciente. Son casos muy difuminados en la estructura general. Vamos a ver un ejemplo: durante el domingo del Corpus, Rodell acude a misa por la mañana acompañando a Daniel. De repente, un niño corretea por la iglesia y su padre va rápidamente a buscarlo; en ese momento cree reconocer a este hombre, con quien se cruza cada mañana de camino al trabajo y al que odia porque lo imagina feliz en su labor diaria mientras que él no lo es:

El niño, de unos tres años, muy rubio, avanzó pasillo abajo, dando saltitos y sonriendo. Su padre –era Joaquín, el vecino de Doriac– fue tras él, y se agachó para cogerlo, levantando al mismo tiempo la cara hacia el altar, con una sonrisa azorada y cortés, como disculpándose ante el Señor de la casa (Rabinad, 1985: 91-92).

En la perspectiva del narrador que hemos explicado al comienzo, Rodell podría perfectamente reconocer al hombre con el que se encuentra todas las mañanas, pero en ningún caso podría saber su nombre y aun menos saber que es vecino de su antiguo profesor. En este tipo de circunstancias es cuando se advierte cierta omnisciencia del narrador.

En los subcapítulos referidos al perro, ocurre también una situación particular. En el primero de ellos, el narrador utiliza el punto de vista de Rodell quien, desde su balcón, observa cómo un hombre golpea con su bastón a un pobre perro que suele esperar paciente frente a una casa de comidas cerca de donde vive Rodell. En este caso, vemos cómo el personaje principal del subcapítulo no es tomado por el narrador como focalizador, sino que se ven sus acciones desde los ojos de otro personaje que mira. La situación se complica con el segundo de los subcapítulos que tienen al cánido como protagonista. En esta ocasión el perro –entendemos que es el mismo de la situación anterior basándonos en las breves descripciones que se nos proporcionan– ha sido identificado como «rabioso» y un municipal lo vigila, avisando a la gente de que no se acerque. Se espera que llegue una camioneta para trasladar al perro, pero ésta no aparece. En ese momento pasa un guardia de la Policía Armada que, al percatarse del

peligro, desenfunda su arma y decide disparar. Sin embargo, tras cuatro disparos (dos de ellos no han alcanzado al animal) el perro está aún vivo. Lo singular de la situación hará que se convierta en un suceso popular que será comentado entre la gente. En esta ocasión, el narrador será uno de los que han sido testigos del hecho, que se lo cuenta a los compañeros de la Academia en la que trabaja Doriac. Asimismo, Doriac verá al grupo hablando (sin saber de qué) y tras pasar el profesor, a quien le abren amablemente la puerta, el orador seguirá refiriendo el suceso en el subcapítulo siguiente. Así pues, durante el subcapítulo previo a que se refiera la anécdota, Doriac ve a los muchachos hablando:

Ese grupo de chicos, siempre el mismo, ahí parado... «Buenas noches», saludó brevemente, al pasar.

—Buenas noches —respondieron los del grupo, y el que estaba hablando alargó una mano y le abrió la puerta. Doriac pasó. El colegial, aunque callado, mantenía su sonrisa, esperando a cerrar la puerta para reanudar lo que contaba (Rabinad, 1985: 186).

En el subcapítulo siguiente el chico seguirá contando lo que vio. El cierre de la puerta une los dos subcapítulos y es lo que nos da pie para pensar que es el mismo muchacho el que le abre la puerta a Doriac y el que le cuenta al resto lo sucedido:

—LA COSA FUE como para tirarse al suelo de la risa —continuó el estudiante, cerrando la puerta—. Al venir hacia la Academia, ya vimos éste y yo, en la calle Mallorca, ahí mismo, al municipal parado en la acera, con los brazos cruzados, y vigilándolo (Rabinad, 1985: 188).

El motivo por el que Antonio Rabinad modifica el tipo de narrador de estos subcapítulos reside en la naturaleza animal del perro. En una obra con tintes realistas y escrita en el contexto literario que hemos trabajado, no se entendería que el narrador viese lo que ocurre a través de los ojos del perro. Además, en el fragmento que acabamos de ver, el autor vuelve a tratar la transmisión de un hecho a través de la

colectividad, recurso éste (germen de «aventis» en nuestra opinión), que desarrollará en posteriores novelas.

El último recurso narratológico de interés dentro de la novela es un fragmento en el que, de forma natural y sin ningún tipo de transición, el narrador, que está contando la historia vista desde los ojos de Rodell, cede la palabra a un personaje secundario, de forma que se confunden los parlamentos de ambos. Esto pasa cuando Pilar, vecina de Rodell, se marea en la iglesia, dejándose caer al suelo. Este cambio de narrador redonda en la expresividad del discurso, ya que se hará presente la inquietud del familiar por lo que ha ocurrido. Reproducimos un fragmento extenso para que se aprecie la variación en el narrador:

La joven empezó entonces a alentar, a suspirar, y su mirada fue perdiendo rigidez, hasta deshacerse en llanto. Un hombre, familiar suyo, había aparecido a su lado, sin saber qué hacer ni qué decir. No se explicaba por qué le había dado aquello. Al parecer, una hermanita de la joven tomaba la comunión, y por lo visto, sí, con la emoción... Además, ella se había pasado gran parte de la noche cosíendole el vestido a la niña, cuidando de todos los detalles; aquella mañana ni siquiera había almorzado. Ya le habían ocurrido ataques parecidos, pero allá en su tierra y tiempo atrás, y ahora todos creían que ya no le volverían a coger, cuando va y le pasa hoy, precisamente (Rabinad, 1985: 94).

Dentro de las fórmulas expresivas usadas en la novela se observa el «estilo entrecortado» característico de Antonio Rabinad aunque, tal y como ocurre en *El niño asombrado*, por ser ésta de las primeras novelas del autor estos juegos no han alcanzado aún toda su madurez. Con todo, tendremos algunos ejemplos de términos en cursiva con valor deíctico: «Yo nací *así*» (Rabinad, 1985: 207), dice Doriac de su minusvalía. También se apreciarán parlamentos de los personajes con un uso peculiar en la puntuación, similar al ya expuesto en el que doña Asunción se ahoga igual que un tren incapaz de subir una cuesta. Otro ejemplo con estas características lo tenemos en la forma en la que se reproduce la particular manera de hablar de uno de los personajes que acuden a una sesión de espiritismo. Dicho personaje acostumbra a expresarse de una forma muy pausada, característica que se imita con un uso peculiar de los puntos suspensivos:

—Porque... si uno está en una casa donde hay una muchacha enferma... y los médicos –sonrisa– la han deshauciado [sic]... y no dan esperanzas... y la muchacha sigue allí... inconsciente, sin moverse... respirando apenas... y uno se acerca a ella... y piensa –sonrisa triste–: Dios mío... ¿no será posible transmitir el influjo vital de uno... a otra persona? Y le pone la mano sobre el pecho... y ve que... –sonrisa– poco a poco... (Rabinad, 1985: 108).

En último lugar, la caracterización de los personajes principales de la novela nos va a permitir tanto completar el estudio de *Los contactos furtivos* como seguir adentrándonos en *Un reino de ladrillo*. Como ya hemos comentado, los dos personajes sobre los que gira la narración son Rodell y Doriac; a ellos vamos a añadirle en segundo término la figura de Celia por ser indispensable en la evolución que va a ir experimentando su marido. Son ellos los que vamos a considerar como personajes principales, y sobre ellos va a centrarse nuestro análisis. Nuevamente unas palabras que Vázquez Montalbán vierte en el prólogo nos abren el camino:

El hermoso título de la novela esconde la filosofía total del autor en las relaciones entre las personas y de las personas con la realidad. Casi todos sus personajes son apocados cazadores furtivos de felicidades imposibles o crueles, pobres cazadores furtivos clientes del pan o del hambre que se irán de esta vida con todas las hambres aplazadas y en las yemas de los dedos o los ojos, quizá, en el mejor de los casos, los restos de un contacto robado (Rabinad, 1985: 12).

Y es que Antonio Rabinad hace de su novela un escaparate de personajes perdedores que, o bien transitan por la vida sin esperanza o crean esa esperanza de forma artificial, o bien van a ver frustradas sus ilusiones. El caso más desgarrador es el de aquel personaje que es consciente, desde el principio de la novela, de su triste condición: nos referimos a Luis Rodell. Con este personaje Antonio Rabinad inaugura una relación de protagonistas novelescos tipo, observables en *Un reino de ladrillo*, que responden al mismo perfil: personajes masculinos, jóvenes, con cierta relación

biográfica con el autor –fundamentalmente la orfandad y el trabajo, las relaciones con la madre e incluso determinados rasgos físicos– soñadores, ensimismados, tristes e incapaces de revertir su situación. Estos personajes irán siendo golpeados por las olas de las circunstancias e iremos viendo cómo soportan el temporal.

Desde el principio de la narración, Rodell muestra su incapacidad para las relaciones sociales y una serie de miedos que a priori no están justificados. Su inseguridad se hace evidente cuando ha de ir al entierro del señor Melía: «[...] y de nuevo está aquí el miedo, el pánico a conocer caras nuevas, a dejar traslucir en la suya algo turbio, culpable» (Rabinad, 1985: 14). E incluso más tarde:

Tiembla a la idea de sentir encima suyo una mirada de fría, despectiva curiosidad, y darse cuenta de que la persona que lo observa, hablando más tarde con alguien, comentará: es un tipo muy raro; o, encogiéndose de hombros: es idiota (Rabinad, 1985: 16).

Como ya hemos comentado previamente, el símbolo de su angustia será su trabajo de oficinista, un oficio que detesta y que ve sin sentido. Por este motivo no alcanza a comprender cómo es posible que haya gente que se sienta a gusto en la misma condición. Ejemplo de esto es la relación que establece Rodell con Joaquín diariamente, y que habíamos apuntado someramente. Ambos se cruzan de camino a los respectivos trabajos, y Rodell siente tanto desprecio hacia el otro, que considera feliz, que no puede evitar escupir en el suelo. Lo más significativo es que Rodell se da cuenta de que el odio está producido porque sabe que, si nada lo remedia, él se convertirá en un Joaquín cualquiera dentro de un tiempo, algo que se niega a aceptar:

Al pasar el hombre por su lado [se refiere a Joaquín], Rodell contuvo la respiración, volvió la cabeza, y escupió a tierra, con rabia. Lo hacía todas las mañanas, en el momento de cruzarse, y hoy notó, en un leve gesto de sorpresa, captado muy de refilón, que el otro se había dado cuenta; eso le produjo cierta satisfacción. De súbito, al comprender el porqué de su odio, se asustó: aquél individuo era él mismo. Sí, él sería así con los años, inevitablemente, yendo y viniendo a la oficina (Rabinad, 1985: 23-24).

Veremos cómo Rodell es muy vehemente en la crítica del resto de la sociedad, una crítica destructiva ya que se centra en volcar su resentimiento contra los que considera felices. Cuando acude a la iglesia con Daniel no puede soportar ver a los vecinos:

A Rodell, con el complejo de su camisa sucia y su barba sin afeitarse, le molestaron sus trajes nuevos, sus zapatos limpios, sus cabellos bien oliendo. Aquellos seres no pensaban, amaban la comodidad y tenían a toda hora una sonrisa de estúpida suficiencia (Rabinad, 1985: 89).

Sobre esta idea, el siguiente ejemplo es el más significativo:

—Eso es lo que hay que hacer... Molerlos a palos a todos, amorosamente, como hermanos... No hay seres superiores, todos nos morimos... Hay que bajar a esos eficientes idiotas de su pedestal. Hay que hacer de su orgullosa carne un animal asustado... —Se detuvo un momento, y añadió—: Hay que destruir la dignidad humana.

A continuación se sintió algo avergonzado (Rabinad, 1985: 90).

Apuntamos que la insatisfacción que presenta Rodell se basa en un proceso de comprensión acerca de la realidad que lo rodea y que el resto de personajes no parece poseer. Esta comprensión lo emparentaría a ciertos conceptos sartrianos que explicaremos en el apartado correspondiente. Con todo, el principal problema de este personaje es que, aun siendo consciente de la situación que le produce infelicidad, es incapaz de actuar. Estamos ante un personaje totalmente pasivo, lo que agudiza su sufrimiento ya que también es consciente de esta pasividad, con lo que él mismo se ve merecedor de cierto dolor. Esta idea explica por qué Rodell se complace en un relativo masoquismo espiritual. El planteamiento completo es que, por un lado se puede alcanzar la felicidad a través de la ignorancia (Joaquín); por otro, el conocimiento abre la vía de un cambio hacia una felicidad real en libertad (que es lo que veremos que propugna Sartre), pero el hecho de no actuar provoca un doble sufrimiento: por la comprensión de cómo se vive, y por saber que no se van a cambiar las cosas. De aquí procede el dolor que él mismo se procura. Vemos cómo se imagina en dolorosas situaciones:

A menudo, sintiendo en ello una amarga complacencia, se recreaba en humillarse a sí mismo. Días atrás, había imaginado que él, hombre casado, descubriría que su mujer lo

engañaba. ¿Qué hacía entonces? Eso lo había resuelto de varias maneras (Rabinad, 1985: 26).

Llega incluso a plantearse el suicidio tirándose a las vías del tren. Mentalmente el propio Rodell elucubra sobre qué dirían de él tras su muerte:

[...] y hasta oyó comentar su suicidio a las vecinas del barrio: tenía veinte años. Siempre andaba solo... Era un chico muy raro, decía otra. Que Dios me perdona, pero me lo esperaba (Rabinad, 1985: 152).

Como Rodell se ve incapacitado para actuar en el terreno de lo real, tendrá que recurrir al terreno de lo ideal. De esta manera creará en la novela dos personajes femeninos idealizados con los que intentar ser feliz. Auristela será la que ocupe más extensión dentro de la narración, aunque previamente ya había experimentado Rodell la atracción hacia un ente de su creación con una base real. Esto ocurre cuando un amigo le saca de la biblioteca un libro que contiene en su interior la tarjeta de una mujer llamada Rosa Vallescar. A partir de este momento, Rodell se propone encontrarla: «Para él, Rosa Vallescar era un mito, un mito necesario para su ansia de amor, para salir de lo cotidiano de una vida en la que se ahogaba» (Rabinad, 1985: 64). Cuando al final accede a su edificio, escucha que alguien está tocando el piano y fantasea sobre la posibilidad de que sea ella:

[...] y sabía que era Rosa Vallescar la que tocaba, sentada ante el piano en salto de cama, y era una joven lánguida, de ojos soñadores, y su cabello, fosco y suelto, caía sobre la bata, transparente y ligera como una túnica de diosa (Rabinad, 1985: 66).

No sabemos cuándo Luis Rodell se olvida de Rosa Vallescar porque hay una elipsis a partir de este momento en la novela, pero lo que sí sabemos es que no le interesa conocerla de verdad; en el momento en que la tiene a una puerta de distancia, evita la acción, Rodell se contentará con la idea que tiene de Rosa.

Aunque es cierto que con Auristela hay un paso más en el acercamiento, su atracción se basa en una pura idealización. Con la utilización de ese nombre, que nos remite a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes, Antonio Rabinad ya parece querer indicar al lector que la unión no va a llevarse a cabo –recordemos en este sentido que Auristela será Sigismunda antes de casarse, es decir, elige el autor un

nombre no usado para el enlace—. Aunque como decimos hay un conato de acción para acercarse a esta muchacha, Rodell siempre se detendrá en el último momento. Además, cuando la distancia física entre ellos se reduce, Rodell se da cuenta de que en realidad no desea a esa chiquilla: a la que verdaderamente desea es a la que está en su mente, a la idealización que ha creado. Esto también será habitual en determinados personajes rabinadianos, quienes se sentirán atraídos por figuras femeninas que en el último momento ven desagradables.⁶ En el caso de Rodell:

La siguió. Ahora, sin falta, iba a decirle algo. Se acercó a ella. Pero sucedió algo curioso: ya casi a su lado, observó que su garganta se había secado como un pedazo de madera, y en su mente reinaba un vacío absoluto. Al mismo tiempo sentía un [sic] acre indiferencia por aquella chica, y cuando ella volvió la cabeza, con una semisonrisa modosa y como avergonzada, él la miró sin despegar los labios, mortalmente serio, miró su carita pálida y demacrada, que le pareció fea y le llenó de lástima, y se dijo: ¡Pobre muchacha! ¡Qué mal alimentada está...! Y la distancia entre ambos fue creciendo, y él respiró, y aquella sensación atroz, inexpresable, de algo delicado que iba a romperse en su interior, a desarraigarse, desapareció, y la muchacha volvió a gustarle (Rabinad, 1985: 72).

Finalmente, el perder tanto tiempo en lo intangible terminará afectando al personaje en su día a día, ya que no se da cuenta hasta el último momento de que su madre está enferma. Cuando llega a entender la gravedad de lo que está pasando ya es tarde y su madre habrá fallecido. En ese momento parece observarse una regresión hacia la infancia del personaje de Rodell debido a la inseguridad que experimenta por la pérdida de la figura materna. La viga que sostenía su ser ya no existe y él balbucea como un bebé, lo que queda muy bien expresado a través de un recurso onomatopéyico: «—Ma-má... ma-má... ma-má...» (Rabinad, 1985: 185). El último pensamiento del personaje del que somos testigos en la novela da cuenta definitiva de su estado: «“No existo”, pensó plácidamente» (Rabinad, 1985: 199).

Por otro lado, si analizamos la situación de Juan Doriac encontraremos también bastantes semejanzas iniciales con Rodell. En un primer momento destacamos que el narrador utiliza los términos de «asombro», «asombrado» o sus derivados —que ya

⁶ En este sentido aclaramos que esto le sucede a Zoilo con Ángela en *Memento mori*, y que a través de ellos realizaremos una comparativa con los sentimientos de Raskólnikov por Sonia en *Crimen y castigo*.

hemos visto en el capítulo anterior que son frecuentemente usados por Rabinad– para describir distintas situaciones en las que intervienen los dos personajes, y es que la inadaptación social que a su modo ambos presentan hace que el mundo les parezca en ocasiones algo ininteligible. Así, cuando se casa, Doriac aparece con una cara «pálida y asombrada» (Rabinad, 1985: 128). Los ejemplos en Rodell son más abundantes, pero el significado del término es el mismo, la incredulidad y sorpresa ante lo que no se entiende o ante lo que no se está preparado. A Rodell «le sucedía eso, el asombrarse por cualquier detalle [...]» (Rabinad, 1985: 64), y es que para él «Ante la vida sólo cabía una actitud de asombro» (Rabinad, 1985: 61). Incluso cuando muere doña Asunción, el «asombro» es lo que mejor define su situación:

Todo es irreal y confuso. No puedo entender nada. Mi madre ha muerto. No puedo entender eso. Debería estar desesperado, llorando o algo así. Y no: sólo estoy asombrado (Rabinad, 1985: 195).

Frente al personaje de Rodell, al que consideramos que se *califica por función*, las descripciones explícitas en Doriac son más frecuentes, y esto se produce porque el autor quiere hacer consciente al lector de que su problemática social radica en la minusvalía física. Así, el narrador se entretiene con frecuencia en darnos una visión detallada de su cuerpo deforme y de las dificultades diarias que éste le plantea. Apenas puede andar, y cada trayecto desde su casa a la Academia supone un enorme esfuerzo:

Apoyando en sus bastones el peso de su grueso cuerpo, avanzó dificultosamente sobre sus flojas, débiles piernas. Cada docena de pasos se detenía para normalizar su respiración (Rabinad, 1985: 39).

Todo en él desprende una gran humildad, siendo enormemente valorado por sus alumnos:

Doriac era, en las aulas, una figura popular; no gritaba, como los otros profesores, para imponer silencio; hablaba siempre con su voz rápida y serena, y se hacía respetar: en lugar de palmetazos trazaba ceros en las cartillas escolares, hermosos ceros encadenados, y si era preciso, una concisa «nota a los papás», cincelada con una letra de caligrafía, herencia materna: lo siento, pero no puedo llorar. Era su frase favorita, y la hizo célebre en todo el colegio (Rabinad, 1985: 129-130).

En cambio, él es consciente de sus limitaciones y piensa que habitualmente no es apreciado. Vemos esto cuando el niño de Paulina y Joaquín no responde a sus saludos: «no le soy simpático, pensó. Pero eso le sucedía con todas las criaturas» (Rabinad, 1985: 43).

Frente a lo que le ocurre a Rodell, Doriac no ha de crearse un ideal, sino que él mismo vive en ese ideal desde pequeño, y es la evolución de la realidad la que va a quebrarlo. Su madre lo ha criado protegido de las garras del mundo, custodiado por los libros y por la religión. Indicativo de esto será que la primera vez que aparece en la novela lo hace dictando en clase el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Asimismo, uno de sus recuerdos infantiles más felices es la misa del domingo:

Aquellas frescas, trémulas mañanas, oyendo la música del armonio con el espíritu aún embargado de sueño, las recordaba como los momentos más bellos y serenos de su vida (Rabinad, 1985: 121).

Doriac va a disfrutar de una infancia feliz pese a su minusvalía y a la ausencia del padre (la orfandad también lo emparenta con Rodell). El matrimonio con Celia antes de la muerte de su madre lo salva de la soledad, en principio es feliz... Pero de repente comienza a sentir un cambio en su interior que no es sino el despertar sexual. De pronto, todo el mundo ideal al que se aferraba, se resquebraja:

Ahora le asediaban voces oscuras, insinuándole ideas inconfesables a las que él no quería dar vigencia, pero que le asaltaban de improviso. Todo era una cosa confusa que él conceptuaba vagamente de «pecado». Por una suerte de fatalidad, todo lo hermoso y elevado que aprehendía su espíritu se convertía rápidamente en mórbida materia pecaminosa (Rabinad, 1985: 130).

Y la situación, lejos de mejorar, va empeorando: «Y Juan Doriac advertía con angustia la huella cada vez más visible de la bestia» (Rabinad, 1985: 131). Un momento fundamental será a raíz del rechazo que sufre por parte de Celia. Como hemos visto, él se acerca por la noche, la destapa, y ella le niega el contacto físico. Entre ellos ya se ha roto algo y, como consecuencia, esa ruptura se aprecia también entre el propio Doriac y su Dios, aquél que le ha proporcionado felicidad durante tantos años de repente se la arrebató:

Últimamente, su idea de Dios había cambiado: Dios no era ya aquel Jesús de la «Cena» colgada en el comedor de casa, de sonrisa melificada y aureolado de purpurina; o aquel señor con el corazón atravesado de las estampitas de la comunión. El Dios de Juan Doriac era un Dios desconocido que hablaba en un lenguaje extraño e indescifrable en el que él creía percibir un vago matiz de amenaza (Rabinad, 1985: 172).

La fractura definitiva con sus creencias se produce cuando descubre la infidelidad de Celia. En ese momento desaparece todo en lo que había confiado y culpa a Dios por ello, lo hace personificándolo, como si fuese un ser corpóreo al que pudiera dirigirse y su vez ser contestado:

—¿Para qué queremos la vida, los que no podemos disfrutar de ella? ¿Para qué esa burla? Deberíamos... Todo inválido debería devolvérsela a El⁷ [sic], ¡que se la quedase!; devolvérsela rota y ensangrentada, como un insulto, como un desprecio... (Rabinad, 1985: 206-207).

A partir de aquí, en Doriac se va a ver una actitud decidida que nunca se ha apreciado en Rodell durante toda la novela y que vamos a analizar. Ya hemos comentado que las narraciones en las que los dos participan son percibidas por el lector como planos paralelos. Ese paralelismo nos permite apreciar cómo hay cierta permeabilidad entre Rodell y Doriac a medida que éste se va frustrando, de manera que les sorprendemos parlamentos cínicos que bien podrían ser atribuidos a Rodell:

El [sic] hubiera querido que aquel tipo del tranvía hubiera rodado por el suelo, que el petardo estallara en la mano del niño, que ese perro pequeño y esmirriado no alcanzase el verdoso pilón de la fuente (Rabinad, 1985: 187).

El propio Doriac cree ver cierta similitud entre él y Rodell. Durante la procesión de domingo del Corpus, Doriac observa que el muchacho no se arrodilla y teme que lo vayan a detener. La actitud que mantiene le hace pensar:⁸

⁷ Hacemos notar que la edición consultada de la novela no usa tildes en las letras mayúsculas.

⁸ Teniendo en cuenta la forma de novelar de Rabinad, en la que insiste en los temas repitiendo en ocasiones el comportamiento de diversos personajes, no debe sorprendernos encontrar un pasaje similar a éste en *Memento mori*, donde será el personaje de Sogués el que observa con admiración cómo un

[...] y, en aquel momento, mientras lo estaba mirando, se le ocurrió que entre el joven y él existía cierta secreta afinidad; algo inconcreto y vago, pero temible, como si fuesen conspiradores contra una misma cosa; le veía allá. En la otra acera, revuelto el pelo y los ojos rebeldes, y le pareció verse a sí mismo: fue una idea rápida que se desvaneció en seguida, y Rodell ya se alejaba lentamente, a lo largo de las cabezas humilladas (Rabinad, 1985: 98).

Pero aun aceptando esta permeabilidad, Doriac quiere ser consecuente con lo que piensa, y va a devolverle su vida a Dios de la única manera en que lo puede hacer: suicidándose. Juan Doriac se aleja aquí de la actitud pusilánime de Rodell y se vuelve, en la medida de sus posibilidades, un hombre de acción. Podría haber seguido viviendo con Celia, como si nada hubiera pasado, después de que ella le suplicara perdón, pero toma la decisión firme de abandonarla. De la misma manera, aquí adopta la iniciativa de enfrentarse a sus principios hasta las últimas consecuencias. Nos parece muy interesante transmitir que cuando Doriac se tumba en las vías del tren⁹ no está perpetrando un suicidio sin más, sino que lo que está llevando a cabo es una protesta absoluta y rotunda ante quien le ha dado la vida y lo ha situado en un mundo con unas reglas que él no quiere aceptar. Todo lo que le está ocurriendo le parece una broma de mal gusto, y él participa de un clima de irrealidad que el narrador transmite muy acertadamente usando la ambientación de la noche de San Juan. Las hogueras y las sombras que éstas producen sumergen al personaje en un estado de ensoñación febril. Como si de un supremo hacedor se tratase, Antonio Rabinad deja ver su habitual sarcasmo con la imagen que sucede a la muerte de Doriac, y que completa la idea de la broma que el profesor cree estar soportando. Si el problema del personaje es la impotencia, el levantamiento de las barreras tras el paso del tren se dibuja como el símbolo de una gran erección:

individuo del barrio tampoco se arrodilla. Esta imagen contribuirá a la conformación de la personalidad de Sogués, quien será símbolo de la épica del barrio, la resistencia contra lo establecido.

⁹ Conociendo los referentes literarios de Rabinad, el suicidio del protagonista llevado a efecto por el tren no puede sino remitirnos a la *Anna Karenina* de Tolstoi, más si cabe cuando en ambas novelas hay un atropellamiento previo al comienzo de la obra (en *Los contactos furtivos*, nos referimos al suicidio del que Doriac es testigo siendo niño). En último término, se puede observar también en los últimos pensamientos de Doriac y de Anna Karenina una actitud de duda justo cuando pasa el tren.

Luego, lentamente, muy lentamente, fueron elevándose las barreras, blancas y rojas, elevándose hasta quedar rígidas y enhiestas en el silencio de la noche, apuntando al cielo (Rabinad, 1985:212).

El personaje de Doriac tiene un referente real para Rabinad. –No vamos a insistir mucho con el tema dado que, como hemos visto, la biografía para Rabinad será material fundamental para la elaboración de sus novelas.¹⁰ Así por ejemplo, Doriac existió realmente, era un profesor del colegio de Rabinad, del cual dice el escritor que era:

[...] un profesor, muy buena persona, muy inteligente, muy gordo, cojo... era del colegio... y yo lo saqué tal cual era. Yo supongo que el tío se enteró de esto, pero no me riñó, lo entendió, quizás era más listo que yo (García Aguilera, 2006).

En último lugar, tenemos el personaje de Celia. En su caso, el matrimonio con Doriac ha mejorado ostensiblemente sus condiciones de vida, y teniendo en cuenta la condición sucia que ella le atribuye a toda práctica sexual, la unión con un hombre que en principio no está interesado en estos temas es una solución perfecta. Así pues, «Celia encontró en él un tranquilo afecto de inválido resignado» (Rabinad, 1985: 123), evolucionando su relación hasta la que podría experimentar una enfermera cuidando a un enfermo. El matrimonio también ha tenido en ellos repercusiones físicas positivas: mientras Doriac ha aumentado su vigor y ya, aunque con bastones, puede ir andando a la Academia, Celia, por su parte, se ha embellecido ostensiblemente desde la boda.

Sin embargo, ella ve en la maternidad de Paulina una situación admirable a la que quiere aspirar, sobre todo tras el anuncio de la vecina de la posible llegada de un segundo hijo. Previamente a la exposición de esta admiración, el narrador ha recreado una situación cotidiana del matrimonio conformado por Paulina y Joaquín, que nada tiene de envidiable, al destacarse los sucesos más desagradables del día a día: la pareja vuelve del cine y ella se encuentra varias cucarachas en la cocina, él deja una flema bien visible en el baño... de hecho, la manera en que ella lo observa a él cuando está dormido dista mucho de representar felicidad: «Encendió la lamparilla y, a su luz, contempló con frialdad y desprecio a su marido, con la cabeza inerte sobre la

¹⁰ De hecho, nos comentó que «Todo lo que sale en *Los contactos furtivos* es real, hasta el policía que pega un tiro al perro, hasta eso, todo» (García Aguilera, 2006), un «todo» que nosotros identificamos con los ambientes y no con la acción en sí de los personajes.

almohada, la boca muerta y floja enseñando los dientes» (Rabinad, 1985: 56). Lo que se muestra es el contraste entre la idea que un personaje tiene de una situación con cómo es en sí esa situación en realidad, en otras palabras, la lejanía entre lo real y lo ideal.

En principio Celia rechaza el acto físico, considera que el tener un niño «estaba ligado a prácticas tan bajas, tan groseras..., tan extrañamente mezclado a cosas sucias, que...» (Rabinad, 1985: 174). Esto se rompe con la irrupción en su vida de Paco Sureda, que representa lo malo de la calle pero de una manera que Celia puede controlar. Ella es la que permite que entre en su casa, y que así complemente el déficit de Doriac. Paco será el contrapunto carnal y callejero de su marido, y el hecho de que ella se sienta atraída por él y consume esa atracción (quizás para llegar al ideal maternal de Paulina) será lo que desencadene el final de la historia. El posterior arrepentimiento no impide que Doriac la abandone, y su salida por la puerta tendrá también un fuerte valor simbólico al alejarla de la seguridad que tanto ha buscado y encauzarla al mundo del que proviene.

La mayoría del resto de personajes que hemos considerado como secundarios vivirán mediatizados también por la actividad sexual. Así por ejemplo, Pilar se ha quedado soltera por no querer acostarse con su novio antes del matrimonio, mientras que Ángel representa la animalización extrema, con su pensamiento de matar a su suegra para que le ceda a él y a su mujer la cama de matrimonio donde poder copular:

[...] y empezó a pensar... a pensar, y sólo reinaba una idea en su mente, una idea lúcida e impía, la muerte de la vieja que ocupaba la cama conyugal y obstruía su felicidad, y se puso a imaginar su muerte con frialdad y a desear que se muriese, con frenesí y vengativa ira (Rabinad, 1985:169).

Todos ellos contribuyen a la pintura de una sociedad reprimida y represiva de la sexualidad, que no cesa en su empeño de hacerlos infelices, y donde ellos se muestran impotentes, por incapacidad o por inconsciencia, para modificar su situación. Sólo el personaje de Doriac transmitirá cierta decisión en su suicidio.

A lo largo del análisis que elaboraremos junto a *A veces, a esta hora*, seguiremos incidiendo en el efecto que la sociedad provoca en los personajes.

3.2. Análisis de los elementos narrativos de *A veces, a esta hora*

Con *A veces, a esta hora* realiza Antonio Rabinad la incursión más clara en la novela social dentro de su producción. La utilización extrema del personaje múltiple, la insistencia en temas como la incapacidad de luchar ante un entorno opresivo y el mantenimiento de su realidad cercana como argamasa de esta obra corroboran esta idea.

Rumiada durante la década de los 50 y terminada en Venezuela, Barral introduce esta obra desde 1965 en el catálogo de la colección «Nueva Narrativa Hispánica». La novela tuvo una acogida dispar por parte de la crítica de la época. Frente a la dura reseña que hemos visto que le realiza Mainer, José Domingo comenta que *A veces, a esta hora* fue «uno de los títulos barajados en las deliberaciones del último premio de la crítica» (José Domingo, 1967: 6). Los estudios más recientes no han visto en ella una alta calidad literaria y sólo la han valorado en relación a que mostraría el asentamiento de los temas que se harán característicos en Rabinad, y la confirmación de un tipo de personaje que se inicia con el Rodell de *Los contactos furtivos*, personaje característico que nosotros creemos volver a ver en Manuel dentro de *A veces, a esta hora*. Jordi Gracia escribe de esta novela que «era tributaria de unos ingredientes y unos recursos técnicos mal asimilados (y adolecía de una escritura precipitada)» (Gracia, 1994: 478).

Las duras críticas contemporáneas a la novela pueden deberse, como ya apuntamos, a su aparición tardía, a su publicación en un momento en que las formas de la novela estaban variando, y lectores, editores y mundo literario en general buscaban un nuevo camino. Sería algo así como, dentro del ámbito de la narrativa, encontrarse en el lugar equivocado en el momento más inoportuno. Por su parte, las valoraciones más recientes no parecen estar acompañadas de una lectura total y profunda de la novelística rabinadiana –no es éste el caso de Jordi Gracia, valga la excepción, quien sí parece conocedor de la obra de Rabinad– y olvidan que esta novela no es sólo el reflejo de la confirmación de un buen novelista, sino también un ladrillo más en el muro de su producción total, ladrillo en el que ha probado formas que luego ha desechado o reutilizado (según le convenía) en posteriores novelas, pero donde se aprecian unos personajes convincentes y una trama bien elaborada que remiten al lector hacia la

conmiseración de unos seres desorientados e indefensos que se golpean una y otra vez contra el cristal de la realidad.

Antonio Rabinad, en cambio, sí tenía un buen concepto de *A veces, a esta hora*, y consideraba la obra como «un libro muy cinematográfico» (García Aguilera, 2006). Esto podría deberse al gran número de personajes que pueblan las páginas y a la voluntad del escritor por mostrar lo que ocurre de una forma aséptica y objetiva, igual que un entomólogo da cuenta en su libro de anotaciones de lo que ha ocurrido durante un día en un hormiguero. Las indicaciones de la contraportada de la primera edición son ilustrativas:

En realidad, las acciones de los 30 y pico de personajes que aparecen en el libro se formulan y disuelven en una especie de vacío; lo que se quiere describir en la novela es el acontecimiento en sí, el conjunto de un todo contemplado como algo orgánico, visceral; de hecho, lo-que-sucede es el auténtico protagonista.

Con estas palabras se intensifica la idea de que el protagonista individual pierde sentido en la novela, cobrando especial importancia el retrato de unos modelos sociales inadaptados que se debaten entre la intención de aspirar a unas ilusiones que luego resultan vanas, y un mundo que se afana en mostrarnos la desventura del vivir cotidiano. Rabinad puebla esta novela de insatisfacciones, de decepciones, de caídas y de miserias constantes a las que él mismo asiste como espectador a través de su personificación en Murano, uno de los personajes. El intento de huida o modificación de esa realidad a través de la emigración, la formación de una familia, las juergas nocturnas, el sexo, el amor o, por otro lado, la resignación sumisa, estarán presentes también en la novela.

En la narración se contemplan más de los «treinta y pico» personajes que se adelantan en la contraportada. Concretamente son cuarenta y dos personajes nominados (y alguno más sin nombre pero con extensión suficiente para que lo tengamos en cuenta), pero el núcleo de acciones gira en torno a un grupo de siete muchachos que tiene su cuartel general en la habitación de Juanito, el hijo mayor de la familia que regenta la lechería del barrio. A través de estos muchachos (el propio Juanito, Manuel, Raúl, Jaén, Pablo, Tito y Vidal), Rabinad nos muestra los tipos económicos más usuales

de la juventud de la época: los negocios familiares (la vaquería de Juanito y la trapería de Vidal); los trabajadores por cuenta ajena (en la editorial, Manuel, y en un banco, Pablo); el que aspira a una formación universitaria (Tito); el desempleado irredento (Raúl); el viajante de comercio (Jaén). A su vez, cada uno de ellos presenta unas circunstancias personales y familiares distintas que se van mostrando en la novela, quedando por tanto recogida una fiel radiografía del conjunto de la sociedad.

En la *fábula* principal, un lunes por la tarde Manuel va a ver a Juanito a su casa para pedirle dos mil pesetas que le debe y que le son necesarias para completar el valor de un billete hacia Venezuela. Esa noche y por diferentes motivos, todos los chicos del grupo se van reuniendo en la vaquería y hace su aparición Murano, un personaje secundario que Juanito ha conocido en la academia en la que aprende inglés. Todos beben mucho alcohol y se van vislumbrando las relaciones personales que hay entre ellos. La ebriedad hace que Pablo insulte a Manuel, a Juanito y a la hermana de éste; pero lo que más irrita al vaquero es que Pablo insista en recriminarle lo vacío y sin sentido de su vida. Todos intentan calmarlos y deciden salir a la calle para despejarse. En un momento determinado, Pablo y Juanito se pierden del resto, y junto a las vías del tren¹¹ ambos se enzarzan en una pelea que termina cuando una de las máquinas pasa junto a ellos y Pablo desaparece. Cuando el resto de muchachos encuentra a Juanito, éste se halla solo y dice no conocer el paradero de Pablo. Todos van a buscarlo donde se ha desarrollado la pelea, pero no hay fortuna y sólo encuentran su gabardina sucia y manchada de grasa. A continuación se retiran a descansar sin querer pensar en una posible desgracia.

En la mañana del martes, Juanito llega a casa y debe ayudar a su padre y hermano con el primer ordeño de las vacas. A lo largo de la mañana, mientras está acostado, Pablo se presenta sin avisar en su cuarto y rompe amistades con el vaquero. Esa mañana Pablo se ha levantado distinto, como si hubiera renacido. La mañana del martes también tiene lugar el entierro de Martina, una muchacha conocida por el grupo (y al parecer muy apreciada por Manuel) que ha muerto repentinamente. En el entierro

¹¹ No olvidemos la importancia que ha tenido el tren en *Los contactos furtivos* y que todavía podremos ver en algunos pasajes de *Memento mori*. En el comentario de *El hombre indigno* ya se ha explicado que formaba parte del día a día de Rabinad durante su infancia, y él lo convierte asiduamente en material literario.

volverán a coincidir algunos de los muchachos de la noche anterior y se preguntarán qué ha sido de Pablo.

Dos días más tarde, el jueves (el miércoles no aparece representado en la novela), observamos cómo Pablo intenta disculparse sin éxito con María, su novia, con quien discutió y a quien golpeó el martes. También somos testigos de cómo Manuel va junto a Raúl al consulado de Venezuela para realizar unos trámites, pero cuando llegan está cerrado. Ese mismo jueves, el grueso del grupo se reúne jugando al fútbolín y luego vuelven a ir al cuarto de Juanito. Los acompaña un nuevo integrante, Casadesús, que actuaría como sustituto de Pablo, que no se ha reintegrado entre los muchachos. Durante esa noche lo más significativo es el desplome anímico de Jaén que, aunque casado y esperando un hijo, se ha enamorado de Maite, una amiga de Natalia, la hermana mayor de Juanito. Sus sollozos son consolados por Juanito y se queda esa noche a dormir en su casa.

El viernes, María escuchará las explicaciones de Pablo y parece que hacen las paces. Este mismo día, Juanito acude por fin junto a Manuel para comprar el billete a Venezuela. Previamente, el propio Manuel ha ido al banco y ha sacado todos sus ahorros. Ha llegado al acuerdo con Juanito de que éste le devolverá lo que le adeuda justo en el momento de comprar el pasaje. Sin embargo, cuando llegan a la agencia, Manolo no se atreve a entrar y le pide a su amigo unos minutos más de tiempo para hacerse a la idea. En el intervalo, Juanito convence a Manuel para que sea él el que guarde todo el dinero bajo el pretexto de que la policía lo detuviera y no pudiese explicar de dónde lo ha sacado. Juanito, en cambio, tiene un negocio familiar y podría argumentarlo. Deciden ir a un bar, y entre la gente Manuel pierde a Juanito. A partir de aquí, y en un ambiente de irrealidad y ensoñación, Manuel va transitando por diversos antros nocturnos sin encontrar a su amigo. Por el camino se irá emborrachando junto a otro conocido, Paco Sureda, lo que aumenta la sensación de irrealidad. Al volver a casa (siempre sin saber nada de Juanito), le da lo que le queda de dinero a Raúl, a quien se ha encontrado vagando sin rumbo.

Finalmente, el sábado por la mañana tiene lugar la muerte repentina y sin causa aparente de Pablo. Esa misma mañana, Manuel va a casa de Juanito y éste no ha llegado aún. Durante la noche anterior al padre del vaquero le ha dado un ataque al corazón y toda la familia se encuentra reunida. Horas más tarde, Manuel busca a Juanito por

segunda vez y se lo encuentra durmiendo plácidamente en su cuarto, como siempre. La novela termina con la aceptación de Manuel de que no se irá nunca de España, y la sensación de que se siente atraído por Marina, la hermana menor de Juanito.

Junto a este esquema general, se irán desarrollando fábulas secundarias que iremos analizando según nos convenga para el análisis de los recursos fundamentales de la novela.

El argumento que hemos visto se complica en la conformación de la *historia* a través de retrospectivas, anticipaciones y, sobre todo, de pasajes simultáneos que en ocasiones dificultan al lector la comprensión de cuándo se desarrolla la acción. La intención de Rabinad ha sido la de crear un entorno unificado y multirrelacionado, una masa social que represente a todos y que transmita al que lee la sensación de opresión por la mera muestra de vidas mediocres que no van hacia ninguna parte. El laberinto temporal creado, si bien recorrible a través de las migajas en forma de datos cronológicos dejadas en el camino por el narrador, no tiene el objetivo de ser vencido por el lector, sino tan sólo el de ser visitado por un espectador curioso, porque lo que pasó el martes puede volver a pasar el jueves o el viernes, y de ahí que la novela se abra y se cierre con Manuel yendo a casa de Juanito en busca de su dinero. Es el presente como cárcel y la insatisfacción como estado continuo.

La novela se estructura en ocho capítulos numerados más un «Final». Cada uno de los capítulos está dividido en textos breves, de apenas dos páginas, en los que el narrador sigue alternativamente a uno u otro personaje. Lo que tenemos es la evolución de la actitud desintegradora que Óscar Barrero creyó apreciar en *Los contactos furtivos* como deudora de *La colmena* de Cela. Vemos cómo se va repitiendo en todas las novelas vistas hasta la fecha la utilización de fragmentos muy cortos, a veces sin relación con la fábula principal, de cuya acumulación va resultando el total de la novela.

Nuevamente Rabinad sitúa esta obra en la posguerra, explicitando la temporización un día después de que comenzase la acción: «España, 30 de noviembre 1954. Y él, Murano, estaba allí apresado, en aquella intersección de tiempo y de lugar» (Rabinad, 1965: 108). De esta manera, todo transcurre entre el lunes 29 de noviembre y el sábado 4 de diciembre.¹² Los datos temporales que el lector va observando en la

¹² La elipsis del miércoles es la solución que encontramos para incardinar la acción a partir de los datos cronológicos que el narrador facilita. Esta interpretación se contradice con la contraportada de la novela,

novela pueden referirse a horas, como las que aparecen frecuentemente la noche de la pelea entre Juanito y Pablo: «Era la una de la madrugada» (Rabinad, 1965: 71) y también podemos ver concreciones de días, como en el momento en que Juanito se acuesta al regresar a casa esa noche: «Acababa de meterse en la cama (eso era en la madrugada del martes) [...]» (Rabinad, 1965: 173). Sin embargo, diversas situaciones permanecen descontextualizadas, y queda a criterio del lector el incardinarlas en un momento u otro. Al mismo tiempo, la fragmentación de escenas y su continuación treinta o cuarenta páginas después puede llevar también al equívoco como ahora veremos.

Durante la narración encontramos tres importantes *retrospecciones* susceptibles de analizar. Dos de ellas contribuyen a explicar el pasado de dos personajes (Jaén e Isabel, madre de Manuel), y suceden antes de que tenga lugar la fábula de la novela, con lo que serían *anacronías externas*, mientras que en la tercera el narrador explica qué le ha sucedido a Pablo tras la pelea con Juanito y cómo fue capaz de llegar a su casa, con lo que estaríamos ante una *anacronía interna*, donde la función no es la de dibujar al personaje, sino la de desvelar uno de los misterios que suceden en la trama. Estas tres retrospecciones están marcadas convenientemente por un recurso tipográfico, unas líneas discontinuas que las separarían del presente de la narración.

En lo que respecta a la retrospección de Jaén, este personaje se nos dibuja como representante de la épica de la ciudad, un chico que ha sido capaz de hacer cualquier cosa (habitualmente fuera de la ley) para intentar mejorar de forma infructuosa sus condiciones de vida: huérfano como era, siendo niño ya dirigió a otros muchachos mayores en el atraco a una mercería usando una pistola de juguete. Tras ser internado un tiempo en un asilo, fue contrabandista de harina, pero lo capturaron de nuevo y volvieron a encerrarlo. Luego el servicio militar... y a los veintidós años comienza a trabajar en una compañía. Al poco deja embarazada a una chica del barrio a la que no quiere y se ve obligado a casarse. Jaén es la lucha desesperada por encontrar un hueco en la sociedad, pero el hueco no llega, la muestra de que por más que se luche no hay esperanza. Piensa en la falta de dinero como en su principal problema, y vuelca la

en la que se aclara que los hechos ocurren «en el espacio del martes al sábado». Dicha idea no es posible habida cuenta de la relación de acontecimientos que se produce. Si verdaderamente la intención del autor es la que marca la contraportada, es posible que este sea el tipo de escritura precipitada al que hacía referencia Jordi Gracia.

frustración que siente hacia aquellos que tienen posibilidades económicas y él considera felices, a través de parlamentos de una enorme violencia verbal que recuerdan a los enunciados por Rodell en *Los contactos furtivos*:

—Mirad —dijo Jaén—, yo ahora disfrutaría con una ametralladora. Fijaos, todos esos que vienen, ta-ta-ta... Ved como caen... —la gente pasaba ante las mesitas del bar, orillándolas, como un río multicolor, incesante; la gente de sonrisa estúpida y petrificada, sin sospechar que la estaban ametrallando implacablemente—. Ta-ta-ta... —disparaba Jaén, y la multitud caía segada por las balas, otra oleada la sustituía, asimismo sacrificada, y todo contorno estaba sembrado de cadáveres fantasmales (Rabinad, 1965: 126).

Su retrospección es asimismo interesante porque se produce una evidente desaceleración en la narración, ya que el narrador nos refiere todo lo anterior mientras el propio Jaén, Raúl y Murano van comiendo un plato de anchoas. El plato va marcando el tiempo que dura la anacronía. Cuando empieza: «Un platito alargado aparecía en el centro, mediado de anchoas, con varios palillos clavados» (Rabinad, 1965: 127). Más adelante, cuando los recuerdos finalizan: «Raúl picó una anchoa, la última del platillo, y levantó sus bigotes rubios para tragársela, chupando de paso el palillo» (Rabinad, 1965: 130).

La retrospección de Isabel es distinta. Mientras en el caso de Jaén y en el de Pablo, que veremos a continuación, serían *retrospecciones objetivas*, en el caso de Isabel (la «chacha», como despectivamente la llaman los muchachos y su propio hijo) hay una *retrospección subjetiva* en el sentido de que será ella, a través de sus propios recuerdos, la que nos dibuje su juventud y el comienzo de una situación cuando menos curiosa. Ella defiende que, pese a ser la madre de Manuel, sigue siendo virgen. El cambio de narrador, de primera a tercera persona, permite a la propia Isabel dar cuenta de su pensamiento, lo que redundará en un mayor patetismo en el momento de su confesión: «Manolo vino al mundo siendo yo virgen, hija» (Rabinad, 1965: 189). En el siguiente texto dedicado a este personaje ya sí será el narrador en tercera persona quien aclare la situación al lector: un realquilado que vivía en su casa siendo ella joven intentó abusar de ella sin conseguirlo. Al tiempo, se quedó embarazada, pero ella no sabe cómo.

Con este personaje pretende Rabinad mostrar la ignorancia de una parte de la sociedad, que vive emparedada entre las supersticiones y el desconocimiento.

Finalmente, la retrospección en la que se ve envuelto el personaje de Pablo aclara el enigma de su desaparición al comienzo de la novela:

Aún sonaba en sus oídos el estruendo del tren sobre su cabeza. Inmóvil, incrustado en el suelo, la cara contra las piedras, el trueno del tren encima suyo nunca cesaba... Finalmente, cuando terminó de pasar, permaneció largo rato sobre la vía: quieto, sin respirar, el corazón casi paralizado. Tardó en advertir que estaba vivo. Se levantó –no dolía nada–, se dijo: «Estoy vivo», y aún se lo estaba repitiendo (Rabinad, 1965: 173-174).

A partir de este momento, en el que no se nos clara por qué no muere (sino sólo que no lo hace), Pablo vuelve a su casa, se acuesta y se levanta distinto, cambiado. Con Pablo, Rabinad ha actualizado, más tarde lo veremos, al Saulo bíblico, que tras caer de su caballo queda convertido. Tras el paso del tren, el nihilismo que envuelve a este personaje queda eliminado y él renace para la vida. Dejando aparcada esta idea que retomaremos cuando veamos con detenimiento a los personajes de la novela, lo que nos interesa es que la retrospección no explica al personaje que se presenta en la novela, sino que clarifica el cambio que dentro de la propia obra se da en Pablo, su segunda oportunidad.

En lo que se refiere a las *anticipaciones*, tal y como ocurría en *Los contactos furtivos* este tipo de anacronías tienen poca importancia y presencia dentro de la novela. Además, cuando aparecen, lo hacen envueltas en cierto simbolismo que dificulta su captación, lo que provoca que solamente en el momento en que el lector ya es consciente del suceso que en teoría se antecede sea capaz de retrotraer el posible significado oculto de tal o cual pasaje. Así pues, en general son poco claras. Un ejemplo lo tenemos con la gitana que le augura un mal porvenir a Juanito. Como en realidad desconocemos los motivos de la muerte de Pablo, no podemos achacársela a la pelea con Juanito, pero es indudable que el lector acaricia la posibilidad de que un probable golpe en esa circunstancia sea el que a posteriori termina con la vida del muchacho. En

ese caso, Juanito sería responsable, de ahí lo premonitorio de las palabras de la mujer. Más adelante podríamos relacionarlo con el robo del dinero de Manuel:

«Si has de acabar mal... Acabarás en presidio, ¡por ésas! –se besó, por dos veces, ya en la puerta, sus dos índices puestos en cruz» (Rabinad, 1965:113).

Más claro parece el ejemplo en el que a Manuel le da impresión, en el entierro de Martina, de que «allá dentro, en la iglesia, oficiaban por Pablo» (Rabinad, 1965: 118). Esto se produce la mañana después del incidente, cuatro días antes de la muerte de Pablo. Esta anticipación demuestra por un lado la preocupación que siente Manuel ante la desaparición de su amigo, pero también la incapacidad de actuar que Rabinad pretende reflejar en estos personajes, esa incapacidad ya señalada que les impide enfrentarse a la realidad que detestan. Manuel sabe, como el resto, que a su amigo le ha podido ocurrir algo, pero el informarse, el preguntar... están lejos de sus intenciones. Ante las preguntas de Murano sobre si no sabía dónde vivía Pablo, Manuel responde:

—Sí claro, pero... –Manuel se encogió de hombros—. ¿Quién va allá a preguntar? Y preguntar, ¿qué? Además, yo no quiero líos (Rabinad, 1965: 118).

Esta es la inactividad en la sociedad de la que quiere dar testimonio el autor, el «encogerse de hombros» y el «no querer líos» como actitud general ante la vida. Manuel será representante de esta forma de existir cuando, no sólo no se atreve a marchar a Venezuela, sino que casi parece agradecer que Juanito le haya robado para no tener que tomar así una decisión en uno u otro sentido. Varias anticipaciones a lo largo de la novela insinúan que no se marchará de España. Así, al comienzo de la narración le espetará el propio Juanito:

—Si tú no te marcharás nunca, Manolo. Si tú morirás aquí, apuñalado por la chacha, o en algún burdel de la calle Robador. A menos que te metan en la cárcel por haber querido violar a una menor. ¡Qué te vas a marchar tú, hombre! (Rabinad, 1965: 15).

En otra ocasión, Raúl avisa a Manuel de que no beba del agua de la fuente de Canaletas porque «El que bebe de esa agua aquí se queda. Tal es la tradición» (Rabinad, 1965: 183). Por supuesto, Manuel hace caso omiso, bebe y ya sabemos cuál es el resultado final de su viaje.

La ausencia destacada de anticipaciones está relacionada con la pretensión del autor de no adelantar al lector nada de los sucesos que van a ir aconteciendo. Rabinad pretende que el lector viva junto a los personajes los días en los que se desarrolla la trama, que se empape de su presente para que experimente junto a ellos lo que ha de venir, al mismo nivel, como un observador directo. Esto va a provocar que los acontecimientos principales (muerte de Pablo y robo del dinero de Manuel) se presenten en forma de *crisis*. El caso de Pablo es muy significativo. Después de que reapareciese y de que retomase su relación con María, el lector no espera una muerte tan repentina y aparentemente sin motivo, resuelta además en tan sólo dos páginas. La mañana del sábado, Pablo se levanta con normalidad y es testigo, desde el balcón, de una mañana idílica. Toda la adjetivación es positiva, todo lo que captan sus sentidos, agradable: la luz, el cuerpecillo de un pájaro, el brillo del agua, el aroma a pan recién hecho... A partir de ahí la tragedia se desencadena de forma abrupta: «A continuación, la boca se le llenó de sangre» (Rabinad, 1965: 229). De repente, una hemorragia se desencadena y termina con su vida sin que los que lo rodean puedan hacer nada:

Se ahogaba. Abrió la boca para respirar y una gran mancha roja se extendió del golpe sobre su camiseta. El [sic] la contempló estúpidamente, mientras la sangre resbalaba entre sus dientes.

[...] Y la sangre fluía a borbotones, empapaba el pañuelo, que Pablo pugnaba por apartar, semiasfixiado; la sangre en todas partes: fluyendo en hilitos, por las comisuras de su boca, hilitos que se juntaban en el cuello; en manchas estriadas, espesas, redondas como impactos, sobre su pijama y el colchón; [...].

Ahora la sangre manaba también por la nariz, por el ano. Salía ya más lenta, con menos prisa, y lo dejaba vacío y exhausto. El corazón le resbalaba, le pistoneaba en el pecho. Mareado, cubierto de sudor, pegajoso de sangre, a Pablo se le empezó a pasar el susto, a entregarse. Su asombro¹³ dio paso a la aceptación (Rabinad, 1965: 230).

Con todo, en Pablo hay una sensación de muerte aplazada,¹⁴ de que debió morir, como es lógico, cuando el tren lo arrolla. Y de hecho, mientras agoniza parece que el personaje regresa al momento en el que, supuestamente, el tren le pasa por encima:

Con toda claridad, Pablo estaba oyendo sobre su cabeza un rumor de ruedas en movimiento, un chirriar de hierros, un traqueteo horrisono, que ahora reproducía su corazón (Rabinad, 1965: 230).

A partir del suceso del tren, en los fragmentos dedicados a Pablo el narrador nos dibuja al personaje como alguien renacido, la paulatina recuperación y mejoría de su vida anterior no presagia en el lector este repentino final.

En lo que respecta a Manuel, el desenlace de su aventura comienza cuando Juanito le pide que reúnan en un solo montón todo el dinero (la parte que Juanito le adeuda, y la que Manuel acaba de sacar del banco):

—¿Y si juntáramos todo el dinero? –susurró Juanito.

—Bueno –accedió Manolo, también en un susurro–. ¿Y quién lo llevaría?

—Lo llevaría yo –propuso Juanito–. A ti es muy fácil que te lo roben. Además, a ti te abulta mucho (Rabinad, 1965: 210).

¹³ Nótese de nuevo, como en las novelas ya estudiadas de Rabinad, el uso del sustantivo «asombro» en un pasaje crucial de la novela.

¹⁴ La idea de muerte aplazada se repetirá en posteriores novelas, siendo el caso más claro el personaje de Zoilo en *Memento mori*. En esta ocasión, el personaje sufre la burla de unos milicianos que simulan fusilarlo. El recuerdo será perpetuo para el personaje, quien elucubrará constantemente sobre si verdaderamente no murió en aquel momento.

A continuación entran en un bar, y «Sin ninguna extrañeza, Manuel comprobó que su amigo lo había traicionado» (Rabinad, 1965: 213). A partir de aquí nada más se sabrá de Juanito. Lo que resalta en este *acontecimiento fundamental* de la novela es que el personaje parece poseer una información que explícitamente no poseía el lector, es lo que Mieke Bal define como un *secreto* dentro de la narración, es decir, un mayor volumen de información del personaje en relación a ese lector. Las anticipaciones previas ya comentadas no preparan al que lee para un robo de Juanito, robo que sí presagiaba Manuel y sobre el que no sólo no actúa, sino que incluso favorece con la esperanza de que Juanito le evite tener que tomar una decisión definitiva sobre el viaje. Ya no tiene que dilucidar el ir o no ir, simplemente ya no puede, y además el robo le permite echar la culpa a otra persona. Nuevamente Manuel se ha «encogido de hombros» porque él «no quiere líos». Evita en todo momento el concepto de libertad sartriana de la que carece también Rodell en *Los contactos furtivos*.

En referencia al ritmo, debido a los pocos días en los que se desarrolla la acción y a las pocas cosas que en realidad ocurren, hay bastante simetría entre fábula e historia, basando esta última sus diferencias con la fábula en la ordenación de los acontecimientos tal y como hemos visto. Obviamente, el gran número de personajes presentes en la novela condiciona la narración, la imposibilidad de seguirlos a todos en todo momento provoca la utilización por parte del narrador de *elipsis* que van salvando diversos elementos de las fábulas secundarias. Con todo, no son muy frecuentes y se aprecian mejor al final de la novela. Quizás la más importante radica en la relación entre Raúl y su cuñado, Florencio. Raúl vive junto a su hermana, Trini, su cuñado y el hijo de ambos, su sobrino Pepito. El piso es muy pequeño y Florencio está cansado de tener que mantener a su cuñado, que no trabaja. El narrador nos presenta en varias escenas el malestar de Florencio una noche que Raúl acude a cenar y, de manera impertinente, se come un filete que estaba reservado para Pepito e incluso luego se queja de que la carne no está bien hecha. En el siguiente fragmento se alternan los pensamientos de Florencio con la lectura del periódico:

«Míralo, con su camisa de cuello duro; parece un señorito. Ese tipo ha nacido para millonario. Un muerto y dos heridos en un accidente... No, si esos de las motos... Y hoy me lleva corbata nueva. Quisiera saber con qué cuartos la ha comprado. Como me entere que ésta...» (Rabinad, 1965: 28).

Un día que regresa del trabajo le plantea a Trini que ha de hablar con su hermano para poner fin a la situación:

En cuanto a Raúl, es muy sencillo: que trabaje, o que se vaya. No está enfermo. Y mejor que se lo digas tú. No vaya yo a decírselo de otra manera (Rabinad, 1965: 152).

La siguiente vez que se menciona en la novela el problema, la conversación ya se ha producido. La elipsis evita al lector presenciar esa escena y sólo tendrá noticia de ella a través de su resolución:

Sin decir palabra, se sentó a la mesa, en su sitio. En un cerrado silencio le fue servida la cena. Desde ayer, desde su pelea con Raúl, Trini evitaba mirarle (Rabinad, 1965: 212).

La presencia de elipsis, por pequeñas que sean, es inevitable para agilizar la narración dado que la estructura de la novela no soportaría el ritmo tan lento en el que se caería en el caso de que el narrador prestase atención a los sucesos menos importantes de la fábula.

Finalmente en cuanto al tiempo se refiere, destacamos la existencia de pasajes que muestran las acciones de varios personajes en un mismo momento temporal. Es como si el narrador estuviera en varios sitios al mismo tiempo. Este recurso, que permite presentar la simultaneidad de varios actos, posibilita al autor fijar en el lector la idea de que se está dando una visión amplia de todos los elementos de la sociedad. Ningún personaje, en ningún momento, escaparía de la mirada del narrador. Las elipsis de las que acabamos de hablar sólo indicarían que a ese narrador no le interesa mostrar algo, no que no tenga conocimiento de ello. Un ejemplo característico es el despertar de varios personajes en la misma mañana. De esta manera observamos cómo se comportan, en la misma situación y en el mismo momento, el señor Juan, (padre de Juanito), José

(hermano de Juanito), Durán (un inválido que lleva años postrado en la cama) o Manuel. Podemos ver el amargo despertar del señor Juan, con la úlcera castigando su estómago:

Un líquido acre, manando de no sabía dónde, se derramaba urgentemente en su interior, haciéndose más y más luminoso. Al abrir los ojos, un segundo, vio algo carente de significado: era la fría claridad del alba (Rabinad, 1965: 93).

El culpable amanecer de José que, tras estímulos de corte sexual al acostarse, ha sufrido una polución nocturna:

Antes de abrir los ojos, José ya sabía que aquello había sucedido otra vez. Maldita sea. Seguramente, iba a morir pronto. O a volverse tuberculoso (Rabinad, 1965: 95).

El despertar dependiente de Jaime Durán, que es avisado por su madre de que pronto vendrán a darle la comunión:

—Jaime.

—...sí.

Era la fatigosa respiración de su madre. Le llamaba, en un susurro casi inaudible. Y el «sí» de él, ¿había sido pronunciado?

—Hijo.

—Sí —repitió Durán, abriendo los ojos (Rabinad, 1965: 95).

Finalmente somos testigos de cómo se levanta Manuel, despertado por la campanilla que anuncia que el sacerdote del barrio está en su casa, también para darle la comunión a su madre:

El campanileo penetró en la casa, saltarín, argentino, rebotando contra las paredes. De pronto, cesó. Respirando profundamente, Manuel abrió los ojos (Rabinad, 1965: 101).

En relación a la contextualización espacial, el decir que nos volvemos a encontrar en una novela urbana con Barcelona como telón de fondo como en casi toda narración rabinadiana puede resultar redundante, pero es que se vuelven a abrir ante los personajes las típicas calles alrededor de las que se edifica *Un reino de ladrillo*: Fabra y Puig, la calle Mayor, las Ramblas, calle Mallorca, el Clot, Paseo de Gracia, Escudillers, Diagonal, Pedralbes... Sí queremos destacar un espacio que casa muy bien con la idea de novela plural que tenía Antonio Rabinad: la plaza. Numerosos pasajes de la narración suceden junto a la llamada Plaza Comercio, donde además tiene lugar la última parada del trolebús. Alrededor de dicha plaza se encuentra la vaquería, la casa de Manuel, el bar de Cayetano, en el que se reúnen los muchachos... La idea de plaza remite al lector a trasiego de gente, a movimiento... a la visualización de esa masa conjunta que Rabinad quiere provocar. A ello contribuye también la parada del transporte, que evoca el tránsito continuo del barrio, sobre todo al comienzo y al final de la jornada, momentos en los que la gente se dirige al trabajo o a sus casas.

La mera constitución física de una plaza (espacio abierto con edificaciones alrededor) lleva al encuentro, a la reunión, y para tal fin se han edificado en las ciudades. Su tónica forma circular se diferencia, dentro de la fenomenología de la imagen poética, de otras formas típicas similares como la de la isla desierta –que pese a su redondez llevaría a la incomunicación absoluta y a la «aceptación de lo fantástico como natural» (Gullón, 1980: 28), posiblemente por falta de estímulos externos en el personaje y por la necesidad de compensar éstos a través de la imaginación– en que sugiere el día a día, un día a día tan dinámico, tan ajeno al pensamiento crítico que no permite la imaginación sino tan sólo el acercamiento a lo real y cercano. De esta manera, los personajes de *A veces, a esta hora* que transitan por la plaza son incapaces de darse cuenta de la telaraña en la que viven inmersos, y no pueden trascender del existir continuo diario. Rabinad pretende con esta figura de la plaza desindividualizar aún más la novela, centrarse en lo colectivo, en ese «lo que sucede» que es tan característico de esta narración.

También es importante desde un punto de vista simbólico otro espacio, en esta ocasión interior. Nos referimos al cuarto de Juanito. Mención especial merece la apertura de la puerta con la que se accede al cuarto al comienzo del libro:

Manuel abrió la puerta. La oscuridad era completa. Permaneció un momento así, indeciso, parado en el último peldaño de la escalerilla, mirando al negro interior del cuarto (Rabinad, 1965: 9).

El abrir la puerta hacia un lugar conlleva una dinámica de inmersión, de entrada en un espacio o, metafóricamente, en una condición. De forma análoga a como el unamuniano Augusto Pérez abre la puerta al comienzo de *Niebla*¹⁵ y se adentra en la vida, Manuel comienza la novela adentrándose en el mundo de Juanito, posiblemente el personaje más negativamente esbozado en la novela, y representante de la juventud alienada y sin valores que muestra el autor. De él dirá el narrador que:

«El [sic] tenía derecho a llevarse la gabardina, a raptar a la muchacha, y a saber inglés sin estudiar» (Rabinad, 1965: 41).

La habitación de Juanito es la proyección del personaje. En su interior es donde tienen lugar habitualmente el encuentro de los muchachos, siempre acompañados de alcohol, y donde comienza la pelea entre Pablo y el propio Juanito. La descripción del lugar estará repleta de referencias negativas, oscuras, agobiantes. En la habitación reina el desorden, hay ropa por todos lados, botellas vacías en el suelo, el sillón de mimbre (robado del bar de Cayetano) cruje de forma desagradable y como colofón, mirando como si lo presidiese todo, una imagen de Marilyn Monroe tras la puerta, que representa el intento de huida de la represión sexual que experimentan los personajes, represión que ya vimos en *Los contactos furtivos*:

¹⁵ Cuando analicemos al personaje de Murano veremos cómo este ejemplo no es arbitrario.

Desnuda, arrodillada, con un brazo en alto (se le veía el hueco de la rasurada axila, Marylín [sic] Monroe, sobre su fondo da [sic] damasco rojo, se desperezaba como una tigresa. Colgada tras la puerta, parecía presidir sexualmente aquella reunión de jóvenes (Rabinad, 1965: 196).

En la parte final de la narración, a la mañana siguiente de que Juanito se pierda con el dinero, Manuel irá dos veces a buscarlo a su casa, conformándose una situación análoga a la primera entrada al cuarto que hemos expuesto un poco antes. Con esta escena se cierra el círculo que presenta la estructura de la novela, en la que, tanto al principio como al final, Manuel sube al cuarto de su amigo. Como decimos, en la primera ocasión que va a buscarlo tras el suceso del dinero, Juanito aún no ha llegado. En la segunda, Marina le dice a Manuel que Juanito está durmiendo y que no quiere que lo molesten. Con todo, sube Manolo por la escalera, espacio de transición hasta el cuarto, y vuelve a abrir la puerta.

Con sumo cuidado, fue subiendo uno a uno los escalones, se arrimó a la puerta y tendió el oído. Oía, ahora, un ronquido vago, una respiración profunda. Manuel abrió la puerta. La oscuridad era completa. Parado en el último peldaño de la escalerilla, permaneció un momento así, indeciso, mirando al negro interior del cuarto. [...] El gruñido salió del sofá-cama. Allí estaba Juanito durmiendo. No lo veía, pero allí estaba. Se sintió tranquilo. Al fin, allí estaba Juanito. Por un momento, temió perderlo de verdad, ser engañado. [...] y luego, despacito, como al llegar, descendió la escalera (Rabinad, 1965: 241).

Después de este pasaje, Manuel reencontrará el pasaporte que creía haber perdido también pero que se había colado por el forro del abrigo, y volverá a coincidir con Marina. Desde nuestro punto de vista, con ella se inaugura una nueva fase del personaje de Manuel. Cuando Manuel mira a Marina, experimenta una ilusión que había estado ausente en él durante toda la novela:

—¿Dónde vas, Marina, dónde vas? —preguntó Manuel, sin dejar de contemplarla como en éxtasis.

—Oye, ¿tú estás un poco loco, verdad? —sonrió la niña.

Sus ojos brillaban como flores recién abiertas.

—¿Qué miras, Manolo? Pareces tonto.

—Te miro a ti, Marina. Te miro a ti, Marina. Estás muy guapa, ¿sabes? (Rabinad, 1965: 244).

Entendemos que esta situación renovada tendría que ver con la no entrada de Manuel en el cuarto de Juanito. Manuel no ha superado un miedo, ha seguido bajo el yugo de la no acción, permitiendo que Juanito le robe el dinero e impida su viaje a Venezuela. Sin embargo, en él se ha producido una adaptación al contexto. Ya no va a volver al grupo de muchachos con el que ha permanecido hasta ahora. Inconscientemente ha considerado la posibilidad de adaptarse al medio, que en este caso es permanecer en la España que no soportaba y hacer lo que hacen todos, casarse y vivir un día tras otro.

Todo lo que venimos tratando será contado por un narrador que repite la tercera persona de *Los contactos furtivos*. Como en esta novela anterior, dicho narrador, que cuenta los hechos en pasado, se va sirviendo de los distintos personajes como *focalizadores* para ir contando la historia. El narrador sólo cuenta habitualmente lo que el personaje ve, actuando como el típico narrador vídeo de la novela social, pero también nos puede informar sobre los pensamientos del personaje sobre el que está focalizando. Veremos un ejemplo a continuación. El personaje femenino es Gloria, la mujer de Ramón Fernández, el propietario de la librería donde Pablo solía ir a comprar libros, y donde transcurre el episodio en el que Pablo abofetea a María. El matrimonio ha llegado a casa después de visitar a un familiar. Gloria, que está embarazada, reflexiona sobre el futuro. La voz del narrador pasa de la visión de lo circundante a los propios pensamientos de Gloria. En este pasaje observamos también el «estilo entrecortado», con el uso de la cursiva propios de Rabinad:

En el piso superior, dominando el sonido de la música, se oyó vaciar un depósito, y el caer del agua por la cañería. Luego, un portazo lejano, en las alturas, hizo retemblar la casa. Ramón seguía sobándole el tobillo.

(«Los tengo hinchados; toda yo estoy hinchada. Un monstruo, eso es lo que soy. Y ese hombre, que no para de tocar. No sé qué verá en mí. Si le dejara, se me comería a lametazos, como a un helado –Gloria retiró el pie–. Cuando ocurra la *cosa*, habrá que recobrar el tipo. ¿Gimnasia? Bueno, una faja... Hablaré claro a Ramón: quiero tardar en tener otro. El [sic] pierde la cabeza cuando...») (Rabinad, 1965: 165).

De forma también esporádica observamos la pérdida de la tercera persona en un par de ocasiones, siendo sustituida por la utilización de un narrador en primera persona. Ya hemos mencionado uno de los momentos en que ocurre esto en la novela, la retrospectiva en la que Isabel da cuenta de su juventud. Otro momento ineludible para el comentario de este fenómeno será el monólogo interior, que desarrolla Pablo, durante la primera noche de reunión de los muchachos que se dibuja en la novela. En este extenso fragmento (de más de tres páginas), se combinan los pensamientos de Pablo con la discusión que mantiene con Juanito (y que luego desemboca en la pelea), todo en un clima de irrealidad e inmaterialidad agudizado por el alcohol que han consumido. Al tiempo, la modulación de las voces se logrará mediante el uso de las mayúsculas, que remarcarán cuándo están gritando los personajes. En todo este entramado, la omisión frecuente de los signos de puntuación da cuenta de un pensamiento apresurado, de corrido, que transita sin las riendas de la razón consciente. Finalmente, el uso de la cursiva reproduce las palabras que Pablo escucha del resto de muchachos. La utilización de formas tipográficas distintas contribuye a la inmersión completa en el pensamiento del personaje, siendo la cursiva (lo distinto, lo extraño) lo que rompe con esa interioridad e informa del mundo exterior. Hacemos notar, finalmente, que el texto comienza con una versión de un fragmento del profeta Isaías,¹⁶ en el que Yahvéh

¹⁶ Concretamente el texto es Is 52, 13-15. Y pertenece al «Cuarto canto del Siervo de Yahvéh». Según la *Biblia de Jerusalén* en la edición de 1966 dirigida por José Ángel Ubieta, y en referencia al texto completo:

Este poema parece dialogado. Tras un oráculo de Yahvéh, [...] los reyes de las naciones, [...] y luego quizás los pueblos, toman la palabra, y el poema concluye con un nuevo oráculo [...]. Pero resulta difícil determinar con certeza los cambios de interlocutor.

La parte que aparece en la novela pertenece a lo que podríamos caracterizar como un discurso divino de apertura en el que se hace presente el Siervo por excelencia, que expiará las culpas del hombre. Da la

presenta a su siervo más perfecto, lo que se relaciona con la consideración superior al resto que tiene Pablo de sí mismo:

He aquí que mi siervo prosperará, será engrandecido y ensalzado, puesto muy alto. Como de él se pasmaron muchos, tan desfigurado estaba su rostro que no parecía ser de hombre, así se admirarán de él las gentes, y los reyes cerrarán ante él su boca, al ver lo que jamás vieron, al entender lo que... Pero qué tonterías estoy pensando, tanto da, es lo mismo que piense o no, otros piensan por mí y han dispuesto en su pensamiento el premio o el castigo, el pan o la sal, el fuego o el cielo, el cielo si me porto bien, el fuego si me porto mal, no tengo que pensar, para qué, eso sólo trae disgustos, trabaja y cumple y déjate llevar, déjate llevar dulcemente por los que saben más que tú, trabaja, respeta a tus padres, honra a tus superiores, y busca los domingos honesto esparcimiento frente al césped sagrado que huellan los equipos de primera división, y no busques más ni te fatigues porque esa es tu parte en esta vida entre los trabajos que padeces debajo del sol. (*«Eh, ¿qué es eso? A ver, esas botellas.» «Dejad ya de dar vueltas.» «Sí, un aplauso para los neños y a la cama»*) (Rabinad, 1965: 80).

Segundos más tarde, Manolo pone frente a Pablo otra copa, y lo incita a beber. En ese momento Pablo salta como un resorte, empieza a insultar a Manuel y luego la emprende con Juanito:

«OficiNISTa de mierda, ¿crees que me domiNAS?» La voz sube y baja, yo mismo no sé cuando grito ni cuando estoy hablando para mí. Las paredes del cuarto han vuelto a girar, y veo alternativamente el sofá, el retrato de Marylín [sic], el tocadiscos, la guitarra, y otra vez, en retroceso, la guitarra, tocadiscos, Marylín [sic], sofá... «¿UN MAMArracho como tú? ¿Un mea tinTERos? ¿Un culo escalDADO?» (Rabinad, 1965: 82).

sensación de que Pablo se siente identificado con dicho Siervo. Ha de soportar una cruz que lo dignifica frente a otros que no han de hacerlo.

En este fragmento, el uso de la primera persona posibilita una introducción más profunda en la psique de Pablo. La sensación de estar dentro del propio pensamiento del personaje va a permitir al lector entender mejor el cambio que se va a dar en Pablo tras su «resurrección».

No es el único fragmento en el que el narrador transmite la idea de irrealidad. Cuando Manuel ha perdido el dinero y se encuentra con Paco Sureda, ambos realizan un peregrinaje por diferentes locales al tiempo que se suceden las más diversas situaciones, todo acompañado también del alcohol. Con esta forma de narrar en esta parte de la novela, el narrador crea en el lector la inseguridad de si el robo a Manuel es real, de si se lo está imaginando, víctima de su aprensión, o si simplemente es un equívoco. El patetismo de Manuel en estos fragmentos consigue que el lector empatice con él y que sufra con cada peseta que el personaje gasta (Manuel no le robó uno de los billetes, que guardó en otro lado), consciente de que con cada nueva copa que paga, el personaje se aleja un poco más de Venezuela.

La gente fluía siempre arriba y abajo de la calle. Era una corriente lenta de caras petrificadas, sonrisas extáticas, ojos trasoñantes. Y ellos dos resbalan también, sin saber dónde, apretujados junto con otros, hombro contra hombro, por el intestino de la calle. Aquí y allá, carcajadas silenciosas, gritos sin aire; la lluvia crepitante de los anuncios. Y siempre aquel general zumbido. La corriente los dejaba ante una tasca, y, al fondo, sentada a la barra, él veía a la Lili. *Lili, Lili*. ¿Era él quien estaba haciendo aquello? Le había quitado los zapatos, le besaba los pies. «Déjame», decía ella dulcemente. «Estás borracho. Vete» La gente se reía; tal como estaba de rodillas, lo llevaban en volandas a la puerta. [...] Y siempre Paco cerca, en una forma u otra. *Paco, no me dejes*. (Rabinad, 1965: 218).

En cuanto a las formas de expresión, como hemos visto en varios ejemplos, Rabinad sigue moldeando el lenguaje y jugando con las palabras para lograr la mayor expresividad posible. Como principal novedad, dentro de esta novela se observa una mayor presencia de estos recursos en el diálogo de los personajes en lugar de en el texto mismo del narrador. En general, en toda la novela los diálogos son más frecuentes que en otras obras estudiadas. Esto se debe a la mayor presencia de personajes. Rabinad

permite que éstos actúen y vivan libremente, y el lector observa cómo se relacionan entre ellos, siendo para esta actividad el diálogo una herramienta fundamental. Lo que hemos llamado el «estilo entrecortado» de Antonio Rabinad queda asimilado a los individuos de la novela como forma de expresión, lo que repercute en el aumento de la vivacidad y del realismo a la hora de reproducir el habla cotidiana. En el siguiente ejemplo, Juanito acaba de robar una gabardina de la academia en la que estudia inglés. Cuando se mete la mano en el bolsillo, encuentra un pañuelo: «Huele a lavanda –comentó–. El tío debía ser un marico– arrojó el pañuelo al suelo y, con el pie, lo metió por el hueco de una cloaca» (Rabinad, 1965: 43).

No se dejan de lado tampoco aquellas fórmulas que acompañan fonéticamente al mensaje que se está dando. En el siguiente ejemplo, con las formas que estamos viendo se intensifica la idea de ahogo que trasmite Pablo. Esto se produce en la ya famosa pelea, mientras Juanito rodea con sus manos el cuello de Pablo. Rogará éste: «*Déjame Juanito... Dé-ja-me Jua-ni-to...*» (Rabinad, 1965: 85).

Que el «estilo entrecortado» se encuentre con más frecuencia, dentro de esta novela, en los diálogos que en el parlamento del narrador no significa que aquí no tenga también importancia. Es más, en ocasiones se usa para relacionar su discurso con lo que dice un personaje. Son casos donde observamos una transición abrupta entre lo que comenta el personaje y el cambio de dirección en la mirada del narrador. Es como si, dentro de una película, se pasase de una secuencia a otra dejando al personaje sin terminar su discurso. El narrador ha dejado de observar al personaje en cuestión, y automáticamente lo que estaba diciendo ya no le llega al lector. El siguiente ejemplo es sintomático de lo que decimos. Nos encontramos en la lechería de la familia de Juanito. Podemos decir que el narrador entra en la tienda y capta, a la mitad, la conversación de doña Concha, madre de Juanito, con las clientas. De repente, su mirada se centra en ellas y se pierde la última palabra de lo que estaba diciendo doña Concha. El narrador ha perdido el interés en ella y se centra en describir al resto de mujeres:

En la tienda, la dueña seguía:

—¡Señor! ¡Cuánta paciencia se necesita para...!

Oh sí. Las mujeres suspiraron. Cuánta paciencia se necesita para. De repente, sus rasgos vacíos, sus hombros encogidos, sus espaldas ligeramente gibosas, les dieron aire de bestias sufridas y resignadas (Rabinad, 1965: 12).

En último lugar señalamos un caso, esta vez sí dentro exclusivamente de lo que cuenta el narrador, donde la unión con guiones parece simular el movimiento que hacen los indios rodeando una diligencia. El hecho tiene lugar mientras Vidal se encuentra en el cine:

[...] y la pantalla era un hervidero de tiros, un galope desenfrenado de caballos, y Señor, Señor, los indios iban a rodear la diligencia, los-indios-la-estaban-rodeando [...] (Rabinad, 1965: 70).

Para completar el estudio formal de *A veces, a esta hora* vamos a adentrarnos finalmente en el comentario de los personajes. Debido al número tan amplio que compone esta novela, consideramos tedioso y en ninguna manera práctica la semblanza individual de cada uno de ellos. En cambio, en las siguientes líneas sí vamos a detenernos pormenorizadamente en aquellos personajes que hemos considerado más interesantes para concretar los puntos temáticos de la novela, y que aún no han sido convenientemente esbozados.

Como hemos apuntado al comienzo de este epígrafe, el tema de la novela ya rondaba en la cabeza de Rabinad a mediados de los 50. Escribirá Rafael Abella en 1956 que:

Actualmente Rabinad trabaja en una nueva novela titulada «Criaturas a Tu imagen», y que será una visión de esa juventud desorientada y dolorosamente vacua de nuestra época. Visión pesimista pero que emana un mensaje final de optimismo, porque hasta en los más bajos estratos y en la más honda abyección, puede hallarse esa ráfaga de ternura y de amor capaz de reconocer una partícula divina en nuestra condición humana (Abella, 1956: 25).

El tema del proyecto del que nos habla Abella coincide plenamente con la novela en la que nos estamos centrando. El cambio de título no debería sorprendernos ya, pues hemos visto cómo a Antonio Rabinad jugaba con ellos, alternándolos y cambiándolos. Estamos sin duda ante el germen de *A veces, a esta hora*. Años antes, Antonio Rabinad ya se había interesado literariamente por la condición de un sector de la juventud, aunque en otro contexto. Según cuenta en *El hombre indigno*, hacia 1952 le interesaron los problemas que surgían entre los jóvenes de los emigrados españoles. Sus aspiraciones vitales contrastarían con la de sus padres, y eso posiblemente crease también insatisfacción:

Los hijos de estos obreros han crecido en el exilio y son, muy en contraste con sus padres, finos, educados, razonables; hablan un francés perfecto, estudian en escuelas técnicas, y sólo les interesa prosperar, no las batallitas que les cuentan en casa. Imagino que su padre, para ellos, es cada vez más un extranjero: palabra aquí muy ligada al adjetivo *sale*.

Mientras planeo rápidamente una novela generacional sobre los españoles emigrados [...] (Rabinad, 2000: 310).

Esta novela quedará frustrada porque Rabinad se deshace de toda la documentación que había ido recopilando sobre el tema, y que se basaba en anotaciones de lo que sus amigos emigrados le iban contando. Con todo, ese material «inmediatamente de ser destruido, empezará a cobrar relieve para mí» (Rabinad, 2000: 340). Es más que plausible que adaptase el tema generacional a lo que tenía más a mano, su realidad circundante cotidiana, y de ahí partiera para esbozar la obra de la que habla Abella y que después desemboca en *A veces, a esta hora*.

Así pues, los personajes de esta novela son representantes de una generación, la de aquellos jóvenes que no recuerdan la guerra, que les parece algo pasado, lejano, ajeno a ellos. Al no tener un punto de referencia negativo desde el que partir hasta llegar a la situación en la que se encuentran (con unas condiciones de vida superiores a las de la inmediata posguerra), son incapaces de valorar la mejoría experimentada. En este

contexto se debaten entre un presente que consideran gris, vacío y anodino y la falta de oportunidades próximas. Ante esto, la actitud que planea ante ellos es la de dejar la vida pasar, centrándose en el hedonismo de lo cercano (el alcohol), la abulia y el miedo al cambio (viaje de Manuel). La sociedad represiva en la que viven (represión que tiene en Rabinad al sexo como ejemplo fundamental) colabora en toda esta situación.

Antonio Rabinad vuelve a someter a estos personajes a su habitual parquedad descriptiva, con lo que quedan *calificados por función*. No sabemos cómo serán físicamente, y sus rasgos más característicos van siendo descubiertos por el lector según se comportan en las distintas situaciones. De todas maneras, su margen de variación a lo largo de las páginas es mínimo, evitando con su comportamiento la menor sorpresa al lector, quien sabe en todo momento cómo van a reaccionar. Estamos pues ante unos *personajes llanos* que cumplen la imagen que del comienzo se tiene de ellos, contemplándose en todo caso Pablo como excepción a esta idea. Además, esta pasividad ante la vida que venimos comentando los transforma en un caso típico de *héroes víctima*, del que Manuel será el caso paradigmático. Para concretar estas ideas vamos a centrarnos en los personajes de Pablo, Durán y Murano. Previamente, sin embargo, veremos la importancia del personaje secundario de Paco Sureda como elemento de relación entre *Los contactos furtivos* y *A veces, a esta hora*.¹⁷

Paco Sureda aparece, como vimos, en *Los contactos furtivos*, y lo hace de forma muy breve, casi de puntillas, tan sólo tomando partido en cuatro o cinco escenas. Sin embargo, la importancia de su presencia resultará fundamental para el desenlace de la novela. En *A veces, a esta hora*, su presencia es aún más testimonial, pues no sólo no tiene enjundia suficiente para protagonizar ningún pasaje en una novela colectiva como la que nos ocupa, sino que además no tiene importancia en el desarrollo general de la narración. En principio, según la contextualización que hemos hecho de ambas novelas, las situaciones que se narran en *A veces, a esta hora* tienen lugar entre tres y seis años más tarde que los de *Los contactos furtivos*. En este tiempo la faceta calavera y depravada del personaje parece haberse intensificado. Si en *Los contactos furtivos* Paco era para Celia el representante de lo malo «de fuera» pero de una manera sana, el sudor limpio pero animal de la calle, en *A veces, a esta hora* se va intensificando su carácter negativo. Si Antonio Rabinad utiliza de esa manera al personaje en las dos obras, parece

¹⁷ También tiene un papel, aunque casi anecdótico, en *La transparencia*.

innegable que pretendía que nos fijásemos en este rasgo. La primera vez que lo vemos en la obra de 1965 se nos cuenta cómo Paco Sureda le gastó una broma a la chica del barrio recién fallecida, Martina: le escondió la ropa interior en la caseta de la playa que compartía el grupo, hasta que ella, desesperada, se puso a llorar. El hecho de que se esté hablando de una broma cruel hacia un personaje que acaba de morir conlleva que el lector comience a tener una consideración negativa hacia Paco Sureda.

Clarificador de su condición es que, ocurra lo que ocurra, este personaje ha decidido no acostarse antes de las tres de la mañana; conserva esta costumbre para mantener así intacta su fama de juerguista. Cuando Manolo va a comprar bebidas al bar de Cayetano, se encuentra a Vidal y ambos observan a Paco:

Sentado a la barra, y con el diario plegado por la página del crucigrama, Paco Sureda tenía los ojos cerrados [...].

Paco fue inclinando su cabeza más y más hacia la barra, hasta que, con un brusco movimiento, la irguió, abriendo al mismo tiempo los dos ojos. Durante unos segundos, se mantuvo en posición erecta. Pero, invenciblemente, su cabeza empezó a inclinarse de nuevo.

—Lleva así una hora —comentó Vidal, al salir—. No quiere acostarse nunca antes de las tres; es una fantasía que tiene. Lo hace para mantener su cartel de tronera, ¿sabes? Desde que, en una ocasión, una raspa quiso apuñalarle, Paco cuida mucho su fama (Rabinad, 1965: 79).

Durante la parte final de la novela la caracterización negativa del personaje se intensifica. El momento de la obra en el que Paco Sureda cobra mayor importancia es cuando se encuentra a Manolo tras el robo de Juanito. Pasarán parte de la noche juntos, y se separan:

[...] luego de liarse [Paco Sureda] con una tía elegantota, a la que había cargado consigo para llevársela a su tiradero particular, en lo alto de la Diagonal, allá por

Pedralbes: la especialidad de Paco consistía en hacer el amor bajo los árboles y, al primer descuido, escapar hacia la moto, a veces con el bolso de la hetera (Rabinad, 1965: 219).

A través de estos tres ejemplos observamos cómo el personaje de Paco Sureda representa a una juventud totalmente despreocupada, descentrada y alejada de valores sociales comprometidos. El hecho de que su carácter negativo se haya intensificado entre las fábulas de las dos novelas puede querer sugerir que la evolución de ese grupo, del que Paco Sureda es representante, lejos de tomar conciencia del mundo en el que vive, deja al margen todo lo que no sea su propia satisfacción. En último término, este personaje sirve como elemento vertebrador entre las dos primeras novelas de Rabinad, lo cual es indicativo de la unidad orgánica que pretendía darle a toda su producción ya desde sus primeros pasos como autor.

En lo que respecta a Pablo, vamos a centrarnos en la idea de cambio que con él se vislumbra, así como en el referente bíblico al que parece remitirnos. Pablo trabaja en un banco como oficinista (nuevamente la profesión vacía y gris de tantos personajes de Rabinad) y desde el comienzo de la narración nos demuestra que tiene un gran concepto de sí mismo. De hecho:

El [sic] era él, y todo eso que le rodeaba una cosa interina, momentánea: su destino era otro. De momento, trabajaba en el Banco, vivía con aquellas dos mujeres ignorantes y estúpidas [el narrador se refiere a su madre y a su hermana], y se relacionaba con muchachas tipo María y amigos como Juanito... Pero no siempre sería así (Rabinad, 1965: 45).

Se muestra enormemente despectivo con su novia hasta el punto de golpearla en público; el contacto con su familia en casa es prácticamente inexistente, llegando a ignorar a los que lo rodean... Fijémonos en cómo llega a tratar a Manuel:

«Pero, ¿qué clase de rata eres tú? –digo, y me refriego la boca con el dorso de la mano—. Eres la más baja expresión de... de... Eres un trapo, un cubo de basura. Una

bayeta podrida a la fuerza de recoger todos los esputos de un hospital de tuberculosos (Rabinad, 1965: 81).

Sin embargo, tras el suceso del tren, y la consiguiente ruptura con Juanito, Pablo se transforma, ha cambiado, ha renacido:

Se despertó con plena conciencia de todo [...]; lo contemplaba todo como si lo viese por primera vez y todo le causaba el mismo asombro. «Estoy vivo», se dijo de nuevo. Y esa afirmación colmaba todo de sentido. Hoy había nacido. Prodigio de asistir a su propio nacimiento. Un día de existencia (Rabinad, 1965: 174).

Jordi Gracia cree ver en él una relación con el Saulo bíblico (es decir, con Pablo de Tarso o, simplemente, San Pablo) y habla de la «súbita conversión a la cordura de Pablo (como nuevo Saulo)» (Gracia, 1994: 477). En este sentido es conveniente precisar la analogía. Según las Sagradas Escrituras, Saulo actuó como hostigador de los seguidores de Jesús. La revelación de la palabra del Señor se escenifica con una caída al suelo del personaje en el camino hacia Damasco, lugar al que acudía para apresar más nazarenos.¹⁸ A partir de ese momento, su actitud hacia la fe varía sensiblemente, convirtiéndose en una de las figuras señeras del cristianismo primitivo. De forma similar, el Pablo rabinadiano ha abandonado la alienación, se ha dado cuenta de su actitud negativa hasta la fecha, y la relaciona con el grupo de muchachos. A partir de este momento hace las paces con María (nótese también el claro referente bíblico), mejora sus relaciones familiares y ya no querrá saber nada de los del grupo, aunque sabe que Manuel, al que tantos insultos dedicó, es diferente:

—He reñido con todos, María. No volveré a ver a los de la pandilla. A nadie. Ni a Manuel. A pesar de que Manuel es distinto. Me he dado cuenta de eso. Manuel no es como ellos (Rabinad, 1965: 206).

¹⁸ Para acceder a los diferentes textos de su conversión, consúltese Hch 8, 3; 9, 1-9; 22, 4-21; 26, 2-23; Gal 1, 11-17.

Rabinad intensifica el juego bíblico de intertextualidad con un fragmento epistolar que el padre del Pablo de *A veces, a esta hora* –marinero que se comunica por carta con su hijo– le ha mandado a éste. Este texto es también un extracto bíblico, concretamente un pasaje de los atribuidos a Saulo en la Biblia, y que redunda en la idea de conversión, Rom 13, 11:

«Y ya no conocéis el tiempo, y que ya es hora de levantaros del sueño, pues nuestra salud está ahora más cercana que cuando creímos» (Rabinad, 1965: 175).

El personaje de Durán es también bastante interesante. Jaime Durán es un inválido que, debido a fuertes dolores, lleva años en la cama sin poderse mover, siendo atendido por su anciana madre que se desvive por él. Lo primero que pensamos cuando se nos presenta este personaje es el miedo que padeció Rabinad a no poderse mover de la cama al despertar, y que cuenta el autor en *El hombre indigno*. Entendemos que se da salida literaria a este miedo con la creación de este personaje. Sin embargo, pese a sus escasas apariciones durante la narración el significado del personaje va más allá. Ya en la contraportada de la novela se antecede un valor simbólico: «Durán, el inválido, cuya interminable agonía en la cama, sin poder mover más que el brazo izquierdo, es un reflejo de la irrealidad circundante». Nótese que no se habla de «realidad circundante» sino de lo contrario, de la «irrealidad circundante», y esto se produce porque el autor hace hincapié en que la vida tal y como queda reflejada en la novela no es vivir, ya que para vivir de verdad es necesaria una conciencia de la que en general la sociedad representada carece. El personaje de Durán es un símbolo de la sociedad alienada de posguerra, y para clarificarlo totalmente vamos a fijarnos en cómo se nos presenta su figura. La conversación siguiente tiene lugar entre Daniel, el joven sacerdote del barrio que visita con frecuencia a Durán, y Pablo:

Daniel le explicaba que iba a casa de un feligrés suyo que llevaba varios en la cama sin poder moverse, a causa de un dolor reumático. Estaba atendido por su madre, ya muy anciana, y vivían pobremente.

—Le he conseguido una radio galena para que pueda seguir la Vuelta Ciclista a Cataluña. Es lo único que le interesa.

—Y ¿dices que no puede moverse? ¿En absoluto?

—No. Es decir, mueve todavía el brazo y la mano izquierda. Lo suficiente para llevarse la comida a la boca.

—¿Cuánto tiempo lleva así? —preguntó Pablo.

—Llevará quince o dieciséis años [...].

—Dieciséis años —murmuró Pablo pensativo—. Entonces, desde el final de la guerra.

—Sí, fue precisamente cuando... (Rabinad, 1965: 46).

Si extrapolamos las características con que se nos presenta Durán al conjunto de la sociedad, tendremos perfilado el núcleo social que quiere mostrar el autor: una sociedad que lleva desde la guerra civil sin actuar ni moverse, que está sólo preocupada de entretenimientos banales, y donde los movimientos de izquierda (entiéndase para esto el uso de ese brazo) sólo sirven para procurar torpemente algo de alimento, es decir, para casi nada. Junto a lo anterior, mencionamos que Durán no abandona la cama en ningún momento, tan sólo cuando sueña; de la misma forma, la sociedad no es capaz de movilizarse en el mundo real sino tan sólo en el sueño, en la no realidad, en la «irrealidad circundante» de la que es símbolo Durán.

Terminando ya con esta sección del trabajo, señalamos que, dentro de la concepción realista de la novela que viene demostrando Antonio Rabinad en las obras estudiadas, nos parece muy curiosa la posible personificación del escritor en el personaje de Murano como observador de todo lo que lo rodea. Este recurso ya lo habíamos observado en *El niño asombrado* (recordemos que es una obra posterior) pero de una forma mucho más explícita. En *A veces, a esta hora*, da la sensación de que Rabinad se pone durante unos momentos un disfraz de personaje, entra en la novela y sale posteriormente para redactar lo que ha visto, incidiéndose por tanto en la intención de plasmar lo que rodea al autor. Es decir, el juego es sutil y necesita de un lector avisado para su captación. Jordi Gracia también se hizo eco de esta posibilidad:

En *A veces, a esta hora*, el personaje llamado Murano es trasunto del propio Rabinad, como joven ex estudiante de periodismo (como lo fue él mismo), que asiste silencioso y observador a las peripecias de ese grupo o las reconstruye con escuetas preguntas, sobre el fondo muy patente del barrio y de algunos espacios clave [...]. A este Murano, que se confunde al principio con un inspector [...], lo reconoceremos efectivamente como el testigo directo y fidedigno ya muy al final de la novela, a través del simbolismo (usado también en *Los contactos furtivos* con otro propósito), de moscas revoloteando por el despacho, perseguidas y aplastadas por el escritor y asociadas con los personajes y las cuartilla en blanco (Gracia, 1994: 482-483).

Efectivamente, tal y como apunta Jordi Gracia, el resto de personajes cree al principio que Murano puede ser un policía por su actitud constante de silencioso observador. Sin embargo, él no quiere informar a la autoridad de nada, lo que pretende es empaparse del barrio para posiblemente plasmarlo más tarde en una novela. Pablo le achacará lo siguiente:

—Yo adivino su pensamiento —balbuceó Pablo—. Yo... Usted ha venido aquí a oír, a espiar. Me consta: usted piensa dar parte de todo esto.

Murano le observaba con atención.

—Sí, en cierto modo —repuso—. ¿Y? (Rabinad, 1965: 78).

La simbología referente a los insectos queda antecedita por las palabras de Jaén en el fragmento que sigue. En él, además, Murano insiste en su interés por observarlo todo:

—¿Me observas, Murano? ¿Qué soy para ti? ¿Un insecto?

Murano se encogió de hombros:

—Yo no digo nada.

—Sí, ya veo; tú nunca dices nada.

—Murano –intervino felizmente Raúl– es como el loro del chiste: no habla, pero se fija mucho [...].

—No hablo porque no tengo nada que decir –confesó honradamente Murano–. Pero me gusta oír hablar a la gente (Rabinad, 1965: 126-127).

La utilización de la mosca como metáfora de la condición humana va a ser bastante recurrente en la novelística rabinadiana, y volveremos a referirnos a ella en el estudio de próximas obras. Sin embargo, es preceptivo el analizar en este momento el principal pasaje en el que el autor usa este símbolo dentro de *A veces, a esta hora*. En él nos encontramos a la figura de Murano en lo que parece ser un despacho, rodeado de libros y papeles por todas partes y, entre ellos, unas cuartillas que se supone están aún por escribir. En ese momento:

Murano se acercó al balcón y contempló las moscas, abstraído. Llevaba una pala en la mano. Las moscas subían por el cristal, patinaban, caían y volvían a subir. Algunas, liberadas, zumbaban por la parte alta de la habitación, ya en penumbra, y volvían a la claridad mate del cristal. Eran muchas, y su zumbido la única señal de vida en la habitación. Murano levantó la pala y la descargó sobre el cristal. Había matado una mosca [...]. Las moscas intentaban escaparse, pero volvían siempre al cristal, donde eran aplastadas por la pala metódica y certera [...]. Un espacio del suelo aparecía cubierto de puntitos oscuros, inmóviles unos, otros remolineantes (Rabinad, 1965: 240).

A continuación, Murano comenzará a chafar las moscas con el pie de forma involuntaria. Junto a él, una imagen de una gran fuerza expresiva que identifica a este personaje con un escritor y que permite relacionarlo con Rabinad: «Sobre la mesa, las cuartillas blancas blanqueaban como huesos» (Rabinad, 1965: 240).

Observamos cómo hay una analogía entre la mosca y el ser humano. El vuelo errático del insecto se identifica con el vivir desorientado de los distintos personajes de la novela, que existen sin conciencia de lo que ocurre a su alrededor, insistiendo en las

mismas actitudes tal y como la mosca se empeña en volver una y otra vez a la superficie del cristal. Murano (el escritor de esas vidas, el dios de esos personajes) observa a los insectos de igual manera que ha observado a los personajes en la novela, quién sabe si para plasmar sus vidas en esas cuartillas que aún permanecen en blanco. Finalmente, Murano hace uso de su poder superior para con las mocas y las aniquila, igual que un escritor puede hacer uso de su potestad y acabar con un personaje.¹⁹ En último término en este sentido, recordemos la muerte de Pablo, cómo muere repentinamente y sin motivo, como si alguien lo hubiese aplastado contra el cristal con su pala para insectos.

Un dato final que nos permite unir a Murano con Rabinad es que el narrador hace mención del título mismo de la novela en el momento en que se está refiriendo a las características del personaje, algo que no hace sino recalcar la posición de importancia de esta figura dentro de la obra. Lo hace en un momento en que compara la desorientación de Murano con la del resto de personajes: «A veces, a esta hora, Murano se sentía como fuera del mundo» (Rabinad, 1965: 240).

Una vez finalizado este apartado, aclararemos en las próximas páginas diversas cuestiones temáticas que tienen en común tanto *Los contactos furtivos* como *A veces, a esta hora*.

3.3. La conformación de la sociedad alienada en Antonio Rabinad

Dentro del germen de las novelas *Los contactos furtivos* y *A veces, a esta hora* está el dibujo de una sociedad apagada, inconsciente, gris y vacua. Una sociedad donde la gente es incapaz de actuar y en la que la inactividad termina convirtiendo al individuo en mero ser pasivo de lo que lo rodea.²⁰ Aun teniendo en cuenta este eje temático común, sí es cierto que se aprecia una cierta evolución en la forma de trabajar esta idea: en *Los contactos furtivos* se conserva una espiritualidad mayor, un tratamiento de la

¹⁹ Volvemos a remitirnos aquí a *Niebla*, claro referente de todo lo que estamos exponiendo.

²⁰ Los elementos filosóficos que dominan esta idea están expuestos en el capítulo en el que analizamos la influencia de Sartre en la narrativa de Antonio Rabinad.

cuestión más intelectual. Esto parece estar representado por la cita inicial de San Agustín que precede a la novela:

... En ese estado estoy. Llorad conmigo los que dentro de vuestros corazones, de donde proceden las obras, hacéis algo bueno. Pues los que no lo hacéis no os moveréis con estas palabras mías.

Yo he hecho de mí mismo un enigma a vuestros ojos. Esta es mi trágica dolencia.

Vemos en estas palabras del autor de *Las Confesiones*, que Rabinad interpela todavía al corazón de la gente activa, aquella que aún es capaz de hacer cosas. Para los enajenados, San Agustín es un enigma, alguien incomprendido, tal y como se sintió Rabinad durante mucho tiempo. La base de estas palabras es la misma que da título a la ya estudiada *El hombre indigno*. Si se considera aceptado (y por lo tanto «digno») por la sociedad un tipo de actitud que Rabinad considera inapropiada y que él no posee, él se encontraría fuera de esa sociedad, no sería digno, sería un «hombre indigno».

En *Los contactos furtivos* el tratamiento de la sociedad alienada se caracteriza por esa búsqueda frustrada del ideal que hemos tratado. Los personajes deciden no participar en el día a día sino fingir una alternativa irreal (caso de Auristela) en la que poder ser felices, cosa que tampoco consiguen debido a la confrontación continua entre lo real y lo ideal. Las cosas no son como deberían ser y eso frustra más a los personajes.

En *A veces, a esta hora*, Rabinad es más prosaico, menos filosófico, y plasma una sociedad más gris que ya ni siquiera se apoya en lo ideal, sino en inconsistentes esperanzas del día a día que no se van a cumplir nunca. Este alejamiento de lo inmaterial de San Agustín se deja ver, ya desde el principio, por las citas continuas de Gabriel Celaya. Rabinad ya no elige para acompañar las páginas de su novela a un intelectual religioso acostumbrado a hablar de abstracciones, sino a una de las figuras más representativas de la poesía comprometida de su tiempo. Así se da entrada a la novela:

Vamos a ver, amigo, si esto puede aguantarse:

el semillero ardiente de un corazón podrido,
los mordiscos chiquitos de las larvas hambrientas,
los días cualesquiera que nos comen por dentro,
la carga de miseria, la experiencia –un residuo–
las penas amasadas con lento polvo y llanto.

En los versos de Gabriel Celaya la figura del corazón, también usada en San Agustín, está más cerca de los sentidos, el corazón ya no llora, está podrido y los gusanos le van dando pequeños bocados. Esa idea estaría, en los versos del autor vasco, cimentada en el conocimiento empírico, las mismas vivencias que tiene Rabinad y que plasma en sus personajes.

El subconjunto social que utiliza Antonio Rabinad en estas dos novelas, y donde saca a sus personajes, es el conjunto obrero de Barcelona, la gente que vive en los barrios trabajadores más desfavorecidos, casi en la periferia, desde donde todavía es posible observar los huertos cercanos como una prolongación de la ciudad. Y en este entorno destaca un subgrupo socialmente devaluado por la sociedad catalana burguesa de la época: los charnegos, aquellas personas que, aun nacidas en Cataluña, son descendientes de padres que han emigrado de otras zonas de España, como era el caso mismo de Rabinad. Este tipo de emigración interna se fue acumulando en los arrabales de Barcelona, a donde acudían con la promesa de una industria incipiente. En estos barrios se formaban concentraciones de familias de procedencia similar, que habitualmente vivían como realquilados o que, directamente, construían casas prefabricadas. En *Los contactos furtivos* Pilar es el caso más claro, al proceder junto a su familia de Granada. La propia Pilar, dos hermanas, la madre enferma y su cuñado tendrán que vivir en unas habitaciones realquiladas con tanta estrechez e incomodidad, que una de las habitaciones ni siquiera podrá cerrar la puerta porque la cama no cabe dentro.

Un ejemplo de barrio de chabolas lo tenemos en el lugar en que se encuadra la casa de Auristela, que será descrita como «una barraca de ladrillo» (Rabinad, 1985:

197). Cuando Rodell la sigue hasta allí, se observa en el trayecto la paulatina degradación del entorno.

Por su parte, en *A veces, a esta hora*, al tío de Manuel, Joaquín, (que es de Murcia) y a su familia van a derribarles la barraca en la que viven. Así llegan al acuerdo con Isabel (la «chacha») de irse todos a vivir a su piso a cambio de compañía para la anciana, habida cuenta del futuro viaje de Manuel a Venezuela. El tío habla con orgullo del lugar en el que vivían:

—Bueno, como ser barraca, no es —opuso Joaquín—. Es toda de ladrillo, y hecha a conciencia. La construí yo con estas manos. Haría muy buen papel en otro sitio (Rabinad, 1965: 32).

En *A veces, a esta hora* el «charneguismo» es más visible, y se muestran tanto las dificultades económicas que sufren las familias como las repercusiones de estas dificultades en su concepción de vida. Cuando Maite, una chica de la que Jaén se enamora, insinúa en una conversación con Tito que los catalanes como ellos le caen bien, Tito puntualiza:

—Y ¿has conocido a muchos catalanes?

—A vosotros dos, por ejemplo.

—Entonces estás lista —Tito hizo una mueca—. Yo soy hijo de madrileños, y Jaén de murcianos.

Rieron (Rabinad, 1965: 158).

El mismo Jaén está casado con Aura, una chica también murciana. Las peculiaridades culturales de la familia de la mujer se ponen de manifiesto en la novela:

Era hija de una de las tantas familias del Sur instaladas en el barrio. Con Aura y sus padres se podían contar hasta catorce murcianos en aquel pisito. Cómo vivían, era un misterio. Pero siempre estaban alegres. Algunos miembros del clan sabían música, otros cancioncillas de su tierra, y con frecuencia –eso en verano, y al oscurecer– se hacía silencio en la calle para escuchar los sonos que salían por la persiana. Los murcianos ponían una nota de espiritualidad en la calle con sus cantos melancólicos (Rabinad, 1965: 129).

Mencionamos también el caso de un vagabundo que se encuentra Manuel un día que va a bañarse a una acequia en las afueras. Este hombre le contará a Manuel las penalidades que ha sufrido durante su vida, y le aclara que el ir a América no es ninguna panacea, como no lo ha sido para él emigrar a Barcelona:

Para mí, cuando llegué muy joven a Barcelona, desde mi pueblo de Castilla, y empecé a ganar dinero en seguida, Barcelona era América. Ahora es el infierno (Rabinad, 1965: 132).

Obviamente Rabinad no quiere decir que la condición social que pretende mostrar es exclusiva de las familias de charnegos que poblaban Barcelona, pero sí que las penurias económicas, de las que este grupo sabía bastante, eran un factor que contribuía a destacarla. Y es que los horarios abusivos, las penurias laborales y una economía casi de subsistencia es la que aún imperaba en muchas ocasiones. El ir y venir a la fábrica o a un trabajo similar está frecuentemente expresado en la narrativa rabinadiana. El centrarse de sol a sol en trabajos de este tipo o, en el mejor de los casos, en la denostada oficina, provoca que los personajes se centren en el continuo día a día, de manera que se convierten en autómatas con piloto automático que subsisten sin vivir verdaderamente. De eso es de lo que se queja continuamente Rodell en *Los contactos furtivos*, y de esto es de lo que quiere huir Manuel en *A veces, a esta hora*:

—Huyo –dijo Manuel–. Huyo de este barrio, estas calles, de esas caras llenas de miedo, preocupación y estupidez... ¿Por qué habría de quedarme? (Rabinad, 1965: 71).

Rabinad presenta, a través de sus personajes y del narrador, una sociedad negativa que no da lugar a la esperanza. El autor insiste vehementemente en esta idea. Juanito llegará a decir que «Este es un país podrido» (Rabinad, 1965: 42). Significativa es también la imagen que nos propone el narrador de *A veces, a esta hora*, en la que Paco Sureda, individuo representativo de este tipo de sociedad alienada, se va perdiendo entre la gente. Será un desecho, un escupitajo:

[...] y, otra vez derecho, derivó cada vez más rápidamente hacia la calle Escudillers, donde la vorágine del gentío se lo tragó en seguida. Así una gargarización va dando círculos en el agua del lavabo hasta que, absorbida por el desagüe, desaparece como un tiro agujero abajo (Rabinad, 1965: 217).

Las decepciones continuas que van sufriendo los distintos personajes los van insensibilizando, adormeciendo y anestesiando. En *Los contactos furtivos* este proceso se centra en Rodell, pero en *A veces, a esta hora* podemos ver multitud de ejemplos: Natalia, la hermana de Juanito, está enamorada de Tito, quien sólo la usa para acostarse con ella; Jaén es un hombre casado con una mujer a la que no quiere y enamorado de otra con la que no podrá estar nunca; Vidal es un inadaptado social; Juanito, un absoluto nihilista... Las cicatrices que dejan estas situaciones están perfectamente representadas con otro poema de Gabriel Celaya, que en este caso introduce el tercer capítulo:

Da miedo ver a las gentes que pasan por las calles.

Si uno les preguntara su nombre, no sabrían

qué contestar en serio, qué decir limpiamente.

Yo les dejo que pasen bajando la cabeza.

No quiero ver. Me asusta que los muertos caminen²¹

(Rabinad, 1965: 91).

Rabinad utiliza varias metáforas, con animales como elemento imaginario, con las que pretenden transmitir la sensación de impotencia e indefensión que reina entre la gente. Durante el análisis de *A veces, a esta hora* hemos puesto el foco en la mosca como elemento habitual del imaginario del autor barcelonés, pero es posible apreciar más animalizaciones con esta función en *Los contactos furtivos*. Los protagonistas son un gusano y un perro que aparecen en subcapítulos correlativos. En el primer caso, la madre de Rodell le está contando a su hijo un sueño desagradable que ha tenido la noche anterior. En ese momento se encuentra un gusano entre las hojas de una lechuga. El narrador hace hincapié en los esfuerzos vanos del insecto por ponerse derecho, y que nosotros identificamos con la imposibilidad de los personajes por encontrar la felicidad. La pequeña figura del insecto deslizándose por entre las manos de Rodell cumple la misma función que las moscas con Murano. El pequeño animal no sabe que la muerte lo puede alcanzar en cualquier momento, y vive ajeno e inconsciente a una realidad superior: «En la tabla, el gusano se debatía impotente. A ratos descansaba. Luego volvía una y otra vez» (Rabinad, 1985: 83).

Con el caso del perro tenemos una figura que incide en una tristeza desoladora. Este animal, que es el mismo que a lo largo de la novela será tiroteado por la policía al confundirlo con un perro rabioso sin que consigan matarlo, es descrito como «[...] negro, feo, mal formado» (Rabinad, 1985: 84). Mientras está sentado frente a una casa donde dan comidas, un hombre que frecuenta la zona le atiza un fuerte golpe con su bastón al que el animal ni quiere, ni puede responder. Pasivo y asustado, sólo mira a quien lo ha maltratado: «Su figura era la viva estampa del desánimo» (Rabinad, 1985: 84). Apreciamos una analogía con la sociedad de la época, maltratada y vejada, pero sin posibilidad de reacción.

Una de las circunstancias más dramáticas que plantea Rabinad es que los personajes se muestran en ocasiones tan adormecidos que no son conscientes de su

²¹ No podemos resistir el recordar aquí un verso genial de Carlos Barral, usado también por Rabinad en *El Hombre indigno*, que parece describir al mismo tipo de gente a la que se refiere Gabriel Celaya: «¡Qué oscura gente, qué encogidos vamos!» (Rabinad, 2000: 92).

realidad. Cuando poseen algún momento de lucidez intentan una salida, aunque sea la más abrupta. En este sentido, el suicidio aparece como una posibilidad real en los personajes, aunque sólo Doriac en *Los contactos furtivos* será lo suficientemente libre como para optar de forma efectiva por esta vía. Rodell será incapaz, y también lo será el vagabundo mencionado que conoce Manuel. Notemos que como método para terminar con la vida siempre estará el tren:

Más de cuatro veces he deseado la muerte. En una ocasión, estuve a punto de echarme al tren. Me pasé horas y horas sentado en un terraplén, mirando los rieles, ahogándome, sin poder respirar... La gente me tomaba por un borracho. En ese intervalo, pasaron dos o tres trenes. Pero me faltó valor. Cuando iba a levantarme y saltar, qué cosa, era como si una mano se apoyase en mi hombro. Yo sentía claramente esa mano, apretándome contra el suelo. Finalmente, me di un hartazgo de llorar, el nudo que tenía en la garganta se deshizo, y... a vivir (Rabinad, 1965: 132).

Una segunda salida será el adentrarse en un misticismo frívolo representado por las sesiones de espiritismo y por los libros de oscurantismo, que tratan un tipo de trascendencia que también resulta equivocada. En *Los contactos furtivos*, Rodell asistirá a una sesión de este tipo, y todo queda reflejado como una gran pantomima pese a la seriedad con la que se la toman los participantes.²² Por su parte, el Pablo de *A veces, a esta hora* está, antes de su conversión, totalmente obsesionado por los poderes sobrenaturales de la mente, algo que pretende dominar. Viajando en el trolebús intentará dominar la mente de una chica:

Pablo miraba fijamente a la muchacha: «Tienes una mancha en la nariz. Te pica la nariz. Te está picando ahora. Ráscate, te lo ordeno» [...]. «Te pica la nariz. Ráscate...» Pablo quería concentrar su pensamiento, pero sus ojos, con el traqueteo, se desviaban

²² En *El hombre indigno* se aclara que la sesión de espiritismo de *Los contactos furtivos* se basa en la actividad real de la madre de un antiguo compañero de colegio, quien pasaba los domingos ocupada en este entretenimiento. Rabinad aporta incluso la cita bibliográfica completa de *Los contactos furtivos* en la que se puede observar el uso literario que hace de este recuerdo: «Véase esa sesión espiritista en *Los contactos furtivos*, editorial Bruguera, págs. 102 y ss.» (Rabinad, 2000: 394).

inevitablemente [...]. Y él mismo sentía un leve picor en la punta de su delgada nariz (Rabinad, 1965: 24).

Con Fernández, el librero, hablará de los temas más variados: «de espiritismo, de fuerzas ocultas, de transmigración de almas» (Rabinad, 1965: 34). Asimismo, las fuentes tan heterogéneas de las que parten crean un auténtico cajón de sastre en el que caben desde la Biblia hasta Camilo Flammarion, Allan Kardek, Leon Denis... Todo como muestra de un tremendo desorden intelectual y de una enorme desorientación existencial en la que vale absolutamente todo. En el siguiente fragmento, Fernández le ofrece un libro a Pablo:

Pablo, abriéndolo al azar, leyó:

«Dichos takures surya-vansas parecen poseer tales mantrams o palabras mágicas que con ellas pueden matar instantáneamente a cuantos tigres...»

—Me lo quedo —dijo cerrando el libro; (Rabinad, 1965: 34).²³

El libro se abre al azar y unas pocas líneas le han bastado a Pablo para aceptarlo. Es el intento desesperado de variar la situación en la que se haya, aunque siempre a través de los itinerarios equivocados.

En último lugar, vamos a analizar un elemento que une la parte final de las dos novelas y que actúa como cierre en ambas: nos referimos a la lluvia. En ambos casos este elemento actuará como figura positiva, de limpieza de los condicionantes negativos que se han ido exponiendo en ambas obras. Es el símbolo de una posible regeneración que debería sustituir paulatinamente a la sociedad enferma expuesta, el deseo de un cambio que ha de venir. Como tal vamos a ir analizándolo.

En primer lugar hemos de recordar las últimas palabras que parten de Rodell en *Los contactos furtivos*: el personaje piensa un categórico «No existo» (Rabinad, 1985:

²³ Este fragmento pertenece a *El Libro que mata a la Muerte* o *Libro de los Jinas*, del teósofo español Mario Roso de Luna (1872-1931).

199). Esta condición (o quizá ausencia de condición) se repite con Manuel en *A veces, a esta hora*, con el incremento de un contexto en el que se ve su figura en un agua negra y quieta, con la sugerencia negativa que ambos adjetivos poseen desde un punto de vista poético:

Se inclinó más sobre el lavadero. En el agua negra, con olor a lejía, aún pudo distinguir su silueta, quieta y fantasmal. Sopló y su silueta se deshizo, en círculos concéntricos. No existía (Rabinad, 1965: 242).

A partir de ambos momentos, en cada novela respectiva comenzará una lluvia que se identifica con una limpieza metafórica del entorno. La verbalización de la no existencia de lo que consideramos parte negativa de esos personajes posibilita un punto y aparte que permite terminar ambas novelas con una luz esperanzadora. La purificación que se va a llevar a cabo va a tener a las gotas de lluvia como instrumento. Con eso es suficiente. Es una especie de purificación por aspersion. La sociedad se encuentra enferma y el agua va a simbolizar la cura, dado que, fenomenológicamente hablando, «al agua se le atribuyen virtudes antitéticas de los males del enfermo» (Bachelard, 1994: 223).

De esta manera, en *Los contactos furtivos* lloverá en gran cantidad, hasta el punto de que la lluvia va a ahogar a un gran número de ratas (figura también muy negativa):

Salían unas ratas así de grandes, grises, el pelo erizado. Salían a toda velocidad de bajo el puente, pitando, unas tras otra. [...] Ratas así de grandes, no creas. ¡Las que se habrán ahogado! (Rabinad, 1985: 215).

Símbolo de la purificación es también la limpieza del lugar en el que se ha suicidado Doriac: «[...] y ante el paso a nivel, se había formado un charco de tres metros de anchura, un verdadero río de agua roja» (Rabinad, 1985: 214).

Durante el tiempo que ha durado la lluvia, el narrador tiene como referente un bar bajo cuyo toldo los transeúntes se han refugiado del agua. Todo se acompaña de elementos positivos, destacándose la alegría de la gente por la llegada de la lluvia. La novela termina con unas palabras que no pueden ser más explícitas: «Había que limpiar todo esto, pensó [el narrador se refiere a Daniel, amigo de Rodell]. Hacía falta» (Rabinad, 1985: 216).

En *A veces, a esta hora*, justo tras el fragmento anterior en el que hemos visto que Manuel se refleja en el agua, comenzará a llover menudamente. A partir de aquí se produce el feliz encuentro entre Manuel y Marina, favorecido porque ambos han de refugiarse bajo un árbol debido a que la lluvia arrecia. Ya sabemos que a partir de este momento en Manuel parece germinar una nueva ilusión.

Sin embargo, es con el personaje de Durán con el que más claramente se aprecia la simbología positiva del agua. Como hemos comentado, este personaje representa, desde nuestro punto de vista, una sociedad incapaz de movilizarse desde el final de la guerra civil. Cuando Durán comienza a escuchar el sonido de la lluvia, la alegría comenzará a embargarlo:

Pero la extraña música de la lluvia, la gran excitación del cielo, era como una gran voz de esperanza, una canción, una promesa.

Durán la oía como extasiado.

El [sic] hubiera querido que sacaran su cuerpo a la calle, que lo tendieran en una camilla bajo la lluvia; hubiera querido mojarse, abrir la boca para beber el agua del cielo, el alegre dinamismo del espacio, sentir en su cara el impacto de las gotas del agua...

[...] El agua cantaba, se movía sobre y alrededor de él, y Durán quiso participar de alguna manera en aquella llamada general, y empezó a cantar.

[...] Se sintió feliz.

Siguió cantando (Rabinad, 1965: 242-243).

En este caso el conjunto de la sociedad, a través de Durán, se alegra ante la llegada de una renovación, ante la perspectiva de un cambio. Es el cambio que Rabinad desea para los habitantes de «su» *Reino de ladrillo*.

4. EL MUNDO QUE SE SUEÑA: *MARCO EN EL SUEÑO* (1969)

Desde el umbral de un sueño me llamaron...

Era la nueva voz, la voz querida.

(Antonio Machado)

4.1. Análisis de los elementos narrativos de *Marco en el sueño*

En 1969 Antonio Rabinad publica la que es posiblemente su novela más compleja técnicamente hablando junto a *Memento mori* y *El hacedor de páginas: Marco en el sueño*. El proceso de creación de esta obra viene también de mucho tiempo atrás, pudiéndose rastrear el germen de uno de los personajes, Eliseo, en un relato que el propio Rabinad sitúa como terminado hacia 1950. Según nos cuenta el autor en *El hombre indigno*, el crítico Vázquez-Zamora ya lee este texto corto durante un viaje de Rabinad a Madrid:

El día anterior yo había dejado a Vázquez en su casa unas hojas mecanografiadas, entre ellas un relato, *El hombre reñido con Dios*, donde aparece Eliseo, un personaje compuesto con el portero de la calle Mirallers, el padre de los Font, y el anciano argentino que se instala de noche en la Rambla junto a la estatua de Pitarra, con un telescopio que alquila por una peseta al que quiera contemplar la luna, y del que comento con Vicente que debe tener síndrome de hombre lobo, pues sólo aparece por allí las noches de plenilunio (Rabinad, 2000: 245).

Antonio Rabinad no se olvida de este personaje, y lo introduce en una narración más extensa que comienza a escribir en 1952:

Escribo plan autor novel pero genial una novela donde incorporo al Eliseo del relato a VZ., *El hombre reñido...*, desarrollada en Santa María, el efímero barrio de mi niñez, y cuyo título, a partir de un verso de la Agustini, *La cabeza de Dios*, tiene la inmediata

virtud de provocar en quien lo oye una propuesta de variante, también en base a otra parte de Dios (Rabinad, 2000: 307).

Una vez finalizada la redacción de esta novela, Rabinad la presenta al Nadal, quedando tan frustrado por el fallo del premio como decepcionado de sí mismo tras una nueva lectura de su obra, aunque la semblanza que se hace de la novela en *Destino*¹ es, como vimos, mucho más magnánima que la que el mismo Rabinad hace de ella.

A partir de este momento inicia la reescritura de la obra hasta completar el texto definitivo, que bautizará, esta vez sí, como *Marco en el sueño*. Durante el trabajo de redacción, el personaje de Eliseo será el que le granjee más problemas. Recordemos la multitud de posibilidades que el autor maneja sobre la inclusión o no del personaje en la novela:

Lo escribiré seis veces más, con distintos títulos y en diversos lugares, sacando o poniendo cada vez a ese personaje comodín, pero también terriblemente incómodo, que es Eliseo Argenta, el hombre del telescopio –es como si él y yo forcejeáramos–: *En las redes del sueño*, Barcelona, Calle Hernán Cortés, sin Eliseo; *La noche devorante*, París, rue des Martyrs, con Eliseo; *Los juegos frustrados*, Caracas, av. Buenos Aires, sin Eliseo; *Dios nos está soñando*, Barcelona, calle Córcega, con Eliseo; *Vivo sin vivir en mí*, en la cabaña de la Isla, Sant Fost de Campsentelles, sin Eliseo; hasta la versión aproximadamente definitiva (Barcelona, paseo Manuel Girona, *Marco, en el sueño*) que publica Seix Barral en 1969: Eliseo gana (Rabinad, 2000: 404).

Antonio Rabinad es plenamente consciente de la labor continua que lleva a cabo para modificar lo ya escrito, y pone como ejemplo esta novela:

[...] el paradigma de ese proceso de reelaboración continua es *Marco en el sueño*, cuya última versión contiene capítulos completamente nuevos, ¡pero que arrancan de cuarenta años atrás! Toda la vida escribiendo un libro, lo que pasa es que paralelamente he escrito otros, claro (Caballé, etc., 2001: 75).

¹ Tengamos presente la discordancia temporal de la que nos hicimos eco en el «Estado de la cuestión crítica» sobre la presentación de esta novela al Premio Nadal.

La *fábula* de la novela definitiva se centra en tres personajes principales, Miguel Marco, Máximo y Eliseo, siendo los dos primeros los que llevan el peso fundamental de la narración. Ésta se centra en los cambios vitales que va sufriendo Miguel Marco una vez que conoce a Máximo. Ambos tienen una edad similar y son huérfanos de padre, pero han pasado la guerra en condiciones dispares: Máximo viviendo en la calle tras huir de un asilo para niños sin hogar, y Miguel Marco bajo el resguardo materno. Su camino se une en una fiesta dada en casa de Santi,² amigo de Miguel Marco y a quien Máximo conoce por mediación de Alberto, antiguo compañero del asilo, al que ha acogido en su piso una vez que se lo ha encontrado fortuitamente durmiendo en la calle. En la fiesta, Miguel Marco y Máximo sienten interés el uno por el otro; Miguel ve en la seguridad de Máximo una forma de romper con una realidad que no le satisface, y Máximo aprecia en Miguel un alma ingenua con la que probar su concepción cínica de la vida. En la fiesta Máximo conoce también a Susana, hermana de Santi, de la que Miguel Marco está profundamente enamorado.

Miguel Marco queda inmensamente perturbado tras conocer a Máximo, e irá olvidando a su viejo amigo Eliseo, un anciano que vive en un cuarto junto al terrado, y al que Miguel Marco conoce desde niño. Eliseo ha ocupado en parte el vacío del padre de Miguel, asesinado durante los primeros momentos de la guerra por miembros de la FAI,³ y ha actuado para él como un sabio maestro. Fruto de esta perturbación, Miguel Marco busca la forma de volver a ver a Máximo, y lo consigue regresando esa semana a casa de Santi. Allí se encontrará con Alberto, a quien acompaña al encuentro de Máximo. A partir de aquí, el lector es testigo de cómo Máximo pone en cuestión todas las creencias de Miguel y todo lo que ha aprendido con Eliseo, hasta el punto de que Miguel nota cómo su realidad se tambalea. En este sentido el hecho fundamental será el acercamiento entre Máximo y Susana; ambos se ven a escondidas en un par de ocasiones, atraída ella también por la fuerte personalidad de Máximo.

Mientras ocurre esto, Eliseo enferma gravemente y será ingresado en una institución por mediación de los vecinos del edificio, ante la aparente indiferencia de Miguel Marco. Por su parte, Alberto conoce a un turista alemán llamado Hellmut y se

² Como curiosidad, señalamos que en la descripción de la casa de Santi que aparece en la novela va a usarse una versión del título con el que Antonio Rabinad nombra a su obra narrativa: «[...] invadían las habitaciones, eran los verdaderos ocupantes de aquel reino de suelo de ladrillo [...]» (Rabinad, 1969: 86).

³ Vuélvanse a notar las semejanzas con la biografía del autor.

inicia entre ellos lo que se intuye como una relación homosexual. Alberto termina viajando a Marruecos con Hellmut, alejándose así definitivamente del área de influencia de Máximo.

En la parte final de la novela, Miguel Marco descubre la relación oculta entre Susana y Máximo y le pide explicaciones a éste último. Dicha relación no se ha consumado, pero Máximo le afirma a Miguel lo contrario, dándole todo lujo de detalles escabrosos para ver si Miguel es capaz de actuar con furia, libremente, y así romper definitivamente con sus esquemas de vida. Sin embargo, Miguel Marco no lo consigue, y reacciona fantaseando con que empuja a Máximo al mar y lo mata, pero esto sólo ha ocurrido en su imaginación, en su sueño. Aun así, él vivirá esta fantasía como realidad, llegando a ir a la comisaría para confesar su delito. Finalmente se aclara al lector que dicho asesinato no ha tenido lugar. La policía acude al domicilio de Máximo alertada por los vecinos, que han escuchado la tormentosa relación física entre Máximo y Lula, prostituta casada con Máximo. Intentan llevarse a Máximo para interrogarlo, pero éste consigue huir, encontrando más tarde la policía en su casa un arma y pistas que lo relacionan con varios atracos.

Finalmente un médico le diagnostica unas fiebres tifoideas a Miguel Marco como posible origen de sus desvaríos. Pese al reposo, Miguel Marco no mejora y termina muriendo, al tiempo que imagina un mundo de sueños que sí le satisface, en el que realidad y ficción novelesca difuminan sus límites, llevando al lector a la confusión sobre si lo que sueña este personaje ha ocurrido verdaderamente o no.

A lo largo de la narración los paralelismos son muy claros, existiendo una identificación maniquea de Eliseo y Máximo, que se visten con los ropajes de ángel y demonio respectivamente. Si en el primero destaca su aspecto de anciano desgarrado, sus continuas alusiones a un «amigo» que el lector identifica con Dios y el hecho de que viva en el terrado, espacio elevado y próximo por tanto al cielo, en el caso de Máximo los elementos son aún más explícitos: comentarios sobre el pecado, referencias al infierno e incluso olor a azufre lo rodean con frecuencia, contrastando el nihilismo y el descreimiento del que hace gala Máximo con la actitud de Eliseo, confiado en la creación de una obra literaria que permita la comunicación definitiva con Dios.

Con todo, el simbolismo más recurrente en la narración es la alusión constante a la realidad como sueño (lo que nos remonta de nuevo a la *Niebla* unamuniana). Vivimos porque nos sueñan y morimos cuando termina el sueño de ese durmiente creador. Igual

que nosotros somos soñados, los personajes pueden ser los dioses de una realidad que crean por sí mismos. De esta forma, Miguel ve su imaginación como una forma de escapar de la oficina (usada nuevamente como ejemplo de alienación) y de vengarse de un Máximo que, en teoría, habría mancillado a Susana.

La novela tendrá continuas referencias bíblicas que iremos explicando, y es también interpretable siguiendo el concepto sartriano de libertad, ya que Miguel se encasilla dentro de esos personajes rabinadianos que no logran alcanzar sus deseos debido a su incapacidad para arriesgarse y deshacerse así de los convencionalismos de la sociedad, actuando por fin según su propio criterio.

El autor divide la novela en tres capítulos bajo los epígrafes «Primera parte», «Segunda parte» y «Final». Los dos primeros están a su vez fragmentados en cuatro subcapítulos encabezados por numerología romana, siendo la parte «Final» un elemento único que además será ostensiblemente más breve. Como viene siendo habitual, cada subcapítulo está compuesto de diversos textos en los que va variando la focalización del narrador, quien utiliza la visión de diversos personajes para plasmar la narración, aunque sin llegar en esta ocasión a la fragmentación de *A veces, a esta hora*.

Desde un punto de vista temporal, la novela se ambienta en la década de los 40 (*Una historia de los años 40* reza el subtítulo), sin que haya más referencias a años concretos. Nosotros la situamos en la segunda mitad de la década, una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, dado que Hellmut hará referencia a ella y al plan Marshall, circunstancia histórica que no tiene lugar hasta 1947:

Hellmut dijo que estaban bien, que a lo primero no, pero que ahora, con los americanos, el plan Marshall... –hizo un gesto con la mano– la comida allá no era un problema para nadie (Rabinad, 1965: 81).

A lo largo de la narración no existen tampoco datos claros que informen al lector sobre la duración de la fábula. Sabremos que entre los dos primeros encuentros de Miguel Marco y Máximo pasa aproximadamente una semana, o que Miguel Marco estará al final de la novela más de ocho días enfermo, pero no existe una concreción general exacta. Con todo, sí puede advertirse una equivalencia entre el tiempo de la fábula y el tiempo de la *historia*.

A través de los capítulos mencionados, la estructuración de la historia se lleva a cabo de forma generalmente lineal, aunque se usan *retrospecciones* que tienen la función de devolver a la infancia a los personajes de Miguel Marco y Máximo, para que así el lector presencie circunstancias de su niñez que luego marcan el carácter de los personajes adultos. Con estos virajes atrás en el tiempo, Antonio Rabinad vuelve a recrear la infancia como etapa fundamental en la formación del carácter, pero aquí ya no se observará la inocencia que acompañaba los pasajes de *El niño asombrado* sino que, sobre todo en las retrospecciones de Máximo, la infancia se refleja como un periodo de gran dureza que hace luego verosímil la visión de la vida que posee este personaje.

Destacamos además la diferencia de narrador que hay entre las retrospecciones de Máximo y Miguel Marco, y que contribuye también a perfilar a los personajes. En las dedicadas a Máximo predomina la tercera persona con fragmentos muy breves redactados en primera persona, que introducen alguna reflexión del propio Máximo. Para estos cortes se utiliza en la novela una tipografía en cursiva que ayuda a destacar la importancia de los mencionados fragmentos. En lo que respecta a las retrospecciones de Miguel Marco, predomina la tercera persona con una ligera introducción de la segunda que trataremos más adelante. Esa contraposición entre la tercera persona que predomina con Máximo y la primera que destaca en el caso de Miguel Marco traza, como decíamos, el contorno de ambos protagonistas, y es que a Máximo lo ha envilecido el ambiente en el que ha vivido, la visión de su infancia es la explicación de su carácter; él es así por lo que ha sufrido y de ahí que sus circunstancias se narren en tercera persona. Al ver lo que lo acontece desde esta forma de narrar, se hace consciente al lector de la importancia de «lo de fuera» para la creación de una personalidad tan peculiar.

El caso de Miguel Marco es distinto, ya que pertenece al mismo grupo de personajes en el que incluimos también a Rodell de *Los contactos furtivos* o a Manuel de *A veces, a esta hora*. Un individuo atormentado por un carácter introvertido, que se explica desde dentro y no necesariamente como resultado de las experiencias cotidianas. El uso de la primera persona en este caso nos ayuda a introducirnos, como lectores, de manera más profunda en su forma sentimental de aprehender la realidad.

Con las retrospecciones en primera persona nos encontramos ante *anacronías subjetivas*, mientras que aquellas expuestas por el narrador en tercera persona son *objetivas*, dado que no se basan en el recuerdo directo del personaje. En ambos casos estaríamos ante *anacronías incompletas* aunque *durativas*, debido a que se narran

periodos amplios de la vida de los personajes. Finalmente, consideramos que son *externas* dado que se encuentran fuera de la fábula principal.

Adentrándonos en las retrospectivas protagonizadas por Máximo, notamos que es posible destacar dos momentos: aquel en que se encuentra viviendo en el asilo para niños huérfanos justo antes de la guerra, y el periodo en el que se escapa de allí y tiene que sobrevivir solo en la calle. En el primer caso intuimos que Máximo se halla en esa situación por ser un hijo fuera del matrimonio. Por tanto, desde que nace ya se le relaciona con el concepto de pecado. Máximo es consciente de que es más desgraciado que el resto, y esto hace que termine odiando a aquellos de su alrededor que considera más felices que él:⁴

Estuvo ocho años encerrado. De los seis a los catorce. *Los muros del asilo, tan altos, el reborde erizado de cristales. El paseo de los jueves... Muy ordenaditos en filas. Y yo veía a los otros niños, los libres, jugar alegremente en las calles. Se paraban al vernos pasar con nuestros uniformes, recogían la pelota y nos miraban serios, a veces señalándonos: «Mirad, son del asilo». Ni siquiera nos insultaban, cuchicheantes entre ellos. Y yo los odiaba. Hubiera matado a cualquiera de ellos sin sentir remordimiento. Su madre lo había metido en el asilo por orgullo, porque él era pecado (Rabinad, 1969: 23).*

Máximo escapa del asilo con el comienzo de la guerra, pero su situación no mejora tanto como él espera. Los muros del orfanato coartan la libertad del niño, pero también evitan que el peligro llegue hasta él. Fuera de la institución se encuentra solo, obligado a valerse por sí mismo en un mundo que le es hostil y al que tiene que adaptarse para sobrevivir:

Aquel domingo de julio todo andaba revuelto en la Casa. Los estallidos, las sirenas, y un sordo rumor de explosiones semejante a un mar lejano, llegaban hasta sus paredes y taladraban el estático caparazón, el limitado cielo que aislaba del mundo a los asilados poblándolo de excitaciones e inquietudes. Le fue fácil huir: sólo tuvo que descorrer el cerrojo de la puerta cochera y deslizarse fuera. *Pero el mundo que encontré no era el mismo. Los chicos no jugaban ya (Rabinad, 1969: 101).*

⁴ En realidad, en Máximo podemos observar una evolución distinta de los protagonistas rabinadianos. Antonio Rabinad ha extremado la parte oscura que ya hemos visto en otros personajes de novelas anteriores, y eso es lo que lo separa de ellos. En este sentido recordemos cómo Rodell, en *Los contactos furtivos*, también parece odiar a los que él cree que son más felices que él –no podemos obviar el episodio en que escupe cada vez que de camino a la oficina se encuentra con Joaquín–, pero luego compensa esta actitud con diversos elementos positivos que están ausentes en Máximo.

El hambre y la desesperación harán tanta mella en él que llegará a plantearse el retorno al asilo. Pero esto habría sido una derrota y desecha pronto la idea:

No quería volver al asilo. En una ocasión, sin embargo, había pasado por delante, hacia el oscurecer, mirando el alto muro del patio con sus cristales en el borde, la parda fachada de ventanas siempre cerradas... No volvió a pasar más (Rabinad, 1969: 166).

Como decíamos, las retrospectivas nos permiten relacionar a Máximo y a Miguel Marco. La experimentación por parte de ambos personajes de situaciones similares pero con un ambiente distinto termina explicando la actitud de ambos en la novela. El siguiente ejemplo es muy clarificador: siendo niños de una edad similar, ambos van a sentir curiosidad por los adultos que los rodean. En el asilo habitaban, junto a los niños huérfanos, sordomudos, ancianos, ciegos... En una ocasión, Máximo entra en silencio en la estancia de éstos últimos y los escucha tocar el piano. Cuando se va a marchar, uno de los ciegos, que ha advertido su presencia, lo invita a regresar cuando quiera. Miguel Marco, por su parte, sube un día al terrado de su edificio y se encuentra con Eliseo, que está observando las estrellas. El anciano le permite usar el telescopio y le pide que regrese, cosa que Miguel Marco hará. La caracterización distinta en ambas retrospectivas permite contrastar la bondad que va adquiriendo Miguel Marco con el desapego social, y la deshumanización de la que va haciendo gala Máximo. Estos pequeños detalles contribuyen a marcar el camino distinto de los dos protagonistas:

La primera vez⁵ que el niño entró en el pabellón de los ciegos se había sentado sin hacer ruido en una silla en un ángulo del cuarto [...].

La habitación era sucia, triste, y aun oscurecida por el crepúsculo, se distinguía en las paredes la pintura saltada en grandes placas blancas [...].

No supo el tiempo que estuvo escuchando, sentado en el rincón, en la triste habitación oscurecida. [...] Los ciegos tocaban y cantaban, y no parecían desear nada más. Vestían unas blusas pardas, bastas, y sus caras, sin edad definida, más semejaban de arcilla que caras humanas.

⁵ No hay una referencia explícita a que el niño Máximo regrese con los ciegos, pero con la utilización de este sintagma el narrador parece querer indicar que esta situación se repitió en más ocasiones.

[...] Se levantó en silencio de la silla y se acercó a la puerta. Ya la tenía abierta, cuando el ciego que estaba de pie volvió de nuevo lentamente la cara en dirección suya. [...] El ciego estuvo así un momento. Con el pomo en la mano, el niño aguardaba anhelante. Entre ellos latía un aire espeso y nauseabundo. De pronto el ciego habló mansamente, quejumbrosamente:

«Puedes venir otra vez, si quieres.»

El niño sostuvo todavía un instante el pomo en su mano. La música se había interrumpido, y del patio le llegó un soplo de luz gris. Sin contestar, salió, y cerró tras sí la puerta con cuidado (Rabinad, 1969: 42-44).

En la vivencia análoga protagonizada por Miguel Marco se puede observar el entusiasmo que experimenta el niño con la contemplación de las estrellas y la atracción que siente por Eliseo. El contacto repetido con el anciano permite una educación sentimental del personaje que Máximo no ha tenido. Vemos cómo la caracterización de la situación dista mucho de la oscuridad y la lobreguez del pasaje de los ciegos:

«Yo... quisiera mirar», murmuré, bajando los ojos. Señalé el tubo. «Por ahí».

[...] «¿Te gustan las estrellas, pequeño?», la pregunta venía de lo alto.

«Sí», repuse, y así era. De súbito, comprendí que había muchas cosas que me gustaban, aunque no sabía explicarlo. Sí, me gustaban las estrellas, tal y como lucían ahora, en el cielo, porque eran distintas de las que, meros nombres, figuraban en los libros escolares. «Espera», dijo el mago, «espera». Su voz había adquirido un tono dulce, tímido, casi suplicante. «Acaso no lo ves bien», graduaba el cristal. «Eh, ¿qué tal?» [...].

«¿Volverás otro día?», en su voz había ansia.

La escalera era un hueco lleno de sombra mullida, fosforescente:

«¿Volverás?»

Me soltó. Sin decir palabra, bajé a toda velocidad los escalones, y llegué al principal conmovido, con fiebre, que pertenecía a medias al tumulto de mi cerebro y a un constipado incipiente (Rabinad, 1969: 66-67).

Vemos la caracterización positiva de Eliseo, que se aparece ante el niño como «un mago» su voz no suena quejumbrosa sino que es «dulce» y parece provenir de «las alturas»...; al mismo tiempo, la fiebre que padece el niño no es negativa, sino que procede de la excitación de lo experimentado. Ante situaciones tan dispares es verosímil la creación de dos personas tan distintas como son entre sí Máximo y Miguel Marco.

Una segunda retrospectiva permite presenciar cómo la vida de Máximo y la de Miguel Marco se entrecruzaron en un momento de máxima importancia: la muerte del padre de Miguel Marco. Antonio Rabinad continúa en esta novela insistiendo en el tema de la muerte como preocupación de los personajes, y lo vuelve a centrar en la orfandad paterna de los protagonistas. Sabemos ya que el padre de Miguel Marco fue apresado a comienzos de la guerra y que la familia no volvió a saber de él. En la novela encontramos un pasaje en el que Máximo presencia cómo un hombre es ejecutado por la noche en el monte. Aunque el narrador no aporta suficientes datos para enlazar ambas circunstancias, la utilización en las dos de un «coche negro» permite interpretar que en realidad la muerte que presencia Máximo es la del padre de Miguel Marco.

En esto, silenciosamente, como en un sueño, un coche negro se acercó por la carretera. Avanzaba a poca velocidad y, aun a la escasa luz (la luna acababa de ocultarse), pudo distinguir en su interior cuatro hombres. Se tiró en seguida al suelo, porque el coche se detuvo allí mismo, y descendieron tres hombres. [...] De súbito, sonaron dos detonaciones seguidas, muy próximas, y a poco, los hombres volvían, menos uno, aparecieron en el círculo [sic] de luz, ojos guiñantes, caras amarillas, subieron al auto y partieron tan silenciosamente como antes.

[...] Se acercó, y tocó aquello negro. Oyó un gemido tenue.

[...] «No es nada», quiso decir el niño, pero las palabras no le salían.

[...] «...hijos», comprendió.

[...] «No es nada», dijo al fin el niño. «Esto pasará en seguida».

Y la absoluta vaciedad de sus palabras le hizo daño (Rabinad, 1969: 128-130).

Por su parte, lo que Miguel Marco conoce de la muerte de su padre carece de los detalles violentos que sí presencia Máximo, y su información se centra en el momento de la detención:⁶

(Le sube un transcurso [sic] amargo, en su cerebro entrecrocán unas imágenes: el piso lleno de hombres extraños; caras pálidas y sin afeitár, revólveres; manos nerviosas revolviendo cajones. Y abajo, el coche que se llevó a su padre, un coche negro). (Rabinad, 1969: 135).

⁶ Hacemos notar que esta retrospectiva no se encuentra en primera persona como se acostumbra en los casos de Miguel Marco porque no forma parte de uno de los fragmentos totalmente dedicados al recuerdo, sino que es una momentánea mirada atrás en el pasado de Miguel Marco dentro de una situación en el presente narrativo.

Que Máximo asista en primera persona a una muerte de este tipo provoca que el niño reflexione sobre lo incomprensible de todo. Esto contribuye a la especial personalidad de Máximo. Miguel Marco ha experimentado también el sufrimiento, pero no ha presenciado explícitamente la barbarie más extrema. Su conocimiento es más teórico; el de Máximo, más práctico. El Máximo niño no entiende que algo así pueda ocurrir y eso le provoca un malestar intenso. Así reflexiona tras abandonar el cadáver:

A intervalos le sacudía una rabia helada. *Porque uno quiere comprenderlo todo. Y hay cosas que no se pueden comprender. Y nada desazona tanto como eso: el espectáculo de lo incomprensible...* (Rabinad, 1969: 131).

Además, las retrospectivas contribuyen a que el lector sea consciente de que los personajes no distinguen bien la diferencia entre su realidad y lo que han podido soñar –verbo muy usado en toda la novela, atiéndase al ejemplo expuesto de la retrospectiva, en el que Máximo es testigo de la ejecución–, con lo que pueden llegar a crear ellos mismos sus propios recuerdos. De esta manera, y teniendo en cuenta lo que venimos diciendo sobre la muerte del padre de Miguel Marco, cuando éste le pregunta a Máximo dónde está su padre, él le responde:

—No lo sé –responde éste, tranquilo–. Yo a mi padre no lo he conocido nunca [...] Una vez, sin embargo, oí a alguien decirme «hijo»; acababan de pegarle cuatro tiros. Yo había oído los disparos. Puede que fuera ese mi padre. O quizá el tuyo, Miguel. Nunca se sabe (Rabinad, 1969: 137).

En este fragmento Máximo asimila lo pasado creando una realidad alternativa a través de recuerdos manipulados –porque lo que dijo el moribundo no se adapta con exactitud a lo que parece recordar Máximo–, al tiempo que fantasea sobre la posibilidad de que ese hombre pudiera ser verdaderamente su padre. Finalmente, el hecho de que plantee que pudiera ser el padre de Miguel Marco (como así intuimos que es), insiste en una levedad de la existencia en la que se unen azar, fantasía, sueño y realidad, y que se asienta como tema fundamental de la novela.

A diferencia de lo que ocurre con las retrospectivas, las anticipaciones no tienen un peso importante dentro de la historia, lo que posibilita que el desenlace de

Miguel Marco coja por sorpresa al lector, con lo que lo caracterizamos como un acontecimiento presentado en forma de *crisis* por lo inesperado que resulta. Sólo vamos a mencionar dos de ellas, que además se relacionan con la muerte de personajes. La primera tiene que ver con la muerte de «El Besugo», un compañero de asilo de Máximo que es castigado a estar por la noche con los brazos en cruz en el patio del recinto, y de quien el vigilante se olvida, muriendo el niño de frío. Recordando Máximo diversos aspectos del recinto que conformaba el asilo, se menciona: «*aquella mesa donde había de ver al «Besugo» muerto de pulmonía por quedarse dormido una noche en el patio*» (Rabinad, 1969: 26).

La segunda anticipación tiene que ver con la muerte de Miguel Marco, pero en un estado tan avanzado de la enfermedad del personaje que, si bien adelanta su muerte, no descubre al lector nada que no haya deducido él. Lo que ocurre es que Cristina, la hermana de Miguel Marco, se dará cuenta de que no podrá llevar a efecto sus próximos planes de boda y que deberá postergarlos para guardar así el luto pertinente, con lo que se insinúa el fatal desenlace. Esto ocurre cuando observa cómo el practicante atiende a su hermano: «Y Cristina, mirando fascinada la jeringuilla, llena de un líquido brillante, se dijo: «Ahora habrá que esperar un año. Un año más»» (Rabinad, 1969: 299).

Vemos cómo de nuevo Antonio Rabinad refuerza en otra de sus obras la importancia de los hechos pasados. Una vez más, lo que le interesa es retratar la cicatriz que hechos puntuales pero traumáticos dejan en los personajes, más que provocar en el lector la intriga por cómo va a finalizar la trama, de ahí el uso de retrospectivas como anacronía general dentro de la novela.

En lo que al *ritmo* de la narración se refiere, no encontramos fenómenos de mención –una vez comentada la correspondencia entre el tiempo de la fábula y el de la historia– al no existir *elipsis* o *desaceleraciones* significativas.

Sí vamos a mencionar dos escenas que llaman la atención en lo que respecta a la *frecuencia* del texto porque se observa una presentación *repetitiva* de los acontecimientos. Dicha presentación estaría apoyada por el juego que el narrador permite al centrarse en una misma situación a través de dos focalizadores distintos. Se trata de una mañana de domingo desde dos puntos de vista, el de Miguel Marco y el de Joaquín, quien se va a casar en próximas fechas con Cristina. Cuando el narrador focaliza en Joaquín se aprecia felicidad absoluta. El personaje está dando un agradable paseo tras comprar el periódico y se detiene a unos metros de distancia de donde unos

jóvenes bailan una sardana: «EN AQUEL⁷ momento, Joaquín estaba en la plaza Palacio, mirando como [sic] bailaban una sardana» (Rabinad, 1969: 120). Está haciendo tiempo hasta que recoja a Cristina para ir a misa. Todo lo que lo rodea es tranquilidad:

Y el domingo era eso, comprar *La Vanguardia*, andar despacio, pararse aquí y allá a mirar cualquier cosa: esos hombres que arreglan los cables eléctricos, aquel surtidor de agua, o, simplemente, situarse en una parada de tranvías, y ver subir y bajar a la gente (Rabinad, 1969: 121).

Joaquín está pensando en el próximo aumento de sueldo y en el posible ascenso prometido por los jefes tras la boda, en que ya se va convirtiendo en un hombre maduro y serio, y en la felicidad futura. Tal es su eufórico estado de ánimo, que cuando llega a casa de Cristina es capaz de hacer frente con indiferencia a la habitual reprimenda de ésta por llegar tarde, consiguiendo finalmente una actitud sumisa por parte de su novia. Todo le ha salido bien durante la mañana.

En el lado opuesto tenemos a Miguel Marco, quien experimenta todo lo contrario en el mismo momento y en el mismo lugar en el que Joaquín ve bailar a los muchachos. Ese domingo es su cumpleaños, y busca desesperadamente algo que hacer o alguien con quien compartir su tiempo. Incluso ve a Joaquín entre la gente:

[...] y de pronto, a poca distancia, distinguió al novio de su hermana. Joaquín acababa de detenerse, con el periódico desplegado ante sí.

Dudó en acercarse. Le resultaba desagradable la mirada de Joaquín, aquella mirada clara donde latía un fanatismo silencioso y tranquilo. Pero, cuando le hablaba, no podía evitar el mirarle fijamente a los ojos, lo que hacía penosa y casi insostenible la conversación. Sin embargo, hoy, Marco hubiera confraternizado con todo el mundo. Acercarse, golpearle quedamente en la espalda: «pues sí, chico; hoy es mi cumpleaños. ¿Hace una cervecita?» Dio un paso hacia su futuro cuñado, pero ya Joaquín seguía caminando, siempre tras la pantalla del diario.

Marco, ahora, se sintió defraudado (Rabinad, 1969: 124-125).

En el tumulto de jóvenes bailando, Miguel Marco cree ver a Susana rodeada de muchachos, lo que lo entristece aún más, se encuentra a un compañero de trabajo al que

⁷ Tal y como ha ocurrido en novelas anteriores, Antonio Rabinad empieza los pequeños textos que componen los capítulos con mayúsculas, así que respetaremos esta especial tipografía.

también intenta invitar sin conseguirlo... Finalmente termina solo en la mesa de un bar al final de la mañana, bebiendo lentamente su cerveza para retrasar el momento de regresar a casa.

Con esta doble presentación de la mañana de domingo, lo que se pretende es mostrar cómo ante un momento que debe resultar feliz por ser un día festivo, y que de hecho es disfrutado por individuos que son cercanos a Miguel Marco, él es incapaz de desprenderse de la pátina de desazón que lo envuelve continuamente. Miguel Marco no es como los demás, Rabinad vuelve a presentar a un inadaptado social con una sensibilidad fuera de lo común que contrastará aún más con el salvajismo moral de Máximo. Además, con la sensación de domingo que Miguel Marco experimenta, se acentúa el aburrimiento existencial que es intrínseco a muchos personajes rabinadianos tal y como vimos en *El hombre indigno*. Para Rabinad:

La posguerra era un aburrimiento horrible, toda tu ocupación era sobrevivir; no te dabas cuenta de los días laborables porque te pasabas el día trabajando, pero los domingos, cuando tenías un día libre para ti, eran interminables (Caballé, etc., 2001: 73).

En lo que al espacio se refiere, dos elementos destacan en la novela dentro de la habitual Barcelona del autor: la Iglesia de Santa María⁸ y el asilo en el que pasa su infancia Máximo. La primera funciona como decorado habitual de la narración, actuando como observador silencioso de todo lo que ocurre. Con ella, Rabinad recurre de nuevo a los barrios de su niñez, y así lo clarifica en *El hombre indigno*, donde para describir la casa de sus abuelos, junto a «Santa María, calle Mirallers, esquina Rosich» (Rabinad, 2000: 35), recurre a un texto exacto de *Marco en el sueño*, aportando la cita bibliográfica completa que aclara su procedencia:⁹

«Nuestra casa hacía esquina y era una casa vieja, podrida de humedad, con muros negros y balcones oxidados. Una farola de gas, empotrada en la pared, alumbraba de noche la encrucijada de agudas esquinas, con un poyo de piedra en cada ángulo. La calle,

⁸ Entendemos que el edificio al que se hace referencia en la novela es la Basílica de Santa María de Mar en lugar de otra edificación relativamente cercana y de nombre similar como Santa María del Pi. Interpretamos esto por la geografía callejera circundante y por la descripción que el narrador aporta de las torres, que casaría más con el primero que con el segundo de los edificios.

⁹ Es la segunda vez que Antonio Rabinad hace esto entre las novelas *El hombre indigno* y *Marco en el sueño*. Recordemos que en el capítulo en el que hemos analizado la novela del año 2000, hemos visto pasajes muy similares entre ambas obras, que versaban sobre las mudanzas que experimentaron Antonio Rabinad como personaje real y Miguel Marco como correlato literario.

estrecha y sin aceras, parecía juntarse allá arriba, donde siempre aleteaban fantasmales vuelos de sábanas». (*Marco en el sueño*, págs.31-32, Seix Barral, 1969, Barcelona) (Rabinad, 2000: 381-382).

Pero la importancia de la iglesia sobrepasa con mucho la simple tarea de ser un elemento de ambientación. Antonio Rabinad la utiliza como decorado fundamental de la narración para acentuar el efecto de guerra mística que se lleva a cabo entre Máximo y Eliseo por el alma de Miguel Marco. La presencia constante de la iglesia intensifica el aura religiosa de la trama. La primera vez que Máximo se acerca al barrio de Miguel Marco, el edificio estará presente, actúa como un elemento de protección: «Y allí mismo, ante ellos, flotante, la mole negra de Santa María» (Rabinad, 1969: 38).

Eliseo se encuentra también físicamente cerca de la iglesia porque vive a unos pocos metros, y además le será simbólicamente cercana por el carácter positivo que el anciano parece representar. Así, la primera vez que el lector observa que Eliseo se dirige a casa, la iglesia volverá a estar presente. En ese momento el narrador destaca la relación de Eliseo con un supuesto Dios utilizando el uso de la mayúscula:

[...] Eliseo, sin volver la cabeza, pasa bajo la gran sombra de Santa María.

Y Él está a la puerta de Su casa: apenas una vaga silueta luminosa. Pero Eliseo pasa sin mirar, terco, ceñudo (Rabinad, 1969: 98).

Como decimos, la figura de Eliseo estará siempre cercana a la de la iglesia, que actúa como refuerzo de la personalidad del anciano. Después de una noche febril de trabajo en la que no deja de leer y escribir, una torre del edificio será lo primero que vea:

[...] la masa de tejados y edificios se aclaraba cada vez más, y de pronto, el sol, violento y rojo, asomó por una torre de Santa María, atravesando el espacio como una espada (Rabinad: 1969: 106).

Finalizamos la caracterización de la importancia del edificio con la imagen que Miguel Marco ve desde su ventana poco antes de confesarle a su madre el terrible asesinato que cree haber cometido. Él mira por la ventana, la iglesia se le hace presente y sus campanadas de medianoche lo instan a descubrir su secreto. En ese momento actúa como un ser vivo que remueve la conciencia del personaje:

Aunque no distingue a Santa María, nota la concreción de la iglesia, el núcleo de las sombras, sabe que la iglesia está allí, donde él mira, latiendo, respirando en aquella zona negra. De pronto, de la torre fantasma se desprende una campanada como un crujido, y luego otra, y otra. Medianoche. Marco se lleva las manos a las sienes, porque aquel ruido tremendo que lo invade todo, le aturde, le desquicia (Rabinad, 1969: 262).

Por otro lado, si la iglesia tiene un carácter positivo que asimilamos a Eliseo y a Miguel Marco, el asilo tendrá un sentido negativo que adjuntamos a Máximo. Él vive el sitio como una prisión ante la que no puede escapar. El lugar es lóbrego, triste, aburrido y feo, lleno de criaturas que se dibujan de manera grotesca: los ciegos de los que hemos hablado ya, los moribundos, los adultos que golpean a los niños cuando no obedecen... Nos parece muy interesante la utilización de los olores para trasladar al lector lo desagradable del lugar. El uso de los olores lo considera Rabinad fundamental a la hora de sugerir en la imaginación del que lee una imagen o una sensación concreta. Así, preguntado sobre la parquedad en sus descripciones y sobre la capacidad para transmitir información a través de otros recursos, Rabinad aclara que lo que para él marcaba la posguerra era: «Los olores y el sentimiento de tristeza. Y de hastío» (Cabellé, etc., 2001: 73). De esta manera, cuando el niño Máximo acude a donde habitan los ciegos: «Un olor le había repelido al pronto, un olor a yacija, a humanidad» (Rabinad, 1969: 43).

Más adelante, el narrador insiste en el poder que tienen los olores para regresarnos al pasado:

TODA SU VIDA guardaría el niño en el olfato aquel olor, un olor gris, un olor pobre, flotando por la Casa como una neblina. Mil pequeños olores desembocaban en aquel olor general, que todo lo impregnaba, muros, maderas, cuerpos, y que, cuando salían de paseo, les seguía prendido en sus uniformes. Sólo las monjas no olían a nada; acaso, si uno se acercaba mucho a ellas, captaba un como tenue olor a lejía, a ropa basta y acartonada, a cosa desecada (Rabinad, 1969: 88).

A medida que se avanza en la novela, se va a observar una utilización del asilo como espacio metafórico. Apreciamos esto porque, cuando Máximo escapa y rebasa sus muros, será incapaz de dejarlo atrás debido a que comprende que todo el país, la sociedad entera, conforman un gran asilo del que quizá no será posible huir. Este nuevo

asilo ampliado estaría poblado también de las mismas criaturas y situaciones desagradables y brutales de las que ha venido siendo testigo (recordemos el asesinato al que asiste el personaje), con el añadido de que no habrá esperanza posible. A través de este recurso, Antonio Rabinad lleva a cabo una crítica social importante en la que muestra su desacuerdo con la manera de vivir de la época, que semeja a subsistir dentro de una cárcel. Con esta idea en sus entrañas se desarrolla la existencia de Máximo, quien recuerda que:

Una noche, a la salida del cine del barrio, me dieron una paliza brutal por no levantarme cuando tocaban el himno. Entonces comprendí que seguía estando en el asilo. Los muros se habían separado hasta desaparecer del horizonte visible, pero continuaban en pie (Rabinad, 1969: 199-200).

Cuando al final de la narración Máximo es descubierto por la policía, la única posibilidad que vislumbra es intentar escapar de nuevo, pero en esta ocasión del «asilo nacional». Decide intentar huir a Francia y abandonar el presidio en el que ha vivido todo el tiempo:

Escaparía. Una vez, el Negro le había dado las señas de un sujeto que, desde Ripoll (donde pedían ya el salvaconducto [sic] de la frontera), pasaba gente «al otro lado»... ¡Ah, escapar, de una vez para siempre, de aquel inmenso asilo, aquel fúnebre desierto, aquel blanco cementerio! (Rabinad, 1969: 274).

Destacamos que en *Marco en el sueño* Rabinad traza un callejero de su sempiterna Barcelona mucho más detallado que en otras novelas. La enumeración de calles será muy extensa, incluyéndose tanto los lugares más característicos de la ciudad (Plaza Cataluña, Barceloneta, la Rambla...) como aquellos otros barrios más humildes que en sus obras son tan usuales. En este sentido vemos incluso que el narrador traza el itinerario cotidiano de Miguel Marco en su camino al trabajo, como forma de remarcar la absurda repetición de lo cotidiano que tanto preocupa en la novelística rabinadiana:

PUEBLO NUEVO-Parque-Borne-Santa María, ¿cuántas veces ha hecho ese trayecto, o viceversa? ¿Tiene algún sentido ese girar de noria? En todo caso, he aquí de nuevo la calle Mirallers. Es ya oscuro. Está cansado (Rabinad, 1969: 51).

De la misma manera los elementos de ambientación son mucho más numerosos que en anteriores obras. Hay un perfil muy detallado de una sociedad donde la gente acude al Price o al Rialto, se ven películas como *Gilda*, los más atrevidos escuchan Radio Moscú o hablan de Trotsky, se menciona a figuras de la guerra como Durruti, se cantan canciones populares... Todo con la intención por parte de Rabinad de reproducir fielmente un momento de la realidad, la foto fija que decora las novelas que hemos trabajado hasta la fecha, su Barcelona de posguerra.

En otro orden de cosas, señalamos finalmente que, tal y como ocurría en *Los contactos furtivos* y en *A veces, a esta hora*, la lluvia estará también muy presente en el dibujo de la ciudad, pero carecerá en esta obra del contenido simbólico que en ellas habíamos analizado. En su lugar, la constante referencia a la lluvia en *Marco en el sueño* tiene la función de dibujar una ciudad triste, apagada y gris, acorde al espíritu del asilo que hemos visto.

Desde el punto de vista del narrador, la novela presenta un gran número de recursos que suponen la llegada de Antonio Rabinad a una madurez literaria confirmada años más tarde por *Memento mori*. La fórmula más presente en *Marco en el sueño* es la más habitual en Rabinad, un narrador en tercera persona que utiliza como *focalizadores* a diversos personajes, de forma que presenta al lector lo que dichos personajes están viviendo en un momento concreto. Así, a lo largo de las páginas de la obra seguimos a Máximo, Miguel Marco, Eliseo, Alberto, Cristina, Joaquín, Lula y doña Isabel (madre de Miguel Marco), siendo testigos de lo que ven y sienten. En esos fragmentos, el narrador proporciona también información de lo que piensan, aunque son retazos informativos muy breves y esporádicos. De forma general el narrador se centra en la información exterior a los personajes. Estos breves fragmentos de pensamiento son del tipo que veremos en el siguiente ejemplo. En este momento Máximo está observando por primera vez a Miguel Marco, y se da cuenta de la veneración que éste siente por Susana. El desprecio de Máximo hacia un sentimiento tan puro se hace latente desde el principio:

«tímido;¹⁰ no se atreve a mirar las rodillas. Ni los pechitos que suben y bajan. Debe estar bebiendo el aire en torno suyo; el sudor de las axilas de ella. Quizá esta noche, en sueños, transporte ese sofá a un parque lejano y solitario, y allí al fin se decida a tomarle

¹⁰ De forma general Rabinad presenta los pensamientos de los personajes entre comillas, así se facilita ostensiblemente al lector la tarea de dilucidar si algo se dice o no en voz alta.

una mano. Oh, muy suavemente, por supuesto... Luego, irá derivando a las usuales porquerías» (Rabinad, 1969: 20).

Suelen ser tan sólo pinceladas que completan la información que tenemos del personaje. De hecho, en el fragmento anterior, situado muy al comienzo en la novela, podemos ver ya el carácter negativo que desprende Máximo. Sólo existen en este sentido unos pocos fragmentos más extensos que podemos tildar de monólogos interiores; en ellos, doña Isabel esboza mentalmente la preocupación que siente por sus dos hijos. La figura de «la madre» en Rabinad es la de una perpetua sufriente, siempre preocupada por la situación que atraviesa su familia. Esta preocupación nunca se verbaliza para no contribuir a un enfrentamiento que suponga un empeoramiento de la situación primera. De esta manera, el uso del monólogo interior es la forma perfecta para que el lector aprecie la desazón de doña Isabel ante la imposibilidad de colaborar con que sus hijos sean más felices. El uso de los puntos suspensivos acrecienta la sensación de duda, ansiedad o temor hacia alguna desgracia futura. Así, pensando en su hija Cristina:

«[...] el piso, otra historia, que no encuentran piso. Con esos alquileres tan altos... Y que no se conforma con cualquier cosa... Fíjate: el otro día, voy y le apunto que podrían arreglarse aquí, de momento: luego ya verían... Pues se me puso hecha una fiera, huy cómo se me puso. Me dijo que si estaba loca, que para eso ella no se casaba... No sé cómo Joaquín puede aguantarla» (Rabinad, 1969: 93).

Destacamos que en uno de estos fragmentos Antonio Rabinad vuelve a utilizar la metáfora de la mosca, vista ya en novelas anteriores, como forma de reflejar la impotencia materna. Así, mientras la madre sigue cavilando: «Una mosca empezó a bordonar dentro del área de luz» (Rabinad, 1969: 288), para más tarde: «La mosca volvió a pasar por la zona luminosa, y ella, con el delantal sujeto sólo por el cuello, la persiguió vanamente hasta un rincón de la cocina» (Rabinad, 1969: 288).

Previamente, hablando de las diferentes retrospectivas, hemos señalado que la narración en tercera persona se complementa con la narración en primera persona, así como el porqué de este fenómeno. A ambas se añade el uso de un narrador en segunda persona dentro de una situación muy concreta. Es un fragmento en el que se mezcla una tarde normal de domingo con otra en que los nuevos amigos de Miguel Marco, Máximo

y Alberto, lo visitan en su casa. El narrador va construyendo, por medio de la yuxtaposición de ambos momentos, un puzzle en el que se combina la situación actual de Marco (en compañía de amigos) con aquella otra que le era habitual y en la que se dedicaba a pasear sin rumbo para vencer el aburrimiento dominical. La parte del fragmento con amigos se narra en tercera persona mientras que la recreación del otrora domingo normal para Miguel Marco se narra en segunda persona:

—¡Hola, chicos! Pasad, pasad. Cuidado con el contador –ellos ya ladean la cabeza al pasar bajo el contador del gas, negro, monstruoso, agazapado sobre una repisa de uralita—. Es como de la familia.

—¿Y cada vez que entras en tu cuarto tienes que ladearte? –empieza preguntando Máximo.

—Oh, no es nada –dice Marco. Su cuello se contrae, convulsivo—. Uno se acostumbra, ¿sabes?

Cada minuto de esa tarde inacabable te hiere con fortuna distinta. Cada cangilón de esa noria eterna roza o ensucia algo precioso en tu interior. Imposible quedarse aquí; guardas las fotos, sales. ¿Qué hacen el domingo por la tarde tus amigos? El domingo no tienes amigos. Las diferencias que existen entre tú y ellos estallan ese día con violencia [...]. Cada domingo florece para ellos una novia, que se marchita al anochecer. Tú, con toda la inmensa tarde por delante, echas a caminar (Rabinad, 1969: 133).

Este extenso fragmento, que va a abarcar doce páginas, explota la intención del autor de que, a través de la variedad en el narrador, el lector termine confundiendo también los límites entre la «realidad narrativa» (aquello que les pasa a los personajes) y la «ficción narrativa» (aquello que los personajes imaginan que les ha sucedido). En este sentido el lector queda igualado con Miguel Marco, quien al final de la novela es incapaz de distinguir la realidad del sueño, tal y como explicaremos más tarde. El uso de la segunda persona aumenta en este caso la expresividad y contribuye a remarcar la diferencia entre un Miguel Marco con amigos y aparentemente feliz, y un Miguel Marco sin amigos que es interpelado con una gran violencia verbal, lo que intensifica lo patético de su situación.

Los constantes cambios de narrador tienen la función literaria en la novela, como decimos, de crear un territorio móvil, difuso, un vaivén que confunda al lector sobre en qué parcela de la realidad se desarrollan los hechos. Además, desde el punto de vista de la historia literaria, Rabinad se ha adentrado en un momento creativo en que los autores

tienden a la complicación expresiva. Robert C. Spires en *La novela española de posguerra* intuye este proceso como respuesta a un aumento de la heterogeneidad de la sociedad, que la vuelve también más compleja, de ahí que la novela del momento, que sería reflejo de esa sociedad, adopte las formas más variadas. Lo que ocurre con Antonio Rabinad es que, aunque él se interna en este camino, no abandona sus pilares narrativos primeros. Lo que hace es adaptar esta dificultad técnica a las bases temáticas originales de su producción novelística. Seguimos viendo sus personajes infantiles, su caracterización espacial habitual, la preocupación por la muerte, el lado más amargo de la posguerra... Con lo que el aumento de la complejidad técnica (de la que el uso de varios narradores es un ejemplo) no supone una ruptura en su producción narrativa, pero sí un nueva traba para llegar a los lectores, quienes tienen que enfrentarse a textos que exigen de un observador perspicaz y que además tienen dentro de su argumento principal la posguerra española, algo que ya no se encuentra entre los gustos estéticos principales del potencial receptor.

No podemos obviar tampoco que el narrador de *Marco en el sueño* sigue utilizando el habitual «estilo entrecortado» rabinadiano, con continuos sintagmas u oraciones enteras que se amoldan a la situación narrativa y que hacen mucho más plástica la forma de expresión. Encontramos casos muy variados, desde aquellos que interactúan con el contexto de forma que colaboran a transmitir la ambientación que se pretende, hasta aquellos otros que simplemente omiten la parte del pensamiento de un personaje y, paradójicamente, intensifican su mensaje. Del primer grupo tenemos el ejemplo que sigue, en el que el ruido impide al receptor entender todo el mensaje:

—¿Ha podido oír mi nombre con este alboroto? [...]

—... berto nos ha hablado mucho de usted —indicó el baile con la barbilla—. A ellos les gusta, ¿sabe? Cuanto más ruido, más se divierten. *Son* así (Rabinad, 1969: 16).

Por lo que respecta a los pensamientos de los personajes, podemos citar el siguiente ejemplo de Máximo, en el que está pensando el motivo de por qué Fani, una chica joven que acaba de conocer, no baila en las fiestas y se dedica todo el tiempo a poner discos. La omisión del segundo término del pensamiento da la sensación al lector de que será de más intensidad que el primero: «Quizá haya hecho una promesa. Debe ser una beata, una...» (Rabinad, 1969: 18).

También referido a los pensamientos de un personaje no podemos evitar señalar el caso siguiente. Es un momento en que los pensamientos de Joaquín se entremezclan con la lectura de un periódico. El narrador hace uso de la técnica de yuxtaposición que hemos mencionado, pero en una situación más concreta y abarcable, lo circunscribe a un hecho común de la vida cotidiana: leer un periódico mientras se está pensando en otra cosa. Contrasta en el fragmento la felicidad de Joaquín con la gravedad de la noticia:

Era sabroso leer sintiendo el sol acariciador en la nuca. *Los bandidos colombianos* recorrieron sus ojos *pasan a cuchillo a un poblado*. Todas las agradables verdades que formaban su vida subían en aquella límpida mañana a fortificarle y alegrarle: el aprecio que le demostraban los jefes, su posible ascenso a encargado apenas se casara, las seguras quince mil pesetas que tenía en la libreta de ahorros: total, treinta y cuatro muertos entre mujeres y niños. Sin contar el aumento del sueldo, los puntos, y el premio de Nupcialidad. «Pero esos tíos son unos salvajes», se dijo vagamente (Rabinad, 1969: 121).

Vemos cómo Antonio Rabinad anticipa en este texto el uso destacado que la prensa tendrá como elemento de ambientación en novelas posteriores, y del que es un exponente importante *El hombre indigno*.

Finalmente señalamos diversos casos con el uso característico del guion. Con él se pretende destacar diversos factores. Así, podemos apreciar una representación del movimiento de un futbolista y la rapidez verbal del comentarista en la locución de radio: «*Kubala-coge-la-pelota-ycorrecorre* – atención señores – gol! ¡GOL! –ha sido unchut formidable» (Rabinad, 1969: 138).

También puede verse como manera de intensificar la importancia de una idea. Es una especie de silabeo que contribuye a marcar a fuego una intención en la mente de un personaje. Esto es lo que ocurre cuando Miguel Marco no concreta en el día señalado su voluntad de dejar la oficina. Se repetirá a sí mismo con fiereza que deberá hacerlo al día siguiente: ««se-lo-di-rás-ma-ña-na-¿me-oyes? De-ma-ña-na-no-pa-sa»» (Rabinad, 1969: 173).

En último término, nos volvemos a hacer eco de la manera en la que el narrador utiliza las diferentes habladurías de la calle para conformar un conjunto de realidades no confirmadas. Esta manera de contar la hemos relacionado en capítulos anteriores con el concepto de «aventi». Ciertamente no responden a la misma fórmula exacta que utiliza

Marsé, pero sí podrían considerarse como un estado embrionario de este recurso. Álvaro Fernández hace la siguientes puntualización sobre las «aventis»:

Las aventis son relatos orales que mezclan ficción y realidad indiscriminadamente, apoyados en categorías genéricas extraídas de los productos culturales masivos que consumen los niños. Se producen en el momento en que se cuentan y los oyentes tienen en ellas un rol activo para hacer avanzar la acción cuando realizan cuestionamientos, preguntas, objeciones. Esta oralidad interactiva, esta puesta en escena del relato ante un público fervientemente participativo, subraya el carácter colectivo, móvil e inestable del género aventi (Fernández, 2003: 67).

Aunque ya lo mencionamos en *El niño asombrado*, es en *Marco en el sueño* donde este recurso comienza a verse de forma más nítida. En Rabinad el uso de las habladurías se mezcla con la imaginación de los personajes, de forma que la información que éstos terminan dando a su interlocutor es una mezcla arbitraria de realidad y ficción. Podemos establecer dos diferencias fundamentales si partimos de las palabras de Álvaro Fernández: la primera es que en Antonio Rabinad no hablamos de relatos completos, sino de caracterización de personajes o de hechos puntuales, con lo que su extensión es mucho más breve. La segunda es que los generadores de estos textos no serán niños necesariamente, sino que podrán participar también los adultos. En *Marco en el sueño* vamos a ejemplificar esto con dos casos: las elucubraciones del barrio sobre el origen de Eliseo, en primer lugar, y, luego, las posibles razones que motivaron, según la gente, la ruptura entre Cristina y su primer novio, Javier, justo antes de casarse. El caso de Eliseo será discutido con frecuencia por Miguel Marco y Santi:

¿Qué hacía aquel hombre en el terrado? ¿De quién se ocultaba, o de qué huía? («No sé, algún día lo encontraré muerto, yo siempre espero encontrármelo muerto», seguía la portera. «Porque no come, es que nunca lo he visto». «¿Y a mí me ha visto comer alguna vez?», dijo Santi). Y se sabían otras cosas, informaciones llegadas no sé cómo, transpiradas: «dicen que le han matado a toda su familia, que estuvo preso en ese barco, y ahora enseña a los niños a leer, ¿no le decía yo?, en el *Uruguay*, a cambio de algún plato de comida, es un fascista» (Rabinad, 1969: 56-57).

La teoría de que Eliseo sea un fascista perderá fuerza cuando las tropas nacionales entren en Barcelona y el anciano sigue en la misma precaria situación que hasta ese momento. Los niños discutirán sobre esto:

«¿LO VES?», le había dicho a Santi, poco después de entrar los nacionales, «si lo fuera no seguiría ahí escondido. Le habría faltado tiempo para ponerse a decir misa y todo eso (Rabinad, 1969: 112).

El caso de Cristina será también característico. Su primer novio la abandona a pocos días de la celebración de la boda para entrar en el seminario. Un suceso tan peculiar se extenderá pronto de boca en boca entre las vecinas del barrio, quienes crearán diversas versiones alternativas:

Yo me anticipaba a los rumores, los oía ya, contradictorios, como en mis tiempos de niño: *a)* «qué quiere que le diga, para mí que ella vio algo raro en él tanto caminar mirando al suelo y lo plantó, verlo no digo pero se lo olió, esas cosas siempre se huelen, y a mí esos mosquitas muertas...», y *b)* «tiene gracia señora ha sido él quien la ha plantado desde luego, y con los humos de la niña vamos que ni los buenos días, no es que quiera decir que a lo mejor le ha pasado como aquel, uno que estaba ya para casarse, nada todo comprado el piso puesto y eso es verdad, es un amigo mío, Labrador, ya le conoce, pues unos días antes de la boda sus amigos le dicen: hala, vamos a hacer la despedida de soltero, y él no quería, es un tipo muy serio, no te la pierdas hombre, una vez en la vida o es que no quieres invitarnos, y al fin se fueron a tomar unos chatos por ahí y luego a una casa de postín, y la primero [sic] que les salió fue ella, no jodas, la futura, y eso es verdad, se lo juro, la prueba, Labrador no se ha casado...» (Rabinad, 1969: 157-158).

Antonio Rabinad introduce de esta manera al lector en la parte más profunda de la sociedad, en los estereotipos, en los comentarios maledicentes... en definitiva, en las creencias populares más arraigadas que terminan conformando la épica del pueblo, y que le ayudan a dar una visión última de la Barcelona de su infancia y juventud.

Finalmente en lo que al tratamiento de los elementos narrativos de *Marco en el sueño* se refiere, procederemos al análisis de los personajes de la novela. Su estudio detallado nos permitirá una interpretación más clara de los temas principales presentes en la narración. Adelantamos que los tres casos en los que vamos a profundizar responden a un esquema de *personaje llano* debido a que sus perfiles no sufren una

modificación a lo largo de la fábula, sino que sus características principales quedan establecidas desde el principio sin que exista una evolución significativa.

A lo largo de la novela, Miguel Marco, Máximo y Eliseo destacan por encima de todos los personajes. Máximo y Eliseo intentan influir en el ánimo de Miguel Marco, recreándose una imaginaria situación en que el mal (Máximo) y el bien (Eliseo) se enfrentan por el alma de un individuo. En medio, Miguel Marco, un muchacho sentimental, inseguro, confuso y abúlico que desde el principio se siente atraído por Máximo como forma de huir de una vida que detesta. La escenificación de esta lucha mística queda clara desde muy temprano:

Y, alternativamente, mezcladas en las páginas del libro, desfilan las imágenes de Eliseo y de Máximo. Es una especie de lucha, de forcejeo entre dos poderes que se disputan, en el plano astral, la posesión de Miguel Marco, ese pobre Miguel que lee y lee, sin entender nada (Rabinad, 1969: 54).

En ese combate, el que tiene al principio todas las de ganar es Máximo. En la novela se nos presenta como un joven sugerente y atractivo, dueño de sí mismo y con un efecto dominante sobre los que lo rodean. Al mismo tiempo, el narrador va incluyendo en su caracterización elementos que lo perfilan como alguien con una maligna segunda intención, hasta el punto que terminará siendo desagradable para el lector. Desde el comienzo vemos cómo a Máximo le atraen el dolor y el sufrimiento de los demás. Al comienzo de la fiesta inicial, este personaje se fija en las madres que han acudido para vigilar a sus hijas. Aquí se produce su primera calificación tenebrosa: «[...] las mamás hablaban de sus cosas, de enfermedades, parientes operados, y sonrió; empezaba a divertirse» (Rabinad, 1969: 19).

Máximo demuestra una seguridad constante que contrasta con lo pusilánime de Miguel Marco. Esto se deja ver cuando tienen que llamar a un sereno. Las palmadas de Miguel Marco son inútiles, las de Máximo, en cambio, inmediatamente efectivas:

Parado en mitad de la calle, Miguel Marco dio unas flojas palmadas.

—Así no vendrá nunca —protestó Máximo, risueño, y él mismo dio unos vigorosos golpes, hasta que oyeron sonar un bastón, y una voz lejana anunció: «Voy, hombre, voy» (Rabinad, 1969: 40).

Miguel Marco ve en Máximo la solución a una vida sin esperanza ni ilusión. Cree que con su ayuda será capaz de decidirse a lanzarse por las cosas que ansía, la primera de las cuales será salir de su trabajo de oficina. De hecho, es en el rutinario itinerario matinal hacia ese trabajo donde toma la decisión de aprender de Máximo:

«He de ser amigo suyo», decidió. «Él me enseñará a ser libre. Aunque se burle de mí un poco al principio, no me importa» (Rabinad, 1969: 47).

Antonio Rabinad reproduce en la figura de Máximo al estereotipo demoniaco, tan repetido en los cuentos clásicos e incluso en la cultura cinematográfica, que ofrece lo que más desea al individuo que pretende embaucar. Máximo lo puede conseguir todo y así se lo hace saber a Miguel Marco. Esto ocurre en dos ocasiones en las que se tratará lo que Miguel Marco más anhela: enamorar a Susana y abandonar el trabajo. En la primera, al poco de conocerse, Miguel Marco expone su deseo de aprender a bailar. Máximo zanja la cuestión instando a Alberto a que lo enseñe. A partir de ahí:

¿Lo ves, qué fácil? ¿Se te antoja otra cosa? Pide lo que quieras, chico. ¿Qué te parece? ¿Alguna chica del baile? Elige: ¿ponemos las del jersey encarnado?

Máximo extendió el brazo, e incluso se detuvo un instante. El otro le miraba, turbado y molesto, pero, con todo, sintió cierto escalofrío, como si realmente Máximo pudiera entregarle a Susana, hacerla brotar literalmente de la tierra (Rabinad, 1969: 37).

En la segunda ocasión, Máximo va a ser más vehemente y su figura se volverá aún más oscura porque ya no solamente ofrece, sino que pide algo a cambio como compensación, y esa compensación, que llega a ser valorada por Miguel Marco, no es sino una situación demencial. Máximo le plantea a Miguel Marco la posibilidad de que deje la oficina. Él le pagará lo mismo, mil pesetas, simplemente por permanecer ocho horas diarias en una habitación. Le está comprando su vida:

—La verdad es que ya no vale mucho [se refiere a la vida de Miguel Marco]

—Máximo habló desde la sombra de los toneles—. ¿Dices que sólo mil pesetas? Es una ganga, la compro.

—¿La compras?

—Quiero decir que yo te doy esas mil pesetas.

—Comprendo —Miguel Marco sonrió como si hubiera estado esperando aquello—. ¿Y qué debo hacer, a cambio? Porque me figuro que no me lo vas a dar por nada [...].

—Exactamente. Eso es lo que debes hacer: nada. Yo sólo compro tus ocho horas diarias. Ocho horas pasadas en una habitación, sin hacer nada. Como ves, es un trabajo fácil.

[...] Un antiguo cuarto ropero. No tiene ventanas, desde luego; sólo una claraboya muy alta. Ni muebles; las paredes desnudas. En fin, quizá haya alguna cucaracha. Alguna cucaracha —repitió—. Y arañas. ¿Te gustan las arañas?

[...] Allí podrías leer, qué se yo, masturbarte (Rabinad, 1969: 70-71).

Los propios parlamentos de Máximo son muy explícitos en lo que respecta a este sentido demoníaco, llegando a amenazar con el infierno tal y como hace con la dueña de un prostíbulo: «Se me ocurre que... ¿sabe lo que hará usted, cuando se muera, en el infierno?» (Rabinad, 1969: 221).

Detrás de esta caracterización, lo que plantea Antonio Rabinad son los motivos últimos a través de los cuales alguien puede convertirse en un personaje como Máximo. Él obviamente no es en realidad un elemento sobrenatural, es un joven que ha perdido la fe en la vida por todo lo que le ha ocurrido. En este punto entendemos que Rabinad sitúa la guerra como elemento devastador que ha truncado la vida de una generación: la que ha crecido sin padres. Máximo es abandonado por su madre y no llega a conocer al padre. Éste es el primer paso de su sufrimiento vital y, como consecuencia, de su descreimiento ante la vida. Dirá Máximo:

Somos una generación sin padres. A unos, los rojos los liquidaron durante un paseo. Otros, al entrar los nacionales. Para el caso, el resultado ha sido el mismo. Y ahora estamos solos (Rabinad, 1969: 136).

Como consecuencia también de la ausencia paterna, no hay límites morales porque no se han inculcado. Máximo ha crecido sin una instrucción en los principios que separan el bien del mal: «Ya lo ves, nos quedamos sin padres; somos libres. Podemos hacer lo que queramos» (Rabinad, 1969: 139).

Rabinad plantea la pérdida generacional de la infancia. Si no hay padres no puede haber infancia, y eso redundará negativamente en los adultos futuros. Una de las citas que encabeza el libro es indicativa de esto:

«No enverineu la infancia»

(Pasquín de la *Generalitat* de Cataluña)

Los niños de la posguerra se han envenenado a raíz de las inmoralidades de las que han sido testigos, y Máximo es el principal exponente de este proceso.

Cuando Máximo abandona el asilo, vive en una nebulosa de irrealidad, sin vida reflexiva y dominado sólo por necesidades primarias, hasta que es partícipe de un hecho traumático que terminará haciendo que se rebele contra todo. Un día en que el hambre se hizo más fuerte de lo habitual, subió al terrado de un edificio y descubrió las tuberías del gas, que eran de plomo. En ese momento decide cortar una sección que luego vendería para poder seguir subsistiendo durante un tiempo. Una vez cometido el robo, Máximo escapa del lugar:

Sin perder tiempo, descendió la escalera. Tuvo suerte; sólo, casi al final, se cruzó con un niño que subía, la cartera escolar a la espalda. El muchacho lo olvidó en seguida (Rabinad, 1969: 168).

Al día siguiente y por puro azar (como así remarcará la tipografía), Máximo leerá una noticia en el periódico que le hará ver con más claridad la realidad. La segmentación a la que se ven sometidos estos fragmentos del texto, debido al tipo de narración en la que se van alternando los momentos temporales del pasado y el presente, impide al lector entender qué ha pasado:

FUE UN AZAR que, al día siguiente del robo del plomo en la escalera, el muchacho recogiese un periódico que un hombre acababa de dejarse olvidado sobre un banco, y se pusiera a releerlo. Su mirada fue vagando de artículo en artículo, hasta caer de pronto sobre una pequeña noticia inserta en el capítulo de sucesos. Al principio, la leyó de un modo maquinal. De súbito, se interesó por ella tan vivamente que, luego de releerla muy despacio, se detuvo un rato pensativo. Terminó recortando la noticia con los dedos, cuidadosamente, para guardarla en un bolsillo de la americana. En seguida, y por primera vez en mucho tiempo, el muchacho hizo un esfuerzo por comprender (Rabinad, 1969: 174).

Esta situación narrativa en la que el lector posee menos información que el personaje conforma un *secreto* que va a tardar en descubrirse. En lo que sí incidimos es

en el proceso de «comprensión» que se ha llevado a cabo en Máximo. Ha salido del sueño, entendido en este caso como alienación, y se ha producido una toma de conciencia. De hecho, su interés por lo intelectual aumenta: «Y al muchacho se le despertó una extraña afición a la lectura, y leía todo libro que cayera en sus manos. Así iba capacitándose» (Rabinad, 1969: 174).

Al final de la novela, se nos aclara qué era lo que ponía el recorte:

Era la reseña de un accidente: un niño había muerto en la escalera de una casa de vecinos, víctima de un escape de gas. El accidente había sido provocado: alguien había subido hasta el último piso para robar impunemente un trozo de tubería, alguien que luego de cometer el robo ni siquiera se había preocupado de aplastar los bordes de la sección cortada (Rabinad, 1969: 273-274).

Esta situación sin sentido aparente, en la que un gran número de errores en cadena provoca la muerte del niño es lo que hace perder a Máximo toda fe en la vida. Por azar entra en esa casa y descubre la tubería que termina robando, por azar el niño llega en ese momento y la madre no está para abrirle la puerta, por azar descubre el periódico esa mañana, y por azar también, finalmente, se reconoce como causante del accidente. A partir de aquí Máximo no va a creer en un fin último para la vida, se vuelve descreído, nihilista, lo ve todo como una broma macabra¹¹ y se convierte en un rebelde que reta constantemente a los demás.

La lucidez que alcanza Máximo, porque se ha dado cuenta de la condición absurda de las cosas, se manifiesta en que a partir de ese momento no experimenta sentimiento alguno. Esto hace que deje de sufrir, pero es una pérdida artificial del sufrimiento que lo equipara con una sombra o un cadáver y que no le da felicidad. Desde este momento intentará sufrir y hacer sufrir para volver a sentirse vivo. Esto es lo que le dice a Miguel Marco en la escena en que éste descubre que Máximo ve a solas a Susana:

No, yo no puedo sufrir... y eso es precisamente lo que me da rabia. Las cosas me dejan la mar de tranquilo. Y yo, ahora, debería estar sufriendo, porque eso llena la vida, puede llenarla, porque si uno no tiene nada firme en la vida, ¿qué diablos de vida es ésta?

¹¹ Es el mismo descreimiento que sufre Doriac en *Los contactos furtivos* tras el adulterio, y que finaliza con la devolución consciente de su existencia a ese creador sin reglas que de forma arbitraria rige las vidas de los personajes.

No sufro, y me esfuerzo en convencerme de que debo sufrir, y represento para mí sólo una comedia [...] Y tú, Miguel, ¿estás sufriendo? No sabes cuánto te envidio. A ti se te podría hacer feliz en un momento, ¡y con tan poca cosa! A mí, con nada. Este mundo es un asco. Es malo estar solo. Hazme caso, Miguel, cástate. Un hombre debe casarse y tener hijos, aunque sólo sea para transmitirles su locura (Rabinad, 1969: 237).

Numerosos serán los ejemplos en los que Máximo se relaciona con un dolor espiritual que él no tiene. De hecho, lo buscará por todos lados. El caso más significativo es la relación que mantiene con Lula. Máximo conoce a esta chica mientras ella ejercía la prostitución, siendo ambos muy jóvenes. Vivirán juntos e incluso llegarán a casarse, pero él nunca le pedirá que deje su oficio. La relación termina cuando ella lo abandona. Con todo, él suele acudir a los prostíbulos que Lula frecuenta para observarla y controlar el tiempo que está con cada cliente. Máximo busca un sentimiento. Si consigue encontrar algo que le duela, también habrá encontrado la felicidad. Lo único que debería hacer es buscar la forma de calmar ese dolor.

En definitiva, Máximo es un descreído ante la vida, a la que mira con un cinismo terrible. No le encuentra sentido, nada lo conmueve y ve con una mezcla de desprecio y envidia el sufrimiento ajeno. Lo identificamos con el «hombre descompuesto» que señalan las palabras del *Diario de un escritor* de Dostoievski que preludian la novela:

Aquí tiene usted, por ejemplo, a un individuo que ya se descompuso del todo, y, sin embargo, cada seis semanas aproximadamente, sale de pronto diciendo una palabra, claro que desprovista de todo sentido...

Miguel Marco, por su sensibilidad exacerbada, será para Máximo la víctima propiciatoria.

En el otro platillo de la balanza se encuentra la figura de Eliseo. Al comienzo del presente apartado hemos visto los problemas que este personaje plantea a Antonio Rabinad a la hora de ser incluido o no en la novela. Finalmente el autor decide utilizarlo, posiblemente para compensar el aura negativa que aporta Máximo. Previamente, la figura de Eliseo había aparecido con brevedad en *A veces, a esta hora*.¹²

¹² Continúa aquí Eliseo una línea de repetición de personajes que permite ir uniendo las novelas de Antonio Rabinad. Así, si *Los contactos furtivos*, *A veces, a esta hora* y *La transparencia* se unen por la presencia común en ellas de Paco Sureda, Eliseo será a su vez el elemento que engarce *A veces, a esta hora* y *Marco en el sueño*. Esta repetición de personajes contribuye a la interpretación de *Un reino de ladrillo* como un todo unificado.

Era al anciano que permite que los transeúntes miren a través de su telescopio por el precio de una moneda:

En aquel momento, uno dio una peseta al viejo de la barba, y aplicó un ojo al extremo del tubo. El viejo, a su lado, desarrolló un poquito de cultura, explicando al cliente que lo que estaba viendo no era una estrella, sino un planeta, Júpiter, y que a derecha e izquierda del mismo, en el plano ecuatorial, distinguiría unas pequeñas estrellas, que tampoco eran estrellas, sino los satélites de Júpiter (Rabinad, 1965: 216).

Eliseo aparece en *Marco en el sueño* como un anciano desgarrado del que la gente sabe muy poco. Su aspecto «Alto, flaco, con una barba rala y blanquecina, ya con su largo abrigo negro y aquella boina que no se quitaba nunca» (Rabinad, 1969: 56) lo asemejaban a un ermitaño. El hecho de que viva solo y aislado en el terrado, ensimismado en su trabajo y rodeado de hojas, libros y polvo acentúa el parecido. De hecho, él se llega a sentir «como un místico de la edad dorada» (Rabinad, 1969: 95). La rumorología popular lo tenía como un sacerdote escondido a la espera de tiempos mejores. Sin embargo, más tarde se conoce su secreto: Eliseo fue profesor de la Institución Libre de Enseñanza y, mientras estaba preso, un bombardeo mató durante la guerra a su mujer y a su hija. A partir de esta tragedia, Eliseo, que tenía fe en Dios, intenta encontrar una razón para su desgracia, el porqué el Dios de sus creencias no le ha sido de ayuda. Desde ese momento está escribiendo un libro que le lleva ocupando todos estos años: «Era una historia de la humanidad, concebida como un hombre único, una sola forma-pensamiento...» (Rabinad, 1969: 104). Eliseo, como Máximo, ha conocido también la desgracia en su vida de una forma azarosa, pero esto no lo ha llevado al descreimiento absoluto sino que lo ha impulsado, en cambio, a querer conocer más. Máximo y Eliseo representan posturas contrarias ante una misma causa: lo incomprensible de la realidad.

Por otro lado, y aunque ampliaremos la idea en el epígrafe siguiente, apuntamos que Eliseo es el personaje que introduce más claramente en la narración la idea de que los personajes son sólo un sueño evocado por un supremo hacedor. En el momento en que ese creador de sueños despierta, los personajes desaparecen y mueren.

Eliseo ha influido decisivamente en la juventud de Miguel Marco, insuflando en el muchacho una serie de valores espirituales que se unen a su natural ingenuidad, lo que termina conformando en el muchacho un carácter muy peculiar. Cuando es

consciente de la existencia de Máximo, Eliseo reacciona como si lo conociera desde siempre, como si la lucha indirecta (pues ambos personajes no coinciden durante la novela) que van a mantener por Miguel Marco fuese algo que llevase sucediendo desde mucho tiempo atrás. La situación en la que esto ocurre contribuye a insinuar una posible naturaleza sobrenatural del personaje, dado que Miguel Marco no llega a comentarle nunca al anciano que tiene un nuevo amigo, sino que tan sólo lo piensa, y eso es suficiente para que Eliseo conozca la coyuntura. En el siguiente fragmento, Miguel Marco se excusa ante Eliseo porque últimamente no le hace las visitas acostumbradas:

Lo que pasa es que... –fue a decirle: «tengo un amigo». Pero se contuvo. ¿Un amigo? La sonrisa de Máximo se encendió en un ángulo de la escalera. Marco sintió una nueva ráfaga de optimismo, seguida de otra, helada, de aprensión–, he estado ocupado –acabó desmayadamente–. Subiré un día de estos. Hablaremos, he de contarle muchas cosas.

[...] — ¿Cómo se llama tu amigo? –preguntó con sencillez, como si el otro le hubiera nombrado anteriormente.

—¿Cómo? –balbuceó Marco. [...] Se llama Máximo.

—¿Máximo? –repitió Eliseo, como soñando–. Es un nombre inquietante.

—No tiene nada de particular –Marco intentó sonreír–. Es el nombre que se le ocurrió a sus padres: una casualidad.

[...] —Nadie tiene su nombre por casualidad¹³ (Rabinad, 1969: 99).

A partir de aquí Miguel Marco le propone a Eliseo conocer a Máximo, algo a lo que el anciano termina aceptando. Sin embargo, su primera reacción es la de rechazar el contacto con el nuevo amigo:

—¡No! –casi gritó–. ¡No! –y luego, en un tono más bajo, como para sí mismo–: A Ese... ya le conozco demasiado... (Rabinad, 1969: 100).

¹³ No queda claro el porqué del sobresalto de Eliseo ante el nombre de Máximo. Su etimología no ofrece un claro simbolismo, y tampoco hemos encontrado un referente bíblico que nos ayude a añadir luz a la cuestión. No nos parece descabellado unir el potencial significado de la raíz latina que podríamos traducir como «en grado sumo» con la idea de la descomposición espiritual que esboza Dostoievski en la cita inicial vista. De esta manera, Eliseo habría reconocido a un alma que ha alcanzado el extremo mayor de depravación posible.

Cuando se despiden, Eliseo vuelve a su habitación en el terrado, para lo que ha de subir al último piso del edificio, estableciéndose en el personaje la imagen de un ascenso celestial:

Sin decir palabra, Eliseo dio media vuelta, y siguió ascendiendo por la escalera, lentamente, descansando a trechos, la mano en la negra barandilla, la barandilla amiga cuyas vueltas y salientes conocía a tientas, arriba, arriba, hasta las estrellas (Rabinad, 1969: 100).

Para que el lector identificase de forma conveniente la disputa mítica que se puede interpretar entre Máximo y Eliseo por la figura de Miguel Marco, Antonio Rabinad decidió revestir la novela de una pátina de misticismo utilizando para ello la Biblia como material creativo. Así, es posible encontrar numerosos referentes bíblicos que aportan un mensaje que refuerza la caracterización de los personajes. Debido a la importancia que tiene este factor en el papel que desempeñan Eliseo y Máximo como figuras simbólicamente enfrentadas dentro de *Marco en el sueño*, vemos conveniente detenernos un momento en esta cuestión antes de pasar al estudio detallado de Miguel Marco.

La primera aparición de un elemento de este tipo lo tenemos en una de las citas que anteceden a la novela, y que es tomada del Deuteronomio 24, 16:

No morirán los padres por la culpa de los hijos, ni los hijos por la culpa de los padres, cada uno sea condenado a muerte por pecado suyo.

En el Deuteronomio encontramos leyes civiles y religiosas intercaladas en discursos, que podemos entender que actúan como testamento espiritual que Moisés deja a su pueblo antes de morir para que las tenga en cuenta como forma de vida en la venidera tierra prometida. En este escrito del Antiguo Testamento tendrá gran importancia la necesidad de la protección de los débiles dentro del contexto de Israel, y se alude a la toma de conciencia de la responsabilidad individual frente a la responsabilidad colectiva. Esta última idea es la que vamos a utilizar para interpretar el sentido de la cita anterior dentro del ámbito de la novela. Recordemos la importancia que Máximo le da al hecho de no haber compartido la infancia con sus padres. Su decadencia moral procedería en parte de la herencia (o en este caso de la falta de ella)

que le han dejado sus progenitores. En contra de esta idea tenemos las líneas antes citadas del Deuteronomio. Rabinad las utiliza para reforzar la idea de responsabilidad individual y evitar explicar así todo lo que ocurre a partir de los traumas del pasado. Es decir, Máximo sí es responsable de cómo es y de lo que hace, y no todos sus desmanes podrían achacarse a lo que ha vivido.¹⁴

Aunque en su forma es bastante más oscura,¹⁵ y por tanto cercana a la personalidad de Máximo, otra cita bíblica hace hincapié en la necesidad de rendir cuentas por los hechos realizados por uno mismo. Dicha cita la encuentra Miguel Marco subrayada en una Biblia que descubre en casa de Máximo. Es de notar la apariencia gastada del libro, que da cuenta también de que Máximo leía con frecuencia la Biblia. De aquí podemos inferir que fue una de las obras con las que Máximo se instruyó de forma autodidacta tras el despertar que supone para él la muerte del muchacho debido a la intoxicación de gas. Es decir, que parece que el personaje tiene un conocimiento religioso amplio:

A su lado, ahora, vio un libro. Se acercó para tomarlo. Era una Biblia. «¿La Biblia»? Y tenía las tapas grasientas, como de libro muy usado; muchas páginas aparecían con señales y recuadros en rojo. Su mirada cayó sobre unas líneas marcadas: *«Aterrará a los hombres, que andarán como ciegos; como se derrame el polvo, así será su sangre derramada, y tirados sus cadáveres como estiércol»* (Rabinad, 1969: 190).

Esta cita bíblica pertenece al profeta Sofonías (Sof 1, 17) y se contextualiza en el llamado «Día de Yahvéh», día que, según una tradición judía, habría de venir al final de los tiempos, y en el que el pueblo de Israel esperaba la caída de los impíos y su establecimiento definitivo a la cabeza de los hombres como pueblo elegido. Sin embargo, estas palabras, puestas en boca del propio Yahvéh, advierten de que no se debe ser soberbio pues, cuando tenga lugar tal día, cada uno deberá ser responsable de lo que haya hecho, así que es posible que un teórico día de júbilo pueda convertirse para muchos en un día de lágrimas. Nuevamente, como vemos, se insiste en la responsabilidad individual.

Interesante es también otro fragmento bíblico que refuerza la idea de ensoñación que luego trataremos. En *A veces, a esta hora* ya habíamos llamado la atención sobre

¹⁴ En la Biblia podemos ampliar esta idea del Deuteronomio en Jr 31, 29-30, Ez 14, 12-16 o Ez 18, 1-3.

¹⁵ La oscuridad de la cita se intensifica en el fragmento de la novela porque, a continuación, Miguel Marco advertirá, clavadas en la pared junto a la cama, una serie de fotos de fusilados durante la guerra.

la utilización del vino para que los personajes duden sobre el carácter real de lo que están viviendo,¹⁶ y en *Marco en el sueño* se sigue una tónica parecida. De esta manera, mientras comparten mesa en una taberna Alberto, Miguel Marco y Máximo, dirá éste:

Bebiendo vino se aprenden muchas cosas. Se dice, bueno, lo dice la Biblia, que el vino es el vehículo de las visiones, de las profecías: «Y tus ojos verán cosas extrañas, y hablarás sin concierto». Así dice. Bonito, ¿eh? (Rabinad, 1969: 68).

Este texto lo podemos encontrar de forma original en el libro de los Proverbios (Prov 23, 33), es una perícopa que bastantes exegetas titulan como «El borracho». El tema principal del fragmento es la posibilidad de descubrir una verdad paralela a la que nos muestran los sentidos, lo que conjuga muy bien con las realidades alternativas creadas por los personajes de la novela a través del sueño o de la imaginación.

No solamente los textos cristianos canónicos son usados por Antonio Rabinad, sino que el autor también introduce en *Marco en el sueño* otros textos no reconocidos oficialmente por la iglesia. Tal es el ejemplo del Evangelio de Eva.¹⁷ Al autor no le interesa en absoluto el dogmatismo religioso sino la pintura de ambientes y personajes que persigue. En esta ocasión, Eliseo elige unas líneas de este evangelio apócrifo para comenzar su libro:

Y el anciano murmuró una vez más las palabras con que empezaba el libro, sacadas del Evangelio de Eva: «Yo soy tú y tú eres yo; dondequiera que estés, allí estoy. En todas las cosas estoy desparramado y de cualquier sitio puedes recogerme, y, recogíendome a mí, te recoges a ti mismo...» (Rabinad, 1969: 104).

A través de estas palabras se revela el tema último que persigue el anciano en su obra: una completa identificación entre el creador que sueña y los personajes que nacen a partir de ese sueño. Dichos personajes se identificarían con su Dios, recorriéndose un paso más en la relación habitual que se admite en la doctrina oficial. Así, en el Génesis (Gn 1, 27), tenemos: «Y creó Dios el hombre a imagen suya [...]». Vemos cómo en este último caso no hay una identificación, tan sólo un parecido. Con la teoría de Eliseo se

¹⁶ Recuérdese el fragmento de la discusión entre Pablo y Juanito en casa de éste último, o la ebriedad que padecen Manuel y Paco Sureda al final de la novela.

¹⁷ Según nos dice Aurelio de Santos Otero en *Los evangelios apócrifos*, el Evangelio de Eva es un evangelio gnóstico fundado en visiones imaginarias. Conocemos su existencia por los testimonios de San Epifanio en el siglo III d. C.

deduce que, igual que ellos son creados por el que sueña, al ser de la misma naturaleza que el soñador, también podrían actuar como creadores, hecho este que efectivamente tiene lugar en la narración.

Los nombres de dos de los personajes también remiten a la historia bíblica. Son los casos de Eliseo y de Miguel Marco. En el caso del anciano hay una referencia en la propia novela que nos pone sobre aviso. Esta situación se produce en un momento en que Miguel Marco comienza a experimentar un estado general de nerviosismo y malestar que el propio muchacho atribuye a un acercamiento excesivo a Máximo. En ese momento parece querer recurrir a Eliseo, y sube las escaleras a toda prisa para visitarlo. Sin embargo, Eliseo ya no está; los vecinos se han encargado de internarlo en una institución:

Demasiado aturdido para pensar, Marco se detuvo en el centro del cuarto. Era evidente que Eliseo no estaba. Había subido a su cielo, como Elías. En un carro de fuego. O a un platillo volante. Tan milagrosamente como apareciera un día en el terrado, Eliseo había desaparecido (Rabinad, 1969: 217).

El texto bíblico al que se hace referencia es el siguiente:

Mientras iban caminando y hablando, un carro de fuego con caballos de fuego se interpuso entre los dos, y Elías fue arrebatado en un torbellino hacia el cielo (2 Re 2, 11).

Obviamente Antonio Rabinad no utiliza el nombre de Eliseo de forma gratuita, habida cuenta además de las dudas que tuvo sobre si incluir o no al personaje en la novela. Una vez que toma la decisión afirmativa de que aparezca, lo dota de un claro significado simbólico que incida en el lado místico positivo opuesto a Máximo. Eliseo sería en la historia sagrada el discípulo de Elías, a quien el Señor rapta por medio de un carro de fuego ante la presencia del propio Eliseo, quien luego cogerá su testigo como profeta; de ahí la imagen del carro para representar la desaparición del anciano en la novela. Además de esto, Rabinad va un punto más allá ya que el profeta Eliseo pertenece, junto a otros como el propio Elías, Gad o Natán, al conjunto de los denominados «profetas sin obra escrita». De la misma manera, se sobreentiende en *Marco en el sueño* que Eliseo ha sido incapaz de terminar la obra que ha estado preparando durante años. Se convierte también por tanto en un «profeta (metafórico en

esta ocasión) sin obra escrita». Cuando Miguel Marco sube al cuarto de Eliseo, se encuentra todos sus apuntes y borradores preparados para ser tirados a la basura:

La puerta del cuartito, de par en par, dejaba ver el esqueleto del catre, y un somier apoyado en la pared; a su lado, un bulto flácido, hecho con la manta de soldado, recogía toda la ropa, y libros y papeles, barridos y apilados contra la pared, sin ningún orden, parecían hallarse, como todo lo otro, en espera del trapero (Rabinad, 1969: 216-217).

En lo que respecta al caso del nombre de Miguel, también aparece con una referencia bíblica directa dentro de la novela. En cierta ocasión que Miguel Marco está cuidando de Eliseo, que en ese momento se encuentra enfermo, dirá el anciano:

Tu nombre siempre me ha gustado mucho –y agregó, como recitando–: Y llamó a una fuerza celestial por nombre Miguel, está escrito en el quinto Evangelio. No un ángel, una fuerza, ¿comprendes?... (Rabinad, 1969: 145).

Podemos identificar el nombre de Miguel en la novela con el del Arcángel San Miguel que encontramos en el Apocalipsis (Ap 12, 7-9):

Se trabó entonces en el cielo una batalla: Miguel y sus ángeles entablaron combate contra el dragón. Lucharon encarnizadamente el dragón y sus ángeles, pero fueron derrotados y los arrojaron del cielo para siempre. Y el gran dragón, que es la antigua serpiente, que tiene por nombre Diablo y Satanás y anda seduciendo a todo el mundo, fue precipitado a la tierra junto con sus ángeles.

La idea que quiere inspirar Rabinad en el lector es que, de igual manera que el Arcángel se enfrenta al dragón que surge en los cielos y que no es sino el Diablo, igual tiene que resistir Miguel Marco los embates de Máximo para no caer en su círculo de depravación.

Entrando con profundidad finalmente en el personaje de Miguel Marco una vez terminadas las referencias bíblicas, nos llama poderosamente la atención la similitud de este personaje con el Martín Marco de *La colmena* de Cela. No solamente por la semejanza en el nombre, sino también por varios elementos que conforman la estructura del personaje tales como que ambos sean poetas o los problemas económicos que los dos padecen. Teniendo en cuenta, como hemos apuntado en páginas anteriores, la

relación literaria que varios críticos han comentado entre Cela y Rabinad, no sería extraño que el autor barcelonés hubiese tenido presente al personaje celiano como inspiración inicial para su protagonista.

Como decimos, Miguel Marco será definido en varias ocasiones como «poeta». Santi se lo presentará así a Máximo: «mi amigo más antiguo, Miguel Marco. En el colegio hacía poesías. No fuma. No bebe. No...» (Rabinad, 1969: 27). En la parte final de la novela, el propio Máximo incide en esta característica de Miguel Marco:

Tú eres un hombre a propósito para casarse, te lo digo en serio. Tú sabrías apreciar todos los matices, todos los... las... ¡Tú eres un poeta, Miguel! Déjame que te lo diga (Rabinad, 1969: 237).

Antonio Rabinad vuelve a usar, como hace en *El niño asombrado*, el ser poeta como un rasgo de personalidad, una forma distinta de ver la vida que en ocasiones es advertida por las personas cercanas. En Miguel Marco esta idea se concreta en una gran ingenuidad y en una actitud idealista. Es como si aún no se hubiese adentrado en el mundo y las cosas negativas que en él habitan no lo hubieran manchado. De esta forma, su capacidad de sorpresa sigue siendo enorme y, para definirla, Rabinad va a hacer uso una vez más de su característico término del «asombro» para acompañar la forma que tiene Miguel Marco de pasar por la vida. Los ejemplos son múltiples y se dispersan por toda la narración. Así, cuando Miguel Marco acaba de conocer a Máximo y camina por la calle junto a él y a Alberto: «Como siempre que intentaban tomarle el pelo, Marco se sintió débil y asombrado [...]» (Rabinad, 1969: 38). Miguel Marco ha sido así desde niño, cuando el narrador describe la casa en que vive el personaje, se detiene en una foto antigua que intuimos es suya: «un muchacho con traje azul marino, de comunión, el aire asombrado, y un devocionario en la mano» (Rabinad, 1969: 52). Conforme avanza la historia, ya en plena crisis nerviosa, vemos cómo esa ingenuidad ante la vida, ese golpe espiritual continuo que presentan las primaras impresiones, se termina convirtiendo en un lastre para su existencia: «Él [por Miguel Marco] no quiere vivir, no sabe vivir. Su asombro ante la vida ha llegado al paroxismo» (Rabinad, 1969: 260). Más aún, es capaz de transmitir el «asombro» a los que lo rodean; así, cuando acude a las autoridades para contarles que cree que él ha matado a Máximo, el inspector le preguntará a su subordinado en la comisaría qué opinión le merece la declaración:

—¿Qué le parece, González?

González sonrió, enseñando unos dientes ennegrecidos. También él elevaba las espaldas:

—Asombroso (Rabinad, 1969: 269).

El elemento que es más profundamente objeto de su idealización es el concepto de «mujer», y más concretamente Susana, a la que ve como culminación de todas las perfecciones posibles. Muy interesante es el diálogo que se establece sobre este tema entre Miguel Marco y Máximo. Miguel Marco establece su ideal y Máximo termina retorciéndolo para oscurecerlo, hasta volverlo a su imagen y semejanza. Miguel Marco se arrodillaría ante las mujeres porque son puras: «[...] su cuerpo tiene como una luz por dentro. Es un objeto maravilloso, un vaso sagrado, intocable» (Rabinad, 1969: 28). A partir de aquí continúa la conversación, y Máximo, pensando en Lula que es prostituta, pregunta:

—¿Y ante una que no fuera así? ¿Ante un vaso sagrado de esos, al que la vida hubiera llenado de inmundicia hasta los bordes? Una muchacha tan joven como cualquiera de las que están aquí bailando... pero ya no tan virgen, que trotara por las calles... ¿También te arrodillarías?

La pregunta sonaba a desafío. Miguel se sentía agitado.

—¿Por qué no? —habló suavemente—. Si estaba enamorado de ella...

—¿En serio? —dijo Máximo—. ¿Seguiría enamorado de una mujer que lo hiciese con cualquiera, por dinero?

En su voz latía el desprecio. Marco notó que se sonrojaba. Pero repitió, en voz aún más baja:

—¿Por qué no? (Rabinad, 1969: 28-29).

Esta conversación es el origen de que Máximo intente acostarse con Susana. Pretende probar si las afirmaciones que Miguel Marco acaba de verter son ciertas o no, llevarlo hasta el extremo.

El idealismo que observamos en Miguel Marco se convierte en la causa de su profunda infelicidad. Miguel Marco responde a la estirpe de personajes rabinadianos que vive en un mundo que no responde a sus expectativas, pero donde ellos tampoco encuentran el ánimo o la valentía suficientes como para dar un vuelco a la situación. Su inmersión en el mundo adulto (en el presente narrativo tendrá veintitrés años), mientras

él sigue conservando un fondo infantil, termina alejándolo del resto de personajes. De hecho, siempre se llevó bien con su hermana hasta que ella crece. Cuando Santi se hace también adulto, la separación entre él y Miguel Marco se hará evidente: «Al igual que a mi hermana años atrás, yo lo veía alejarse de mí» (Rabinad, 1969: 114), dirá el propio Miguel Marco. Él llega a afirmar sobre sí mismo que «En definitiva, era un niño» (Rabinad, 1969: 178). Concretamos por fin esta idea en el siguiente fragmento, en el que Miguel Marco se refiere a su niñez como a un momento mítico de felicidad:

A veces, mirando a mi niñez, la veía aun brillar a lo lejos, al fuerte sol de la guerra, y me parecía que todo fue decidido entonces, en aquel punto quedó mi vida consumida (Rabinad, 1969: 159-160).

La oficina se volverá a dibujar en esta novela como el símbolo principal de la infelicidad para el personaje. Tal y como le ocurría a Rodell o al propio Rabinad, Miguel Marco se encuentra atrapado en un mundo que detesta y que no responde al dibujo previo de vida que él había creado. Debe permanecer en un trabajo que aborrece ante los problemas económicos de la familia, y no se atreve a buscar una solución. Vive en la prisión de lo cotidiano y es incapaz de provocar una ruptura, por pequeña que ésta sea, en su dinámica habitual. Ni siquiera es capaz de llegar cinco minutos tarde al trabajo, de forma voluntaria, como forma de protesta silenciosa:

La oficina tiraba de él con una vieja fuerza irresistible; iba a engullirle exactamente dentro de un minuto. ¿Y si hiciera cinco minutos tarde, sólo cinco minutos, como primera afirmación de libertad? Fascinado por esa loca idea, Marco retardó el paso hasta que se detuvo por completo, mirando estúpidamente un charco. Pero su corazón empezó a latir anormalmente. Todo el ambiente quieto en torno suyo se volvió hostil, conminatorio: árboles y fachadas, hasta el olor de la cercana fábrica de jabones, le reprobaban en silencio. Consultó su reloj: aún no había pasado un minuto. Marco notaba débiles sus piernas, y estaba sudando; pero no entraría (Rabinad, 1969: 47-48).

Naturalmente, termina entrando. A lo lejos ve cómo se acerca uno de sus jefes y se apresura para ser él el que le abra la puerta. Nuevamente su cobardía le ha ganado la partida.

Como venimos aclarando, la oficina le genera una insatisfacción extrema, hasta el punto que se llega a afirmar en la novela que allí «se sentía el más miserable de los

esclavos» (Rabinad, 1969: 70). Máximo coincide en este sentido con Miguel Marco. También para Máximo todo sería preferible antes que el oficio gris y aburrido de la oficina: «Cualquier cosa antes que oficinista. Mendigo. Limpiabotas. O parásito (Rabinad, 1969: 72). En la parte final de la novela, cuando ya se va a descubrir la dolencia de Miguel Marco, la oficina se volverá totalmente insoportable: «Nunca había sentido como ahora la opresión de la oficina» (Rabinad, 1969: 213). Llegará incluso a afectar a sus capacidades mentales, reflejándose en él una ligera paranoia:

Había empezado a notar que Cifuentes, y otros de la oficina, sabían muchas cosas acerca de él, cosas ocultas que les hubieran sido transmitidas por poderes secretos (Rabinad, 1969: 213).

Previamente, su situación le ha dejado dos salidas:

Me asustaba y me oprimía como una carga insoportable el acudir todos los días a la oficina, sin más posible liberación que la muerte [...] (Rabinad, 1969: 160).

Descartada la muerte por la natural indolencia del personaje, Miguel Marco ha ido parcheando durante años su estado gracias al refugio que le concede su imaginación, que le permite la creación de situaciones que curan el dolor del día a día. Con la llegada de Máximo se abre una tercera vía, la posibilidad de una liberación a través de la forma de vida que representa Máximo. Miguel Marco va a buscar la libertad a través del camino oscuro, va a renunciar a todo aquello a lo que Eliseo le ha enseñado. Durante la noche, Máximo le muestra a Miguel Marco los lugares más oscuros de la ciudad, sitios que son para Miguel Marco irreales, todo bañado en el alcohol suficiente para que la sensación de irrealidad vuelva a hacer aparición. Miguel Marco conoce con Máximo las tabernas, el vino, los hospitales, a los locos... se produce sin duda una bajada metafórica a los infiernos de la ciudad:

Aquella caminata por las calles oscuras, la mujer de los muslos relucientes, la herida de Máximo, y aquel ser enjaulado y delirante, le parecían producto de una pesadilla, una excursión por el interior de una caverna plagada de monstruos (Rabinad, 1969: 75).

Para que el lector capte esta idea, Rabinad recrea conscientemente un periplo similar al de Max Estrella por Madrid junto a Don Latino. La esperpentización se hace evidente en muchos pasajes en los que el narrador focaliza en Miguel Marco:

Los hombres de la taberna rodaron un segundo ante sus ojos como la franja de los signos del zodiaco: Taurus, Piscis, Capricornio... Reconocía rasgos animales aquí y allá, narices, bocas, dientes. *Y tus ojos verán cosas extrañas*.¹⁸ Mmmm. Hizo un esfeurzo¹⁹ por recobrase (Rabinad, 1969: 72).

No hemos usado de forma gratuita ni el ejemplo de Max Estrella ni el término de «esperpento» de Valle-Inclán, porque más tarde se hará mención a un espejo cóncavo en el que parece que se han reflejado todos los personajes que Máximo ha ido viendo. Parece una clara referencia al autor de *Luces de Bohemia*²⁰ y a su conocida metáfora para explicar cómo conseguía la deformación de la realidad. Esto tiene lugar cuando Miguel Marco le cuenta a Eliseo sus aventuras con Máximo:

Y, de un modo incoherente, se puso a contarle cosas, sus salidas de los sábados, su descubrimiento de la noche. Con Máximo, lo extraño brotaba a cada paso, la aventura siempre era posible. De sus palabras surgía un mundo turbio, poblado de seres vacilantes, distendidos, como entrevistados en un espejo cóncavo (Rabinad, 1969: 99-100).

Con todo, el contacto con Máximo será negativo para Miguel Marco. Hay una aparente permeabilidad entre los dos personajes a través de la cual podemos decir que Miguel Marco se «maximiza» un poco. Le llegamos a sorprender el comentario siguiente sobre una chica a la que Máximo está viendo, sin que el propio Miguel Marco sepa que es su amada Susana: «En resumen –dijo Marco–, se trata de una pequeña zorra» (Rabinad, 1969: 196), expresión que no concuerda en absoluto con la ingenuidad que venimos comentando del personaje. La relación continua con el mundo de perversión de Máximo sume a Miguel Marco en la neurosis profunda que queda

¹⁸ Adviértase la nueva utilización de la cita bíblica ya comentada.

¹⁹ Podemos considerar este «esfeurzo» como una errata, pero, teniendo en cuenta los antecedentes, no descartamos que sea un juego del autor para escenificar la ebriedad del personaje.

²⁰ Recordamos que los primeros libros que consigue Antonio Rabinad con la costumbre adquirida de no tomar el transporte público e ir andando a todos los sitios fueron:

[...] las *Obras Completas* de Valle-Inclán, en dos tomos, de la Biblioteca Nueva, una edición preciosa que aún conservo y que me costó la astronómica suma de doscientas pesetas. ¿Cuántos viajes, o kilómetros, representa esa cantidad? No importa (Rabinad, 2000: 390).

diagnosticada más tarde de la manera que sigue. Así informan a su madre de la dolencia que padece:

«Una gran excitación nerviosa» [...] «Complicada, según se ve por los análisis, con unas fiebres tifoideas que su hijo llevaba por lo menos quince días incubando» (Rabinad, 1969: 284).

La enfermedad terminará con la muerte de Miguel Marco, posibilitando su definitiva huida y sumiéndolo para siempre en el sueño.

4.2. El sueño como creación y libertad

El concepto de «sueño» en *Marco en el sueño* es bastante complejo y se extiende por varios frentes. A lo largo de las páginas que siguen vamos a intentar clarificarlos todos, al tiempo que ejemplificamos sus variados matices con los pasajes más interesantes de la narración.

La idea fundamental de la que se parte es que los personajes que habitan en la novela son criaturas que han surgido a partir de un Dios soñante. No tendrían pues existencia por sí mismos, y dependerían para vivir del ser superior del que proceden. El personaje que más claramente expone esta idea es Eliseo. La desgraciada muerte de su familia se debería a un mal sueño de ese ser superior. Eliseo es consciente de eso, y así lo expone:

Entonces yo no estaba solo. Tenía mujer, hija, un Amigo... [...]

Murieron en un bombardeo. Y todo por culpa de Él.

—¿Él? —preguntó Marco.

—... ya te he contado: mi Amigo. Él a veces es así. A veces tiene pesadillas. Se duerme del lado del corazón. Y entonces tiene pesadillas horribles. Sueña que crucifijan²¹

²¹ Intuimos que este pasaje (o al menos la primera versión de él) tuvo que ser de los primeros que elaboró Antonio Rabinad como germen de la novela. Interpretamos esto no sólo por la importancia del parlamento de Eliseo, que también, sino además por la utilización de la deformación «crucifijan» en lugar de «crucificar». Vázquez Zamora ya le había llamado la atención a Antonio Rabinad sobre el uso particular de esta variedad de la palabra en el relato *El hombre reñido con Dios*. Recordemos que nos encontramos en 1950:

a su hijo... Cuando las bombas, yo no estaba; estaba preso. En un barco, una cárcel flotante... Él me había hecho detener para salvarme de las bombas. «Sí, pero, ¿y ellas?», dije yo. Al principio, Él intentó hacerme comprender... Pero yo dije: «no, no, no...» (Rabinad, 1969: 147).

La referencia al Dios cristiano se hace evidente a través de la imagen de la crucifixión, mientras que se recalca su figura de ser superior con el uso de las mayúsculas. Al tiempo, debemos notar que el concepto de «amistad» se utiliza en pasado. A partir de la muerte de su familia, Eliseo parece haber perdido la fe por la arbitrariedad de lo que sueña su Dios.

Una vez que se admite la idea de la existencia como el producto de un sueño, la muerte no permite la salida de ese sueño porque la muerte no puede ser voluntaria. La salida del sueño sólo será posible con el despertar del soñador, hecho este que reclama con ansia Eliseo: «... quisiera que dejaran de soñarme. Que el Durmiente, cambiando de postura en el sueño, pasara a otras historias, otras vidas» (Rabinad, 1969: 148).

Mientras llega el momento en que se termine el sueño, a lo largo de la novela vemos cómo los personajes se sienten en un mundo onírico; es como si por momentos fuesen conscientes de su existencia irreal. Esto le pasa a Eliseo antes de la explicitación que acabamos de ver: «Todo es como antiguo y soñado...» (Rabinad, 1969: 145). Pero también tiene experiencias de este tipo Miguel Marco, por ejemplo en la ascensión al terrado justo antes de conocer a Eliseo: «Y RECUERDO también otra ascensión al terrado, quizá más soñada que vivida [...]» (Rabinad, 1969: 64); e incluso Máximo, en el momento en que está tranquilo en su casa y aparece Lula por sorpresa: «Unos pasos furtivos, indecisos, como escuchados en un sueño» (Rabinad, 1969: 240).

La idea de que seamos soñados conduce la existencia de los personajes a una doble consecuencia: la libertad personal quedaría de alguna manera restringida dado que el responsable último es el que sueña, no el soñado; y por otro lado, no existirían consecuencias dado que las acciones malvadas que se pudieran cometer se realizan en el terreno de lo irreal, en un sueño. Ambas ideas se combinan en el diálogo que vamos a ver a continuación. En él, Miguel Marco le expresa a Máximo su necesidad de ser libre,

V.Z. me devuelve las hojas, las ha leído, haciéndome notar amablemente que en el relato he escrito crucifjado: no, sí está bien así, me dice, mejor incluso que crucificado, más correcto sin duda, pero arcaico (Rabinad, 2000: 246).

de que no lo sueñen (de hecho, para eso cultiva su relación con Máximo); Máximo le indica cómo tiene que conseguirlo. El fragmento se inicia con la exposición, por parte de Miguel Marco, de los planteamientos de Eliseo. Las enseñanzas del anciano parecen haber calado en el joven, que está empezando a ver el mundo igual que lo ve el propio Eliseo:

Yo, a veces, hasta dudo de que exista. De que exista yo mismo, ¿comprendes? Eliseo siempre dice que alguien nos está soñando. Que sólo vivimos en la mente del Soñante.

—El Soñante —dice Máximo, en un eco—. Tiene gracia. Ese viejo te ha llenado de telarañas la cabeza... —Y en la penumbra se enciende su sonrisa—. ¿Te das cuenta, Miguel? —agrega, con su eterna voz burlona—. Alguien me está soñando, dices. Conclusión: puedo hacer lo que quiera. La cosa que yo haga, por absurda o violenta que sea, ya está prevista antes por Otra Mente. Y esa Mente es la responsable. Por lo tanto, no hay malo ni bueno: sólo ese sueño que me sueñan. ¿Vas comprendiendo ahora? ¿Puede existir libertad más completa? [...]

—Tengo miedo —dice, como un niño. Y añade—: No quiero que me sueñen [...]

—Entonces debes matar a alguien [...]

—Matar a alguien —dice Marco.

—O robar. O violar. Algo así. Cometer algo tan espantoso, que tu mismo acto logre expulsarte del sueño, romper la malla que te sujeta [...]

—¿Y si te matara a ti? —dice Marco (Rabinad, 1969: 139-140).

Esta restricción de libertad permite relacionar a los personajes que son soñados con el concepto de sociedad alienada que hemos visto en novelas anteriores. Los personajes que no son conscientes de su verdadera naturaleza viven una vida basada en la mentira. Sólo la toma de conciencia de la verdadera situación permite una vida plena, por eso pretende Miguel Marco que se le deje de soñar, quiere ser libre por fin. Tenemos que incidir en que el conocimiento de este secreto da dolor: así, los tres personajes principales de la novela (Miguel Marco, Eliseo y Máximo) serán en la narración personajes atormentados.

Si incidimos en la idea de libertad, Máximo es el que lleva al extremo este concepto, despreciando a los que se dejan soñar prefiriendo la vida inconsciente a la verdadera. Un ejemplo de los que prefieren seguir siendo soñados es Alberto: «Pobre Alberto. Otro que se deja soñar. Que no se rebela» (Rabinad, 1969: 210). También influye la edad de los personajes. Mientras que han sido niños, los ha envuelto la

atmósfera del sueño sin que en ningún momento hayan sido conscientes de su existencia. El narrador aporta información sobre cómo Miguel Marco y Máximo vivieron la infancia en este sentido. De esta forma, en lo que a Máximo se refiere, sólo el asilo le parecía firme y seguro: «la vida del exterior, poseía la inconsistencia de los sueños» (Rabinad, 1969: 26). En lo que respecta a Miguel Marco, la guerra no es más que una imagen lejana que se ha ido perdiendo con el tiempo. Cuando recuerda cómo su madre hablaba de las posibilidades de mejora para la familia al llegar la paz, Miguel Marco reflexiona: «Yo la oía hablar como dentro de un sueño» (Rabinad, 1969: 113).

Los personajes no admiten de forma abrupta que son soñados, existe una evolución provocada por vivencias significativas que los lleva a la reflexión. Uno de los momentos más intensos en la novela referidos a este proceso de lucidez tiene a Máximo como protagonista. Ya hemos indicado el motivo de por qué su madre lo interna en el asilo. Cuando Máximo ya es adulto, él mismo deberá internarla en un centro porque ella ha perdido la cordura. En un momento determinado, la dirección de dicho centro lo llama para informarle de que su madre ha fallecido. Máximo acudirá al entierro, y mientras trasladan el féretro, el personaje es consciente de que se encuentra solo, sin ninguna atadura en el mundo:

Pero ahora ya... ¿quién podrá decir cómo he nacido, ni siquiera si he nacido? Mi nacimiento es ahora más irreal que nunca. He nacido del aire, del agua, del fuego. Soy un sueño en un mundo de sueños. Ahí va, traqueteante, bamboleándose a lo largo de la carretera, próximo a su arribamiento definitivo, un féretro. Dentro, mi última atadura física. Soy un sueño²² (Rabinad, 1969: 188).²³

Muy interesante dentro de la temática de la novela resulta la idea de que los personajes puedan construir su propio mundo, pasando a ser ellos mismos los soñadores de lo que han creado. En este punto tenemos que retomar ese «Yo soy tú y tú eres yo» del Evangelio de Eva. Con esta identificación completa en la que se iguala la capacidad del personaje a la del Soñador supremo, se les abre a dichos personajes la posibilidad de crear «su sueño». Esto se plasmará en la novela de diversas maneras, dependiendo de

²² Es conveniente relacionar ese «Soy un sueño» con el «no existo» del que hacen uso tanto Rodell como Manuel en *Los contactos furtivos* y en *A veces, a esta hora* respectivamente. En *Marco en el sueño* la no existencia se modifica por una existencia condicionada a la voluntad del creador.

²³ Todo el fragmento en el que Máximo acude al asilo por la muerte de su madre y sigue al cortejo fúnebre para enterrarla tiene una clara resonancia de *El Extranjero* de Camus. Rabinad admite en algunos de sus personajes ecos de Meursault (García Aguilera, 2006), y la similitud entre ambas situaciones (hijo único, entrevista con el director, larga caminata posterior) no deja lugar a dudas.

las características de cada uno de los personajes. Nuevamente será Eliseo el que con más claridad encarna esta idea; a través de él puede interpretarse la fábula desde un nuevo punto de vista. Entendemos que la creación del mundo ficticio tendrá la función de corregir lo que al personaje que actúa como creador en ese momento no le satisfaga de la realidad; como lo que provoca la infelicidad de Eliseo es la pérdida de su familia, la novela permite la interpretación de que el anciano ha recreado a un hijo: el propio Miguel Marco. El anciano tiene la capacidad de hacer que Miguel Marco aparezca cuando piensa en él, será pues un producto de su capacidad creadora; Miguel Marco existe porque Eliseo lo ha soñado. Se dice del citado Eliseo:

De pronto, ya cercano a su guarida, se encuentra pensando en Miguel. La imagen del muchacho, como un fuego cada vez más próximo, se va haciendo más y más intensa en la mente del anciano. Y, de súbito, al doblar la esquina y meterse en el patio, casi se echa encima de alguien que bajaba, de un joven: de Miguel Marco.

Eliseo se ha parado al pie de la escalera. Apenas oye al otro balbucear sus primeras palabras. De nuevo el carillón del infinito se dispara armoniosamente en su cerebro, y contempla a Miguel como a un hijo, recién creado por su pensamiento (Rabinad, 1969: 98).

Si proseguimos con esta línea interpretativa, tenemos que tener en cuenta que la criatura no puede sobrevivir al creador, desapareciendo en el momento en que éste muera o despierte. En este sentido, en la novela se va a producir una reacción en cadena que va a apoyar todo lo que venimos diciendo. El empeoramiento de la salud de Eliseo coincide con el empeoramiento de la salud de Miguel Marco; posteriormente, la muerte de Eliseo, motivada por el despertar del que lo sueña, provoca la muerte de Miguel Marco y la consiguiente destrucción del sueño que el joven está creando. De esta forma agoniza Eliseo poco antes de la muerte de Miguel Marco:

«¡Sueñame, Dios Mío!», murmuró Eliseo, agonizante, despertándose a medias en la enfermería de la Casa al oír las campanadas: «¡sueñame, no dejes de soñarme» (Rabinad, 1969: 298-299).

En el momento en que Eliseo muere, Miguel Marco ya había decidido prescindir de la realidad y crear un mundo más acorde con sus necesidades, en el que Susana se preocupe por él y lo prefiera al resto de muchachos. Por este motivo, en las últimas

páginas de la novela, cuando están muriendo tanto Eliseo como Miguel Marco, el lector tiene problemas para discernir si lo que ocurre tiene a Miguel Marco como soñador, o bien verdaderamente tiene lugar en la «realidad narrativa». Las últimas ensoñaciones de Miguel Marco se ven intensificadas por la fiebre, que actúa como elemento que aleja definitivamente a Miguel Marco de la realidad, realizando una labor similar a la ejercida por el vino al comienzo de la novela. La presencia de la fiebre comienza a ser verdaderamente importante con el inicio de la enfermedad que padece el personaje, y se hace constante y reiterada en los últimos momentos de su existencia. Así pues, cuando el muchacho aún no ha sido diagnosticado –pero ya Eliseo se encuentra enfermo en el asilo, y por tanto se ve resentida la salud del joven–, dirá el narrador de Miguel Marco:

Con una suerte de abandono, ofrecía su cuerpo desabrigado al aire, notando cómo el frío le mordía en la carne, hasta que aquella sensación se mezclaba a la fiebre de sus pensamientos volanderos, y la fatiga del incesante andar; entonces regresaba al piso, devoraba la cena dejada por su madre en el rescoldo, y dormía con un sueño de plomo (Rabinad, 1969: 224-225).

Más tarde, durante el periodo más intenso de la enfermedad, la imagen de Miguel Marco bañado por la fiebre será una constante y coincide con los momentos más intensos del sueño que él crea. Se suceden expresiones del tipo: «La fiebre le abría sin cesar nuevos horizontes [...]» (Rabinad, 1969: 296), o bien «De nuevo la fiebre galopa» (Rabinad, 1969: 297).

El carácter creador del personaje de Miguel Marco no se circunscribe exclusivamente a los momentos últimos de su enfermedad. Su capacidad de generar situaciones que lo han ayudado a soportar la realidad en la que vive es constante durante toda la novela, hasta tal punto que él mismo llega a considerar que no puede seguir así y que tiene que limitar esos momentos, llega a decir que será conveniente: «Y, desde luego, dejarse de sueños» (Rabinad, 1969: 112). Queremos indicar que en este contexto el término «sueño» no se refiere tan sólo al hecho literal de creación que se realiza mientras el personaje duerme, sino que Antonio Rabinad lo amplía a la idea de generación de una ficción por parte de un personaje, independientemente del momento en que se encuentre. Debido a que la oficina es el lugar que le produce más insatisfacción a Miguel Marco, también será el principal objeto de sus sueños. En este sentido vemos la faceta más violenta del personaje, ya que se divierte pensando cómo

mataría a su jefe. Lo que no puede hacer en la vida real lo encauza hacia el mundo de la imaginación, hacia su mundo de sueños. La catarsis que el joven experimenta en esos momentos palia en parte su angustia existencial:

[...] antes siquiera de empezar su labor, se abismó en su idea predilecta: matar al señor Palau.²⁴

Marco lo mataba cada día, de distintas maneras, según: a veces, exasperado por cualquier detalle insignificante del gerente, aquel tic de su tosecilla seca, o cuando le oía pasar detrás suyo apresurado, hacia el wáter, arrugando entre las palmas de sus manos una bolita de papel, decidía eliminarlo bruscamente: y unos hombres pálidos y armados entraban en la oficina, se dirigían al gerente, lo arrimaban contra el muro de las gabardinas y lo fusilaban sin vacilaciones. Otras, era invitado a desnudarse, y apaleado hasta el final, metódicamente, ante la aterrada pasividad de los empleados... Pero a Marco la sangre lo asustaba. Generalmente, lo que hacía, sin matarle, era asistir a su desintegración. El gerente moría *por sí mismo* (Rabinad, 1969: 49).

La única salida que le queda a Miguel Marco para huir de la oficina es la fantasía. No es lo suficientemente decidido como para intentar una acción real. De hecho, el único conato de actividad que presenta el personaje en este sentido terminará fracasando, y es que le comunica a su familia que ha abandonado el trabajo antes de hacerlo para comprobar así la reacción de su madre y de su hermana. El resultado será tan calamitoso que no tiene más remedio que dar marcha atrás y revelarles la verdad. Si no puede abandonar la oficina en la realidad, ya lo haría en su sueño:

—Está bien, lo que he dicho no es verdad, ¿oyes, mamá? No es verdad. Así que no llores [...]

—No, no es verdad. Pensaba hacerlo mañana. Pero no lo haré, no te preocupes (Rabinad, 1969: 178).

²⁴ Rabinad hace un nuevo guiño biográfico, y utiliza el nombre de uno de sus antiguos jefes, concretamente el de su tan recordada oficina. Las líneas siguientes, tomadas de *El hombre indigno*, guardan gran parecido con la realidad creada por Miguel Marco:

El señor Palau formaba parte de una larga lista de hombres usurpadores de la figura paterna contra los cuales, puestos en hilera contra un muro, yo hubiera disparado sin vacilar (Rabinad, 2000: 354-355).

Vemos por tanto cómo Rabinad plantea en la novela diversas formas de escapar de la realidad mediante la imaginación, como forma última de soportar lo que rodea a los individuos. La más explícita para el resto de personajes es la que emplea Alberto. Después de que Máximo lo acoja en su casa, Alberto inventa una situación en la que él es un chico perteneciente a una buena familia que desgraciadamente quedó desestructurada con la guerra civil. El padre debió huir al extranjero y la madre se pasa todo el año viajando para intentar dar con su paradero. Para extender entre los que lo rodean esta información, Alberto se escribe cartas a sí mismo donde simula ser su propia madre. En ellas se entrecruza el día a día real de Alberto con lo que a él le hubiese gustado que ocurriera. Cuando Hellmut entra en su vida, Alberto lo termina convirtiendo en un personaje de sus cartas. Estas cartas se las irá dando a Fani para que la fantasía se haga creíble para los demás y para sí mismo, porque contribuyen a endulzarle las situaciones a las que tiene que enfrentarse; si en la realidad marchará a Marruecos como amante de Hellmut, en la fantasía, en el sueño, Hellmut le está pagando un viaje para que la familia se reencuentre:

«Tengo buenas noticias que darté», le escribía su madre. «No he encontrado todavía a tu padre, pero confío en encontrarlo pronto. Ahora estoy sobre la buena pista. Todo ha sucedido de la manera más casual y, al mismo tiempo, más novelesca. Algún día te lo contaré con detalle [...]». Alberto se saltó unas líneas y leyó más abajo: «... un buen amigo de tu padre. Un hombre inquieto, siempre está viajando, y piensa darse una vuelta por España. Le he dado tu dirección y me ha prometido visitarte. Es un hombre muy bueno, muy cariñoso, y puedes confiar absolutamente en él... Quizá (para él eso no significa nada) incluso te proponga pagarte el viaje para que al fin podamos reunirnos... Se llama Hell...» (Rabinad, 1969: 169).

En estas situaciones el papel del narrador es fundamental para ir alternando lo real con lo ideal. Vemos en el siguiente caso la forma exacta en la que Alberto va modificando en sus cartas lo que está viviendo:

Pronto dejarán la ciudad, pronto olvidará todo. *«Al fin dejaba la ciudad»*. Bajarán al camarote. Un camarote para dos. Bonito. Blanco. Y que no será él quien lo limpie. *«... dejaba la ciudad, querida Fani, y aún a pesar de que sabía que a mi llegada a Argel me estaría esperando mamá...»*. Delante suyo, toda la ciudad iluminada, innumerables puntitos brillando en lo oscuro. El agua riela: *«me sentía emocionado. Dejaba aquí tan*

buenos amigos, y luego los adioses, aquellas luces...». El cielo va doblando lentamente, y se descubren más, aun más puntitos luminosos. Es como el cielo en la tierra. «*Como el cielo en la tierra, Estefanía*» (Rabinad, 1969: 255).

Finalmente vamos a tratar la última forma que utiliza Antonio Rabinad para plasmar la recreación ficticia de la realidad narrativa que venimos comentando. Es una fórmula que se aprecia brevemente en *Marco en el sueño*, y que alcanzará pleno valor años más tarde en *Memento mori*: se trata de que sea la producción imaginaria de un personaje la que marque lo que supuestamente está pasando. La diferencia con los ejemplos vistos hasta el momento radica en que el lector no va a poseer la contrainformación suficiente que le permita dilucidar qué es lo real y qué pertenece a la fantasía del personaje. De esta forma, lo que el personaje imagine será lo que pase verdaderamente para el lector. En este sentido, Antonio Rabinad consigue que el sueño del personaje se convierta en realidad narrativa, y que el propio personaje sea cocreador de la narración. Esto va a tener lugar momentos más tarde de que Máximo escape de la policía en la parte final de la novela. Termina escondido en un terrado y el narrador nos dice que «probó a dormir» (Rabinad, 1969: 273). A partir de aquí, Máximo imagina qué ha podido pasar en su piso cuando han vuelto los policías. Como el lector no tiene una información añadida que complete los pensamientos del personaje, éstos pasan a convertirse, para el que lee, en lo que verdaderamente ocurre. Es un proceso de creación literaria a partir de la elucubración de un personaje de lo que posiblemente ha ocurrido:

Naturalmente *ellos* habían vuelto al piso. (Sí, habían vuelto, con ojos duros, ya sin sueño, las orejas enhiestas. Y mientras uno hacía unas preguntas a Lula, que llevaba sobre el camión su abrigo de pieles, el otro, malhumorado y eficiente, daba un vistazo por el cuarto, se acercaba allí y allá, revolvía... En seguida hizo un descubrimiento. Allí, en el fondo del armario, bajo unos pares de zapatos maltrechos, un envoltorio de franela amarilla. De entre los pliegues del paño, quieta y ominosa, como una gran cucaracha negra, había surgido una pistola. El hombre se la guardó en el bolsillo, sin hacer comentarios. Luego volvió a acercarse a la pared, con un nuevo interés, a contemplar unas horribles fotos... «Vístete», ordenó el otro policía a Lula. «Vas a acompañarnos, nena») (Rabinad, 1969: 273).

En definitiva, Rabinad hace dudar a los personajes sobre lo auténtico de lo que viven, les ofrece la posibilidad de ser producto del sueño de un ser superior, y partir de

aquí los iguala a él en capacidad onírica. Una vez entendido esto, el sueño –que se convierte en imaginación, en capacidad creativa en general– se transforma en un espacio de rescate, en un salvavidas para los personajes infelices de la novela rabinadiana. Ellos se van a esforzar en soñar porque al final soñar será sinónimo de que al fin podrán dominar su universo.

5. EL ELEMENTO CENTRAL DE *UN REINO DE LADRILLO*:

MEMENTO MORI (1983)

*Para vivir un año es necesario
morirse muchas veces mucho.*

(Ángel González)

5.1. Análisis de los elementos narrativos de *Memento mori*

Antonio Rabinad comienza a escribir *Memento mori* en julio de 1976, después de que sea despedido de Difusora Internacional. El autor barcelonés no sabía en ese momento que el azar, tan presente como tema en sus novelas, iba a estar en esta ocasión de su lado, y se había confabulado para facilitar la creación de la que habitualmente se considera su mejor obra. Tras abandonar la empresa parece que Rabinad entre en un periodo de desánimo que intenta combatir a través de la escritura. Avisa a su mujer de que, una vez que ha muerto socialmente, va a dedicarse a lo que siempre ha querido ser, escritor. Por este motivo va a emprender la elaboración de su novela *post mortem*:

Recuerdo el día que regresé a casa para anunciarle a mi mujer que había muerto, y que a partir de ahora me dedicaría a lo que me hubiera gustado hacer en la vida, es decir, escribir. Y recuerdo la mañana que me encerré en lo que llamaba pomposamente mi estudio –un cuartito trasero en un terrado– y me dispuse a ejercer mi vocación *post mortem*. Sólo que no tenía nada que decir (Rabinad, 1987: VII).

En este momento Rabinad recurre a un texto antiguo con el que había empezado a trabajar en los años cincuenta, donde un oficinista ha de enfrentarse a su muerte tras visitar al médico. Esta historia discurría en dos planos:

[...] uno, el del oficinista, desarrollado a la manera clásica, es decir, hacia adelante, y el otro, el de la protagonista femenina, replegándose hacia atrás, de modo que cada episodio tenía su aclaración parcial en el siguiente, que le antecedió en el tiempo. Ambos relatos, el de la chica y el chico, debían confluir al final del libro, que sería en realidad el centro de la novela (Rabinad, 1987: VII-VIII).

En *El hombre indigno*, en el capítulo dedicado a 1950, aclara el autor cómo fue el método de trabajo de este primer germen de *Memento mori*:

Intento escribir *Zoilo*, una historia en dos planos a partir de la visita de un muchacho al médico del Seguro, que lo «sentencia» a morir a corto plazo debido a una lesión del corazón producida por la impresión del estallido de una bomba próxima a su casa, cuando la guerra (caso de Andreiev).¹ El otro plano describe recuerdos incoherentes del joven, cuando niño. Es un relato muy deficiente; un mero ejercicio de estilo.

Con independencia de eso, una tarde explico a Jaime Sau² mi proyecto de escribir un libro por un sistema al que llamo, improvisando, río ayuso (río arriba): consiste en remontar los acontecimientos narrando en cada capítulo el pasado inmediato del anterior, y así hasta llegar hasta el final, que es el principio.

[...] Rehago *Zoilo* y los recuerdos infantiles se convierten en un relato en retroceso: ahora se llama *El emplazado* (Rabinad, 2000: 251-252).

Rabinad trabajó de forma intermitente en este texto durante mucho tiempo. Nos parece significativo que, dentro de la crisis psicósomática que padece el autor durante los años cincuenta, el tema de este relato le provocará tanta aprensión que deberá abandonarlo durante años. Antonio Rabinad contextualiza este hecho en 1952:

[...] el esfuerzo que hago para reescribir *Zoilo* potenciando el tema de la muerte personal, que –evidentemente secuela mi infancia– me absorbe.

Toda la novela está impregnada de una atmósfera de acabamiento, de impotencia. Su ucronía (lo que ahora llamaría técnica de *flashback*) es, para mí, muy complicada (Rabinad, 2000: 280).

¹ Vuelve Antonio Rabinad a hacer notar su aprecio por la literatura rusa, y menciona a Loenid Nikoláievich Andréyev (1871-1919) prolífico autor descubierto en sus orígenes por Gorki, y muerto por una afección cardíaca.

² Jaime Sau es uno de los amigos más cercanos del autor en esta época de su vida.

En un momento determinado, la relación con el personaje se intensifica tanto que el autor no tiene más remedio que dejar incompleto el texto:

[...] Esa tarde tengo la certidumbre de haber «caído» dentro de mi personaje. Es una sensación peculiarísima, espantosa, indescriptible. Un sentimiento de impotencia, de no haber otra cosa que hacer sino esperar lo que espera el condenado a muerte, la aniquilación final. Como el nadador que se ha alejado mucho de la orilla y tiene de pronto la intuición –que es a la vez la más absoluta de las certezas– de que no va a poder ya regresar a la playa.

Aterrado, guardaré el borrador de *Zoilo* sin terminar en el cajón del escritorio, desde donde irradiará el maleficio de lo inédito (Machado) durante veinticinco años (Rabinad, 2000: 280-281).

Por este motivo, cuando en 1976 Rabinad retoma el texto lo hace con precaución, preparándose ante una posible recaída espiritual que afortunadamente no se produce. A partir de aquí comenzará un trabajo febril que le hará ir confiando paulatinamente en las posibilidades literarias del proyecto que tiene entre manos: «escribí durante cuatro años diez horas diarias, mañana y tarde, domingos y fiestas incluidas» (Rabinad, 1987: VIII). Este intenso periodo de trabajo terminó en 1980 con el resultado final de lo que hoy es *Memento mori*.³

Si bien la suerte de *Memento mori* con respecto al público lector fue tan limitada como otras aventuras narrativas anteriores, la novela no ha dejado en todo este tiempo de recibir el aprecio de la crítica. De esta forma, Jordi Gracia la consideró en 1994 como «último y mejor resultado de anteriores novelas» (Gracia, 1994: 485). Por su parte, Carlos Barral,⁴ que escribe el prólogo a la edición de 1987, afirma que es «hasta hoy la novela, el libro más ambicioso de Antonio Rabinad» (Rabinad, 1987: V). Por encima de

³ Sin embargo, seguirá reescribiendo algunos fragmentos de la novela al menos hasta después de la publicación de *La monja libertaria* (1981).

⁴ Señalamos la siguiente posible relación literaria entre Antonio Rabinad y Carlos Barral. Ciertamente ambos eran amigos y trabajaron en varios proyectos de manera conjunta, por lo que no es descartable cierta complicidad literaria. En ese sentido, mencionamos que en el poema «Reino escondido», que aparece en *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961), Barral hace uso literalmente de la fórmula «reino de ladrillo», que ya aparece en los textos rabinadianos referidos a 1953. Dice así el fragmento del poema de Carlos Barral: No puedo recordar /por qué escogí aquel reino de ladrillo. /¿Por qué el rincón tan húmedo, la esquina /verde del corredor? /Sólo el terror pasaba, a veces /la insolente figura devorada /casi enseguida por la luz [...].

todas las opiniones destacamos la reseña que realiza Sanz Villanueva. Y no lo hacemos sólo por el caudal de elogios que le dedica a la obra, sino también porque, desmarcándose de la actitud de otros críticos, Sanz Villanueva se arrepiente de no haberle dedicado más atención a Rabinad tiempo atrás, hablando de «auténtica viga en el ojo propio» (Sanz Villanueva, 1997) el haberlo desatendido en trabajos anteriores. De *Memento mori* comenta este crítico que «resulta difícil no reconocer su ambición, su importancia, su seriedad, sus múltiples logros. En suma, una excelente novela dentro de su peculiar planteamiento [...]» (Sanz Villanueva, 1997). Continúa luego considerándola «uno de los alegatos más desnudos e implacables de aquella España autárquica, fundamentalista, miserable tanto en lo económico como en lo moral» (Sanz Villanueva, 1997), para concluir finalmente resaltando la dificultad del texto, señalando «que *Memento mori* es una gran novela, infrecuente, rigurosa, y admirable, apta sólo para quienes la literatura significa un reto moral y artístico» (Sanz Villanueva, 1997).

Dentro de su producción novelística general, es cierto que *Memento mori* representa a la vez el punto más álgido y la compilación más perfecta de todas las técnicas narrativas y temas literarios que el autor ha ido trabajando durante los años anteriores. Es como si esta obra representase el fruto último para el que se había estado preparando en las novelas previas. De esta manera, y tal y como analizaremos con detalle en las páginas que siguen, en *Memento mori* aparecen la visión infantil de la guerra en su Barcelona de siempre, su recurrencia a los temas del sueño y la muerte, la caracterización pesimista de la sociedad, una versión muy mejorada del narrador coral... todo con un nivel de perfeccionamiento tal, que redondea lo hecho en trabajos anteriores. Antonio Rabinad, conocedor de esta situación, llega a comentar que *Memento mori* sería el cierre de *Un reino de ladrillo*. Así, dice que es «como el final de esa pentalogía, pues recoge los años cincuenta, que son los herederos de aquellos años siniestros [por los años cuarenta]» (Álvarez, 1999: 59); sin embargo reabre el periodo literario con la publicación de *El hombre indigno*, aunque reservando el lugar central para *Memento mori*: «*El hombre indigno* es el final de la saga, de una sectología en la que *Memento mori* es la pieza central de esta serie que yo llamo *Un reino de ladrillo*» (Molina, 2000: 24). Tanto en un caso como en otro se trasluce que él mismo es consciente del punto de calidad alcanzado por esta novela.⁵

⁵ Como curiosidad mencionamos que Antonio Rabinad usa subrepticamente en dos ocasiones, dentro de *Memento mori*, ese nombre genérico que da a su producción general. La primera cuando Agustín Sogués,

Resulta difícil enunciar brevemente la *fábula* de la novela, habida cuenta de las complicaciones que plantea la estructura de la obra. En ella vamos a encontrar tres estructuras simétricas, situadas en momentos temporales distintos, que se irán alternando, y a través de las cuales el lector tendrá que ir haciendo un trasvase de información de un plano a otro para entenderlo todo. A lo largo del texto acompañamos a Agustín Sogués desde su infancia hasta su primera juventud. Durante los primeros años de su vida, este personaje le muestra al lector el comportamiento de los niños de la ciudad de Barcelona en los duros momentos de la guerra civil y de la primera posguerra. La evolución de la sociedad se advierte al tiempo que el niño va creciendo, mostrándose las paulatinas mejoras en las condiciones de vida o la creación de una pequeña burguesía. Poco a poco el joven se va acercando a los movimientos sindicales de la época, y terminará encarcelado en la Modelo durante varios años. En esta evolución, Sogués se ha enamorado de Ángela, una amiga del barrio que no termina de comprometerse con él. Cuando Sogués sale finalmente de la cárcel, Fermín, padre de Ángela, le dirá que ella se ha casado con Eguiluz, un muchacho un poco mayor, perteneciente a los movimientos falangistas del barrio.

Por otro lado, Zoilo, personaje y amigo de Eguiluz, acude al médico porque padece unas extrañas palpitaciones. El médico lo atiende con premura porque se ha de marchar de viaje, y le detecta una dolencia cardiaca, ante lo que le prescribe reposo y unas pruebas posteriores a su regreso. Zoilo vivirá a partir de este momento con una mezcla de sorpresa, miedo e incredulidad. En uno de sus habituales paseos, Zoilo coincide con Ángela en un autobús; ella es una antigua amiga de su hermana Tere, muerta de meningitis en fechas recientes.⁶ Zoilo comienza con ella una relación extraña, mezcla de repulsión y deseo, porque ha decidido perpetuarse a través de la chica. Quiere tener un hijo con ella antes de que él muera. Pasado el tiempo, Zoilo acude al médico para su revisión, pero el doctor que encuentra en ese momento le dice que está sano, que no padece ninguna dolencia y que puede hacer vida normal, lo que contribuye a aumentar el desconcierto del personaje. Sale de la consulta aún más desorientado que

uno de los personajes principales, describe a su padre como figura fundamental de la casa: «[...] su padre era la presencia más real, por omisión, de aquel reino de torcidos muros, techos cruzados por descomunales vigas, suelo de ladrillos desnivelados [...]» (Rabinad, 1987: 67). La segunda, más explícita, se produce cuando el padre de Ángela, otro de los personajes fundamentales, regresa al piso tras el funeral de la muchacha. En ese momento, llena de pesar, se encerrará en el retrete, quedándose «en la penumbra de aquel húmedo reino de ladrillo» (Rabinad, 1987: 109).

⁶ Volvemos a observar una nueva referencia biográfica del autor en su obra. Recordemos en este caso cómo muere la hermana menor de Rabinad.

antes. Con todo, decide proseguir con su decisión para con Ángela. La convence para consumir su relación, alquilan una habitación y, en mitad del acto sexual, Zoilo cae fulminado y muere, intuyéndose que ha dejado embarazada a la muchacha.

Un tercer plano recrea lo que Zoilo piensa que ocurrirá con Ángela una vez él haya muerto. En esta «ficción narrativa», ajena a lo que ha ocurrido en realidad, Ángela pasa su embarazo en un pueblo alejado de la ciudad para ocultar a la gente del barrio su estado. Cuando da a luz (el niño nace muerto), regresa a la casa familiar e intenta rehacer su vida. Encuentra un trabajo y sus días trascurren en adormecida monotonía. No es consciente de que un muchacho, Joaquín, que ya la vio en el viaje de regreso desde el pueblo a Barcelona, se ha enamorado de ella. Joaquín comienza a enviarle flores y, pese al rechazo inicial de ella, es tan insistente que la termina conquistando y se prometen. Sin embargo, sólo unas semanas antes de la boda Joaquín conoce, a través de un anónimo, el anterior embarazo de Ángela. Ante la imposibilidad de ella por explicarle la situación, Joaquín la abandona. Ángela termina suicidándose unos días después, abriendo la llave del gas de casa de sus padres aprovechando que ellos han salido.

La novela está compuesta por siete secciones capitulares principales, divididas cada una en subcapítulos que, aclarados por la inicial de uno de los personajes en los índices del libro (A para Ángela, Z para Zoilo y S para Sogués), harán referencia alterna a la historia vivida por cada uno de los tres protagonistas; los dos últimos subcapítulos estarán compartidos por dos personajes: Z/S en el penúltimo (Zoilo y Sogués) y A/Z en el último (Ángela y Zoilo). Esta estructura física se redondea con un breve capítulo inicial titulado «Se reúnen de noche en la placita», donde se pone de manifiesto que diversos aspectos serán narrados a coro por una serie de observadores de la acción, que harán uso de la memoria colectiva como fuente de información de lo que comentan. Junto a esto, la novela se completa con el último capítulo, titulado significativamente «Final» y donde se nos proporciona una última visión del mundo de Sogués tras los acontecimientos narrados.

El orden de aparición de los subcapítulos dedicados a cada personaje sigue un esquema con muy ligeras variaciones que parecen arbitrarias. Las similitudes que se producen permiten, por ejemplo, que se repita el mismo patrón entre los capítulos V y VI, en los que tenemos la siguiente ordenación: A, Z, S, Z, A, S, Z, S, A. Nos parece

destacable que cada estructura capitular se abra y se cierre con Ángela, y que también el subcapítulo central tenga a este personaje como protagonista, tal y como se aprecia en el ejemplo secuencial previamente expuesto. Esto, sin duda, dará a su papel una especial importancia a lo largo de toda la narración, lo que se magnifica si tenemos en cuenta que la obra se abre con la muerte de la propia Ángela. Esta figura, además, sirve de enlace a los otros dos protagonistas, quienes de una forma u otra ven condicionadas sus acciones a la presencia o ausencia del ente femenino. Los dos muchachos son conducidos hacia Ángela por dos fuerzas intangibles, bien la muerte (para Zoilo), bien el amor (para Sogués). Ambos actuarán como dos caras de una misma moneda, como si siguiesen los designios del tópico de Eros y Tánatos.

De vital importancia es significar también la estructura zigzagueante que conforma la *historia* de la novela. Partimos de un planteamiento no lineal donde no sólo se entremezclan los puntos de vista de los personajes, sino que además el engranaje cronológico al uso se ve alterado, por lo que también se ve afectado el grado de información sobre los acontecimientos de que dispone cada personaje en cada momento. Es decir, la historia de Ángela, que comienza paradójicamente con su muerte el 17 de mayo de 1953, es continuada por el capítulo de Zoilo que transcurre durante el 30 de septiembre de 1950 y más tarde por el de Sogués, ambientado en el verano de 1937... Se configura así una maraña de situaciones donde se mezclan puntos de vista, acontecimientos que para unos han ocurrido y para otros no, sensaciones o deseos que consiguen completar y explicar el porqué de la muerte de la citada Ángela.

Destacable es también que pese a los saltos temporales que se van produciendo –que no son sino retrospectivas en los casos de Agustín Sogués y de Ángela mientras que se mantiene la linealidad hacia el futuro en Zoilo–, cada personaje tiene un ámbito cronológico de acción, un tiempo que le es propio y que es más o menos amplio dependiendo de sus circunstancias personales. De esta forma:

- El mundo narrado en los capítulos de Ángela transcurre entre el 15 de mayo de 1953, dos días antes de su muerte como coordenada temporal más tardía, y el invierno de 1951 en el otro extremo del eje.
- El mundo de Zoilo transcurre entre el 30 de septiembre de 1950 y marzo de 1951.
- Sogués, por su parte, está incardinado en el periodo más amplio, entre el verano de 1937 y mayo de 1953.

Si nos fijamos en el esquema anexo⁷ vemos cómo Rabinad ha usado efectivamente esa técnica de «río arriba» en las líneas temporales de Zoilo y Ángela. En la de Zoilo hay una linealidad ininterrumpida hacia el futuro narrativo, mientras que en la de Ángela (exceptuando los primeros subcapítulos), vemos un itinerario constante hacia el pasado. Lo narrado en ambos casos se une definitivamente en el último de los subcapítulos donde aparecen los dos (el A/Z de marzo de 1951), en el que el lector comprende en su totalidad cómo termina definitivamente la relación de la pareja. Lo complicado de la estructura se palpa desde el principio, recordándolo el propio Barral en el prólogo cuando comenta que: «La estructura poliédrica y bicrónica, casi cortazariana, era un riesgo [...]» (Rabinad, 1987: V). Consciente de la dificultad a la que se enfrenta el lector, Antonio Rabinad incorpora un «Índice cronológico de los sucesos de este libro» para así facilitarle la tarea. A ellos se refiere Sanz Villanueva, para el que: «Sólo quien sabe la dificultad implícita en la maraña temporal y de perspectivas de su historia tiene semejante gentileza» (Sanz Villanueva, 1997).

Con toda esta estructura, Antonio Rabinad tiene perfectamente claro lo que pretende, que no es sino la conducción a través del:

[...] presente casi inmóvil de Zoilo, ocupado por su idea obsesiva de la muerte; la niñez de Sogués, inscrita sobre la épica del barrio y evocada como pasado colectivo; y las secciones pertenecientes a Ángela, o mejor, al «futuro» extrapolado por Zoilo en relación a ella; es decir, la previsión (tan falible como cualquier otra) de lo que le sucederá una vez él muerto (Rabinad, 1987: Notas).

Las *retrospecciones* son por tanto las *anacronías* más significativas. Con todo, en el plano temporal de Ángela nos resistimos a hablar de retrospecciones dado que no hay una vuelta al pasado desde un presente narrativo, sino que lo que hallamos es una estructura contada totalmente al revés, con lo que podemos hablar mejor de una linealidad constante hacia el pasado. Aun así, sí podemos mencionar una retrospección al uso. La tenemos fijada en dos subcapítulos contextualizados con fecha de 17 de mayo, que se encuentran entre otros dos fechados el 18 de mayo. Es decir, hay una ligera vuelta al pasado una vez ha muerto ya Ángela y la noticia se ha extendido por el barrio. A Antonio Rabinad le interesó, dentro de la estructura de la novela, presentar en primer momento la muerte del personaje como forma de captar la atención del lector, y

⁷ Ver apéndice I.

luego hacer un ligero retroceso temporal para explicar qué estaban haciendo los padres de Ángela mientras su hija se suicidaba. El contraste que se produce entre la situación feliz que los padres estaban experimentando –un almuerzo mil veces aplazado con amigos de toda la vida en casa de éstos– y su ignorancia respecto de lo que acontecía con su hija tiene un gran impacto en el lector. Éste es el objetivo de esta retrospección. De hecho, en el segundo de los subcapítulos mencionados con fecha de 17 de mayo, el personaje de Fermín hará él mismo uso del recuerdo para aclarar al lector cómo han pasado el día. Dicho personaje, una vez las autoridades han retirado el cadáver, hace un repaso mental por las últimas veinticuatro horas. El hecho de sentarse en una silla en el balcón y más tarde levantarse de la misma es lo que enmarca este periodo de recuerdo. Así pues, para comenzar:

Con una orgiástica sensación de alivio, tras estirar las puntas de los calcetines empegostados con las plantas, Fermín posará los doloridos pies sobre el mosaico, caminará unos pasos por la alcoba, para sacar, finalmente, la silla al balcón: allí, ante el cielo completamente negro (consciente de que su mujer hace lo mismo en el fondo de la alcoba), empezará a reconstruir, con lucidez y frialdad, todo aquel día (Rabinad, 1987: 75).

Cuando el periodo de recuerdo termina, quedará finalizado para el lector como sigue:

El malestar que dominaba a Fermín imaginando vagamente todo eso se parecía mucho a una mala digestión, o al despertar con el cuerpo estragado por el abuso del licor en la víspera; y casi estuvo a punto de tomar bicarbonato. Se levantó y, dejando el balcón de par en par (aunque ese olor a gas ya no se marchará nunca del piso), dio unos pasos por la alcoba, indeciso, sin pensar en nada, frotándose maquinalmente el estómago (Rabinad, 1987: 79).

Una segunda retrospección que consideramos muy interesante tiene lugar en los subcapítulos dedicados a Agustín Sogués. Entre ellos hay uno en el que Antonio Rabinad ha creado un juego que es representativo de la variedad de tonos que alcanza la novela. Dicho subcapítulo, contextualizado entre octubre y noviembre de 1949, se enmarca entre uno anterior que se sitúa en 1951 y el inmediatamente posterior, enclavado de enero a octubre del 50. Es un subcapítulo de un acusado lirismo, que cobra

argumentalmente importancia en la novela porque en él, Sogués lleva a casa de Ángela un recorte de periódico donde se da noticia de la muerte de Argi, un miliciano huido que en principio es el tío de Ángela, pero del que se termina sospechando que pueda ser su padre biológico. Sin embargo, lo que más llama la atención en esta parte de la novela es la forma en la que el narrador entra en el terreno de lo contrafáctico, y simula un posible encuentro de las comitivas que trasladan los cadáveres de José Antonio Primo de Rivera y Durruti, muertos ambos el 20 de noviembre de 1936. Cada uno de los grupos que acompaña a los cadáveres aparece contextualizado de forma tópica: con pomposas banderas la de José Antonio, y con un austero vehículo con las luces apagadas para no ser descubierto por la aviación, el de Durruti. Una vez están frente a frente, se produce el diálogo entre ambos fallecidos:⁸

«No todos lamentan tu muerte en Barcelona, Durruti...»
«Ni todos te han llorado en Burgos, José Antonio...»
«Estorbabas a muchos con tu brutal franqueza».
«Y tú también, con tus frases de abogado».
«Pero, triunfaremos».
«Triunfaremos. Coincidimos en creer en muchas cosas».
«Y en renunciar a muchas más».
«El gran estilo está lleno de renunciadas».
«Esta frase no es tuya».
«Ni tuya. Yo no creo en el “tuyo” ni el “mío”».
«En fin, no somos nada».
«Sí, hace un frío que casca».
«Salud, camarada Durruti».
«Con Dios, compañero José Antonio» (Rabinad, 1987: 159).

De forma general, las *anticipaciones* no tienen especial relevancia dentro de la novela. Tan sólo exceptuamos los comentarios continuos que hace Zoilo sobre la muerte y que pueden presagiar en el lector su fallecimiento futuro. Los más característicos los encontramos en las dos visitas que este personaje realiza al médico. En Zoilo se hará presente la duda de si él hubiera desarrollado verdaderamente la enfermedad en el caso de que no se la hubiesen diagnosticado. Así pues, caminando por el pasillo hacia el

⁸ Este pasaje fue destacado por Antonio Rabinad en la entrevista que le realiza Sánchez Dragó en 2002. Se intenta representar con él que diversos planteamientos ideológicos, que en principio se encontraban muy alejados durante la guerra civil, tenían en realidad ciertas semejanzas.

despacho del doctor, justo antes de que lo reconozca: «Mientras seguía al doctor por el pasillo, tuvo la clara sensación de estar cometiendo un error, pero ¿cuál?» (Rabinad, 1987: 18). De la misma forma, cuando es revisado por segunda vez, el narrador no permite que, pese al diagnóstico positivo del médico, el lector crea que la futura muerte del personaje ha quedado aplazada. En este sentido Zoilo no termina de explicarse «aquél indulto que le sonaba a condena» (Rabinad, 1987: 309). Vemos cómo se pretende que la posible muerte futura de Zoilo esté siempre presente en la narración.

Los diferentes entrecruzamientos temporales que ocurren en la novela dificultan la caracterización exacta de la forma en que se ordenan los acontecimientos para la conformación de la historia. Esto ocurre porque, aunque parezca una incongruencia, puede antecederse un hecho después de que haya ocurrido –siempre y cuando al lector no se le haya presentado la información de que ese hecho se ha llevado a efecto–. Un ejemplo lo tenemos en el caso siguiente. En un subcapítulo contextualizado en 1953 se hace mención a un hecho ocurrido en 1951. Como la linealidad de la fábula no se respeta y ese hecho se presenta al lector a posteriori, lo podemos considerar una anticipación. Esto ocurre cuando Ángela, en el momento en que es abandonada por Joaquín, recuerda unas palabras dichas por Zoilo que se refieren a la muerte del muchacho. Efectivamente este personaje fallece dos años antes de que ocurra el pasaje, pero no se informa explícitamente al lector de esto hasta mucho después:

Los muertos matan a los vivos. Un vago olor a descomposición flota en tu alma. Ves de nuevo el recinto de pasillos silentes, bloques con cavidades horizontales ocultas con lápidas, coronas, inscripciones borrosas. Algo como una telaraña cosquillea en tu cara, un rostro vagamente triangular se asoma a tu memoria y una voz fina y espectral murmura: no quiero morirme Ángela. ¿Verdad que no voy a morirme? Prométeme que estarás conmigo siempre, que me acompañarás hasta el final (Rabinad, 1987: 163-164).

La organización temporal de los acontecimientos permite que de forma general caractericemos su presentación en forma de *desarrollo*, ya que al lector se le van presentando poco a poco las causas y las consecuencias de las acciones. Sí podemos caracterizar como acontecimiento presentado en forma de *crisis* el suicidio inicial de Ángela, dado que el receptor de la novela carece de la información suficiente para prever el hecho, y queda totalmente sorprendido.

El *ritmo* en la novela es muy cambiante y depende de la línea temporal de cada personaje. Antonio Rabinad pretende una diferenciación clara en este sentido para que contribuya a caracterizar de forma distinta cada plano de la novela. El contraste entre la fórmula narrativa que el autor emplea con Agustín Sogués (un hombre de acción) frente a la utilizada con Zoilo (personaje más dado a la introspección) es muy clarificador. De esta manera en los subcapítulos en los que el narrador focaliza en Agustín Sogués, debido a que el tiempo de la fábula es mucho mayor que el tiempo de la historia, abundarán las *elipsis* de acontecimientos, siendo constantes los saltos temporales porque el narrador nos muestra tan sólo los momentos más relevantes de la infancia del personaje. Esto nos lleva a un tipo de narración más rápida y fluida. Por su parte, las *desaceleraciones* serán características en los pasajes dedicados a Zoilo debido a que el narrador se centra en sus abundantes reflexiones sobre la muerte, por lo que el tiempo de la historia será en estos casos mucho mayor que el tiempo de la fábula. La lentitud observable en estos pasajes termina por dibujar al personaje.

La *frecuencia* de los acontecimientos es *repetitiva* en varias ocasiones. Esto ocurre porque el narrador presenta un mismo hecho desde el punto de vista de dos personajes distintos. Los ejemplos son muy variados. Es posible que sólo se mencione brevemente un acontecimiento que no tenga especial importancia en la trama general, como ocurre la primera vez que Zoilo se encuentra con Ángela. Él la acompaña hasta su barrio y allí ve a Agustín Sogués, momento éste que es objeto de la repetición. Tras despedirse de Ángela:

Zoilo [...] casi tropezó con el muchacho de aire ciego, y mono de mecánico, que se le venía encima; delgado, pelo pajizo, facciones aún de niño, con granitos en la barba: una cara que quizás él había visto alguna vez en aquel barrio poblado de fantasmas. Pero lo que más le sorprendió fue la mirada que el muchacho le dirigió al pasar: una mirada abiertamente de odio [...] Pero, ¿qué pasa?, estuvo a punto de preguntarle Zoilo, ¿de qué nos conocemos, chaval? ¿Te debo cuartos? [...].

Pero el muchacho con mono raído, que acusaba más sus hombros encorvados, se deslizó pegado al muro, para detenerse unos pasos más allá, ante la cartelera del cine, que fingía contemplar, visiblemente temblando de ira (Rabinad, 1987: 145).

Sogués vive esa situación de forma distinta, centrándolo en la figura de Ángela y en la impotencia que siente por lo que está viendo:

Y era verdad que era ella; pasó –pasaron– por su lado sin verlo, sin mirarlo. Y él como un tonto les fue siguiendo los pasos, hasta que se paró en el bordillo de la acera. Ella se entretuvo aún, al otro lado de la calle, con aquel tío, que él conocía, fantasma surgido de la niebla de su infancia. Despacio, con la muerte en el alma, el Sogués regresó a casa (Rabinad, 1987: 172).

Puede ocurrir también que el acontecimiento que se repita sea de vital importancia en la narración. Esto ocurre cuando Joaquín ve por primera vez a Ángela. En ese momento ella regresa del pueblo tras haber dado a luz, y él vuelve de una excursión junto a un grupo de amigos. Lo que para Joaquín es de gran importancia, para Ángela no deja de ser un penoso viaje lleno de incomodidades tras lo que acaba de vivir. El propio Joaquín es el que le cuenta este hecho a Ángela:

El andén estaba lleno. Recuerdo que, en un extremo, un empleado quemaba hojas; me llegaba el olor de la fogata, de la que se levantaba una recta columnilla de humo. Zapatos planos y abrigo azul marino, acompañada de un señor que debía ser tu padre, te mantenías separada de la gente, la expresión seria y lejana, inasequible [...]. No me veías a mí, no veías a nadie, pero yo no dejaba de mirarte. Alguien, uno de los nuestros, se puso a tocar la armónica [...]. Pero el tren llegó al fin, lleno hasta los topes; nunca hubieras subido a él de no ser por mí, por nuestro grupo, que hizo una presión irresistible, tu padre con su maleta nunca lo hubiera conseguido, subimos todos en un bloque yo tratando de que no te magullaran, tú sin darte cuenta, siempre lejana, ultraterrena, y dentro ya del vagón pude empujarte contra una ventana el mejor sitio, donde te apretarían menos [...]

(Rabinad, 1987: 215-216).

Por su parte, cuando se repite la situación vemos un narrador en segunda persona, recurso constante en los fragmentos de Ángela como explicaremos más adelante:

Un empleado quemaba un montón de hojas en un extremo del andén; te llegaba el olor de la fogata, de la que se levantaba una recta columnilla de humo. Alguien, un excursionista, ensayaba en una armónica una canción de montaña [...].

El tren llegó por fin. La multitud se movilizó con nerviosismo [...]. La briosa presión de unos excursionistas que no se resignaban a quedarse en el andén, y que taponaron tras ellos la puerta, dispuestos a viajar en el estribo, os situó arriba [...].

Sin embargo, tenías al lado a uno de los excursionistas [...] sentías entonces muy próxima su cara, que la quemadura de la nieve y el relajamiento del cansancio hacían agradable [...].

También el excursionista te miraba [...] (Rabinad, 1987: 284-285).

Finalmente señalamos el caso que se presenta a continuación. Sin ser una repetición estricta, la similitud entre ambas situaciones es tal, que llama la atención del lector. En el primer caso vemos cómo Zoilo observa una situación en la que un niño se queda dormido en el estribo de un taxi y está luego a punto de ser atropellado cuando el coche se pone en marcha. En el segundo, Ángela experimenta en primera persona algo similar. Antonio Rabinad pretende, con la repetición de esta situación, provocar en el lector una sensación de predestinación de Zoilo para con Ángela. Lo que Zoilo ha observado previamente no puede ser casual. El joven encuentra su destino en Ángela. Esto es lo que ve Zoilo:

[...] un niño sobre el estribo del coche, un niño muy pequeño [...] se había tendido allí a dormir [...].

Y he aquí que el taxista cierra el capó con gesto decidido, sube al volante por la puerta contraria donde está durmiendo el niño, y se lanza sobre la mal adoquinada carretera para salvar el paso a nivel [...]. De pronto, suena la campana del paso a nivel, la barrera empieza a descender, el taxista se para: podría haber acelerado, pensando tengo tiempo de pasar, y la tragedia se habría consumado; cientos de veces ha pasado así, apurando su viejo citroën para evitar la insoportable espera ante la valla; pero, no, esta vez se para, y ni siquiera de un frenazo [...] (Rabinad, 1987: 120).

Vemos cómo el suceso protagonizado por Ángela es muy similar:

[...] un día en que me quedé dormida en el estribo de un taxi, imagínate, que se puso en marcha sin que yo me despertara (yo naturalmente no me acuerdo, tenía apenas dos añitos) y se detuvo un poco más allá sin haberme aplastado con las ruedas. Oyendo esto Zoilo tuvo una sensación de *déjà vu*, como si palpara una membrana en su cerebro, una rugosidad en la trama del destino, y pidió con aletargada indiferencia: cuéntame (Rabinad, 1987: 279).

Antonio Rabinad ha dado en *Memento mori* una enorme importancia a los recursos temporales. Dichos recursos favorecen el tratamiento fundamental de los temas de la novela. De hecho, la doble narración lineal (una del pasado hacia el futuro y la otra inversa) crea un entramado de situaciones que posibilita al narrador la reflexión constante sobre el tema fundamental que preside el texto: la constante certeza de la muerte.

En lo que respecta a la caracterización espacial de la novela, Antonio Rabinad presenta diversas novedades en su dibujo de Barcelona. En esta ocasión, el autor politiza la ciudad, cosa que no había hecho en obras anteriores. Hasta la escritura de *Memento mori*, Rabinad no había tratado ninguna reivindicación popular activa de posguerra con cierta rigurosidad histórica, siempre se había centrado en el hecho bélico y en las inmediatas consecuencias sociales posteriores que éste trae. Sin embargo, en la novela que nos ocupa contextualiza parte de la narración en la conocida huelga de tranvías de Barcelona de marzo de 1951,⁹ y les da a sus personajes un papel relevante en el suceso histórico; de esta manera, Zoilo será, sin pretenderlo, el generador de la idea de no subirse al transporte público, mientras que Eguiluz será uno de los falangistas que toman parte en las actividades de ese día. Para preparar esta situación, el autor hace un especial hincapié en el carácter obrero de los dos principales barrios en los que se desarrolla la trama: Pueblo Nuevo, donde viven Ángela y Sogués, y el Clot, donde reside Zoilo. En ellos resonará ininterrumpidamente la maquinaria (en la habitación de Zoilo se escucha constantemente la imprenta que hay en los bajos del edificio) y sus calles estarán pobladas de talleres y operarios. El domingo será un día distinto porque es un momento silencioso. Ángela se suicida en domingo, y el silencio de ese día añade un carácter luctuoso al momento:

[...] mientras abajo, en la calle sin tránsito, llena de ese silencio dominguero que sólo aquel barrio poseía –y del que participaban por igual los cientos de telares y motores industriales parados en las naves desiertas de las fábricas, y la paz petrificada y lineal del cementerio contiguo– (Rabinad, 1987: 78).

⁹ Nos referimos a una protesta ciudadana que tiene lugar en el citado año, y que consistió en la decisión popular de no tomar el transporte público ante el encarecimiento del precio de los billetes. Esta protesta se nutrió del descontento ante las malas condiciones de vida del momento, y parece que fue instigado desde ciertos movimientos políticos y sindicales que se encontraban proscritos. Las protestas finalizaron con la destitución del gobernador civil y del alcalde de Barcelona, y consiguieron la anulación de la subida de los precios.

Se volverá a hacer hincapié en las duras condiciones de vida de estos barrios, pero siempre recalando ese carácter obrero y trabajador que le va a permitir al escritor introducir las protestas mencionadas de 1951. El siguiente pasaje es definitivo:

«El Pueblo Nuevo –dice un cronista de la época– es una zona industrial barcelonesa situada a la izquierda de la zona portuaria, más allá del Parque de la Ciudadela. Es el más feo de todos los barrios... Es una pura chimenea, un puro desportillo, un puro cascote, un puro suburbanismo. Es quizás el barrio más genuinamente proletario de Barcelona [...]». Negruzca y calurosa en verano, esa inmensa planicie de 500 hectáreas que se extiende desde la plaza de las Glorias Catalanas hasta el mar, es igualmente negruzca pero muy húmeda en invierno, batida por el relente marino [...]. Toda la zona apesta a curtidos, a productos químicos de los tintes y aprestos, y a los miasmas deletéreos del colector del Bogatell. El humo de las chimeneas ha oscurecido hace tiempo las casas, dotándolas de una fisonomía especial. El humo flota todo el día en el aire, poniendo motas sobre la ropa blanca tendida en los balcones y azoteas, y depositándose como una pátina en tejados, cornisas y fachadas [...]. Cuando el obreraje de mono azul y guardapolvo abandona las fábricas el sábado, el cementerio parece ensancharse [...]. El domingo, todo Pueblo Nuevo es cementerio (Rabinad, 1987: 223-224).

Dentro de esa «tradición naturalista» (Rabinad, 1987: III) que Barral cree ver en Rabinad, entraría el hecho de que el novelista haya sembrado las páginas de *Memento mori* con un gran número de agrupaciones ciudadanas de distinta índole. En las páginas de la novela tendrán cabida el PSUC, FAI, POUM, SIM, DECA, SEU, FNEC, JOAC, HOAC..., acentuándose con ellos la caracterización de los movimientos sociales del periodo histórico.¹⁰

Finalizando con esta idea, concretamos que se produce un aumento de lo sórdido, de lo oscuro, abundan los fusilamientos, las fosas comunes y el miedo. España vuelve a ser, como lo fue en *Marco en el sueño*, una gran cárcel, pero ahora más brutal, más animal: «La gente se cruzaba por la calle sin mirarse, la cara como aherrojada. Ominosas descargas sonaban al filo de la madrugada por la playa» (Rabinad 1987: 81). La adjetivación se hace más rica en pos de la búsqueda de lo más oscuro de la

¹⁰ Relacionado con esta idea está también la decisión de Antonio Rabinad de adjuntar en el libro un glosario «de algunos catalanismos, aragonesismos e idiotismos que aparecen en la narración, transcritos según su fonética» (Rabinad, 1987: 341). La utilización del habla popular permite al autor un dibujo más preciso de estos barrios.

posguerra, y el autor se detiene especialmente en las consecuencias que este ambiente tiene para los niños: «El frío era asesino: Todos teníamos sabañones, granos, pupas» (Rabinad, 1987: 81). Para lograr todo esto, los olores volverán a tener mucha importancia dentro de la narración. Como ocurre en obras anteriores, Rabinad tiene la capacidad de recrear un espacio remitiendo a qué huele, sin entrar en más detalles visuales. Como lo que le interesa representar son ambientes sórdidos, los olores estarán por tanto en consonancia, así pues, tanto en la mujer que les abre la puerta como en la habitación que Zoilo alquila para estar con Ángela encontramos que:

Las manos de la mujer exhalaban un olor tierno, a colada, que persistía sin mezclarse con el olor general del piso; un tufo blando, pobre, a coliflor, que parecía más bien la emanación de las paredes [...] (Rabinad, 1987: 322).

Y no sólo los olores desagradables se encuentran en la calle, en la casa del propio Zoilo el narrador se detiene en los efluvios del baño, en ese «olor a pobre», expresión que Rabinad utiliza frecuentemente en *Memento mori*. Es una forma de destacar lo desagradable del día a día en las clases trabajadoras:

Flotaba, en aquel cubículo tranquilo, un olor característico, un blando efluvio a excremento de pobre, a aire enrarecido, a madera de la tapa del váter, cuyo barniz, mil veces restregado con lejía, había desaparecido por completo, y ese olor, o mejor esa suma de olores, mezclado a menudo al bordoneo de algún moscardón extraviado, sumía a Zoilo en una especie de éxtasis (Rabinad, 1987: 63).

Frente a esta pintura triste de su ciudad, Rabinad reserva a los personajes de sus novelas un lugar en el que lo desagradable no tiene cabida: el cine. Es el momento de asueto, el ocio más cercano para todos y más aún en esos domingos lúgubres. Como espacio puramente físico, el patio de butacas se usa en Rabinad como una de las pocas maneras de interacción social. El júbilo se hace evidente, y el griterío ante el retraso de la película o ante problemas técnicos constituye para la gente una catarsis que nadie se quiere perder. Rabinad usa habitualmente este espacio en su obra narrativa, pero de igual manera que en *Memento mori* se ha intensificado lo sórdido del barrio, el autor

intensifica también el carácter positivo de desfogue colectivo que le otorga a la sala de cine para compensar lo negativo anterior. Como decimos, cuando la luz se apaga, entre los asientos vale todo y de cualquier manera. Las cáscaras de pipas son arrastradas por los orines de los chicos que hacen sus necesidades en el suelo, al tiempo que la pulsión sexual se hace explícita entre las parejas de enamorados o entre los hombres solitarios que encuentran en una butaca cercana alguna profesional. Todo en un aura de libertad que se termina cuando se encienden las luces y vuelven a dejarse ver las mismas caras anodinas de siempre. La vida del barrio fluye mientras se proyecta la película:

Seguían comprando barreja en el carrito pintado de azul situado ante la entrada, subían con su cucurucho al gallinero, arrojaban las cáscaras a la platea, escupían a filo de barandilla, gritaban o pataleaban, según fuera el Séptimo de caballería salvando a tiempo a los blancos o el malo a punto de exterminar al bueno. El acomodador de general, un muchacho de cara grabada no mucho mayor que ellos, en lugar de liarse a trompazos, se franqueaba con el Agus, político: hombre, es que me comprometéis (Rabinad, 1987: 84).

Álvaro Fernández caracteriza el espacio cinematográfico en las novelas ambientadas en la posguerra, y lo ejemplifica con textos de Marsé. Lo que plantea es totalmente atribuible a la narrativa rabinadiana:

En sus butacas, se puede asistir a otra vida mejor o, por lo menos, a una liberadora publicidad. La desenfrenada sexualidad que se ejerce dentro de sus límites [...] es llevada adelante por los derrotados como una exaltación vital opuesta a la estricta conducta a representar en las calles controladas por el fascismo.

Ya sea por lo que pasa en el patio de butacas o por lo que se proyecta en las pantallas, el cine se constituye en otro de los lugares donde se construyen las miradas opuestas a la cruda realidad del régimen (Fernández, 2003: 79).

La constitución del cine como espacio mítico en Rabinad tendrá unas consecuencias positivas para las personas que se relacionan con este medio, porque pueden llegar también a mitificarse. Esto le ocurre al Ros (también llamado en la novela Rubio o Palmiro Chabré ya en su madurez). Este personaje, que es el padrino de Ángela,

amigo de su tío Argi y otrora un anarquista perseguido, adquiere importancia fundamental al ser el encargado de poner las películas en el cine. En ese momento toda la vida de la pantalla depende de él y se convierte en un demiurgo capaz de comenzar la acción, entorpecerla o terminarla abruptamente. Pasa a ser una figura suprema digna de admiración:

El Rubio dispara una ráfaga de aviso contra el griterío de la sala. Vermiculares formas blancas se agitan sin sentido en la pantalla, las luces se apagan en seguida. Con el silencio, renace el sonoro. Ríe el Rubio, el rostro incandescente, soltando alguna de las suyas. Era un dios, razona él [por Agustín Sogués], en una fragua celestial, capaz de interrumpir la película, la vida, o revivirla a voluntad, dar marcha atrás a los acontecimientos, hacer que el coche que acaba de rodar al abismo sea devuelto por sus fauces, maltrecho aún, pero recuperándose a cada vuelta inversa de campana, hasta quedar, de nuevo, milagrosamente intacto, en el borde de la carretera (Rabinad, 1987: 114).

De forma paralela al mero espacio físico, el gran número de referencias cinematográficas sirve al autor para caracterizar la Barcelona de los años cuarenta y cincuenta. El cine pasa a formar parte de la vida de los personajes. No es extraño por tanto que, cuando Ángela y Zoilo se despidan en su primer encuentro, interpreten conscientemente una escena de *Si no amaneciera*. De hecho, usa Rabinad con frecuencia la fórmula de caracterizar a un personaje o una situación a través de referencias al cine clásico. Sin tener que entrar en profundidad en las características de la obra cinematográfica, el novelista establece un juego con los títulos de las películas que es rápidamente captado por el lector. En el fragmento siguiente se recrudece la imagen que tiene el barrio de Ángela como mujer que ha cometido una indecencia fuera del matrimonio:

[...] un soplo de emoción sacudiría sus almas espesas ante la idea de que ya no está, no la veremos más, ha muerto, con la facilidad con que mueren los otros, se ha esfumado, más enigmática que nunca, definitivamente inaccesible, para ellos, para ellas, para todos, convertida en un espectro evanescente, ligada a las películas de estreno en la barriada como El derecho de nacer [sic], El gran secreto [sic] o Que el cielo la juzgue [sic],

plasmada para siempre en sus retinas en una especie de gran secuencia última: abandonada por tu novio (Robert Taylor), desnuda bajo el camisón nupcial te tiendes en tu lecho de soltera para entregarte una vez más, pero a la muerte... un final casi de El puente de Waterloo [sic] (Rabinad, 1987: 47-48).

Terminando con el análisis espacial de *Memento mori*, señalamos que durante un breve lapso de tiempo Rabinad sale de Barcelona para situar parte de la acción en un pueblo no nominado de la periferia. En dicho pueblo dará a luz Ángela, y se nos aclara que pasó allí un tiempo durante la guerra civil. La fórmula del niño teniendo que abandonar el casco urbano para protegerse de las bombas ya había aparecido en *El niño asombrado*, y ahora la amplía como forma de proteger a la muchacha de la maledicencia del barrio durante el embarazo. Con todo, no deja de ser una ubicación secundaria en la narración.

En lo que al narrador se refiere, *Memento mori* supone una evolución inmensa en la narrativa rabinadiana. La consideración de esta novela como núcleo principal de *Un reino de ladrillo* tiene su base en gran medida en la riqueza de narradores y en cómo el autor ha sabido conjugarlos para darle consistencia a la trama. Entre las distintas formas de narrar puede verse, desde una continuación de las formas habituales del autor con la *focalización* directa sobre un personaje hasta un narrador en segunda persona que se explica a partir de diferentes elementos argumentales de la novela, pasando por un perfeccionamiento de las técnicas de narración múltiple que hemos insinuado en anteriores obras. De esta forma, la historia está conformada por tres líneas narrativas distintas, en cada una se prioriza sobre un personaje y en cada una también aparece un tipo distinto de narrador: la tercera persona con Zoilo, la narración en segunda persona con Ángela y un tipo de narración coral con Sogués.

El narrador que predomina en los capítulos dedicados a Zoilo es aquel que ha sido el más habitual en la novelística de Rabinad. Nos encontramos ante un narrador en tercera persona que focaliza en Zoilo y que escruta todo lo que se relaciona con el personaje, haciendo al lector partícipe de todos sus movimientos y sensaciones. Se convierte así en un informante eficiente en línea continuista con lo visto hasta ahora en novelas ya estudiadas. La narración en estos capítulos se expone de la siguiente forma:

Al día siguiente, al despertarse, no se había movido de la cama. Permaneció largo rato escuchando el rumor de la imprenta en los bajos, y sólo fue más tarde cuando, con un ligero sobresalto, recordó al viejo. Por un momento lo creyó imaginario, un producto residual del sueño; pero no, allí estaba en su rincón, aún acostado, no sabía si despierto o no. Zoilo se levantó y salió al pasillo (Rabinad, 1987: 60).

Debido al carácter que se intenta transmitir del personaje, predispuesto continuamente a la introspección y a la reflexión habida cuenta de su certeza de que va a morir pronto, el narrador prestará una especial atención a los pensamientos de Zoilo. Estos tendrán una profunda base existencialista en el sentido de que meditará continuamente sobre la finitud y la inconsistencia de la realidad. Debido a esto, será más habitual que en obras anteriores que el narrador se acerque al diálogo interno que el personaje establece con sus obsesiones. Esto llega a un punto en que el propio Zoilo empieza a escribir en una libreta sus principales preocupaciones. Estos fragmentos estarán narrados en primera persona y en letra cursiva para que se identifiquen con más claridad:

Mi falta de técnica de vida para defenderme –escribió en su libretita–: de costumbres sanas, de una educación racional, algo, no sé; no esa confusión mental continua que me envuelve. Pero ahora ya, ¿para qué? (Rabinad, 1987: 280).

La explicación del narrador en segunda persona procede del destino que se le reserva a Zoilo en la novela. Antes de morir, Zoilo parece haber realizado un planteamiento futuro sobre qué ocurrirá con Ángela una vez él fallezca. De esta forma, Zoilo pasa de personaje cuando el narrador está en tercera persona, a narrador mismo de los fragmentos en los que Ángela es la protagonista. En estos últimos es Zoilo quien se dirige expresamente a ella:

Sí: al formalizarse tus relaciones con Joaquín estarás a punto varias veces de contárselo todo. Pero algo te detendrá siempre, la conciencia de no haber sido tú la culpa, de haber sufrido en cualquier caso ya bastante, de tener la misma opción que los demás a ser feliz. Oscuramente rechazabas tu tributario rol de víctima, te esforzabas en ser egoísta,

en defender algo intangible, lo que tú llamabas el olvido, lo que tu madre llamaba el porvenir, la parte de felicidad que al fin te era concedida (Rabinad, 1987: 165).

Posiblemente a Antonio Rabinad se le planteó durante la escritura de la novela la duda sobre cómo hacer este recurso verosímil. Tanto en los subcapítulos narrados en tercera persona como en aquellos otros contados por Zoilo, era preciso mostrar una uniformidad en las características del personaje de Ángela y en el grado de información que se iba teniendo del personaje. No hubiese sido lógico que Zoilo hubiese podido narrar con naturalidad aspectos de la vida de Ángela a los que él no hubiese tenido acceso. Esta problemática la soluciona el autor a través de la relación que mantienen los personajes de Zoilo y Ángela en los subcapítulos narrados en tercera persona. En ellos Zoilo muestra una actitud dual hacia la muchacha, de forma que en ocasiones necesita estar con ella, y en otras no la soporta. En estas últimas situaciones, para que el tiempo trascorra con más celeridad, Zoilo realizará acopio de la información que necesita:

Para no verla, para no tocarla, Zoilo la interrogaba sin cesar sobre su pasado y su presente. Su curiosidad era insaciable. Quería saberlo todo sobre ella, y lo que la rodeaba. Una vez le hizo dibujar, sobre el mármol del velador de un bar, el plano de su casa. Otra, describir minuciosamente una butaca, los cuadritos del recibidor. Cuéntamelo todo, le exigía: de la A a la Z. Ella se reía, viendo en esto un síntoma de amor, un querer acapararla toda. Para Zoilo se trataba más bien de un exorcismo, o de la reconstrucción de un diplodocus a partir de un fémur carcomido, aquel recorte jánico encontrado en un libro.

A., pues, le contaba cosas. Pueriles, insignificantes. Que, por ejemplo, de niña, estuvo meses en un pueblo (Rabinad, 1987: 277-278).

Es a partir de esta información que Zoilo va a construir, con fidelidad en los detalles contextuales, ese hipotético futuro de Ángela.

Ya hemos señalado que consideramos *Memento mori* como la culminación de diversos procedimientos narrativos que han sido usados por Antonio Rabinad en novelas anteriores. La forma de narrar que el autor barcelonés emplea con esta segunda persona tiene su origen en la elucubración de los propios personajes sobre cómo se desarrollaría una probable situación futura en la que ellos no participen. El ejemplo más

claro es el que tenía como protagonista a Máximo en *Marco en el sueño*, donde este personaje se planteaba cómo actuarían más tarde en su casa los policías que lo habían perseguido. A partir de aquí se procedía a la recreación de esa situación tal y como el personaje la imaginaba. Estos juegos embrionarios son los antecedentes en Rabinad de los subcapítulos narrados por Zoilo. Aun así, estas formas primeras siguen observándose también en *Memento mori*. De esta manera, el mismo Zoilo va a suponer, en un subcapítulo que no es narrado por él, la continuación de una situación de la que tan sólo tiene una información visual parcial. Una mujer parece que está intentando alcanzar ropa interior que se le ha caído del tendedero:

¿Y qué demonios pescaría la mujer?, hubo de preguntarse Zoilo al fin, en fulminante pregunta-respuesta.

[...] Zoilo adivinó con precisión –exactamente como si lo estuviera viendo– el arrugado montoncito en el suelo de las famosas bragas, que la mujer intentaba rescatar con un anzuelo improvisado. Pues ella se avergonzaba de solicitar en los bajos justamente sus bragas, que, además, estaban rotas; no quería exponerse a que comentaran alegremente (¿los de la imprenta?, sí, los de la imprenta) a mediodía, la facilidad con que ella perdía esa prenda, a que aludieran a otras probables pérdidas, ligaran cabos y mezclasen hechos, iniciándose así un proceso degradante que, con la celeridad con que un punto saltado arruina una media, destrozaría fatalmente su vida [...], intentando llevarse jovencitos inexpertos a la cama, y altos y rubios marineros extranjeros, sola siempre y sangrando lentamente de mostrador en mostrador..., todo pensado por Zoilo en un segundo, una fracción de tiempo inmóvil, fulgurante, que era el núcleo de la realidad, la idea misma de la Eternidad (Rabinad, 1987: 64).

En otros fragmentos puede verse una complicación mayor, y es que puede darse la circunstancia de que se produzca una elucubración dentro de otra elucubración. Esto ocurre cuando Zoilo supone cómo cree Ángela que será su hipotética boda con Joaquín. Observamos una posible circunstancia futura dentro de una posible circunstancia futura. Así pues, en uno de los subcapítulos narrados por Zoilo:

Tu relojito de pulsera, regalo de Joaquín, marca las siete y cinco de la tarde. Tres semanas, repiquetean tus zapatos, cuarto piso, por la escalera más y más oscura a medida

que te vas hundiendo en torno a la polvorienta reja de ese ascensor que nunca usas, sólo faltan tres semanas, Dios Mío. ¿Cómo será ese día, el seis de junio? La mama se habrá levantado temprano para prepararlo todo, como por Navidad, es su costumbre. Nerviosa, no habrá pegado un ojo en toda la noche; ella no duerme nunca, dice; tiene la medomina en la mesilla, pero no la tomará: le gusta sufrir, es su deber. Yo, en cambio, habré dormido profundamente. Vendrán tía Pilar y Montse para ayudarme [...] (Rabinad, 1987: 110).

El «tú» característico de los fragmentos narrados por Zoilo es la forma en la que éste se comunicaría con Ángela en un diálogo interrumpido que no se puede llevar a la práctica porque Zoilo ha muerto. Tal y como dice Michel Butor en la obra de Enric Sullá *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, con la segunda persona: «Hay alguien a quien se cuenta su propia historia, algo de sí mismo que él no conoce, o al menos todavía no al nivel del lenguaje [...]» (Sullá, 2000: 93). En este caso, repetimos, lo que se cuenta está dentro del terreno de lo hipotético y no ha ocurrido.

Es necesario destacar que la utilización de la segunda persona tiene precedentes en obras de escritores coetáneos al propio Rabinad. Posiblemente el caso más significativo sea la novela de Juan Goytisolo *Señas de identidad* (1966), que ya había sido mencionada en estas páginas. En la novela de Goytisolo, Álvaro Mendiola, personaje que cumple el papel de doble transparente de Goytisolo, habla de sí mismo como de una ajena segunda persona, uniéndose a este recurso narraciones en tercera y primera persona que conforman unas ondas concéntricas que abarcan toda la obra. La narración en segunda persona, que sigue siendo algo poco habitual y que por ese motivo suele sorprender al lector, ha sido interpretada por la crítica narrativa de finales de los años sesenta y los setenta. En palabras de Gonzalo Sobejano vemos:

[...] una voluntad de diálogo jamás atestiguada en la novela precedente. [...] un diálogo que descubriría la angustia religiosa, las decepciones de la ideología en crisis, la tensión perpetua entre individuos y sociedad, entre el ansia de comunicación y de veracidad personal y las inveteradas obligaciones impuestas por el mundo de los códigos, entre lo que pudiera haber sido en la atmósfera de la libertad y lo que seguramente ya no será posible después de tantos años de opresión; un diálogo cuya tensión va ascendiendo al calor de la palabra [...] (Sobejano, 2003: 67-68).

Es decir, de forma general se utilizaría la segunda persona como ejemplo de intención comunicativa máxima. En *Memento mori* se emplea como la fórmula que le permite a Zoilo vencer el límite entre la vida y la muerte, y donde el personaje-narrador da rienda suelta a su imaginación para interpretar cómo continuará la vida de Ángela una vez él haya muerto.

Finalmente, con el narrador múltiple utilizado en los subcapítulos correspondientes a Agustín Sogués termina por redondearse la técnica de narración colectiva que se venía apuntando en novelas anteriores. Como hemos visto hasta la fecha, Rabinad había empleado de forma puntual las habladurías del barrio para dar a conocer un elemento de la fábula. Esta circunstancia no se abandona tampoco en *Memento mori*. Un ejemplo lo tenemos en cómo las vecinas explican el suicidio de Ángela:

[...] no sé dónde iremos a parar, tantearían expectantes
¿se enteró de la desgracia?
desfallecidas
aún me tiemblan las piernas
omniscientes
me lo decía el corazón
lapidarias
demasiados novios.

Porque esa era la parte carnosa del asunto, el intríngulis, los polvos que trajeron estos lodos: demasiados. Hablarían naturalmente del último, el de la moto, el mejor de todos, el perfecto: un chico bien, rubio como un arcángel, pero de sólidas espaldas terrenales, ¿su padre fabricante de Tarrasa?; del anterior, un gánguil de pelo de panocha, uno que vivía por La Mina, un pinta que ahora estaba en la Modelo, ¿por ladrón? ¿por comunista?; hasta encontrar, buceando en el pasado, tú una niña de calcetines cortos, al primero [...]. Y existía todavía otro, un cuarto hombre, alguien que la memoria colectiva del barrio no acertaba a perfilar (Rabinad, 1987: 45-46).

Pero junto a lo anterior apreciamos lo que ya sí consideramos plenamente una fórmula semejante a las «aventis» de Marsé. Hasta el punto que, tal y como Rabinad la plantea, respetaría la definición que da de ella Álvaro Fernández (2003: 67) y que hemos aportado en el capítulo anterior. La aparición de las fórmulas primigenias de narrador colectivo usadas por Antonio Rabinad llamaban mucho la atención por encontrarse en obras anteriores a la aparición de *Si te dicen que caí* (1973). La publicación de esta obra de Marsé y el posterior perfeccionamiento de la técnica por parte de Rabinad intensificaría la influencia literaria entre ambos autores. La concepción que tiene Ñito, uno de los niños de *Si te dicen que caí*, de esas historias que contaban otros personajes como Java o Sarnita, se relaciona plenamente con lo que vamos a ver que se comparte en la plaza de la obra rabinadiana:

En realidad, pensó Ñito, aquellas fantásticas aventuras se nutrían de un mundo mucho más fantástico que el que unos chavales siempre callejeando podían siquiera llegar a imaginar: historias verdaderas con cocodrilos verdaderos, historias de delación y de muerte escuchadas fragmentariamente y de soslayo en las amargas sobremesas de nuestros padres, cuando se abandonaban al recuerdo [...] (Marsé, 2005: 39-40).

Rabinad plantea en *Memento mori* un narrador colectivo fijo formado por un grupo de jóvenes que se reúnen por la tarde en una plaza.¹¹ En ese momento comparten la información que cada uno posee sobre las peripecias de Agustín Sogués, una figura tradicional en el barrio que, a fuerza de írsele atribuyendo hazañas –termina siendo indiferente para el lector si estas hazañas se han efectuado verdaderamente o no, o en qué circunstancias se han concretado– ha acabado por convertirse en legendaria. Rabinad los dibuja como sigue:

Se reúnen de noche en la placita para contarse las cosas de siempre, las quinielas, el pique con el encargado, la tierna historia de la novia del domingo. Muchachos despiertos y granados, con ganas de ser algo en la vida, éste obrero del vidrio, ése tornero, aquél empleado bancario; algunos trabajan como sus padres; les llaman el Hijo del Tendero, el de la Pesca Salada.

¹¹ Véase la caracterización que se dio de la plaza como espacio colectivo y de comunicación cuando se realizó el análisis de los elementos narrativos de *A veces, a esta hora*.

Saben mucho de fútbol, de política ni hablan. Unos usan mono, otros corbata, cinco años de diferencia del más joven al más viejo, hablando catalán o castellano, charnegos o botiguers, pero todos del barrio, este barrio cuya espina dorsal es la calle Pedro IV, su corazón los Cuatro Cantons, su alma el Paseo del Triunfo¹² (Rabinad, 1987: 9).

Cuando los que se reúnen en la «placita» ponen en común lo que saben, la información deja de pertenecerles (si en algún momento lo hizo) y pasa a ser propiedad de todos, conformándose una amalgama de datos (a veces inconexos e incluso contradictorios), recuerdos, opiniones... de tal magnitud, que la fábula que terminan elaborando no tiene autoría individual. Entre todos han creado una auténtica fábula popular, esa «épica del barrio» que ha quedado mencionada por Rabinad:

[...] repiten esta frase aquel hecho, yo lo vi me lo contó mi tío el tanquista le pasó a,
y de repente no saben si lo vieron o lo oyeron,

si lo vivieron ellos u otros,

si ese cromo esta canica reencontrada en la palma curtida de la mano,

es mío, tuya,

de ninguno,

de todos (Rabinad, 1987: 10).

Debido a que las contradicciones son constantes, el lector va a tener con frecuencia varias versiones de un mismo hecho, lo que va a aumentar su inseguridad sobre si lo que se narra ha ocurrido o no. Es posible que el narrador que tenga el turno no esté seguro de cómo continuar, en ese momento hay una pausa en lo que se está refiriendo sobre Agustín Sogués, y el conjunto de narradores comenta el hecho, bromea...:

Ella tendría entonces trece catorce años pero ya con ese gancho esa cosa no sé, tan femenina, ese aire de mosca muerta y tan cachondo a la vez. A ver si te aclaras tú también, dijo el Llobet. Bah, siguió el otro: llevaba calcetines cortos, blancos, [...]. Me

¹² Antonio Rabinad dibuja el esqueleto principal de Pueblo Nuevo.

gustas más que un llonguet con chocolate, le había dicho alguna vez Lecha, ese que luego murió tísico, de no comerse ninguno. Ni de esos ni de los otros, dijo el Muzás; todos rieron (Rabinad, 1987: 133-134).

Como vemos, cuando hay una referencia explícita al grupo de muchachos que cuenta las peripecias de Sogués, aparece un narrador que les es ajeno y que vuelve a ser un narrador en tercera persona. En ese instante el grupo de muchachos se convierte en personaje de la novela. Aunque es cierto que ellos no hablan de política, el tema de Sogués es delicado porque él sí tuvo una actitud politizada en algunos momentos. De esta manera, en las ocasiones en que los que narran se refieren a estos hechos se guardan bien de bajar la voz y de que nadie los oiga. En el siguiente ejemplo un policía pasa junto a los muchachos cuando tocan un tema delicado. En ese punto actúan también como el modelo de sociedad al que representan y que Rabinad no se ha cansado de denunciar, una sociedad sobrecogida por el miedo, que agacha la cabeza para no recibir el primer golpe. Pasa el policía y:

Los muchachos habían bajado la voz, algunos callaron por completo, y todos mantuvieron en el rostro una expresión forzada y jovial, lejanamente avergonzada; y uno repitió una frase, algo sobre Kubala o Di Stéfano.

Un vientecillo sutil y cobarde cruzó las esquinas de la plaza.

Al Sogués ya no le conocía nadie.

Lejano, como en un pasaje de la biblia [sic],¹³ cantó el primer gallo antes del alba (Rabinad, 1987: 233).

Existe en este caso una crítica velada a esa sociedad alienada que ha tratado Rabinad en novelas anteriores. Esta crítica se hace en *Memento mori* muy explícita hasta el punto que, como acabamos de ver, incluso el narrador coral es objeto de ella. Diversos parlamentos de los personajes tratarán también este asunto. Dirá el Rubio en este sentido:

¹³ Tenemos un nuevo ejemplo en el que Antonio Rabinad juega con las referencias bíblicas para ilustrar el discurso. En este caso el autor ha utilizado la negación de Pedro sobre el hecho de conocer a Jesús después de que éste fuese apresado, Mt 26, 69-75.

Fíjate en tus amigos, por ejemplo. ¿De qué hablan? De fútbol, de mujeres, pero ¿de política? Bah, aunque quisieran, no sabrían. En mis tiempos todos hablaban de política, entendían, sabían quién era quién. Ahora nadie sabe nada, porque no hay nada que saber. Pero un país así se pudre, se envilece; lo menos que sucede es que se hace mediocre, cobarde. La corrupción de arriba lo corrompe todo (Rabinad, 1987: 129).

Vemos cómo Rabinad toma al narrador coral como plenamente representativo de la sociedad en la que se desarrolla la novela.

La variedad del narrador en estos subcapítulos se enriquece aún más porque, entremedias de la narración de los de la «placita», el propio Agustín Sogués va a ir haciendo aportaciones diversas. Estas aportaciones son retazos de conversaciones con sus compañeros de celda (el Vasco y el Teniente fundamentalmente) sobre los mismos hechos que en ese momento relata el narrador coral. Esta interrupción tiene, lógicamente, un efecto desorientador en el lector, quien no sabe quién es el Vasco ni el Teniente, y terminará por no tener la certeza de conocer quién cuenta el fragmento. Sólo con el devenir de la historia el lector irá completando el puzzle. Con todo, en ocasiones sólo la relectura pausada de un fragmento posibilita su comprensión total, es decir, se complica mucho el trabajo del receptor de la novela. En el siguiente ejemplo uno de los miembros de la «placita» aclara cuándo se producen los primeros encuentros entre Ángela y Agustín Sogués. En ese momento toma la palabra el propio Sogués:

Y cree él que fue el lunes siguiente de aquel sábado, pero igual pudo ser un mes después, que la vio la reconoció en su casa, a la niña de la capelina, la niña de la-to-rre-en guardia, acompañando a una mujer con delantal que debía ser su madre, una mujer que en lugar de moño como todas llevaba el pelo recogido en un rodete, en dos trenzas sobre la cabeza, como la Lina Yegros, ¿os acordáis? En casa teníamos campos (cuenta él al Vasco y al Teniente), campos donde ahora debe de haber bloques de pisos, pero que entonces eran huertos, huertos que mi padre, obrero portuario, de regreso al trabajo, tenía tiempo y ganas de cultivar y aún vigilar de noche, parece mentira (Rabinad, 1987: 36).

Sólo mucho más tarde se nos aclara con quién habla Agustín Sogués y dónde se encuentran:

Ocho hombres, de pie o tumbados, día a día, noche tras noche; ocho hombres como en una balsa, sobre el río del Tiempo. Cuatro de ellos catalanes, del PSUC, administrativos y estudiantes, formando como un núcleo aparte; un nacionalista vasco, Txexu, que es el que arma siempre los follones; uno de pase de frontera, muy joven y sin una perra, al que han acogido aquí para que no lo violen los comunes, un Teniente de Aviación de la Escuela de Mandos de Zaragoza (que, recién salido, pasó a Francia para adiestrar maquis), y él mismo, Agustín Sogués Munill (Rabinad, 1987: 275).

La estructura narrativa de *Memento mori* tiene una serie de consecuencias de las que fue plenamente consciente Antonio Rabinad mientras escribía la novela. La principal es la ambigüedad que envuelve todos los aspectos de la trama. En este sentido tenemos que rescatar dos conceptos, el de «realidad narrativa» y el de «ficción narrativa». Con la «realidad narrativa» hacemos referencia a los hechos que de verdad se hacen efectivos en la novela, mientras que con la «ficción narrativa» queremos indicar esa información que recibe el lector pero que, basada en la imaginación o en las suposiciones de los distintos tipos de narradores, no llega a afectar a la fábula principal. Teniendo esto en cuenta, el lector de *Memento mori* solamente tiene la seguridad de que pertenecen a esa «realidad narrativa» los subcapítulos que tienen a Zoilo como personaje de referencia. Aquellos otros narrados por Zoilo en los que Ángela es el personaje principal pertenecerían íntegramente a la «ficción narrativa». Finalmente, el lector no puede confiar totalmente en la información que se le da en los subcapítulos narrados por el narrador coral debido a las contradicciones que van apareciendo. La inseguridad del lector llega a un punto en que incluso termina dudando sobre si lo elucubrado por Zoilo llega a formar parte de la «realidad narrativa». El autor ha creado conscientemente un fenómeno de múltiples posibilidades. Así, cuando Agustín Sogués sale de la cárcel y vuelve a su barrio, se ve envuelto en una situación que es relacionable con la muerte por el gas de Ángela planteada por Zoilo. El padre de la muchacha, Fermín, está enterrando a la gata, que ha muerto también por un escape de gas. Es más, cuando Agustín Sogués le pregunta por Ángela, el narrador nos dirá que «el otro recibió su frase como un golpe en la cara» (Rabinad, 1987: 333). Debido a los datos comunes, el lector podría llegar a interpretar que la posibilidad del suicidio de Ángela se ha hecho efectiva y que Fermín le está ocultando información a Agustín Sogués.

El fenómeno de cambio continuo de narrador, así como los saltos en el tiempo, contribuyen a encontrar en esta obra un fenómeno que Gonzalo Sobejano atribuye a la novela moderna a partir de 1945. Hablamos de un proceso de discontinuidad entendida como «el cambio frecuente o inmediato de lugares, momentos, personajes, temas del pensamiento o momentos del discurso» (Sobejano, 2003: 21). Dicha discontinuidad, aclara Sobejano, será característica de la novela moderna a partir de sus grandes promotores, y menciona entre ellos a Henry James, Proust, Joyce y Faulkner. Como decimos, este fenómeno es perceptible también en los saltos en el tiempo (saltos que, como hemos visto, son fundamentales en *Memento mori*). La considerada por Sobejano «nueva novela» a partir de los setenta:

[...] va tejiéndose y destejiéndose en segmentos del pasado, presente o posibilidad futura fantástica. [...] Sin otro motivo perceptible que el azar del recuerdo o una afinidad temática de fondo, diversos sucesos, o vestigios de tales, son objeto de un montaje en que el tiempo apenas es otra cosa que tiempo compositivo (Sobejano, 2003: 65-66).

Independientemente del narrador que se esté utilizando en ese momento, Rabinad hace un uso constante en el texto de su «estilo entrecortado», conjunto de recursos expresivos que alcanzan en *Memento mori* su plenitud total. Interrogado por nosotros en 2006 sobre la gran profusión de juegos de este tipo que se observan en la obra, nos respondió el autor que cuando escribía así esas páginas «estaba gozando, lo estaba pasando bien, estaba en un estado de euforia máxima» (García Aguilera, 2006). Fruto de esa concepción lúdica de la escritura son los recursos que utiliza. La función vuelve a ser la misma que en anteriores novelas, es decir, aumentar la expresividad de pasajes concretos y darle la oportunidad al lector de seguir colaborando en la interpretación de la novela. Sí aclaramos que su presencia puede llevar a aumentar para el lector la dificultad de algunos fragmentos.

En las páginas de *Memento mori* podemos observar, por tanto, fórmulas que ya son clásicas en el autor como la omisión de los signos de puntuación o la utilización del discurso incompleto de un personaje. Esta utilización peculiar de los signos de puntuación es recurrente en las enumeraciones. En ellas no se separarán los elementos nombrados a través de comas u otros signos apropiados, sino que dichos elementos aparecerán sin más uno detrás de otro. Se favorece con esto la expresión rápida y la

agilidad narrativa, así como el factor sorpresa cara al lector; serán frecuentes fragmentos como el siguiente, en él se mencionan los aviones que reconocían los niños durante la guerra:

[...] podíamos identificarlos, un junker un heinkel un savoia, como reconocíamos a los nuestros, un chato un mosca un Katiuska, soltaban su carga de muerte y se alejaban mar adentro (Rabinad, 1987: 21).

Por otro lado, el fenómeno consistente en omitir una parte del enunciado se da en contextos diáfanos donde el lector puede intuir la palabra o los sintagmas que Rabinad deja en el aire. Rabinad encauza al lector por un camino y lo deja recorrer solo la última parte. Refuerza el autor la importancia de una serie de términos a través de su omisión. La idea del autor es que en una novela hay palabras que pasan desapercibidas, que se esconden bajo el mismo peso de la página. Lo que consigue Antonio Rabinad es devolverles capital importancia a algunas de esas palabras por el simple hecho de que no las escribió en su momento, de que las omitió, y esto obliga, paradójicamente, a que sea el lector el que no pueda omitirlas; de hecho, si en algún momento el escritor las hubiese completado nunca nos estaríamos refiriendo a ellas. De esta forma, estos elementos pasan a ocupar un primer plano en la atención del lector. Como decimos, los ejemplos son múltiples. Así, en el momento en que Ángela imagina cómo pudo ser la supuesta llamada de teléfono dirigida a la madre de Joaquín y que la haría consciente del embarazo:

Usted es una mujer como yo una madre no no cuelgue, no intento pedirle nada al contrario me lo agradecerá, sépalo se trata de su hi [...]. Y si oyera usted cómo se vanaglorian, cómo se llenan la boca a costa de) (Rabinad, 1987: 132).

Una tercera fórmula, y que destaca en *Memento mori* respecto de novelas anteriores, consiste en la aparición de determinadas irregularidades tipográficas consistentes en cambiar de renglón sin signo de puntuación que lo justifique y sin utilizar letras mayúsculas. En estos casos Rabinad rompe con la linealidad del discurso literalmente hablando, es decir, rasga la estructura física del renglón sin mediar puntos u

otro tipo de justificaciones que así lo requieran. Esto contribuye no sólo a cortar el ritmo de la lectura, sino que en ocasiones crea estructuras pseudopoemáticas que llegan incluso a conformar el fin de un capítulo o que son la conclusión de una situación planteada páginas atrás. Destacamos que no tienen necesariamente que darse en un fragmento de una destacada tensión narrativa, sino que las observamos en cualquier situación. En el caso siguiente se nos plantea cómo Agustín Sogués está sentado en el suelo, esperando en una cola. En ese momento ve a un grupo de muchachos de la falange:

Sogués no sabía qué era aquello, aquel olor que respiraba a los pies de la chica; olía como aquellos envoltorios que su hermana ocultaba bajo el colchón; un olor permanente, acre, de estufa,

fue entonces cuando los vio avanzar, como si vinieran a buscarle, calle del Municipio abajo: recios los tres, las piernas gruesas como troncos, férreo sonido de botas, y en camisa, pese al frío, qué tíos,

un olor relacionado con (Rabinad, 1987: 86).

Sí parece estar justificado en otros momentos. Es el caso del episodio en que Sogués es consciente de que Ángela conoce al Rubio, personaje al que admira por ciertas actitudes y, como ya sabemos, por su trabajo en el cine. Vemos cómo en este fragmento la ruptura del curso narrativo normal puede contribuir a remarcar el proceso de admiración que se va macerando en el niño respecto de la figura del adulto:

El Sogués ya no preguntó más, pero vio toda la película sin olvidar, o continuamente recordando, rescatando del olvido, al hombre que movía todo aquello desde su misterioso camarín,

el hombre que no se había arrodillado,

intuyendo cada vez más en ese gesto, o mejor ese-no gesto, algo distinto a todo lo ordinario que veía, la noción de algo indestructible,

algo que él no acertaba a definir,

algo correspondiente en su interior con el oscuro y salvaje sentimiento que a veces lo sofocaba [...] (Rabinad, 1987: 101).

Señalamos, en último lugar, un ejemplo que resulta muy característico por varios motivos. En primer término es el cierre de un subcapítulo y además, por su brevedad y por su estilo, se encuentra a medio camino entre un anuncio publicitario y un panfleto político. El autor realiza previamente un juego metafórico en el que identifica a una mujer, Marina la Xarrona,¹⁴ frecuentada sexualmente por los hombres del barrio, con una ciudad triste, pobre y devastada. Sogués la está recordando desde su celda y se propone el intento de reedificar esa estructura en ruinas, construyendo:

[...] una Marina paralela,
más moderna, más limpia con desagües con escuelas;
una Marina mejor, con parques públicos estatuas y palomas,
rumor de alas y batir de besos;¹⁵
una Marina que quisiéramos eterna (Rabinad, 1987: 249).

Las tres formas expresivas que acabamos de mencionar, y que hemos englobado bajo la fórmula de «estilo entrecortado», aun siendo tipológicamente hablando los más frecuentes, no son las únicas. Tiene Antonio Rabinad la capacidad de doblar el lenguaje a su antojo, de jugar con él y de adaptarlo al conjunto de situaciones que considera necesarias. Quizás esa sea efectivamente la expresión más acertada: el juego. El escritor actúa como un creador plenipotenciario que usa letras en lugar de barro, y que modifica sus combinaciones o el aspecto estético de las mismas según le convenga a su forma de expresión, esté o no justificado funcionalmente. Se puede citar un gran número de ejemplos que cumplirían este concepto de «juego» aunque no se ajustasen necesariamente a los tres grandes grupos que hemos destacado. Pueden aparecer en las situaciones más diversas. Son casos como el siguiente, donde se está narrando cómo las risas de «la placita» rebotan en las paredes cercanas. Con estos recursos se aumenta la

¹⁴ Podemos considerar casi como un tópico la utilización literaria de mujeres de baja condición social que, habitualmente en el extrarradio de las grandes ciudades, son partícipes de las primeras experiencias sexuales de los jóvenes. En este sentido, hemos observado ciertas similitudes entre este personaje rabinadiano y el que utiliza el malagueño Antonio Soler (reconocido amigo y lector de Rabinad), con idéntica función dentro de la trama, en *El camino de los ingleses: la gorda de la Cala*.

¹⁵ Juega aquí Rabinad con un verso de la Rima X de Bécquer: «rumor de besos y batir de alas».

economía verbal y se logra una máxima: evocar lo más posible con el mínimo de palabras: «[...] una carcajada general brotó creció rebotó-ò contra la negra fachada de enfrente [...]» (Rabinad, 1987: 138).

En último lugar señalamos la importancia que comienza a tener la prensa en su producción narrativa. A través de recortes de periódico el narrador irá introduciendo elementos informativos importantes para la trama. A esta fórmula, que tiene sus inicios en *Marco en el sueño*, se le añade la caracterización del contexto a través de la reproducción de extractos periodísticos del momento, recurso que empleará habitualmente en *El hombre indigno*. En *Memento mori* ya vemos su aparición:

6.10.1949,¹⁶ portada en huecograbado de La Vanguardia: la caballería mora de su escolta desfila ante S. E. el Jefe de Estado. Racionamiento: patatas, aceite, arroz, azúcar. Cine Alarcón, variedades; en la escena, Raquel Meller. Siguen las restricciones de energía eléctrica [...] (Rabinad, 1987: 151).

En definitiva, la gran variedad en lo que a las voces de los narradores se refiere resulta una de las grandes riquezas de la novela. Antonio Rabinad presenta una trama compleja contada desde varios puntos de vista, en la que vuelca todas las diversas fórmulas con las que había estado trabajando en novelas anteriores. Al tiempo, la perfección del «estilo entrecortado» contribuye a que consideremos *Memento mori* como su novela más lograda desde el punto de vista de la expresividad.

En lo que se refiere a los personajes, Rabinad basa la novela en Ángela, Agustín Sogués y Zoilo, tres *personajes redondos* que presentan una clara *calificación por función*. Ellos llevan el peso absoluto de la trama y a partir de ellos se desarrolla el resto de elementos. En las líneas siguientes vamos a centrarnos en las características fundamentales de Ángela y Sogués, retrasando el análisis de Zoilo hasta el epígrafe siguiente por ser su figura indisoluble a la del tema principal de la novela.

Ya veremos que la idea trasciende al personaje pero, debido a que lo primero que conocemos de Ángela –o de Libertad, como también se la conoce de niña– es su suicidio, el lector puede pensar que el título de la novela se dirige directamente hacia

¹⁶ Se respeta la fórmula tipográfica empleada por el autor.

ella. La frase latina *Memento mori* es, según la tradición, la que un siervo les repetía continuamente a los generales romanos cuando paseaban en desfile por las calles de la ciudad celebrando una gran victoria.¹⁷ El objetivo era que siguiesen siendo conscientes de sus propias limitaciones y no pensasen que a partir de ese momento estaban más cercanos a los dioses que a los mortales. Traducida al castellano con la fórmula «recuerda que eres mortal», realiza un llamamiento a lo finito y a lo limitado del hombre. Alude a lo cercana que puede estar la muerte en cualquier momento para cada personaje e incluso para cada uno de nosotros.

Una segunda utilización del término, en esta ocasión más reciente aunque enlazada también a la idea anterior por un contenido referido a lo finito y a lo existencial, sería el uso que se hizo de esta expresión a finales del siglo XIX y principios del siglo XX para referirse a las fotografías que se realizaban de los seres queridos una vez que habían fallecido con el objetivo de recordarlos.¹⁸ Aunque pensamos que la utilización clásica del término es el principal uso que contemplaba Rabinad a la hora de titular la novela,¹⁹ parece acertado que nos fijemos también en la segunda opción. En el primer subcapítulo el autor nos muestra los últimos momentos del personaje de Ángela, realizando una «fotografía literaria» de su muerte. A partir de aquí iremos explorando el universo de la chica hasta entender el porqué de su muerte voluntaria.

A lo largo de la novela se produce un desdoblamiento nominal de este personaje. Su tío Argimiro se presenta ante el lector como la figura idealizada del combatiente opuesto al régimen. Por su influencia en la familia, Ángela no es bautizada al nacer y

¹⁷ Algunas versiones, como la esbozada por Tertuliano en su *Apología contra los gentiles*, reflejan que, probablemente, la frase empleada era: *Respice post te! Hominem te esse memento!* Cuya traducción podríamos fijar como «¡Mira tras de ti!, ¡recuerda que eres un hombre!». Concretamente el autor de Cartago dice en el texto «Que el emperador no es Dios, sino puro hombre»:

Aun en aquel sublimísimo carro se le avisa de la condición de su naturaleza. A las espaldas del emperador triunfante va un ministro que le dice: «Mira tras de ti: acuérdate que eres hombre». Y llanamente, más se goza viéndose en tanto lustre de gloria, que sea necesario el acuerdo de su naturaleza. Menos sería si entonces se dejase llamar Dios, que la menoscabaría una mentira (Tertuliano, 1947: 91).

¹⁸ Uno de los ejemplos más característicos de estos trabajos en el mundo de las letras es el conjunto de imágenes tomadas por el fotógrafo vanguardista Man Ray del cuerpo exánime de Proust tras la muerte de éste.

¹⁹ De hecho el término aparece usado así durante la novela. Lo utiliza el narrador cuando Zoilo y Ángela dan un paseo por el cementerio:

Como el que hojea largamente un libro antes de conseguir entrar en él, el barrio le ofrecía ahora su página más verídica en los lineamientos progresivos de nichos orlados de coronas polvorientas que musitaban por doquier *Memento mori* (Rabinad, 1987: 289).

queda registrada con el nombre de «Libertad Igualdad Fraternidad», como si el conjunto conformase un nombre compuesto. Sin embargo, tras la finalización de la guerra y la necesidad de aceptación social, la niña se bautizará con el nombre de «Ángela». Este periodo coincide con el fin de su niñez y con su adscripción a los movimientos juveniles de Falange, por lo que se podría esbozar una separación entre ambos periodos cronológicos, que quedaría marcada por la evolución nominal. De todas formas, el personaje sigue conservando en su nuevo nombre un ideal de pureza, con lo que parece que Rabinad hace hincapié en el carácter inocente del personaje.

Varios secretos dominan la existencia de Ángela, algunos se desvelan explícitamente a medida que se desarrolla la lectura y otros se dejan a interpretación del lector. Un secreto que Ángela ha guardado con celo, pero que se termina haciendo público, y que provoca su ruptura con Joaquín en la versión inventada por Zoilo, es el descubrimiento por parte de su novio de que un día estuvo embarazada, motivo por el que se truncan los planes de una boda ya cercana. Ángela está rendida a la fatalidad del destino, y cuando se da cuenta de que Joaquín sabe su secreto no intenta una explicación o una negación; lo acepta con resignación absoluta, como una fatalidad ineludible que ha de sufrir. Cuando su novio va a recogerla al trabajo y la muchacha capta lo que ocurre, todo se expresa con una apacible quietud, sin alborotos, sin luchar, es una paz resignada: «Al fondo, el destello desaparece, y tú piensas con placidez: lo sabe» (Rabinad, 1987: 112).

Esta actitud no debe confundirse con la abulia y la desgana que hemos tratado en novelas anteriores. A lo largo de *Memento mori* Ángela se presenta como un personaje activo capaz de tomar decisiones. En este sentido el ejemplo más significativo es la determinación que toma de quitarse la vida. En contra de la idea de apatía como marca de su carácter, la disposición con la que afronta la ruptura con Joaquín nos hace pensar en algunas de las lecturas preferidas por Rabinad durante sus años de formación, concretamente nos estamos refiriendo a sus lecturas de Miguel de Molinos. Este autor, aragonés como la familia de Rabinad, es fundador de lo que se ha dado en llamar como «quietismo», una forma radical de misticismo basado en la creencia de que la perfección reside en la pasividad y sometimiento absoluto del alma ante Dios. Como tal pasividad requiere la supresión de la voluntad, todas las acciones, buenas o malas, son obstáculos. Obviamente no referimos una actitud totalmente quietista por parte de Ángela, sino que pretendemos destacar el peso que pudo tener en el ánimo del autor una serie de lecturas

como base para la creación de una pauta del comportamiento de este personaje en algunos extractos de la novela. La doctrina de Miguel de Molinos, basada fundamentalmente en su *Guía espiritual*, es muy extensa y está llena de matices, pero Entrambasaguas lo resume en un estricto: «Es menester no hablar, no desear, no pensar» (Entrambasaguas, 1935: 124). Citando directamente al mismo Miguel de Molinos: «Lo que tú has de hacer será no hacer nada por sola tu elección» (Entrambasaguas, 1935: 107). Así afronta Ángela su situación, aceptando el golpe dócilmente incluso cuando Joaquín muestra su lado más vehemente. De esta manera se comporta Ángela en la conversación con Joaquín:

Un ramalazo de ira hace extraño repulsivo el atrayente rostro de él, un pensamiento avieso lo deforma va a decir algo innoble a vomitar (no lo hagas Joaquín por favor) el veneno trasegado todo el día

al fin gallega,

escupe. La pareja de la esquina ha debido oír esta vez, os miran estupefactos. También a D. Ángel Guimerá²⁰ se le erizan aún más los bigotes

puta como todas las gallegas.

Y tú sigues sonriendo (sí Joaquín, lo que tú digas) (Rabinad, 1987: 163).

Ángela participará también en otro enigma dentro de la novela, aunque esta vez dicho enigma no se resolverá y queda a interpretación del lector. Nos referimos a que Fermín no sea el verdadero padre de Ángela, sino que lo sea Argi. De ser esto así habría una repetición del embarazo fuera del matrimonio de Ángela en su madre. A nuestro parecer, la lectura proporciona las suficientes pistas para que al menos podamos conjeturar esta posibilidad. Es una muestra más del deseo que tiene el autor de implicar al lector en la novela. En primer lugar es indicativo lo que dice la madre de Ángela cuando los padres descubren el cadáver de la joven: «Ahora que ya lo sabes todo, perdóname... Era tu destino» (Rabinad, 1987: 53).

²⁰ Utiliza aquí Antonio Rabinad una referencia literaria como juego. Previamente al diálogo que hemos expuesto, el narrador ha hecho mención a que la situación de Ángela y Joaquín se asemeja mucho a una escena de folletín. Para remarcar esta idea, Rabinad introduce en el discurso a Ángel Guimerá (1845-1924), autor que vivió en Cataluña desde su infancia, y que tuvo gran éxito con obras de corte sentimental.

Este mensaje ambiguo ya nos introduce en la idea de que existe algo que, tanto nosotros como la misma Ángela, no sabemos. En terminología de Mieke Bal, la información que tiene el lector resultaría un *secreto*, si la comparamos con la de que dispone Margarita, o un *rompecabezas*, si la relacionamos con la que tiene Ángela. Durante el desarrollo de la narración se nos informa de que Argimiro es primo de la madre de Ángela, Margarita, y de que, como ya hemos mencionado, su primer nombre de Libertad es consecuencia de la ocurrencia de dicho familiar. Durante el velatorio de la muchacha en el piso, Fermín encuentra en el costurero un trozo de periódico que parece despertar antiguas sospechas que parecían olvidadas. En ese recorte se aclara la muerte de Argimiro y la captura de varios hombres más a manos de la policía cuando se disponían a atracar un banco; sin embargo, la reacción de Fermín no guarda relación con el estímulo directo que ha recibido, sino con un conjunto de suposiciones que se le plantean, como consecuencia de que el recorte esté oculto en el costurero y él no haya sido informado previamente de la noticia:

Y estuvo a punto de comprenderlo todo.

Pero no quiso comprenderlo, ¿para qué?

Le dijo al «otro» que se callara, no pensaba escucharle.

[...] Y sintió un inmenso amor por su mujer (Rabinad, 1987: 105).

Es como si entendiese algo –nos referimos a un posible amor de su mujer por Argi, de ahí que guardase el recorte de su muerte como un fetiche en un sitio oculto y que no hubiese comentado nunca nada–, pero decidiese que a esas alturas ya no era necesario saber nada, y el conocimiento del probable adulterio quedase sublimado por el amor que en ese momento sentía por su mujer.

Los indicios aumentan cuando, al ir Margarita a hablar con el sacerdote para el tardío bautizo de Ángela, utiliza el narrador unos elocuentes silencios que clarifican la situación:

Fermín, no. Lo del nombre no fue cosa suya... Sin embargo es su marido, dijo el cura. Y por lo tanto (añadió, como pensando en otra cosa), el padre de la criatura. Volvió

a abrirse una pausa larga, larga, herida esta vez por algo abyecto, agazapado en la mente de los dos [...] (Rabinad, 1987: 138).

Un nuevo indicio lo tenemos en una de las retrospectivas que hemos analizado con motivo del estudio del tiempo en la novela. En ella Sogués será el encargado de llevar el recorte, que más tarde encuentra Fermín en el costurero, a casa de Ángela, con la intención de enseñarle lo sucedido. Cuando Margarita ve la noticia se duele en exceso y trata al muchacho como portador de la calamidad: «Y tú, Agustín, vete a casa. Que Dios te perdone» (Rabinad, 1987: 159).

Una nueva situación confusa aparece en una conversación sobre política entre Margarita y Ángela. Ésta dice que a ella no le interesa la política:

[...] en eso he salido al papa.

Margarita la miró de un modo raro, como si no la entendiera (Rabinad, 1987: 248).

Era cierto que a Fermín no le gustaba la política y que representa lo opuesto a Argi, un anarcosindicalista activo perseguido por la justicia del régimen. Por un momento Margarita duda, como si pareciese olvidar que la niña desconocía su verdadero origen.

Todo lo anterior, las pistas, conjeturas y suposiciones parecen querer rematarse cuando, en el «Final», Fermín realiza una afirmación innecesaria ante Sogués, insistiendo en que Ángela es su hija. La aportación de esta información sin que la escena lo requiera añade más dudas al lector. De esta manera, comentando la nueva situación familiar de Ángela:

—Sí, es un crío muy majo, si lo vieras. Y le han puesto Fermín, como yo, como su abuelo. Ella siempre me ha querido mucho. No se puede negar que es mi hija.

—Cierto —dice Agustín—. Cierto (Rabinad, 1987: 334).

Interpelado por esta posibilidad interpretativa en 2006, Rabinad respondió con un irónico:

Pudiera ser. Yo creo que la madre de Ángela sabe esto, sabe perfectamente que su marido ha quedado al margen y que ella se ha acostado con Argi. Pero todo está supuesto y apenas desvelado, como si yo hubiera dado una posibilidad de que el lector, que es el verdadero autor del libro, hubiera pensado esto también. No podemos considerar al lector siempre como una cosa pasiva... ¡ni mucho menos! El lector ha comprado el libro y tiene derecho a opinar sobre el libro, y ya está (García Aguilera, 2006).

Con esta idea mostramos un ejemplo de cómo los guiños a las lecturas personales son frecuentes en la obra. Guiños que se dejan sin resolver y que necesitan de un receptor atento para ir recogiendo todas las interpretaciones posibles. En esta ocasión la posibilidad de un origen incierto toma cuerpo en la figura de Ángela, y nos ayuda a definirla mejor como personaje.

Por otro lado, Agustín Sogués es definido por Rabinad como el representante de la épica del barrio y del pasado colectivo de éste. Podemos entender la épica en este contexto como la explicitación de la esencia misma de un pueblo. Así, Sogués será un reflejo de la sociedad en que le tocó vivir, más concretamente va a representar un valor y un idealismo que Rabinad considera ausente durante esta época del tejido social de Barcelona. No todos serán virtudes en él, pero sus defectos quedan sublimados en el aura de rebeldía que envuelve al personaje y que en el fondo es respetada por todos.

Agustín Sogués es el personaje al que seguimos en la narración durante un mayor periodo de tiempo: somos testigos de su vida entre 1937 y 1953. Durante estos años observamos una constante evolución. El personaje va modificándose porque va creciendo. Comienza siendo un niño y paulatinamente se va acercando a la madurez. El periodo evolutivo queda marcado por el cambio nominal que en torno a él se produce, pasando de ser conocido en el barrio como «Agus» o «Agustín» a llamársele «Sogués». Encontramos aquí una situación paralela a la que vive Ángela, quien también ve marcado el fin de la infancia con un cambio de nombre. Este paralelismo con el caso de Ángela marca aún más la relación que ellos desarrollarán en el trascurso de la obra. El

cambio queda marcado de la siguiente forma: «Se hacía mayor, crecía. Muchos le llamaban ya el Sogués, por su apellido» (Rabinad, 1987: 84).

Este personaje posee diversas singularidades. En primer lugar, el hecho de que con él vivamos un periodo cronológico más amplio posibilita al lector el que vea cómo se van modificando también las figuras de Ángela y de Zoilo a través de sus subcapítulos. Sogués conocerá a Ángela desde niño y a ella lo unirá un sentimiento de amor que no desaparece durante el transcurso de toda la fábula. Intenta acercársele por todos los medios, pero no acaba de producirse la unión entre ambos. Con todo, sí sabemos que Ángela sentirá por él algo especial porque cuando Zoilo comenta que los muchachos que la rodean no valen la pena, ella duda, entendemos que pensando en Agustín Sogués: «Alguno, sí. Pero, es verdad, en general...» (Rabinad, 1987: 143).

Por otro lado, el lector es capaz de ver a un Zoilo infantil en las narraciones de la placita protagonizadas por Agustín Sogués, con lo que se amplía la información que tiene de él. Se conocerán mientras se resguardan en un túnel para protegerse de los bombardeos. Es decir, la existencia de Sogués posibilita al autor graduar de forma conveniente la información sobre el resto de personajes de la novela. El propio Rabinad se manifestó sobre esta técnica, que convierte a Agustín Sogués en un personaje bisagra entre los otros dos. Comenzó a elaborar la novela sólo con Ángela y con Zoilo:

Pero al mismo tiempo desde un principio creí que todo esto era demasiado geométrico, artificioso, y entonces salió por sí mismo (la voluntad del libro siempre acaba prevaleciendo) un tercer personaje, que era el que daba legalidad a los dos anteriores, el engarce entre los dos en una época mucho más amplia, el personaje de Agustín Sogués. Por ejemplo, muchas cosas de las que le ocurren a Sogués están intuitas por el imaginativo Zoilo, pero la realidad, la realidad de Sogués, se encarga de situar las cosas en su sitio. Así me pareció que se podía hacer la novela y así la seguí haciendo (Álvarez, 1999: 58).

Temáticamente es un personaje muy interesante porque a través de él se acentúa el papel que en la novela se reserva a la infancia. Rabinad, tras la ya lejana en el tiempo *El niño asombrado*, retoma con amplitud en *Momento Mori* cómo viven los niños la guerra, y Agustín Sogués es el cauce para mostrar las fases que se suceden en una infancia que trascurra entre las bombas. Antonio Rabinad vuelve a usar la visión infantil

para incidir en las consecuencias más desastrosas del conflicto bélico, sin adentrarse en quiénes son los causantes; estos se reducen a un grupo tremendamente homogéneo: los adultos. Aunque Agustín Sogués se encuentra en zona republicana, el narrador coral de sus subcapítulos no esboza juicios de valor abiertos sobre una posible «maldad» de los enemigos, la guerra sigue siendo un juego de mayores en el que los niños no pueden participar de manera activa. Es interesante la forma en la que el narrador dibuja cómo el niño parece en principio mantenerse al margen de todo, incrustado en un mundo interno de imaginación y fantasía. La novedad del mundo que rodea a los niños, la variedad de estímulos hacen que incluso pierdan importancia necesidades básicas. Llega a decirse que: «Pero ellos no tenían frío [por los niños], los niños no teníamos frío» (Rabinad, 1987: 54).

Sin embargo, si bien no actúa en primera persona, el niño sí es observador privilegiado del juego bélico, nada se le escapa, aunque haya cosas que no entienda. La muerte y el amor le son cercanas y el autor quiere que seamos conscientes de eso. En este sentido, el narrador informa de la existencia en el barrio de un solar provocado por las bombas. Ahí acuden los niños por la noche para espiar a las parejas: «[...] nosotros los niños espiábamos, testigos siempre de la muerte y del amor, con la respiración acelerada, y a veces, apedreábamos» (Rabinad, 1987: 36).

La toma de conciencia del niño es una de las situaciones más crudamente reflejadas por el autor. Ésta suele producirse de forma gradual, y tiene como primer estímulo la observación del sufrimiento de los familiares. Esto queda expresado magníficamente en un excepcional pasaje donde el escritor hace gala también de una serie de recursos gráficos y enumeraciones continuas que transmiten la rapidez que tendría el pensamiento del niño en ese momento:

Nosotros los niños no sabíamos, pero veíamos las cosas en torno nuestro, la tensión vigilante de los mayores, su rictus de sufrimiento, su mirada como concentrada en su interior;

veíamos las huellas del agotamiento excavadas en sus rostros, crispados, como enyesados en una máscara de horror,

sus ojos legañosos irritados por el tufo del brasero o las horas aventando ante el hornillo,

las manos con sabañones purulentos,

los harapos cubriendo su cuerpo;

[...] quizá no era tan divertido después de todo:

que acabase, sí, si tanto sufrían los mayores, si tanta era la rabia la desesperación el miedo que acabase, sí. *Dios mío, ¿acabará algún día la guerra?* Claro que sí, mamá, no llores, pero cuánto no sabíamos, nosotros los niños no sabíamos nada (Rabinad, 1987: 60).

Siguiendo el proceso natural, hay un momento en que el niño comienza a abandonar la infancia. Es un paso hacia la madurez que queda representado en la novela a través del aumento de una introspección desengañada en el personaje de Agustín Sogués. En medio de este camino encontramos el trasvase de nombre, de «Agustín» a «Sogués» al que ya nos hemos referido. Uno de los puntos de inflexión se producirá cuando un amigo retrasado de Agustín, Pep, es llamado a filas. Se produce una irrupción del mundo de los adultos en el mundo de los niños; la guerra se ha llevado a uno de ellos y comienza a verse de forma más real:

Y por primera vez, en Agus, se produjo la conciencia de algo, un balbuceo, un primer juicio de valor, y un ala de sombra oscureció ese día ilimitado de sol y libertad que era la guerra. Fue como una resquebrajadura en un cristal, nada importante, una rayita que permita seguir viéndolo todo, pero que de repente hace visible el vidrio: sí, ¿qué diablos iba a hacer Pep en la guerra? (Rabinad, 1987: 55).

Este conjunto de sensaciones se va transformando paulatinamente en un cambio de perspectiva respecto del adulto, Agustín comienza a verlos con otros ojos, con desconfianza. Esta reflexión es frecuente en el proceso de madurez del personaje.

Finalmente en lo que a este personaje respecta, es necesario tratar el simbolismo que Antonio Rabinad utiliza a través de la figura de un gato en la novela, y que marca la relación entre Agustín Sogués y Ángela. Este gato es rescatado de un árbol por el propio Agustín Sogués, que inmediatamente se lo regala a la muchacha. Desde el principio el gato representará la unión entre los dos jóvenes: «Mientras ella lo conservase, él la conservaría a ella. Pero se guardó bien de decirlo. Y ella subió a casa con Ella»

(Rabinad, 1987: 175). La primera vez que Agustín Sogués entra en la cárcel, Margarita toma la decisión de que su familia se aleje definitivamente de él. Pensando en esto, comienza a golpear a la gata. Metafóricamente está rompiendo la relación entre los muchachos:

Margarita hizo que se calmaba, pero con todo dijo no sé, no sé, aun así no quiero saber nada de Agustín.

Estaba tan aburrida de la vida que hizo lo que nunca había hecho, emprenderla a escobazos con Ella, si mi marido se entera me mata, comentó luego riendo, con lo encariñados que están, parecen novios (Rabinad, 1987: 247).

Justo antes de que Ángela se acostase y se durmiese definitivamente con el gas, la gata se enredará entre sus piernas, es un intento último por detener el suicidio. El contacto con el gato hará que Ángela vuelva a pensar en Sogués, aunque ya será tarde para evitar la muerte:

Algo se enreda entre tus piernas, se arquea despereza frota contra la suavidad del camisón: te habías/la habíamos olvidado. Te agachas con súbita ternura y apretando contra el seno el cálido atigrado montoncito (que se pone inmediatamente a ronronear) recorres el angosto pasillo [...].

Una cara borrosa, un mechón rubio, asoma por un canto de tus ojos, Agustín. Años sin verlo, sin pensar siquiera en él, olvidado borrado de tu memoria aquella tarde le dijiste claramente que no, que no tenía sentido salir juntos y él ¿por qué?, y tú porque ya no eran unos críos [...] (Rabinad, 1987: 14).

En la última escena de la novela, Fermín está enterrando a la gata, que ha muerto por un escape de gas, al tiempo que le va contando a Agustín Sogués cómo su hija se ha casado, ya tiene un niño y viven fuera. La relación entre ellos sería imposible y la muerte de la gata lo recalca.

Este simbolismo podría parecer secundario dentro de la narración, pero Rabinad lo tuvo siempre muy presente y así lo advirtió en la entrevista de 2006, aunque sin desvelar su significado: «Existe ese gato real pero además el gato también quiere decir

otra cosa» (García Aguilera, 2006). Es más, nos llamó la atención sobre un hecho en absoluto fortuito sino que él mismo cuidó, y es que en «la edición editada por Barral toda la portada está llena de gatos» (García Aguilera, 2006). Vemos por tanto, cómo Antonio Rabinad aporta a la novela un nuevo elemento susceptible de interpretación por el lector.

5.2. *Memento mori* o la incuestionable certeza de la muerte

Hasta ahora, en las páginas de este trabajo hemos puesto de manifiesto la importancia que Antonio Rabinad le da a la muerte como tema literario en toda su producción narrativa. Forma parte de una preocupación personal a la que frecuentemente da forma artística. En este sentido, el personaje de Zoilo representa la culminación del proceso, constituyéndose en la personificación de todas las obsesiones del autor sobre la cuestión. Dice Jordi Gracia sobre Zoilo que «es el protagonista más común de la narrativa de Rabinad, ese personaje atrapado en la red de la obsesión de su muerte» (Gracia, 1994: 487). Efectivamente Zoilo es partícipe de algunos de los rasgos más comunes de los protagonistas rabinadianos, pero por otro lado presenta una gran singularidad porque, igual que pasa con muchos elementos de *Memento mori*, las características que lo conforman terminan siendo llevadas al extremo. Esto es lo que pasa en su relación con la muerte.

Zoilo, siguiendo la estela de los protagonistas de novelas anteriores, es un personaje que pierde joven a sus padres, que trabaja a desgana como oficinista en un ambiente descorazonador –sus compañeros de trabajo llegan a parecerle «náufragos a la deriva en una balsa» (Rabinad, 1987: 246)–, y que suele comportarse como un inadaptable social, refugiado frecuentemente en un carácter introvertido que lo aleja de los demás. A estos pilares básicos se va a unir una obsesiva relación con la muerte desde la infancia. Antonio Rabinad conforma el personaje relacionándolo con lo luctuoso dentro de los tres ejes temporales en los que se desarrolla la obra (pasado, presente y futuro).

En lo que a su pasado se refiere, Zoilo vive condicionado por el recuerdo de una situación traumática: durante la guerra civil, y mientras él no era más que un niño, dos milicianos (que el lector intuye que son Argi y Ros) simulan que lo van a fusilar junto a su amigo Eguiluz porque los han pillado jugando entre los restos de una iglesia. Cuando se nos cuenta la situación concreta, el narrador hace uso de frecuentes elipsis que impiden que el lector contextualice la situación en su totalidad, sobre todo cómo concluye ésta. Las elipsis logran que el lector no pueda contradecir ninguna de las diversas interpretaciones que Zoilo le da al fusilamiento. Durante toda la novela, Zoilo no dejará de evocar ese momento. Así, cuando vuelve a ver a Eguiluz tras años sin saber de él, «[...] oyó perfectamente claro, con repentino cansancio en las rodillas, el cerrojo del fusil al ser pasado» (Rabinad, 1987: 66).

Un momento muy interesante de la narración se produce cuando Zoilo intenta compartir con Eguiluz este recuerdo. Sin embargo le es imposible, su amigo no sabe de qué le está hablando. En mitad de la conversación entre Eguiluz y Zoilo se produce lo siguiente:

Y aprovechando la pausa vacía, le lanzó, sonriente aún, esa pregunta: oye, ¿te acuerdas cuando nos fusilaron? Eguiluz, cogido por sorpresa, le miró casi asustado. Un ascensor paró en ese momento, la puerta vomitó un par de personas y Eguiluz, con un gesto imperioso retuvo al ascensorista: no recuerdo, dijo ahora; ¿de qué me hablas? (Rabinad, 1987: 91).

Antonio Rabinad vuelve a jugar en esta situación con la ductilidad del material del que están hechos los recuerdos, algo transversal en su obra. En *Los contactos furtivos* quedaron comentadas algunas situaciones de este tipo, y una reflexión del mismo Zoilo sobre el tema nos permitió ilustrar el proceso de creación, basado en la memoria, del que fue objeto *El hombre indigno*. El autor barcelonés no deja en su novelística de reflexionar sobre lo verídico de lo que se recuerda, preocupado por la aparición de dobles versiones, de realidades alternativas:

[...] la memoria en su misterioso mecanismo, lleno de paráfrasis y síntesis, de paracronismos, hace que ocurra justamente ahora, tal ese collar de cuentas sueltas,

desparramadas por el suelo, que, al volver a engarzarlas una a una, al hilo del recuerdo, dan como resultado un collar nuevo, no menos real que el anterior [...] (Rabinad, 1987: 39).

Esta situación ya pasada, y que sólo recuerda él, va a formar parte de unos cimientos sobre los que Zoilo va a construir su personalidad. Es decir, sus pensamientos y reflexiones en el presente de la narración van a estar condicionados por lo que él cree que vivió. Que el fusilamiento no fuese real ya no es importante porque sí fue real para él. Zoilo se ha convertido en un exfusilado, en alguien que murió en su momento y no lo sabe o en alguien que ha conseguido escapar de la muerte. De una manera o de otra, esa experiencia lo individualiza respecto del resto. Si para él esa vivencia fue real, va a afectarlo como si ciertamente lo hubiese sido aunque no haya sucedido nunca. Cuando le refiere a Ángela lo que él cree que pasó, Zoilo hace hincapié en la interpretación individual de la memoria. Dirá Ángela ante la historia del muchacho:

Bah, eso fue una broma de esos hombres, aseguró: nunca hubieran disparado contra unos niños. Seguramente, meditó Zoilo un momento. Pero esos niños que dices, ¿lo sabían? (Rabinad, 1987: 298-299).

Cuando en su presente le diagnostican la enfermedad, Zoilo intenta vivir como si nada hubiera pasado, pretende omitir la entrevista con el médico e intenta que el periodo de reposo transcurra con normalidad, como si se tratase del tratamiento de una dolencia benigna. Sin embargo, cuando sufre un repentino ahogo que él cree que va a ser definitivo, lo relacionará inmediatamente con el fusilamiento de su pasado e irá madurando la idea de que alguien está jugando con él. Como si Zoilo fuese una de las moscas que aplastaba Murano en *A veces, a esta hora*, se siente observado y dirigido por una conciencia superior a la que llama Dios. Alguien está jugando con él y todo es una gran broma:

Iba a morir en aquella playa cloacal, absorbido por la imagen de aniquilamiento y destrucción provocada por él mismo; y recordó que también él *había sido fusilado*. Se sintió morir, en efecto, lleno de angustia y mareo, incapaz de ponerse en pie [...]

Hay que ser fuerte, se dijo, intentando serenarse. Todo esto no es más que una broma... Una broma mal intencionada (Rabinad, 1987: 150).

A partir de ese momento, los impedimentos que surjan en sus quehaceres habituales se explicarán por ese motivo: «Dios se burla de mí, juega conmigo claramente [...]»²¹ (Rabinad, 1987: 302).

En este contexto la reflexión sobre la muerte será para él una constante. El narrador lo dibuja con los rasgos tópicos del pensador existencialista; así, usará una cita de Camus, quien es uno de los autores favoritos del mismo Zoilo: «el mundo es hermoso y fuera de él no hay salvación» (Rabinad, 1987: 301). Zoilo comenzará a dudar de la realidad misma. Cobra fuerza para él la idea de que quizá ya esté muerto (como fusilado que es) y que simplemente no se haya dado cuenta aún. Esto le dice Zoilo a Eguiluz:

Quizá morimos entonces en un trueno. Quizá tú y yo estemos muertos. Quizá lo que creemos vida no sea más que el anverso de esa vida, una larga resonancia de aquel trueno. Un sonido cada vez más perdido, más ininteligible (Rabinad, 1987: 261).

Recupera Rabinad aquí un concepto que ya le es habitual: la vida como parte de un sueño. Si aun muertos mantienen un nivel de existencia, ésta sólo puede ser identificada con algo tan liviano como el sueño. Para Zoilo, eso es lo único capaz de explicar que Eguiluz no recuerde nada:

Era imposible que no recordarse, que no viese esos fusiles apuntando, las amenazadoras bocas, el negro redondel que escupiría fuego, muerte, ¿y si entonces lo mataron? Quizás entonces los milicianos dispararon realmente y todo lo sucedido luego no había sido sino un sueño, un simulacro, un largo acorde, cada vez más largo e insensato (Rabinad, 1987: 93).

²¹ Es la misma sensación, a un tiempo desvalida e indignada, que siente Doriac en *Los contactos furtivos* tras el adulterio de su mujer.

La noción de vida como sueño se va a usar en Zoilo como un narcótico, una forma de evitar el terrible sufrimiento que supondría el asumir que tras la muerte no hay nada. Rabinad hace repetir a Zoilo en la novela la idea de que el que nos crea es un soñador supremo, el «Durmiente». Zoilo no deja de pensar en ello, y lo escribirá en su diario:

Decirse: vivo, luego moriré, es algo espantoso. Pero si digo me sueñan, luego me evaporaré, me disolveré como una bruma al despertarse el Durmiente, es otra cosa, es remitir la cuestión a la región de lo Inmanente, a la oficina de Objetos Perdidos (Rabinad, 1987: 298).

Zoilo intenta, con esta versión que se proporciona a sí mismo de la existencia, evitar desaparecer. Una opción que se plantea es ensimismarse en su infancia. Si de alguna manera consiguiera volver a los años de la niñez, volver a sumergirse en el sueño, el Durmiente no sería despertado y por lo tanto él seguiría existiendo. Zoilo teoriza sobre dónde se encuentra el niño que fue, e incluso llega a explicar que físicamente ya no queda nada de él debido al ciclo de la materia:

Mi cuerpo no me pertenece, ni siquiera existe. Lo que yo llamo cuerpo está sujeto a una rotación perpetua; en un ciclo aproximado de siete años se renueva por completo, hasta su última partícula. ¿Dónde está el niño que fui yo? Se ha disuelto en mi cuerpo de hoy, donde se incubaba el de mi madurez, y así hasta conseguir mi último cuerpo, el definitivo, el más perfecto, el de mi muerte (Rabinad, 1987: 176).

El autor intenta transmitir en la novela que los niños son la cara opuesta de la muerte, su acérrimo enemigo; ellos no pueden morir. Esto se expresa de forma metafórica dentro de la narración con una situación singular. Zoilo le está explicando un texto al hijo de la patrona de la pensión en que vive. En un momento determinado surge la palabra «perecer», y el niño desconoce el significado del término. Para los niños la muerte no existe porque no tienen la conciencia de estar vivos. Esta idea es también fundamental. A lo largo de la novela se expondrá, teniendo siempre a Zoilo como elemento vehicular, un buen número de teorías sobre la existencia. Una de las más

interesantes es la necesidad de ser consciente para morir. En caso contrario no mueres porque nunca has estado vivo. En este sentido se establecerá un diálogo entre Zoilo y Antonio Mestres, compañero en la pensión. Cada uno irá citando la fuente de su argumentación:

Existe el miedo, el dolor de morir, pero ¿la muerte? La muerte es un invento humano. Los animales no saben que mueren.

—Eso ya lo había dicho alguien, no sé quien... [...] Schopenhauer. También yo he leído a Schopenhauer [...]. Todo eso de la especie ya lo sé. Pero, ¿qué me importa a mí la especie? Si yo muero, conmigo muere todo el mundo.

—Pero eso es subjetivismo puro —dijo el otro—. Berkeley... —y se interrumpió, como el que abre una puerta equivocada, la cierra rápidamente y abre otra—. Wittgenstein... Todo sucede siempre dentro de la vida —dijo ahora—, la misma enfermedad que nos llevará a la tumba es parte de esa vida. Pero la muerte no se vive —sonrió—. La muerte, simplemente, *no es*. Es sólo un defecto en nuestro modo de expresarnos, un fallo del lenguaje (Rabinad, 1987: 192-193).

El concepto del «despertar» se usará en la novela con un doble sentido que englobará la idea de libertad. No se puede ser libre si las acciones de los personajes se deben al que sueña. Sólo se consigue la libertad en el caso de que, en primer lugar logren ser conscientes de que están siendo soñados y, más adelante, de que consigan salir de ese sueño. Es decir, si el Durmiente despierta, yo muero, pero si el Durmiente despierta siendo yo consciente de mi situación, lo que se produce es una liberación. En el análisis de *Marco en el sueño*, dentro del epígrafe correspondiente a «El sueño como creación y libertad», reproducimos parte de un diálogo en el que Máximo aconsejaba a Miguel Marco la forma de salir del sueño cuando se sabe que se está dentro de él: cometer por voluntad propia un acto tan malvado que provoque el despertar del que sueña. A la misma conclusión llega Zoilo en su libro de notas:

Alguien me está soñando, vigilando en su sueño; no existo. Estudiar la forma de cometer algo tan espantoso que mi acto, como antiguamente a nuestros padres del Paraíso, logre expulsarme del Sueño. Ser cegado por la espada del arcángel, levantada

para abatirse encima nuestro, es ya comenzar a estar despierto, y por lo tanto a ser libre (Rabinad, 1987: 177).

Aun así, pese a que este contenido teórico pudiese aliviarlo, la idea de la muerte deja en Zoilo una sensación de desprotección absoluta que sólo se supera con la presencia de Ángela. El ente femenino vuelve a ser sinónimo de salvación. Para Luis Rodell, el ideal de Auristela era lo que hacía soportable la vida en *Los contactos furtivos*; una importancia similar ocupará María, la novia de Pablo, en *A veces, a esta hora* tras el proceso de conversión que sufre el joven; para Miguel Marco, en *Marco en el sueño*, la mujer era «una cálida barrera ante el frío y la oscuridad de la muerte» (Rabinad, 1969: 111). De forma muy parecida, en *Memento mori* Ángela será la que evite la inmersión absoluta de Zoilo en el olvido. Su cuerpo se terminará convirtiendo en «una tibia barrera ante el frío y oscuridad del más allá» (Rabinad, 1987: 298). El proceso que ha llevado a este razonamiento en la última de las novelas es bastante complejo, y lo vinculamos a la relación que se establece entre Zoilo y la muerte en ese tiempo futuro que él mismo crea. Después de que Zoilo se haga consciente de que va a morir, establece un plan para lograr permanecer de alguna forma –que al menos se perpetúe la especie, continuando la paráfrasis de Schopenhauer que aparece en el diálogo entre Zoilo y Antonio Mestres–. En un fragmento en el que Zoilo, paseando por una playa en la que se fusilaba durante la guerra, imagina que al mismo tiempo se estarían concibiendo hijos en las casas cercanas, decide reproducir la misma situación con Ángela. Debido a la situación terminal en la que él se encuentra, engendrar un niño en ese momento daría como resultado un auténtico hijo de la muerte. Eso es lo que él pretende. Si la esencia de Zoilo es la muerte en sí, ésta es la que transmitirá a su futuro hijo:

Olía a sal, a podredumbre, a viento y agua. Era de noche. Sí, poseer a aquella chica, hacerle un niño, dejar algo detrás suyo, ¿por qué no? La vida era irreal, un juego [...]. Hacerle un niño. Eso estaría bien, en el contexto de las cosas; tengo tanto derecho a jugar como otro (Rabinad, 1987: 149).

Pero el objetivo es doble y no se detiene en la necesidad de perpetuarse. Su intención es malvada porque nace del egoísmo. En este sentido, su acto podría despertar al Durmiente y conseguir por fin salirse del sueño.

La consecución de la decisión que Zoilo ha tomado terminará siendo un éxito, y su resolución permite al autor el enlazar el final de la novela con el supuesto fusilamiento del que fue objeto Zoilo. Cuando se le diagnostica la dolencia cardiaca, el médico le hace una última advertencia: «... y, desde luego, nada de mujeres, ¿eh?» (Rabinad, 1987: 33). Este consejo tiene que ser incumplido por Zoilo para lograr tener un hijo. En mitad de la relación sexual con Ángela, Zoilo reconoce en los ojos de la chica la mirada de Argi, uno de los milicianos que lo fusiló –no olvidemos que ya hemos comentado la posibilidad de que Argi fuese el verdadero padre de Ángela–. En ese momento se produce el cumplimiento de lo que ha sido una muerte aplazada en Zoilo. A Zoilo no llega a matarlo Argi, pero sí redacta para él una pena de muerte que sella definitivamente Ángela al no cumplir el joven las indicaciones del médico sobre evitar a las mujeres:

Desde la cabecera, y como independiente de ese cuerpo, ella le miraba con fijeza, como debe mirar la Mantis religiosa al macho que devora en pleno orgasmo. Y aquellos ojos emisarios de muerte –Zoilo supo en ese instante lo que desde el principio era tan fácil de saber– eran los del miliciano de la iglesia, los ojos de Argimiro Novés que le habían estado persiguiendo por las veredas del sueño desde niño para asomarse finalmente a lo real. Zoilo emitió un ronquido y se desplomó sobre la cama. [...] Y entonces todo dejó de ser extraño (Rabinad, 1987: 326).

Antonio Rabinad juega con la posibilidad de que el destino de Zoilo fuese morir en el fusilamiento, pero no porque se hiciese efectivo en ese momento, sino porque a partir de esa situación se han puesto en marcha los mecanismos para que él termine desapareciendo.

En último término, se puede interpretar que el plan que trazó Zoilo para con Ángela fue un éxito: su acción indigna consiguió expulsarlo del sueño y, al menos en la versión que él crea del futuro, transmite a su hijo su esencia, la propia muerte, porque el bebé no sobrevive al parto.

Es pues Zoilo un personaje totalmente mediatizado por la muerte desde los tres ejes temporales: el pasado (por el fusilamiento), el presente (por su dolencia y su propio fallecimiento) y el futuro (porque lo que trasmite es tan fuerte que su hijo nace muerto y además provoca el suicidio de Ángela). La unión de estos tres planos temporales se realizará a través de la memoria por la capacidad que tiene para mezclar lo que fue con lo que es y, en el caso de las suposiciones de Zoilo, con lo que posiblemente sea. Dice Rabinad en este sentido que:

[...] la memoria, creo yo, es un espacio ilimitado, un pozo que nunca se agota y que no nos pertenece, pero al cual nos asomamos para ver reflejado en su fondo la forma de nuestros sueños o recuerdos. La memoria, con su forma sobrenatural de convertir el pasado en presente y extrapolar el futuro (y por lo tanto de sacarnos de ese landel cronológico que estamos obligados a trazar hasta la muerte: pero sólo nuestro cuerpo físico) nos hace comparables a Dios, permítame usted esa afirmación, o al menos es la más clara prueba de la existencia de eso que convenimos en llamar dios. La memoria es nuestra única esperanza [...] (Fernández Romero, 2001: 42).

Así pues, las diferentes cuestiones sobre la muerte constituyen el eje temático principal de *Memento mori*, la novela *post mortem* de Rabinad. Pero al autor no le preocupa que se considere una novela pesimista –«Es pesimista si la quieres llamar pesimista, es lo que yo escribo con lo que mentalmente puedo hacer» (García Aguilera, 2006)–: él trata el tema como algo natural, como un enigma al que nos hemos de enfrentar todos, y que posiblemente tenga unas reglas que todavía desconocemos.

5.3. El Zoilo de *Memento mori* y el Raskólnikov de *Crimen y castigo*

El estudio de la obra rabinadiana nos permite ir clarificando sus rasgos y facilita el rastreo de los diferentes elementos que pudieron influir en el ánimo del autor barcelonés para la creación de la figuras que le terminan siendo más propias. Teniendo esto en cuenta, tras la lectura de las novelas de Antonio Rabinad se advierte un cúmulo

de características que relacionan a este autor con lecturas de sus años de formación, y más concretamente con sus amados rusos decimonónicos. Las similitudes de los dos personajes principales de las obras expuestas en el título serán el motor básico de las líneas que siguen, y nos permitirán complementar las semejanzas ya expuestas entre la obra con base biográfica de Rabinad y *El pequeño héroe* de Dostoievski.

En primer lugar es conveniente recordar que hemos encuadrado a Antonio Rabinad dentro de la llamada «Generación del 50», un grupo de escritores de tendencia realista que tienen muy en cuenta en las páginas de sus libros el proceso de la posguerra española. Más concretamente suele atribuírsele la pertenencia a un conjunto de autores que no solamente vieron la guerra como niños sino que también plasman en sus novelas esa experiencia de infancia robada. Serían los llamados «niños de la guerra». En este sentido, Josefina Aldecoa en *Los niños de la guerra* da las claves que ella considera necesarias para pertenecer a este grupo:

Niños que habíamos nacido entre 1925 y 1928 o poco más y que al estallar la guerra teníamos 8, 9, 10, 11 años; la edad de la infancia consciente (Aldecoa, 1983: 9).

Estos autores habrían quedado marcados para siempre por las situaciones vividas durante su niñez, y no dejarían de recrearlas a través de una literatura fuertemente biográfica. Vimos que Josefina Aldecoa no incluye explícitamente a Antonio Rabinad en esta antología porque la autora hace ver que en ella prima fundamentalmente el sentimiento de amistad que siente hacia los que la integran, y no realiza una selección exhaustiva. Con todo, Rabinad daría el perfil para ser encuadrado dentro de este grupo de autores: la edad (nace en 1927), los temas que trata, ese presunto realismo (aunque con matices renovadores), el espíritu infantil que envuelve sus obras... Nos detenemos quizás en demasía en estos comentarios de Josefina Aldecoa, no sólo para situar a Antonio Rabinad sino además porque nos parece interesante cómo la autora, a lo largo de la compilación de narradores que hace, señala un conjunto de lecturas que les eran comunes:

Nuestros maestros inmediatos fueron los escritores de la generación del 98 [...]. Por otra parte la novela europea del XIX, francesa, inglesa, rusa, el teatro y la poesía españoles (especialmente la generación del 27) y el teatro y la poesía europeos; los clásicos [...].

Pero sobre todo y por encima de todo estaba la avidez por acceder a lo que fuera de España se hacía. De aquí y de allá íbamos consiguiendo libros: el existencialismo francés, Sartre, Camus, Simone de Beauvoir, la novela italiana, Pavese, Pratolini, la generación perdida americana [...] (Aldecoa, 1983: 18-20).

En este sentido, la formación en lecturas de Antonio Rabinad es cuando menos curiosa. No pudo ir a la universidad, como sí hicieron muchos de sus coetáneos, debido a la muerte de su padre. La situación económica familiar hace que tenga que ponerse inmediatamente a trabajar. En este contexto se irá desarrollando una afición a la lectura que se despierta de forma muy temprana. Su obsesión por la letra impresa es tal, que le ilusionaba la idea de quedarse en casa, leyendo durante los bombardeos, en lugar de bajar a los refugios. Lo leía todo, incluso recogía los papeles que iba encontrando en la calle para seguir leyendo. Por tanto, irá asimilando un gran caudal de lecturas de una forma no académica. Aunque en la práctica será autodidacta como Marsé, Rabinad huye de este término y lo considera casi peyorativo: «[...] si hay una palabra que me repele es la de autodidacta, que me huele fatalmente a alpargata» (Fernández Romero, 2001: 43).

Quizás el hecho de no recibir unas pautas concretas de lectura o una formación objetiva sobre qué leer hace que durante su juventud –aunque conozca sobradamente los gustos literarios del momento– sus preferencias se desvíen de lo usual. Así lo señala Carlos Barral en la «Introducción» que le hace para *Memento mori*:

No en vano, en los años en los que era obligado en los círculos literarios hablar de Marcuse, de Reich o de Derrida, Rabinad prefería comentar sus lecturas de Miguel de Molinos o de los poetas sufíes (Rabinad, 1987: V).

Esto lo confirma el propio Antonio Rabinad: «Mis lecturas de entonces: La Biblia, los rusos decimonónicos. Más tarde, Miguel de Molinos» (Fernández Romero, 2001: 45).

En la entrevista que tuvimos con él en diciembre de 2006, mencionará de nuevo a Miguel de Molinos y a la Biblia. Del primero dirá que es «una gloria no nacional sino supranacional, a nivel europeo» (García Aguilera, 2006). De la segunda: «Me he leído la Biblia entera porque me gustaba, creo que era como un gran libro de cuentos» (García Aguilera, 2006). Finalmente comenzará a ser más explícito con los autores rusos a los que nos venimos refiriendo, y acabará por dotarlos de capital importancia en su formación. Nombra de forma general «a los rusos, mis grandes impulsores para la escritura» (García Aguilera, 2006). Los considera parte fundamental en su vocación de escritor:

Desde el principio, desde que era un niño yo sabía que era un escritor, sin ninguna duda, era algo casi de tipo místico. Quizás esto venga de la influencia de los rusos, ellos tenían un misticismo muy especial (García Aguilera, 2006).

Entre ellos acabará destacando a Tolstoi y a Dostoievski y aunque tacharía de «compromiso terrible» (García Aguilera, 2006) el tener que decantarse por uno de ellos, acabará inclinándose por el autor de *Crimen y castigo*.

Esta predilección que siente Rabinad por los autores rusos del siglo XIX puede verse de forma explícita en sus obras, donde es posible encontrar sus nombres de forma aparentemente anecdótica. Un ejemplo lo tenemos en la misma *Memento mori*, donde Zoilo realiza una analogía entre la actitud de un personaje ante la muerte y la que tomó Tolstoi huyendo de su propia casa justo antes de fallecer:

¿O era tan sólo ganas de morir fuera de casa (la casa de su cuñada), de buscar un cementerio de elefantes, lo que le había impulsado a huir del pueblo? Como Tolstoi en Astapovo, se rio (Rabinad, 1987: 177).

Otro momento significativo lo encontramos en uno de los subcapítulos de *El hombre indigno*, que se titula clarificadoramente «Gaboriau, Dostoievski y yo». Cuenta aquí el autor de forma autobiográfica la forma en la que queda maravillado al descubrir lo que él considera que fue el proceso de composición de *Los hermanos Karamazov* por parte del escritor moscovita.

Jordi Gracia y Domingo Ródenas ya apreciaron cierta relación entre el mencionado Dostoievski y el autor de *Un reino de ladrillo*. Los citados críticos comentarán, refiriéndose a *Memento mori*, que «la prosa había ganado ya la típica densidad emotiva de un narrador con el fondo moral de la gran narrativa rusa –morbo como Dostoievski– [...]» (Gracia y Ródenas, 2001: 566).

Tendríamos por tanto suficiente base como para sustentar la posible relación entre nuestro Zoilo y Raskólnikov. Un análisis más profundo de las características de uno y otro personaje no hace sino reafirmar esta idea tal y como veremos a continuación.

En primer lugar, ambos son los personajes principales de sus respectivas novelas, ambos son varones jóvenes decididamente antisociales, herméticos e introvertidos, tendrán una relación fundamental en sus respectivas obras con un personaje femenino también joven, y sobre todo y fundamentalmente, ambos van a cometer de manera razonada, pensada y meditada un acto macabro que terminará en muerte: Zoilo planea engendrar un niño con Ángela con la intención de que sea lo que él llama un «hijo de la muerte». El acto sexual planeado terminará con la muerte de Zoilo mientras que en el futuro hipotético planteado por él, el niño nacerá muerto y la madre también fallecerá. Rakólnikov, por su parte, planea y comete el asesinato de una vieja usurera, y se ve obligado a matar también inesperadamente a la hermana de ésta, Lizaveta, una chica religiosa y buena. Estos actos lo atormentarán durante toda la narración. Vamos a ir viendo todos los puntos en común con detalle.

Nos parece fundamental la idea de que el acto malvado que ambos van a cometer no es espontáneo sino profundamente meditado y pensado. Zoilo vive obsesionado con la muerte desde el primer diagnóstico del médico, no deja de pensar en ella y relaciona todo lo que le ocurre con un hipotético final, creándose una atmósfera agobiante alrededor del joven. Incluso conversaciones con otros personajes, en las que

se citará a reconocidos pensadores, girarán filosóficamente sobre el mismo tema, tal y como vimos en los diálogos con Antonio Mestres.

Por su parte, el razonamiento que acompaña las acciones de Raskólnikov es también bastante elaborado. Eso sí, podemos encontrar una diferencia: en el caso de Zoilo somos testigos del inicio de ese razonamiento y luego vemos el hecho malvado en cuestión, mientras que en *Crimen y castigo* comenzamos el proceso *in media res* ya que veremos el asesinato y más adelante se nos explicará qué llevó al personaje a cometerlo. Centrándonos ya en las motivaciones del personaje, Raskólnikov se nos presenta desde el principio como un estudiante huraño, decididamente antisocial y lleno de macabras obsesiones. Cuando comete el asesinato que tenía pensado, es sorprendido por la hermana de la vieja usurera, Lizaveta, y, de forma imprevista, la mata también. Aunque parece inicialmente que su motivación es el dinero, terminamos conociendo más profundamente sus planteamientos a través de un artículo que había escrito para el periódico; en él, Rodion explica cómo las personas que él califica como «extraordinarias» (y cita como ejemplos a Kepler, Newton, Licurgo, Solón, Mahoma o Napoleón) tendrían a su juicio el derecho de pasar por encima de la ley para llevar a cabo acciones que fuesen a mejorar la situación general de la humanidad. Ellos serían «extraordinarios» no sólo por llevar a cabo actos grandiosos aun infringiendo la ley, sino porque conscientes de lo importante de su obra, no tendrían remordimientos en ningún momento:

Yo me limitaba sencillamente a insinuar que los individuos *extraordinarios* tenían derecho (claro que no un derecho oficial) a autorizar a su conciencia a saltar por encima de... ciertos obstáculos, y únicamente en el caso que la ejecución de su designio (salvador, a veces, acaso para la Humanidad toda) así lo exigiere (Dostoievski, 2001: 327).

Incluso irá un poco más allá dado que considera que todo individuo capaz de aportar una novedad, una «palabra nueva» es ya de por sí un criminal porque no se puede innovar sin saltar sobre el orden establecido. Este grupo de innovadores es el formado por: «cuantos infringen las leyes, los destructores o propensos a serlo, a juzgar por sus facultades» (Dostoievski, 2011: 329). Ellos podrían:

[...] en el bien de su idea, saltar aunque sea por encima de un cadáver, por encima de la sangre, entonces ellos, en su interior, en su conciencia, pueden, a juicio mío, concederse a sí propios la autorización para saltar por encima de la sangre, mirando únicamente a la idea y su contenido, fijese usted bien (Dostoievski, 2011: 329).

Esta idea se matiza aún más cuando confiesa el crimen a Sonia, muchacha con la que mantiene una extraña relación sentimental y que será la responsable de su redención. Lo peor para él es que se consideraba uno de esos seres «extraordinarios» y se ha dado cuenta tras los crímenes de que no se ha podido despojar de esos prejuicios sociales a los que no harían caso los grandes hombres. Conclusión: él sería un hombre tan vulgar como el resto y esto es lo que más lo aflige. Lo vemos en los siguientes fragmentos, que son independientes entre sí: «Yo..., yo quería *atreverme* y maté...; sólo quería atreverme, Sonia, ahí tienes toda la razón» (Dostoievski, 2001: 524-525). Más adelante continuará explicándose Raskólnikov: «¡No fue para ayudar a mi madre por lo que maté! [...]. Sencillamente, maté; para mí maté, para mí solo [...]» (Dostoievski, 2011: 525-526). Finalmente, en último lugar, su explicación se vuelve si cabe más vehemente:

Yo necesitaba conocer otra cosa, otra cosa empujaba mi brazo; yo necesitaba saber entonces, y saberlo cuanto antes, si yo era también un piojo, como todos, o un hombre. ¿Estaba facultado para transgredir la ley o no lo estaba? ¿Era osado a traspasar los límites y aprehender o no? ¿Era yo una criatura que tiembla, o tenía *derecho*?

[...] ¿Es que yo maté a la vieja? ¡Yo me maté a mí mismo, y no maté a la vieja! ¡Allí, de una vez, me maté para siempre...! (Dostoievski, 2011: 526).

Coinciden ambos por tanto en que han cometido una serie de actos depravados en base a un planteamiento razonado que es considerado erróneo por la sociedad. Con todo, podemos afirmar que ambos no son totalmente malvados ya que conservan la idea de que sus hechos están mal (es más, éste es el motivo del sufrimiento de Raskólnikov). Lo vemos claramente cuando son incapaces de referirse a sus respectivas maldades de

forma concreta. Ambos evitan en su forma de expresarse, e incluso en su pensamiento, nombrar de forma explícita lo que han cometido o van a cometer; suplirán este hecho con el uso frecuente de deícticos u oraciones inacabadas. Es un estilo que los une. La narración aparece así cuando Zoilo está entrando con Ángela en el cuarto alquilado para estar juntos. Zoilo no soporta introducir en la habitación el paraguas:

Toda su vida los había odiado; prefería mucho más mojarse a utilizarlos. Y ahora tenía que llevar consigo aquel objeto maléfico, aojador, precisamente al disponerse a. Se sintió impotente de antemano, imposibilitado de erección, si introducía el paraguas en el cuarto (Rabinad, 1987: 319).

Igual pasa con Raskólnikov, no puede nombrar de forma explícita los hechos que ha planeado. Los ejemplos se suceden por toda la novela: «“Si ahora tengo tanto miedo, ¿qué haría si, efectivamente, llego a cometer la *cosa...*?”» (Dostoievski, 2011: 13). Más adelante, tendremos: «“¡Después de *eso!* –exclamó, levantándose sobresaltado del banco–. Pero ¿acaso ha de ser *eso?* ¿Habrá de ser, efectivamente?”» (Dostoievski, 2011: 71).

Las similitudes no se paran aquí. Los dos personajes poseen un espíritu masoquista que los lleva a hacerse daño. Cuando Zoilo acude al médico por segunda vez y lo atiende un individuo diferente que le dice que se encuentra perfectamente sano, Zoilo no se alegra, se sentía ya cómodo en su papel de moribundo. Raskólnikov, por su parte, no puede evitar usar palabras que hieren constantemente a su familia, sus amigos y a Sonia, las personas más cercanas a él. Tampoco consigue evitar actividades autodestructivas que lo llevan a ir descubriéndose poco a poco como el culpable del doble asesinato. Cuando parece que las investigaciones se alejan de él, realiza un acto o un leve comentario que reaviva viejas sospechas.

Además, ambos se encuentran imbuidos en un aura de destino irremediable que los asemeja a los personajes de las tragedias clásicas. Se mueven por unos designios ante los que nada pueden hacer, es lo que ocurre con Zoilo, que nada más ver la nuca del médico mientras lo sigue hacia su despacho se da cuenta de que algo malo va a ocurrir. Raskólnikov, por su parte, casi no se siente responsable de algunos de sus actos:

Entró en su casa lo mismo que un sentenciado a muerte. En nada pensaba, y en absoluto había perdido toda facultad de discernimiento; pero con todo su ser, repentinamente, sentía que no tenía ya libertad de juicio ni voluntad y que, de pronto, todo se había resuelto definitivamente (Dostoievski, 2011: 83).

Todo esto los lleva a recelar de sus propios sentidos y a que experimenten un continuo malestar físico (es recurrente la fiebre en Raskólnikov o las palpitaciones excesivas de Zoilo) que les hará dudar de la realidad. En ambas novelas se tratará con asiduidad la idea del no discernimiento entre realidad o fantasía, o entre sueño y vigilia.

La relación que mantienen con sus «parejas» también es significativa. Ni Zoilo con Ángela ni Raskólnikov con Sonia sienten de forma general una fuerte atracción física. Es más, son frecuentes los momentos en que se las infravalora tanto física como intelectualmente, y su comportamiento para con ellas suele ser distante: Se llega a decir en *Memento mori*, refiriéndose el narrador a lo que sentía Zoilo hacia Ángela, que «[...] un día en que estaba particularmente detestable a ojos de Zoilo [...]» (Rabinad, 1987: 226).

Indicativa de esta idea es el comportamiento que tiene Rodion con Sonia incluso cuando ella lo ha seguido hasta Siberia:

Siempre le tendía su mano con timidez [se refiere a Sonia], a veces hasta no se la daba en absoluto, cual temerosa de un desaire. Él siempre, como de mala gana, le tomaba la mano, siempre parecía acogerla con contrariedad, a veces guardaba un silencio obstinado todo el tiempo de su visita (Dostoievski, 2011: 684).

Con todo, tanto Zoilo como Raskólnikov experimentan una fuerte dependencia hacia sus respectivos personajes femeninos, como si ambas fueran el ancla que los une a la realidad. Eso sí, el hecho de que ellas estén tan unidas a ellos hace que se arriesguen a un futuro yermo, y es que tanto Zoilo como Rodion van a «matar» a las dos muchachas. Será una muerte metafórica, por supuesto –aunque Zoilo llega a hacer efectiva la de

Ángela en su presagio de futuro en *Memento mori*–, pero indicativa del gran poder destructivo que ambos pueden tener. En primer lugar, Zoilo es consciente de que en el caso de que deje embarazada a Ángela sin estar casados (y mucho más si él muere), se produciría su «muerte social» provocada por la moral de la época. La imagen de ella, dibujada de forma cándida, siendo llevada a la habitación por un Zoilo que es un cadáver sin saberlo y que no la desea verdaderamente, es devastadora. En este contexto se produce una cita que relaciona las dos novelas sobre las que estamos trabajando:

Zoilo la miraba a veces como Raskólnikov debió mirar a Lizabeta,²² la dulce subnormal, antes de abatirla con el hacha. En todo caso, su actitud hacia ella era la de un asesino que busca familiarizarse con su crimen estudiando el entorno de la futura víctima (Rabinad, 1987: 224).

Por su parte, Raskólnikov también va a cometer un asesinato simbólico con Sonia. Él sabe que si le confiesa sus verdaderos crímenes ella sufrirá terriblemente porque ya se ha enamorado de él, y no duda que lo seguirá allá donde vaya. Por este motivo se equipara el momento de la confesión con los segundos previos al asesinato de la prestamista:

Aquel minuto era terriblemente parecido a aquel otro en que él estaba detrás de la vieja, después de haber sacado ya del nudo corredizo el hacha, y sentía que *ya no había un momento que perder* (Dostoievski, 2011: 513).

En último lugar, vamos a detenernos en los nombres de los dos personajes. Ambos son nombres extravagantes que poseen un fuerte contenido simbólico. Rabinad estuvo pensando durante mucho tiempo el nombre del protagonista de su novela. Buscaba un nombre extraño, alejado de lo vulgar, que reflejara el carácter de un personaje que es en cierta forma *alter ego* del escritor –en nuestra conversación particular llegó a decir: «¡Claro, es que Zoilo soy yo! [...] y lo digo con pocas ganas

²² Antonio Rabinad utiliza «Lizabeta» en lugar de «Lizaveta», más común.

porque Zoilo es un tío un poco extraño, pero es así» (García Aguilera, 2006)–. Lo encontró con «Zoilo», un término procedente del griego que podríamos traducir como «lleno de vida». Vemos la evidente ironía pues la muerte inminente del protagonista será la constante en la toda la novela.

Raskólnikov esconde también un significado simbólico aunque en esta ocasión refleja sin ironía el espíritu del protagonista. Procedería de «raskol», que vendría a significar algo así como «fractura». Es un término genérico para los disidentes de la Iglesia establecida en Rusia, los que se apartan, los que rompen con lo establecido. Nada mejor para definir al personaje de Dostoievski, quien ha roto con todo orden social.

Finalmente, puede encontrarse cierta semejanza gráfica entre los nombres de pila de ambos personajes:

RODION

ZOILO

Puede advertirse una simetría, ya que se repite el grupo «oi» y el conjunto de las vocales es el mismo.

En conclusión, diversos testimonios nos aclaran qué tipos de lecturas son las que frecuentaban los escritores generacionalmente más cercanos a Rabinad. Conocemos que el escritor barcelonés dominó un abanico amplio de autores y que, al mismo tiempo y debido quizás a su autodidactismo, era aficionado a un conjunto de obras que se alejan del gusto más tópico de la época. Entre unas lecturas y otras declara su admiración por la literatura rusa del siglo XIX (probablemente por lo que él considera un «carácter místico»), y más concretamente por la que siente como principal figura: Fiódor Dostoievski, a quien incluso dedica un capítulo en *El hombre indigno*.

Si nos adentramos en las características concretas de uno y otro personaje, vemos cómo hay unos parámetros que se repiten: figuras principales de sus respectivas obras, ambos son jóvenes herméticos e introspectivos que se van alejando paulatinamente de la sociedad y que, de una forma u otra, realizarán un acto que terminará en muerte. La peculiaridad reside en que este acto está sustentado en una base teórica y no se basa en un arrebató o en un ataque de ira. Ellos, de alguna forma, saben

que han obrado o están obrando mal, y se asemejan en la forma en la que se refieren a sus actos, omitiendo nominalmente lo que hacen o usando términos ambiguos que remiten a lo hecho. Ambos son además individuos autodestructivos que sienten que están siendo empujados por el destino, y que somatizan sus obsesiones, de forma que las sensaciones de estar próximos o inmersos en la enfermedad son una constante en las dos novelas.

Similares son también los personajes femeninos con los que conviven. Ambos se relacionan con dos chicas jóvenes a las que no suelen demostrar un afecto ordinario y a las que «matarán» también de forma simbólica. Aquí se hace aún más estrecha la unión entre los dos personajes ya que para establecer una semejanza entre la relación de Zoilo y Ángela se citará explícitamente en *Memento mori* al Raskólnikov y Lizaveta de *Crimen y castigo*.

Finalmente, encontramos sintomático tanto el significado simbólico de los nombres de los dos protagonistas como incluso su razonable parecido formal.

De todo lo anterior inferimos que efectivamente puede apreciarse una línea de parentesco literario entre Zoilo y Raskólnikov basada en las influencias del autor ruso sobre el escritor barcelonés.

6. LA GUERRA EN CLAVE FEMENINA:

LA MONJA LIBERTARIA (1981)

O LIBERTARIAS (1996)

*¿Por qué habéis dicho todos
que en España hay dos bandos
si aquí no hay más que polvo?*

(León Felipe)

6.1. Análisis de los elementos narrativos de *Libertarias*

Después de la ardua tarea que supuso para Antonio Rabinad la escritura de *Memento mori*, y a la espera de terminar sus últimas correcciones, el autor barcelonés se embarcó en un nuevo proyecto, la elaboración de *La monja libertaria* (1981). Debido a que su proceso creativo fue mucho más breve y fluido, Rabinad consideró siempre esta última novela como un trabajo que le permitió descargar la tensión que supuso para él la escritura de la que hemos considerado núcleo de *Un reino de ladrillo*:

La monja libertaria la escribí en un mes. Lo que yo pretendí hacer fue una cosa divertida en un momento en que me faltaban unas pocas hojas para terminar *Memento mori*, que había estado haciendo durante cuatro años de forma intensa, que me había supuesto un esfuerzo mental absoluto, y que era un libro en el que yo había puesto todo lo que me interesaba decir. Entonces fue cuando en Planeta me pidieron la novela *Libertarias* y yo la hice en un mes, y esto se nota en que quizás sea una novela muy plana (Álvarez, 1999: 57).

La monja libertaria es una narración cuyo origen reside en un guion que había realizado Antonio Rabinad para Vicente Aranda. La editorial Planeta, interesada por el argumento, le pedirá a Rabinad una novela basada en el citado guion, labor ésta que realizará el autor en un breve espacio de tiempo, utilizando además materiales que había ido acumulando para el necesario proceso de documentación previo a la escritura de *Memento mori*. Años más tarde, Antonio Rabinad y Vicente Aranda retomaron el

proyecto cinematográfico, y culminaron el guion tomando como base la novela creada por Rabinad. Tras el estreno de la película en 1996 y aprovechando el apoyo mediático suscitado, Antonio Rabinad revisará *La monja libertaria*, publicándose una reedición de la novela original que se titulará igual que la película: *Libertarias* (1996). Esta revisión no tocará los aspectos fundamentales de la novela, pero sí servirá para que Antonio Rabinad, que se había caracterizado hasta la fecha por un proceso creativo muy lento, mejorase con unas pequeñas pinceladas el proyecto inicial:

A partir del guión de *Libertarias*, que no es especialmente importante para mí, yo reescribí el libro, no demasiado, no es que hiciera grandes cambios ni mucho menos, pero lo retoqué lo suficiente como para que este libro me gustara (Álvarez, 1999: 56).

Francisco Candel, en el prólogo que realiza para la edición de *Libertarias* de Círculo de Lectores, incide irónicamente en la excesiva sinceridad que mostraba Antonio Rabinad cuando comentaba que *La monja libertaria* no era totalmente de su gusto. Parece que los cambios efectuados para su conversión en *Libertarias* consiguieron que la obra fuese finalmente apreciada por el autor:

Rabinad, sincero a lo maño aunque se autoperjudique, me dijo –y no me lo ha dicho a mí solo, eso es lo malo– que su novela no le gustó. Hoy, que te tienes que autopromocionar constantemente, ya te despromocionarán los demás, él dice cosas así o parecidas [...].¹ De todos modos, yo supongo que *La monja libertaria* no debió de satisfacerle porque, habiéndola escrito demasiado de prisa, debía de remorderle la conciencia.

Ahora, para esta edición [...] la ha revisado, tan concienzudamente, dándole algún ligero toque o retoque, más bien pincelada o golpe de gracia, ajustando igualmente su reestructuración, como cuando una casa tiene alguna gotera o algún liviano desperfecto; una revisión tan a conciencia de esa remordedora conciencia suya, que le ha llevado más

¹ Tiene esto mucho que ver con una idea esbozada por Jordi Gracia en el homenaje que la ACEC le dedica a Antonio Rabinad tras su fallecimiento. En este acto, Jordi Gracia habla de Rabinad como un «vocacional autodestructivo» (Gracia, etc., 2010) que no sigue el camino establecido para llegar a ser valorado por el gran público. En este caso su sinceridad excesiva, que demuestra llegando a valorar negativamente su propia novela, encajaría con este patrón.

tiempo la galanura que el que le llevó la paridura, parece que el doble, dos meses [...]. A Rabinad, esta vez sí, le ha gustado su novela. Menos mal (Rabinad, 1996: 11).

Teniendo en cuenta de esta manera que podemos considerar tanto *La monja libertaria* como *Libertarias* como una misma novela, durante las páginas siguientes, en las que vamos a ir desgranando los elementos principales de la obra, tomaremos siempre como referencia la edición de 1996 y nos referiremos a ella simplemente como *Libertarias*.

La *fábula de Libertarias* nos sitúa inicialmente en un convento de Vic, en el momento en que la localidad está siendo tomada por milicianos que luchan junto al ejército republicano durante la guerra civil española. Las monjas intentan escapar antes de la llegada de los soldados al convento, y para tal fin se les reparte ropa adecuada y dinero. Una vez fuera de la protección de los muros del claustro, Juana,² la más joven de entre todas las monjas, se refugia en casa de un notario y de su esposa. Allí se desprende definitivamente del hábito que aún conservaba. El notario, tras realizar una gestión telefónica, le indica dónde puede esconderse. La religiosa sale de esta casa y sigue las indicaciones que el hombre le ha dado hasta que llega a un portal donde una mujer se hará cargo de ella. Cuando entra en la casa de la mujer, la monja se da cuenta de que se encuentra en un prostíbulo. Allí, doña Emérita, que es la dueña, la desnuda y la introduce en una cama. Minutos más tarde entra también en la habitación un hombre, apremiado por varias prostitutas para que se quite la ropa. Una vez desnudo, este personaje (que es en realidad el obispo de Vic, al que doña Emérita pretende también proteger) se quedará detrás de un biombo con indicaciones de que, si escuchan que alguien pega en la puerta, se introduzca en la cama y simulen que son prostituta y cliente. Sin embargo, los que llegan al prostíbulo no son soldados sino un grupo de tres mujeres que se denominan «libertarias», y que reúnen a las prostitutas para transmitirles sus ideales revolucionarios; entre estas ideas destaca la abolición de la prostitución. Cuando se dan cuenta de que en una de las habitaciones hay una pareja, expulsan al hombre sin identificarlo y sitúan a Juana con el resto de prostitutas: Flora, Fauna, Ana, Charo y Yolanda. Todas, aunque sin entender muy bien qué está ocurriendo, quieren participar de la revolución. En este proceso las prostitutas revelan a las mujeres soldado

² Durante la novela, este personaje será llamado tanto «Juana» como «sor Juana». Nosotros usaremos indistintamente ambas formas para referirnos a ella en las páginas que siguen.

la condición de monja de Juana, y abandonan a doña Emérita. Pilar, la líder de las libertarias, toma bajo su protección a Juana y la utiliza para que las guíe al convento, que terminará convertido en un dormitorio comunal.

La primera noche duermen en la misma habitación Juana y Pilar, y se va creando un vínculo entre ellas. Juana tendrá un extraño sueño en el que descubre a la madre superiora emparedada en una cripta dentro del propio convento. Al despertar, Juana es incapaz de discernir si lo que recuerda ha sido fantasía o realidad, pero nota que le falta en el cuello una bolsita con monedas que en el sueño había confiado a la madre superiora.

A la mañana siguiente, Pilar decide ir a Barcelona en un sidecar, y Juana consigue convencerla para que le permita acompañarla. Una vez en Barcelona, se alojarán en la casa de la familia de Pilar, donde el padre de ésta le dará a Juana varios libros en los que se explican los ideales revolucionarios. Juana los leerá con tanta devoción que el padre le terminará regalando *El Libro Eterno*, obra ficticia que en la novela se atribuye a Bakunin, y que el lector identifica con un ideario de filosofía anarquista.

En Barcelona, Juana acompaña a Pilar a una reunión de mujeres revolucionarias. Allí se reencuentran con varias compañeras que se habían quedado en el convento y deciden marchar al frente para colaborar activamente en la revolución. El grupo definitivo estará formado por las tres milicianas que irrumpieron en el prostíbulo (Concha Liaño, Carmen Corregidor y Pilar Sánchez), Juana y tres de las prostitutas (Ana la Verrugona, Charo y Yolanda Betancourt). Todas ellas acompañan a un grupo de hombres hasta Bujaraloz, donde se pondrán a las órdenes de Durruti. Mientras están siendo alistadas se produce el primer encuentro entre Jesús Artal y Juana. Él es un sacerdote que hace la labor de secretario de Durruti, y ambos se reconocen como antiguos miembros del clero. En esos momentos Juana está muy confundida y, aunque en ella ha calado el mensaje revolucionario en el que sólo advierte la parte fraternal que contiene, decide desertar y pasar al lado nacional. Para tal fin Juana pretende ser destinada a Pina, un pueblo en primera línea de combate, de forma que le sea más sencilla la huida. En ese momento se produce uno de los pasajes más ambiguos de la obra, ya que el narrador no aclara qué sucede de verdad y qué se imagina Jesús Artal: Juana va a ver al antiguo sacerdote y le pide el cambio de destino, algo a lo que él se

niega. En este contexto puede interpretarse que ambos mantienen una relación sexual, y Jesús Artal, inquieto por las pasiones que Juana despierta en él, accede a que el grupo al que pertenece la chica, «Libertarias en Lucha», se traslade a Pina.

Estando en Pina, Juana aprovecha la primera oportunidad, escapa de noche y marcha a Osera, población en la que debiera estar el otro bando. Sin embargo, éste se ha retirado por motivos estratégicos, y Juana se ve convertida de repente en la vanguardia libertaria que ha expulsado al bando fascista del pueblo sin necesidad de un solo disparo.

De forma paralela a lo anterior, los sanitarios de la Columna Durruti detectan brotes de diversas enfermedades venéreas provocadas por la promiscuidad entre hombres y mujeres. Por este motivo, el propio Durruti ordena que todas las mujeres sean devueltas a Barcelona. Sin embargo, el grupo de Juana intimida a un sanitario para que certifique que todas están sanas y así puedan permanecer en el frente. Con todo, el informe de este sanitario descubre al lector que Juana se encuentra embarazada.

En la parte final de la novela el grupo de Juana es atacado por sorpresa, muriendo la mayoría de sus integrantes. Mientras estaba siendo maltratada por unos moros (quedando también la duda en el lector sobre si violan a la religiosa), Juana grita su nombre y su condición de monja. Un alférez legionario lleva el caso a su superior, quien reconoce en Juana a su hermana. Juana es llevada a unas instalaciones para prisioneros donde se encuentra con Pilar que, moribunda, fallecerá poco después. En uno de los bolsillos de la libertaria se encontrará un papel que atestigua la verdadera identidad de Juana, y eso le salva la vida. A partir de aquí Juana es ingresada en varios centros a petición de su hermano, y es intervenida para que aborte. Cuando los republicanos recuperan Belchite, Juana se encuentra en la zona y vuelve a ser libre. Finalmente decide volver a Barcelona junto con Ros, un anarquista que la acompaña. En el trayecto son atacados por un avión que mata accidentalmente a una pareja de campesinos, dejando huérfano un bebé. Desde ese momento Juana se hará cargo del niño, al que llamará Jesús.

A lo largo de la narración Rabinad pretende combinar dos mundos que en el contexto de la guerra civil parecen antitéticos: el religioso cristiano (católico para más señas), personificado en la figura de Juana, y el revolucionario más radical, basado en la igualdad y fraternidad de los camaradas, que aparece representado por las libertarias y

por los mensajes de Bakunin diseminados en la novela. Rabinad va jugando con la paulatina conjunción de esos dos mundos a través de una Juana que mezcla en su cabeza citas bíblicas y proclamas anarquistas hasta que llega a hermanarlas, armonizándolas y equiparando el mensaje de ambas. De la misma forma que ocurría en la escena de *Memento mori* en la que se saludaban los féretros de José Antonio y de Durruti, Antonio Rabinad parece hacer hincapié en lo que une ambos mundos, no en lo que los separa. Para tal fin no recurre a lo patético ni a lo escabroso, sino a un gran sentido del humor que llega al absurdo en diferentes situaciones. En *Libertarias* comienza a verse un talante cómico que terminará redondeando años después en *El hacedor de páginas*, una segunda parte oficiosa de esta novela.

En cuanto a la pura estructura capitular, Rabinad divide *Libertarias* en siete episodios (ésta es la terminología que usa el autor), cada uno con su título correspondiente –alguno de los cuales refleja ya la socarronería a la que nos hemos referido unas líneas atrás–: «La paloma entre las zorras», «Libertarias en lucha», «Sor Juana en el Apocalipsis», «Acracia, divina acracia», «Bujaraloz era una fiesta», «Las purgaciones de sor Juana» y «El planeta Anarquía». Cada episodio se divide a su vez en subepisodios que quedan marcados por números romanos, alguno de los cuales podrá tener su título independiente. A todo lo anterior se añade un epílogo titulado «Donde aparece realmente Jesús», y finalmente un anexo en forma de carta, escrito por el secretario de Durruti. Tanto el epílogo como el anexo forman parte del juego de narradores que se desarrolla en la novela y que expondremos más adelante. Posiblemente debido a esta especial circunstancia, Rabinad cambia la estructuración final de esta última parte respecto a la que aparecía en *La monja libertaria*. En esta primera versión de la novela, el epílogo era el subepisodio VI de «El planeta Anarquía» mientras que el anexo de *Libertarias* era el epílogo de *La monja libertaria*. Con la independencia que Rabinad le da a estas dos últimas partes en *Libertarias*, el autor parece querer acentuar su importancia en la estructura general de la novela.

En lo que respecta a la ordenación de los *acontecimientos* para la conformación de la *historia*, destacamos que *Libertarias* carece del entramado de *anacronías* que presentan novelas anteriores. En este sentido sí podríamos afirmar que su estructura responde a una menor dificultad que pasadas aventuras literarias. En la novela se aprecia un desarrollo lineal en el que generalmente el narrador presenta una secuenciación cronológica desde el pasado al futuro, donde se siguen las vicisitudes de

la protagonista, Juana, desde que abandona el convento hasta que marcha definitivamente a Barcelona. El citado narrador –que se ha documentado de muy diversas maneras sobre los hechos que cuenta–, apunta su foco directamente hacia ese personaje y siempre dentro de esas circunstancias, lo demás carece de importancia dentro de la narración. De esta manera, las escasas anacronías que encontremos serán *anacronías internas*, dado que tendrán lugar dentro del lapso temporal de la fábula primordial.

Como decimos, dentro de la escasa importancia de las anacronías, quizás, por primera vez dentro de la narrativa rabinadiana, las *anticipaciones* tengan más importancia que las *retrospecciones*, y eso se va a deber a la evolución del personaje de Juana, que va a ir acentuando su carácter beato, casi santo, en el transcurrir de la novela. De esta manera una de las principales anticipaciones la va a tener a ella como protagonista, al presagiar el futuro aciago de los que la rodean. Es como si en ella se fuesen desarrollando unos dones especiales que la separan del resto. Así, poco antes de que su grupo sufra el ataque definitivo que acabará con todos ellos salvo con la propia Juana e, inicialmente, con Pilar, la monja lee una carta mandada por Flora y Fauna desde Barcelona. En ella, las prostitutas preguntan si sigue viva Concha. Las palabras finales de Juana anuncian lo que va a ocurrir:

—No me han matado –anunció alegremente Concha [...].

—No. Pero aún no ha terminado el día –dijo Juana, con aire ausente (Rabinad, 1996: 217).

El hecho de que la protagonista experimente una extraña sensación segundos antes de producirse el ataque refuerza esta idea:

Y, de repente, los vio a todos inmóviles, como en un cuadro. El aire se hizo irrespirable. Iba a pasar algo. Lo supo. Miró al cielo. Sintió su garganta atenazada. Quiso gritar: ¡Pilar!, y no pudo (Rabinad, 1996: 220).

El carácter omnisciente del narrador supone que él sepa exactamente cómo van a terminar las aventuras de Juana, pero no hará uso de esta información. Como decimos, quien trasmite la narración permite que el lector vaya descubriendo gradualmente el mundo de la protagonista al mismo tiempo que ella lo va viviendo. Sólo encontramos una anticipación destacable en la que sea el discurso del narrador, de forma inmotivada, el que adelanta información de la fábula. Su función parece la de hacer consciente al lector de que ese narrador posee un caudal absoluto de conocimientos sobre lo que va a pasar aunque no lo quiera revelar. Cuando viaja a Barcelona junto a Pilar, Juana comenzará a sopesar la posibilidad de pasarse al otro bando. En ese contexto piensa en ir convirtiendo a todos aquellos que se encuentren en su camino. Sobre este tema, el narrador adelanta la situación que vivirá con los moros al final de la novela:

Debía pasar al otro lado, con los suyos. Regresar al mundo normal. Quizá pensase en santa Teresita niña, no lo sé, huyendo de su casa para convertir infieles. Sólo que ella lo haría al revés: convertiría a los infieles camino de su casa. Tampoco sé lo que ella consideraba «infieles». Lo que sí sé (¿y cómo podría no saberlo?) es que los auténticos infieles, los de chilaba y turbante, la aguardaban ya, en ese camino, para otorgarle las palmas o palmones, del martirio. Pero no nos adelantemos (Rabinad, 1996: 116).

Si poco significativas resultan las anticipaciones, aún menos lo serán las retrospectivas. Tan sólo destacamos una, que contribuye a las múltiples interpretaciones que se les puede dar a algunos fragmentos de la novela. Igual que en *Memento mori*, Rabinad permite que el lector tenga un papel activo en la lectura de la obra, y para ello hace que el narrador no aclare verdaderamente qué ocurre en algunas situaciones. Ésta es la función de la siguiente retrospectiva. En ella, Jesús Artal recuerda el momento en que Juana le pide ser destinada a primera línea de combate. Mientras dura el repaso de este momento, el personaje del sacerdote se encuentra por la noche en su cuarto. El proceso del recuerdo es coherente hasta que aparece un comentario del narrador: «Artal encendió un nuevo cigarrillo. En la negrura, los diálogos empezaron a enredarse unos a otros, como cerezas en cestillo» (Rabinad, 1996: 178). Desde este momento, los pensamientos de Jesús Artal se tornan deslavazados, sin suficiente precisión. A ello contribuye el estilo de la narración, que separa fragmentos

gracias a una especial tipografía (lo que tiende a desorientar al lector) o incluso a la inclusión de los pensamientos del personaje a través de las fórmulas más variadas. Como se quiere dar a entender que entre Juana y Jesús Artal ha existido un contacto físico, se intercala una escena del tipo:

PREGUNTA. —¿Qué es la lujuria?

RESPUESTA. —Es un apetito desordenado de placeres carnales. Ese enorme pecado agota y entorpece la razón y el entendimiento del hombre, el cual muchas veces se convierte en irracional por sólo satisfacer sus carnales apetitos. Su gravedad... (Rabinad, 1996: 179-180).

De esta manera se podría sobreentender que la relación se ha consumado. Sin embargo, cuando se levanta por la mañana, el sacerdote se encuentra manchado de un pintalabios que él mismo tenía en su bolsillo. Es como si hubiese completado el recuerdo inicial en el que Juana le pide el cambio de destino con sus más oscuros deseos y, temeroso ante ellos, hubiese decidido complacer a la monja en su requerimiento sobre Pina:

Como Jacob estuvo luchando hasta la aurora con el ángel,³ así Artal se debatió toda la noche con la santa. El amanecer lo halló ojeroso, en calzoncillos, sentado en la cama, fumando el primer pitillo.

³ Las imágenes bíblicas serán una constante en la novela, y su función será tanto ilustrar el mensaje concreto del discurso como intensificar la figura pseudodivina en la que se va convirtiendo Juana. En este caso se consiguen ambos objetivos. Jacob luchará durante una noche con un ángel antes de encontrarse con su hermano Esaú (Gn 32, 25-32). Al identificar esta lucha tan intensa con el combate que ha librado el sacerdote contra la figura de Juana, se pone de manifiesto el conflicto interno del personaje.

Por otro lado, Jacob llegará a ser mencionado en la Biblia como «suplantador» (Gn 27, 36), entendido esto de forma que alguien actúa como quien no es. Relacionado con esto vemos la similitud con Jesús Artal, que esconde ante los soldados su sacerdocio. La identificación total entre Jesús Artal y Jacob se produce cuando el primero se duele de las rodillas, situación análoga a cuando el ángel hiere a Jacob en la pierna: «Viendo el hombre que no le podía, le tocó en la articulación del muslo, y se la descoyuntó durante la lucha» (Gn 32, 26).

Finalmente, si el ángel en la lucha contra Jacob es la representación de Dios —y de hecho Jacob pasará a llamarse Israel «porque has luchado contra Dios y contra los hombres, y has vencido» (Gn 32, 29)—, y Juana ocupa esa posición en la lucha metafórica contra Jesús Artal, apreciamos cómo se pone aún más de manifiesto el carácter divino de la monja.

El cuchitril apestaba a tabaco. Y tenía las manos y la boca pringosas de algo asqueroso. ¿Miel? No: grasa de pintalabios.

Cuando se levantó para abrir las ventanas, sus rodillas crujieron, una tras otra.

Lo primero que hizo al bajar a la oficina fue cursar la orden para que el grupo Libertarias en Lucha fuese trasladado a Pina (Rabinad, 1996: 181).

La ausencia en el texto de anacronías importantes provoca que los acontecimientos se presenten mayoritariamente en forma de *crisis*. Los momentos significativos de la narración se producen con rapidez, en muy corto espacio de tiempo. El lector se introduce con facilidad en una vorágine de situaciones que hace que podamos considerar *Libertarias* como la obra de Rabinad en la que verdaderamente pasan más cosas, estando muy equiparado el tiempo de la fábula con el tiempo de la historia. De hecho, el comienzo de la novela tiene lugar *in media res*, lo que ya adelanta el gran número de cambios a los que se han de ir enfrentando los personajes. Como comentamos, la novela se abre en mitad de la frenética huida de Juana desde el convento:

Rezaba, corría. Mientras pudiera rezar, no le pasaría nada. Los padrenuestros y las jaculatorias burbujeaban en sus labios: «Alma de Cristo, santifícame». Las calles de la población, colapsadas por el miedo –puertas cerradas, persianas bajadas–, aparecían desiertas. Sólo se divisaban ellas tres. Un par de metros delante, extrañamente ágiles, corrían las otras dos, la madre vicaria, cincuentona, y la hermana tornera, una rolliza moza de treinta años (Rabinad, 1996: 25).

El *ritmo* en la fábula principal⁴ es por tanto ágil, sin la abundancia de introspecciones a las que estamos acostumbrados en la narrativa de Rabinad. Eso no significa que no aparezcan, evidentemente es posible apreciarlas porque son marca del estilo del autor (la escena detallada en la que Jesús Artal se encuentra en su cuarto es un ejemplo), pero es cierto que son menos asiduas, en relación al resto de acontecimientos

⁴ Recalamos aquí el término de «fábula principal» dado que, cuando nos centremos en el estudio del narrador de la novela, veremos cómo se van intercalando fragmentos de diversa índole que podrían ser interpretados como *pausas* en relación a esa «fábula principal».

de la novela, que en otras obras. Así pues, las *desaceleraciones* son también infrecuentes, y se utilizan fundamentalmente para contextualizar una situación determinada. Un ejemplo claro es el que sigue, donde las milicianas entran por primera vez en el prostíbulo. En ese momento el narrador pone al lector en situación justo antes de que hagan su aparición las libertarias:

Doña Emérita tiene tiempo aún de oír a la Verrugona secretar: «Me ha seguido, es la del vale, esa de la izquierda». Y a Yoli responder: «Pues te diré, los prefiero con pelo». Y Anita, voz lánguida, aburrida: «Qué más da». La escena, en conjunto, no ha durado tres segundos. En seguida, la jefa se adelanta.

—¿La responsable de esta santa casa? (Rabinad, 1996: 58).

En la parte final de la novela observamos una tendencia al *resumen*, pues apenas se nos dan datos de lo que ha ocurrido con Juana mientras ha permanecido recluida a petición de su hermano, lo que indica que para Rabinad la parte fundamental de la fábula es la que tiene lugar en el frente. El año que transcurre en este tiempo es sintetizado por el narrador en apenas dos páginas. Para indicar lo sucedido, Antonio Rabinad vuelve a hacer uso de la Biblia, remitiendo al lector a un fragmento concreto mediante la correspondiente cita:

Muchas cosas fueron las que hizo sor Juana, aparte las que aquí llevamos narradas, y la verdad es que si se escribieran todas una por una se necesitarían para contenerlas muchos libros (Jn, 21, 25, versión atenuada) (Rabinad, 1996: 238).

El texto de la novela nos remite así a las últimas líneas del Evangelio de San Juan: «Jesús hizo muchas otras cosas. Si se quisieran recordar una por una, pienso que ni en el mundo entero cabrían los libros que podrían escribirse» (Jn 21, 25). Vemos cómo Rabinad parafrasea en la novela el texto del Evangelio, produciéndose una identificación entre Jesús y sor Juana, lo que vuelve a redundar en la imagen sobrenatural que va adquiriendo durante toda la novela el personaje femenino.

En cuanto a la *frecuencia*, los acontecimientos se presentan de forma *única*, lo que favorece el ritmo ágil que venimos mencionando. Aun así, es cierto que podemos señalar alguna excepción que tiene como origen la estructura del narrador. Los hechos de la novela serán contados por Jesús, el niño que se encuentra Juana en la parte final de la obra. Este narrador va a usar diferentes documentos para articular el conjunto de la fábula. Debido a la variedad de fuentes que utiliza, podemos ver algún caso en que el narrador nos da una versión y más tarde se nos presente la fuente de la que ha tomado los datos, o incluso otra perspectiva distinta, con lo que en ese caso concreto la frecuencia sería *repetitiva*. De todas formas no es algo usual, sino que forma parte del juego de narradores que luego explicaremos. En el ejemplo siguiente tenemos la crónica de Walter Mazinger, un periodista americano que está en el frente. Él recoge en su texto la llegada de las libertarias a Bujaraloz:

El autocar se había detenido finalmente a la sombra de la plaza y un grupo variopinto, hombres y mujeres, descendía de él. Distinguí varias milicianas. Todos, al pisar el suelo, miraban en torno suyo, desorientados, con una actitud de inestabilidad, acostumbrados al vaivén del vehículo, antes de dirigirse a la entrada de la venta [...].

Señalé a la última en descender del autocar: una miliciana de mono amarillo y cabello muy corto. Parecía un erizo (Rabinad, 1996: 150-151).

Poco después el narrador focaliza en Jesús Artal, y a través de sus ojos veremos de nuevo la llegada del grupo de las libertarias. La insistencia en la «venta» como localización facilita al lector el entender que son visiones simultáneas:

A través de la ventana de la venta, los vio bajar del autocar. Los hombres de paisano, casi todos en mangas de camisa, como si vinieran de excursión [...]. Y también vio bajar a las milicianas –una negrita entre ellas–, seis en total. No, siete. Ahora bajaba la última, la de mono amarillo: casi una niña. Más problemas. Las mujeres siempre los traían. Y *ésta*, más (Rabinad, 1996: 154-155).

Adentrándonos en el contexto en el que se desarrolla la acción de la novela, Antonio Rabinad rompe en *Libertarias* dos hábitos a los que nos tenía acostumbrados, uno desde el punto de vista temporal y otro desde el punto de vista espacial. Si hablamos de la contextualización temporal, destacamos que esta novela es la única de su producción que se desarrolla íntegramente durante la guerra civil, es decir, que se aleja del periodo de posguerra que le es tan familiar al autor. Interpretando los datos que se aportan, entendemos que la mayor parte de la trama transcurre aproximadamente entre julio y agosto de 1936, que es el tiempo en que la Columna Durruti toma los emplazamientos de Pina de Ebro y Osera de Ebro. A partir de aquí no se avanza mucho más; el narrador nos informa que después de su aborto, Juana estuvo un año internada: «Ha pasado el tiempo, casi un año» (Rabinad, 1996: 239), con lo que la novela finalizaría en torno al último tercio de 1937. Con todo, el narrador sí utiliza entre los materiales con los que se documenta fragmentos o declaraciones realizadas mucho después de que acontezcan los hechos contados. Esto lo podemos apreciar en la fecha con la que concluye su informe el sanitario de la Columna Durruti que alertó sobre las enfermedades venéreas entre los soldados. Dicho sanitario finaliza su testimonio afirmando que aún se encuentra retenido en la cárcel: «donde permanezco hoy todavía, XXV Año Triunfal según mis cálculos, confiando en la bien conocida clemencia del Caudillo» (Rabinad, 1996: 211), es decir, en ese momento nos sitúa en 1964. En cualquier caso, estos datos cronológicos que sí se acercan al territorio de posguerra que es tan usual en Rabinad, se usan tan sólo para señalar la variedad de testimonios a los que ha accedido el narrador, y no evita que afirmemos que *Libertarias* es la única integrante de *Un reino de ladrillo* que, teniendo la guerra como telón de fondo, no afronta directamente sus consecuencias, sino que se centra abiertamente en el conflicto mismo.⁵

Una ruptura similar tiene lugar respecto de los espacios en los que se desarrolla la narración. Por primera vez también, podemos decir que no estamos ante una novela urbana. Barcelona ya no va a ser la protagonista, y aunque tiene cabida en la trama, su presencia será tangencial. Las poblaciones de su entorno van a relevarla como escenarios de importancia —el monasterio donde inicialmente se encuentra Juana se halla en Vic, y de camino a Barcelona pasan junto a Mollet—, pero serán las

⁵ En el epígrafe correspondiente veremos las características de otra novela con unos rasgos peculiares en este sentido: *Juegos autorizados*.

localizaciones rurales de Bujaraloz, Pina del Ebro, Osera del Ebro y zonas circundantes las que destaquen por encima de todas. Estas últimas localizaciones, situadas todas en la provincia de Zaragoza, contextualizan la acción en el momento de la guerra en que la Columna Durruti se planteaba la viabilidad de liberar a la capital aragonesa del bando nacional. De todas formas es preciso notar que, si bien Rabinad deja en un segundo plano su ciudad fetiche, no renuncia a un contexto espacial con el que guarda raíces, recordemos en este sentido el origen aragonés de su familia.

El narrador va a dibujar un mapa de las localizaciones geográficas en las que tiene lugar la militarización de sor Juana, y le atribuye forma de pez a la imagen que se crea entre ellas:

Uniéndolo con una línea los pueblos exteriores de la columna, quedaba dibujada sobre el mapa una forma vagamente de pez. El vientre de la Ballena (y también el cerebro) estaba en Bujaraloz, el centro. La boca –inmensa– seguía el curso del río, Estrecho Quinto, Piña, Osera, para perderse hacia la sierra de Lecínena y Alcubierre. Sus costados opuestos eran Gelsa y Sariñena y la cola se hundía, confusa, hacia Zaidín, en el límite de la provincia (Rabinad, 1996: 201).

La delimitación de esta zona como si de un pez se tratase no es en absoluto arbitraria. El autor vuelve a hacer hincapié en el carácter religioso de la figura de Juana a través de uno de los símbolos más populares del primer cristianismo, el pez, y más técnicamente el Ichthys, acrónimo que da lugar en griego a «Jesucristo, Hijo de Dios Salvador».⁶ La prueba de que el uso religioso del mapa es consciente, la tenemos en que en el capítulo de la última cita bíblica mencionada, a través de la cual se resumía el último año de la fábula, es decir, Jn 21, comienza con la escena en la que Jesús, ya resucitado, se aparece a sus discípulos, quienes se encuentran pescando en el lago Tiberiades. Este fragmento «utiliza el andamiaje de una pesca milagrosa [...] para

⁶ De una forma más concreta:

Tomando probablemente como base Mc 1, 17, el pez es en el Nuevo Testamento imagen del creyente. Más tarde se convirtió en símbolo cifrado de Cristo, especialmente en el primitivo arte cristiano, porque las cinco letras de la palabra griega para pez *ichthys* (I-Ch-Th-Y-S), son el acrónimo de la frase griega: *Iesous Christos Theou (de Dios) Yios [...] (Hijo) Sötër (Salvador)* (Ernst, etc., 2012: 621).

describir simbólicamente la tarea evangelizadora de la iglesia» (Guijarro y Salvador, 1991: 1638). Es la misma tarea evangelizadora que hemos visto que se propone Juana en el camino de su deserción.

Pese a lo comentado sobre el abandono de Barcelona en esta novela, Antonio Rabinad no se resiste a hacer una pequeña concesión a sus barrios habituales y así, usando como excusa los dos días que Juana pasa en casa de Pilar, el narrador nos informa de las singularidades del barrio en el que vive la libertaria, unos rasgos que nos remiten a las caracterizaciones que se hacían de Pueblo Nuevo en *Memento mori*, y donde se incluyen las fábricas, el cementerio e incluso la playa en la que se fusilaba durante la guerra y donde Zoilo toma la determinación de tener un hijo con Ángela:

Un paredón que a ella le pareció el del fin del mundo (y en cierto sentido así lo era) las separaba ahora del mar. Desembocaron en una amplia avenida, gris, desértica, orillada de almacenes, que moría allí mismo, ante una verja alta y negra presidida por estatuas: la entrada del cementerio.

Pilar detuvo el vehículo ante la puerta de una fábrica (Rabinad, 1996: 118).

Incluso el Clot aparece tangencialmente cuando el grupo de las libertarias sale definitivamente de Barcelona en dirección al frente: «El blindado avanzaba por la calle de San Juan de Malta en dirección al Clot» (Rabinad, 1996: 137).

En lo que se refiere a los espacios interiores, resulta muy interesante comprobar cómo se identifican paulatinamente las estructuras y el comportamiento del convento y del prostíbulo, siguiendo la tendencia de acercar elementos, en principio antitéticos, que se observa durante toda la novela. Cuenta doña Emérita que, de hecho, su prostíbulo fue un antiguo convento. Lo define como:

[...] un entresuelo apañado, que había sido de una congregación de religiosas; y justamente cuando a ellas las echaban del convento, nos instalamos en nuestro conventillo, como unas pobres monjitas de otro género que fundan una comunidad (Rabinad, 1996: 43).

A partir de ese momento este espacio se irá adaptando a su nuevo uso:

Había hecho remozar las pinturas (ingenuas escenas de la Biblia) añadiendo toques de realismo: algún falo erecto, alguna ubre; las hijas de Lot enseñando las nalgas; el vello púbico de la casta Susana. Nada; para ir entreteniéndose. Y la habitación más grande de la casa la había convertido en una especie de capilla, a la que, en efecto, algunos empezaron a llamar la Capilla de la Adoración Nocturna. [...] Y si no instalé en ella una imagen fue porque a mi clientela, precisamente por ser tan celestial, quizá la hubiese molestado (Rabinad, 1996: 44).

Cuando las prostitutas abandonan el burdel para seguir a las libertarias, se produce un alboroto que hace que Juana identifique esa situación con el que ella ha vivido unas horas antes durante su huida del convento: «Todas se dispersan, bulliciosas, en una escena que recuerda a sor Juana otra ocurrida ese día –hace un siglo– en el convento» (Rabinad, 1996: 68). Una vez que las libertarias y las prostitutas se han instalado en el verdadero convento, las meretrices comienzan a comportarse como monjas:

Sin embargo, parece ser que la vida en el convento [...] a partir del III Día del Año Uno de la Libertad, se desarrolló curiosamente parecida a la del oscuro ciclo anterior. Claro está que sus mujeres no rezaban ni cantaban en el coro –convertido en comedor popular–, ni se las obligaba a flagelarse unas a otras, según sabida costumbre en las anteriores. Pero a veces en sus charlas sobre colectivismo y cooperativismo surgían frases y conceptos que, como si dimanasen de los muros, eran singularmente parecidos a otros ya pronunciados en aquel sitio. Por otra parte (sobre todo en la cocina y taller de costura y lavado), se utilizaban estructuras y técnicas preexistentes que desde el primer momento se revelaron eficaces. De modo que, poco a poco, las mujeres de la comuna [...] se fueron pareciendo más y más a las arcaicas (Rabinad, 1996: 90-91).

La arquitectura del narrador es posiblemente el factor técnico más logrado en *Libertarias*. Antonio Rabinad regresa en esta novela a la utilización de un claro narrador en tercera persona, que *focaliza* casi exclusivamente en el personaje de sor Juana (excepto en un par de escenas en las que se centra en Jesús Artal), a la que sigue durante toda la narración. Este narrador –que identificamos con el que fuese bebé que pierde a sus padres en la parte final de la novela– tiene la peculiaridad de creerse también autor de lo que se cuenta. Según sus propias palabras, él está recreando las peripecias de Juana acudiendo a las más diversas fuentes, con el objetivo de influir positivamente en el futuro proceso de beatificación de la monja:

Yo, Jesús, que cuento esta historia, que la escribo en papeles que echo al viento, en esa cueva del sequedal de los Monegros donde habito en penitencia de mis muchos pecados, la he oído a personas diversas, fidedignas, testigos oculares o auditivos, gente que vivió de cerca los sucesos o los oyó contar a quienes los vivieron;

he leído fragmentos de la misma en documentos, y escuchado otros a los viejos, en el carasol, cuando recorro mi guardianía, mendigando; y lo demás lo he imaginado, deducido, lo sé por revelación, por inspiración divina, que es la que guía sin duda mi mano al unir todas las partes de la historia [...] para que, en su día, todo ello pueda ser utilizado en el proceso de beatificación de esa sierva del Señor, de sor Juana de las Ánimas Benditas, de mi madre (Rabinad, 1996: 37-38).

Como vemos, lo que este narrador cuenta no es totalmente objetivo, él está «zurciendo la historia –Escuchada, Leída, Soñada» (Rabinad, 1996: 244) y de ahí el espacio que se abre para la indeterminación, para ese conjunto de interpretaciones en las que participa el lector y a las que ya hemos aludido unas líneas atrás. El mismo narrador es consciente de este fenómeno y lo explica de una manera muy gráfica, como unas cuartillas desordenadas por el viento, que:

[...] esparce los papeles por la llanura, que yo luego busco uno a uno, pero sin conseguir encontrarlos todos, nunca el pedazo más interesante, y que tampoco ordeno del

mismo modo, ya no es el mismo libro, la misma historia, sino la que el viento ha querido escribir (Rabinad, 1996: 244).

Este *totum revolutum* termina consiguiendo una narración «llena de interpolaciones, grietas y lagunas, de equívocos y de misterios, real como la vida misma y, por consiguiente, absurda» (Rabinad, 1996: 244). El narrador escribe y escribe sin cesar antes de que todo se diluya en la memoria y en la imaginación.

Aunque vemos que el narrador parece admitir la subjetividad en los hechos que cuenta, la forma en la que plasma los acontecimientos pretende crear una imagen totalmente contraria. A lo largo de la novela el narrador va a ir combinando su parlamento con supuestos extractos documentales en los que él mismo se ha basado para la narración, creando así una falsa imagen de verosimilitud. Con la intención de acentuar esta imagen, en *Libertarias* se modifica la tipografía de algunos de estos fragmentos respecto de *La monja Libertaria*. Se intenta por todos los medios diferenciar estos pasajes del resto de la narración. Así pues, el narrador introduce con este fin un fragmento de una supuesta entrevista con doña Emérita titulada «Testimonio de la alcahueta»; las palabras de un funcionario de la Generalitat, que además se aclara que se han traducido del catalán y que aparecen bajo el epígrafe «De los archivos de Santiago Maravillas, funcionario de la Generalitat. Traducción del catalán»; dos crónicas del supuesto periodista americano Walter Mazinger; las palabras del sanitario que da la alarma sobre las enfermedades venéreas en la Columna Durruti bajo el título «Informe de Liberto Jiménez Firmín, sanitario de la columna Durruti»; y el testimonio de un legionario que relata el ataque al grupo de Juana, y que es introducido como «Deposición de César Taltavull, alférez provisional y caballero legionario de la Sexta Banera». A través de la supuesta visión fiel de estos personajes, Jesús, como narrador, justifica los diferentes datos que va aportando. Sin embargo, como todo este entramado no es sino un enorme juego en el que hay grandes dosis de comicidad, la supuesta veracidad de lo que dicen estas personas queda neutralizada por otros datos. Por ejemplo, en el testimonio de doña Emérita es ella misma quien se encarga de reiterar una y otra vez que no es digna de confianza. Se define a sí misma como:

Putas, sí señor, de toda la vida. Puta en toda la extensión de la palabra [...]. Y tan mentirosa como puta. Me hago pasar por francesa, pero no; me creen catalana, y tampoco. Finalmente explico que soy andaluza, de Sevilla; pero en realidad soy de Chipiona. Siempre así: intrigo, enredo y lo confundo todo. No me gusta soltar una parte de verdad sin añadir mi poquito de mentira (Rabinad, 1996: 38).

Es mencionable que en varios de estos testimonios hay un interlocutor reconocible que el lector entiende que es el propio Jesús. Así pues, se supone que parte de la información que el narrador recibe lo hace de primera mano. En el testimonio de doña Emérita, ella le está hablando a alguien que previamente le ha preguntado: «esa por quien pregunta usted: sor Juana» (Rabinad, 1996: 45). De la misma manera, el contexto aclara que el testimonio de César Taltavull tiene lugar mientras él y Jesús se encuentran en un bar. César Taltavull hace referencias a quien lo escucha: «Ustedes los escritores [...]» (Rabinad, 1996: 224).

El narrador es un elemento vivo dentro de la novela y va a participar en ella de las formas más variadas, pero siempre teniendo presente como telón de fondo el choque entre lo que el lector puede creer y lo que no puede creer. Ese narrador no sólo adjunta como pruebas los testimonios mencionados, sino que también observamos que él mismo puede interrumpir su propio discurso para aportar un documento que reafirme sus palabras. Lo irónico del caso es que el documento al que hace mención no aporta la seguridad necesaria para que confiemos en la información que contiene. Aun así, el narrador llega a hacer comentarios sobre las características de este texto adjunto, mencionando sus desperfectos o sus irregularidades. El fragmento siguiente tiene lugar cuando las milicianas, las prostitutas y sor Juana acuden al puesto del Comité Local de Vic para dar cuenta de lo requisado y para solicitar un transporte que las lleve a Barcelona:

yo, Jesús, retomo un momento esta historia y, en mi afán de contar hechos ciertos, fehacientes, basados en irrecusables pruebas, desdoble un papel amarillento en cuatro dobleces –de modo que, ya desdoblado, forma un cuadrado con dieciséis casillas o cuarteles, del que la cruz central se transparenta ya y medio se rompe– y leo y transcribo lo siguiente:

Recibo de entrega al Comité Revolucionario:

He recibido de las compañeras Sánchez, Liaño y Corregidor las cantidades siguientes objeto de la requisita efectuada en la casa llamada «de las monjas».⁷

2325 ptas. en billetes. En metálico, 359 con 10 ctmos. Cincuenta francos oro en 2 monedas. Y para que conste, dado en Vich, a ... (garabato y fecha ilegible) (Rabinad, 1996: 76).

El grado máximo en la simulación de objetividad se produce cuando el narrador adjunta notas al pie en ciertos documentos, con la intención de hacer algún tipo de precisión técnica o contextual. Los ejemplos son múltiples pero quizás las crónicas del periodista Walter Mazingher constituyan el referente principal de este fenómeno. Las notas al pie están firmadas con diferentes siglas, todas pertenecientes al propio Jesús: *N. del A.* (Nota del Autor), *N. del T.* (Nota del Traductor) e incluso *N. del E.* (Nota del Editor), copándose por la misma persona casi todas las fases del proceso creativo. En *Libertarias* hay una conjunción de personajes históricos (el caso de Durruti) con otros que han nacido de la imaginación del autor. Las notas al pie tienen también la función de hermanarlos y simular que todos conviven en el plano de lo real. El caso concreto de Walter Mazingher es significativo. Es un personaje puramente literario, pero las aclaraciones del narrador hacen referencia a su existencia histórica, comentando incluso su obra general. Al título de la primera crónica del supuesto periodista americano se añade: «Esta crónica, así como la que se inserta más adelante, son las únicas de Mazingher que no aparecen recogidas en volumen (*N. del T.*)» (Rabinad, 1996: 143). Jesús, que hace de narrador y de supuesto traductor del inglés al español de las crónicas de Walter Mazingher, llega a criticar la forma de expresión del periodista por medio de una nota adjunta. Escribe Walter Mazingher:

El autocar llevaba sobre el parabrisas un letrero de «Llogat» («For sale», en catalán). El chófer había descendido, llenado una lata en la fuente, y, rodeado de un grupo reverente de chiquillos, se disponía a cambiar el agua del depósito, humeante. Durruti lo señaló con la barbilla (Rabinad, 1996: 151).

⁷ La expresión «la casa de las monjas» hace referencia aquí a la casa de prostitución.

A este texto, Jesús adjunta como traductor: «En realidad “*To rent*”. Mazinger no estaba muy fuerte en catalán» (Rabinad, 1996: 151).

Junto a los textos de diversa procedencia que el narrador intercala en la fábula principal con la finalidad que hemos visto, se pueden observar otros juegos diversos. Hay un fragmento bajo el título «Digresión que el lector no perderá nada saltándose», donde el narrador hace un paréntesis en lo que cuenta sobre Juana para aportar información relacionada con los actos que tuvieron lugar en el convento tras la guerra civil, y que tenían el objetivo de encontrar a la madre superiora quien, se pensaba, permanecía emparedada. Además se aportan diferentes versiones sobre la procedencia de un esqueleto encontrado en lo alto del campanario.

La novela termina con una carta que el secretario de Durruti, el sacerdote Jesús Artal, envía al narrador de la novela con la intención de negar la presencia de sor Juana en la Columna Durruti. Efectivamente, aclara este sacerdote, hubo una Juana, pero ésta era la prostituta Ana la Verrugona, quien terminó trabajando como enfermera y adoptó el nombre de la monja. A partir de ahí no admite nada más como real y advierte seriamente a Jesús:

[...] nunca hubo tal monja en la columna. *Es imposible que la hubiera. Una monja en la columna era y es algo inconcebible. Y si se empeña en afirmar lo contrario, e insiste en decir que usted mismo es la prueba, llegaremos a la conclusión, per no, de que no existe, usted verá* (Rabinad, 1996: 254).

Vemos en esta situación cómo el grado de duda que se le presenta al lector es máximo. Jesús Artal no sólo plantea la no existencia de sor Juana, sino que argumenta que en el caso de que el narrador Jesús utilice su propia existencia como prueba de que sor Juana es real, se deduciría directamente la no existencia de Jesús.⁸ El juego de

⁸ Esto ya es un tópico utilizado frecuentemente en Rabinad, siendo paradigmático el «no existo» en el pensamiento de Luis Rodell y de Manuel en la parte final de *Los contactos furtivos* y de *A veces, a esta hora* respectivamente.

multiplicidad interpretativa se lleva hasta las últimas consecuencias porque esta carta final no la firma el sacerdote con el apellido con el que es conocido en la fábula transmitida por el narrador, «Artal», sino con una deformación: «Arnal». Se podría plantear incluso si es o no el mismo personaje. Por todo este conjunto de posibilidades, no resultan extrañas las dudas que se planteó a sí mismo Francisco Candel al terminar la novela:

Irónico y esperpéntico, como burlándote, el autor deja sus cabos sueltos. [...] ¿Era el padre el cura secreto de Durruti? ¿El moro que la violó? ¿O es cierto que la monja lo recogió de unos campesinos ametrallados? [...] ¿Hizo milagros? ¿La salvó su hermano, oficial del ejército fascista? ¿La beatificaron? ¿La hicieron santa? Quizás a otros lectores la historia les sugiera más preguntas que a mí o bien monten su propia respuesta enseguida. [...] Llega un momento en que todo en la vida es dudable. Incluso nosotros. ¿Existimos? ¿No somos el sueño de alguien? ¿Existió Durruti, el personaje más históricamente veraz en el libro? (Rabinad, 1996: 17).

Señalamos por último un fragmento especialmente singular y que posiblemente sea deudor del origen en forma de guion de esta novela. Dicho fragmento se titula «Juana en el cielo de las arañas (Secuencia suprimida de la película *Estirpe*: temario para el texto de una novela)». Bajo este largo epígrafe se encuentra un texto que inicialmente simula la forma de expresión de un verdadero guion cinematográfico:

Pantalla en blanco cegador.

Silencio.

En algún lado suena una campana. No de iglesia, no una campana grande, sino monjil, tocando a maitines. Enérgica y al mismo tiempo cariñosa. Progresivamente la pantalla se va inundando de azul, azul intenso.

[...] Plano corto de carbonera de volquete abriéndose, la toca es arrojada a su interior, una mano arroja una palada de carbón ennegreciendo la blancura de la toca.

NIÑAS (*en off, gritando jubilosas, como jugando al escondite*). –¡Juana! ¡Juana!

Torres de la catedral de Burgos; las torres parecen juntarse por arriba. Efecto ojo de pez.

Zoom a rostro de Juana (Rabinad, 1996: 234-235).

Esta simulación de guion aparece en un momento de máxima tensión narrativa, cuando, estando apresada, Juana es llamada para lo que podría ser su fusilamiento. La ruptura con la dinámica general de la narración será muy abrupta debido a que lo que el lector espera es la resolución definitiva de la trama y lo que encuentra es la estructura resumida y ambigua de la parte final de la novela. Entendemos que es un nuevo juego con el que el autor pretende romper con el habitual ritmo narrativo y seguir así insistiendo en la multiplicidad interpretativa.

Desde el punto de vista de la expresión, los diálogos toman una fuerza especial en la narración, sobre todo cuando se trata de la reproducción de los discursos políticos de los personajes. Rabinad termina dándoles un carácter panfletario tan exagerado, que consigue que el lector no acabe de tomarlos en serio. Cuando Concha Liaño, una de las libertarias, comprende que Juana es una monja, le espeta a bocajarro:

Compañera, los antros católicos, guaridas del oscurantismo y del engaño, ya no existen. Las antorchas del pueblo los han reducido a cenizas... Pero no temas. La revolución te garantiza un trato digno. Abriremos para ti las perspectivas de una vida nueva. Te ayudaremos a pensar por cuenta propia. Te limpiaremos de telarañas la cabeza. [...] Cuando te hayas librado de la superstición religiosa, de los prejuicios de la moral corriente y de la esclavizante obediencia a un pasado muerto, llegarás a ser una fuerza invencible en la lucha antifascista, digna de colaborar... (Rabinad, 1996: 68).

Sin duda ése es uno de los grandes logros de la novela, Antonio Rabinad consigue insuflar un tono ligero al tema bélico. La novela destila comicidad, y esto es apreciable desde múltiples puntos de vista. Estos mismos diálogos que se han utilizado para la transmisión de ideales políticos se usan también para destensar escenas de gran intensidad narrativa. Son situaciones como la que sigue. En el mismo momento en que

las libertarias expresan sus ideas políticas a las prostitutas, dos de ellas, Flora y Fauna, comentan:

—¿Qué dice? Pregunta Flora a Fauna, en el diván.

Y Fauna a Flora:

—Que también ellas son putas.

—Ah, bueno (Rabinad, 1996: 63).

Precisamente estos dos personajes tendrán una especial relevancia en el humor de la novela, a través de las frecuentes comparaciones que el narrador expone tomándolas como protagonistas: «Y las gemelas se miran, modosas, como se miraban en su casa, bajo la escalera, viendo subir –calzoncillos largos– al abuelo, en dirección al cuarto de la criada»⁹ (Rabinad, 1996: 64).

El tema del sexo tendrá un papel protagonista para encauzar los momentos cómicos de la novela. *Libertarias* se aleja de la sexualidad reprimida de las obras rabinadianas que hemos visto hasta la fecha. En esta narración, el sexo será tomado desde las primeras páginas como una liberación, en consonancia con el aura de ruptura con el oscurantismo religioso que las libertarias pretenden llevar consigo. Los mismos integrantes de la iglesia serán partícipes de la comicidad que aporta el erotismo, comicidad que se incrementa ostensiblemente si tiene a los religiosos como protagonistas. Fundamental es el momento en que el obispo se esconde en la cama con Juana para no ser descubierto por los milicianos. Cuando las libertarias tocan en la puerta, Juana debe gritar «Ocupada», como corresponde a una prostituta que esté con un cliente. Ante la insistente pregunta por parte de uno de los soldados sobre qué estaban haciendo, el obispo se ve obligado a gritar: «¡Jodiendo, coño! ¿Qué quieres que hagamos?» (Rabinad, 1996: 60). El contraste entre la condición del personaje y lo burdo del comentario son evidentes. Este tipo de humor grueso es frecuente en la novela, y tiene a las prostitutas como principal agente. Cuando se conoce que las prostitutas van

⁹ El espíritu cómico de Flora y Fauna se retomará en *El hacedor de páginas*, novela en la que tendrán un papel más relevante.

al frente, los comentarios del resto de soldados serán explícitamente soeces, lo que no va en consonancia con la actitud de las muchachas; es un nuevo ejemplo de humor por contraste. Mientras Yolanda y Ana pasean:

Los hombres las piropeaban. Les advertían:

—¿Vais al frente? ¡Que os tocan a treinta cada una!

—Os esperan con el pirulí en la mano.

—Ponedles impermeables.

—Que no os hinchen.

—Ya tendréis trabajo, ya...

Ellas se miraban encantadas.

—Pero ¡qué simpáticos! (Rabinad, 1996: 162).

Este tipo de comicidad puede unirse con el humor más ilógico, que en algunas ocasiones llegan a recordar al humor absurdo de novelas como *La saga/fuga de J. B.* de Torrente Ballester. En la siguiente situación, estando en el frente, unos soldados bajan sin avisar desde su puesto de vigilancia para comer lo que están preparando las prostitutas. Ante la pregunta de Pilar de por qué no están donde les corresponde, contestan: «Están los otros. Además, que ya nos han dicho los de enfrente que hoy no disparan» (Rabinad, 1996: 216).

De la misma forma que el humor de corte sexual alcanza en la novela su grado más alto cuando intervienen las figuras religiosas, el humor absurdo unido a los tópicos religiosos permite a Antonio Rabinad parodiar las situaciones que podrían convertir a sor Juana en una figura sobrenatural. Cuando el lector no conoce exactamente el destino de la monja y cree que ha podido ser fusilada, el narrador le plantea irónicamente otra posibilidad:

Otros atribuyen su milagrosa salvación a un hecho no menos milagroso: puesta ya ante el piquete de ejecución, Juana habría levitado. Imposible disparar contra ella, es poco serio, una cosa es un fusilamiento y otra el tiro de pichón (Rabinad, 1996: 238).

Vemos cómo Antonio Rabinad consigue con estas formas, en principio alejadas de su estilo habitual de novelar, no caer en el patetismo del conflicto bélico y afrontar la situación desde otro punto de vista, en el que la burla y la caricatura serán recursos fundamentales.

El habitual «estilo entrecortado» de Antonio Rabinad aparece de forma muy limitada en *Libertarias*, fruto posiblemente de la rapidez con la que se elaboró la novela. Los habituales juegos de palabras brillan por su ausencia y las estructuras pseudopoemáticas tan presentes en *Memento mori* no tienen apenas relevancia en esta obra. Es como si el autor necesitase de un periodo creativo más reposado para introducir con apropiada coherencia estos usos expresivos dentro de la narración. La unión mediante guiones es el juego que más se deja ver, aunque no alcanza al brillo de anteriores trabajos. En el caso siguiente se conforma una unidad de personajes y acciones gracias al mencionado uso del guion. Desde el punto de vista de Juana, los elementos que quedan unidos mediante este recurso gráfico se convierten en una misma cosa:

Mientras están todas dentro del Casino y Concha-Carmen-Pilar habla-balbucea-discute en la mesa del fondo [...] con el jefe del Comité Local, el murciano remendón, al que propone-relincha-reclama un autocar para trasladarse en bloque a Barcelona por la mañana, y el murciano deniega-sonríe-comenta [...] (Rabinad, 1996: 75).

Destacamos en último término la fragmentación de los mensajes radiofónicos que los personajes escuchan. El uso de oraciones incompletas reproduce las interferencias de los aparatos, con lo que se consigue un importante efecto de imitación de la realidad:

De la radio, que zumba tenazmente, llegan ahora fragmentos perceptibles de la excitada voz del locutor: «... cinco de la tarde, las fuerzas leales, ayudadas por grandes contingentes de milicias populares... someter varios núcleos rebeldes... La imposibilidad de resistir, se izó la bandera blanca en el balcón central del edificio de la Comandancia... haciendo prisioneros al general Goded y a los jefes y oficiales que le acomp...».

La voz se funde en un chisporroteo, un rumor como de rompientes [...] (Rabinad, 1996: 34).

Finalmente destacamos algunas variantes en el narrador que se observan entre *La monja Libertaria* y *Libertarias*. Ambas novelas son el mismo texto y sólo hay cambios en contados elementos expresivos. Sin embargo, nos ha llamado la atención la variación en un fragmento, en el que la forma definitiva de *Libertarias* parece remitir a escenas narradas en *El niño asombrado* y *El hombre indigno*.¹⁰ Es como si un Antonio Rabinad literariamente más maduro, y ya más consciente de su producción en 1996, hubiese querido intensificar la unidad narrativa de *Un reino de ladrillo*. El fragmento en cuestión, que narra la salida de los milicianos de Barcelona en dirección a Bujaraloz, aparece en *Libertarias* como sigue:

A lo largo de la calle y especialmente en la plaza donde desembocaron en seguida, la gente, desde balcones y ventanas, o de pie en las aceras, los aclamaba puño en alto. Saliendo de la panadería, un niño se detuvo a mirar.

[...] La mañana era resplandeciente, casi tanto como la recordaría años después ese niño que ahora estaba contemplando la escena (Rabinad, 1996: 138).

Por su parte, en *La monja libertaria* se omitía la primera referencia al «niño», mientras que sí aparecía la segunda, aunque desdibujada, no se le atribuía la corporeidad de *Libertarias*, fruto de que el autor, en esta segunda novela, estaba pensando en ese niño como el personaje de *El niño asombrado* y *El hombre indigno*. En *La monja libertaria* el texto quedaba como sigue:

¹⁰ Volvemos a insistir en que, aunque esta novela es de publicación posterior, numerosos materiales de los que se compone se remontan a décadas atrás.

A lo largo de la calle y especialmente en la plaza donde desembocaron en seguida, la gente, desde balcones y ventanas, o de pie en las aceras, les aclamaba puño en alto.

[...] La mañana era resplandeciente, casi tanto como la recordaría años después algún niño que estuviera viendo ahora aquella escena (Rabinad, 1981: 109).

En *El niño asombrado* podemos identificar los fragmentos anteriores con la siguiente imagen, en la que los soldados republicanos no marchan al frente, sino que el bando nacional pasa por Barcelona tras ganar la guerra. Sin embargo, este trueque de situaciones no dificulta nuestra idea de que hay una relación entre ambos fragmentos, dado el papel de recreación difusa de la realidad que Antonio Rabinad le otorga a la memoria en toda su producción. Aclaremos que es el propio Rabinad el que recuerda como niño las situaciones de los dos textos siguientes:

Pasaban los soldados. La marea de la tropa, procedente de la calle Mayor, afluyó a la plaza para encajonarse, con sus banderas descoloridas, por la angosta calle con olor a curtidos que les llevaría al camino viejo de Francia, el mismo camino que debieron seguir las huestes de Aníbal. En las aceras y balcones, nadie aplaudía ni gritaba nada (Rabinad, 1967: 104).

Por su parte, en *El hombre indigno* vemos cómo el niño sí observa la partida de los republicanos a la guerra:

[...] ¡viva la Revolución! Un camión repleto de gente se detiene en la esquina del Casinet, junto a la barricada. Fusiles, brazos arremangados.

¡A Teruel! Gritan desde el camión.

Caras negras de entusiasmo.

Miradas amarillas de miedo (Rabinad, 2000: 56).

En definitiva, asistimos a una variación en *Libertarias* del texto original de *La monja libertaria*, con la intención de acercarse a otros fragmentos ya elaborados.

En relación a los personajes, en *Libertarias* destaca por encima de todo la relevancia que adquiere la figura femenina. Si bien en *Memento mori* ya se dio un paso adelante en este sentido con el papel destacado que toma Ángela, allí no dejaba de ser tan sólo uno de los vértices del triángulo protagonista. En *Libertarias*, sin embargo, todo el peso de la narración recae sobre las mujeres, algo novedoso en Rabinad. Hasta la fecha, Rabinad tenía la costumbre de convertir en personajes literarios a figuras que recordaban a su madre, pero de forma general las mujeres eran tratadas como un ente paciente, siendo la imagen de la viuda sufriente una de las constantes en su narrativa. Es decir, el papel femenino era fundamentalmente pasivo en las tramas. Con todo, Rabinad siempre fue consciente de la importancia fundamental de la mujer en la sociedad de la guerra y la posguerra. El autor hablaba así de la situación de la mujer en esos momentos:

[...] las mujeres trabajaban como bestias, eran unas heroínas y ellas no lo sabían. Era un problema hacer la comida, tantas horas..., o mantener la casa limpia. Y al final del día se dejaban caer en la cama como sacos. Y otra vez vuelta a empezar. Siempre he admirado la capacidad de resistencia de las mujeres. Mi madre, por ejemplo, aprendió a escribir para poder contestar las cartas de mi padre, que entonces estaba en la trinchera, en África. También leía lo que yo escribía, aunque sólo fuera para controlar lo que hacía (Molina, 2000: 24).

En *Libertarias*, el papel que se le confiere a la mujer es totalmente activo, ya no es el de la madre que espera a su hijo o el de la chica joven que se desespera por no poderse casar cuando lo hacen sus amigas. Las soldados que aparecen en *Libertarias* son personas conscientes que han elegido un camino que intentarán transitar hasta las últimas consecuencias. Para su dibujo, Rabinad ha tenido que volver a contextualizar esta novela en mitad de un hecho histórico, pero ya no de manera tangencial como ocurre con las protestas populares de *Memento mori*, sino que en el argumento principal

se va a novelar parte del camino que recorre la Columna Durruti hasta las cercanías de Zaragoza, circunstancia esta que aprovecha un grupo de mujeres para combatir por lo que creen.

Antonio Rabinad ya introdujo brevemente la figura de la mujer en el frente en *Marco en el sueño*. Cuando huye del asilo, Máximo pierde la virginidad con una de las mujeres que luchaban en primera línea de combate en Barcelona. La figura de esta soldado es una mezcla de idealismo e instinto maternal:

Al atardecer del cuarto día le habían dado el alto unas mujeres con fusiles, tocadas con gorros de miliciano, que guardaban una barricada. Cuando les explicó de donde salía, lo abrazaron y lo besaron... Tenían ojos de alucinadas. *Me chafaron contra sus pechos blandos, grandes. Una de ellas me llevó a su casa, y me dio de comer; no se cansaba de decirme: «come más»; ni de mirarme. Al terminar, me cogió de la mano. «Ven», me dijo. Me condujo hasta una cama. «¿No has hecho nunca eso?». Me aflojaba la correa. «Nunca». Suavemente me puso encima de ella. Medio desvanecido de dulzura, me pareció encontrar a mi verdadera madre* (Rabinad, 1969: 102).

Las libertarias de la novela se oponen al arrinconamiento de la mujer en la retaguardia, quieren luchar de forma quijotesca por lo que entonces se consideraba una utopía: la igualdad entre hombres y mujeres. Cuando Antonio Rabinad decide no desvirtuar sus parlamentos políticos a través de excesos con el fin de llegar a lo cómico, estas mujeres se perfilan como figuras inquietas y se visten de un halo de notable romanticismo. En una de las reuniones que celebran las libertarias durante la novela, se debate cuál debe ser su labor en el combate: ellas reivindican su papel como mujeres, pero también como luchadoras:

—Somos anarquistas, somos libertarias, pero también somos mujeres... —dijo otra.

—¡Eso! Y queremos hacer «nuestra» revolución... Para poder hablar fuerte a la hora del reparto...

Y Amparo, desde la puerta:

—¡Estamos hasta los ovarios de la condescendencia de los machos!

Y otra aún:

—¡Mejor morir de pie, como los hombres, que vivir de rodillas como criadas!

(Rabinad, 1996: 135).

Dejando de lado la figura de Juana, que por su complejidad y total protagonismo analizaremos en el siguiente apartado, las libertarias originales de la novela (Concha Liaño, Pilar Sánchez y Carmen Corregidor) son dibujadas mediante trazos muy humanos y cercanos al lector. Rabinad pretende que se produzca una identificación entre lector y personajes. A través de la crónica de Walter Mazingher se obtiene una visión muy cercana de las milicianas. Son mujeres reales que han visto modificado el itinerario normal de su vida, y se abocan a la lucha:

—... mecanógrafa... Perdí a mi marido en la represión de Asturias del treinta y cuatro –dice Concha, la intelectual del grupo, y que se autodenomina «la miliciana de la cultura»–, fusilado por Franco [...]

—... obrera de la confección –habla Pilar–. Soltera, pero tuve un hijo a los quince años, que ahora está con sus abuelos en Zaragoza, si los fachas no se los han cargado a todos... Y ésta [por Carmen Corregidor] –que tartajea intentando explicarme algo–, dependienta de comercio... dice que le gustaría hacer una novela de todo esto... (Rabinad, 1996: 167).

Frente al protagonismo único e indiscutible de Juana, podemos decir que el resto actúa como personajes secundarios, aunque con un matiz en el caso de las libertarias, y es que su presencia es la generadora de los acontecimientos de la novela, y su influencia resulta fundamental en la evolución del personaje protagonista. Es decir, la importancia de las libertarias en la narración va más allá de las acciones que realizan y se centra fundamentalmente en las reacciones que provocan.

El papel de las prostitutas, en cambio, responde a un perfil menos relevante y sus acciones en la novela se basan en el contraste que provocan con la figura de Juana. Ellas

extremen sus rasgos hasta caricaturizarse y participar en el conjunto de situaciones cómicas que hemos señalado antes, pero su contorno es mucho más difuso que las de sus compañeras de armas. Señalamos que tanto las prostitutas como las libertarias presentan una *calificación por función* y que su no evolución a lo largo de las páginas de la novela permite que las consideremos como *personajes llanos*.

El decorado histórico que Rabinad propone durante la narración se mantiene gracias a la presencia en la novela de determinadas sujetos reales que el autor utiliza como personajes. El caso más representativo y que tiene una mayor importancia en la trama es el de Durruti. Este personaje se mantiene en un segundo plano, siendo retratado como una figura que provoca un sincero respeto entre sus camaradas. Rabinad lo envuelve en una mezcla de inocencia e inconsciencia. Walter Mazingher lo ve como sigue:

[...] los ojos de Durruti, negros y abrasadores, delataban una mezcla extraordinaria de voluntad férrea, en estado puro, unida a una confusión casi infantil. Me pareció un hombre próximo a derrumbarse. Agobiado por una responsabilidad alucinante. Pero dotado de una enorme energía y titánicamente decidido a morir sin doblegarse, a llevar las cosas hasta el fin, como Harry Morgan a bordo de su yate¹¹ (Rabinad, 1996: 153-154).

El mismo Francisco Franco será utilizado por Rabinad en el fragmento de la novela que ya hemos visto que se estructura como un guion cinematográfico. Su nombre no aparece de forma explícita, pero su nominalización como «general» y la manera en que aparece caracterizado no dejan lugar a otra interpretación. En el mencionado texto, Franco está firmando sentencias de muerte y hace caso omiso cuando Juana le pide que detenga la guerra:

Es un hombre casi hermoso, gordito, cuidado: respira bienestar y tranquilidad. Firma sin esfuerzo, de un modo muy peculiar, mediante dos largos trazos horizontales, los papeles que la mano de alguien, invisible, le va tendiendo más allá de la lámpara.

¹¹ Walter Mazingher realiza aquí una comparación entre Durruti y el protagonista de *Tener y no tener* (1937), novela de Ernest Hemingway. Esta analogía no será gratuita tal y como veremos a continuación.

[...] Detrás del general, desenfocado, una especie de urna, en cuyo interior se distingue como un tronco de madera roída: en realidad, un brazo momificado.¹² Sobre el sillón del general, como amparándolo, un manto azul con muchas estrellas. Diversos objetos litúrgicos y símbolos de corrupción (Rabinad, 1996: 236).

Junto a Durruti y Franco, otros personajes susceptibles de ser reconocidos por el lector se van a ir colando entre las páginas. De esta manera, el periodista soviético Koltsov entrevista a Durruti, el mismísimo Charles de Gaulle encuentra a Pilar y a sor Juana camino de Barcelona o la sindicalista y novelista española Federica Montseny dará una conferencia a las libertarias. Todo con la función de ir desdibujando los límites ente lo histórico y lo literario. En algunos momentos sor Juana llegará a interactuar con estos personajes históricos, siendo en esos casos la que origina situaciones que quedarán para la posteridad. Es una simulación a través de la que Antonio Rabinad finge la importancia histórica real de sus personajes literarios, de una forma parecida a como vimos que Zoilo era el precursor de la huelga del transporte público en *Memento mori*. A través de este juego, el narrador promueve la idea de que el cuento *El més petit de tots* de Lola Anglada se basa en la figura desvalida pero valiente de Juana, o que la imagen de la monja tras llegar a Osera será inmortalizada por la pintora Felicia Borwne (Felicia Borwn en la novela). Sobre este último caso tenemos el siguiente fragmento. Juana descansa en el granero de una casa tras la tensión de la noche. Se encuentra en posición fetal y dos bombas anidan en su regazo. Cuando es descubierta por el resto de milicianos:

Así la vio una mujer que acompañaba al grupo, la pintora inglesa Felicia Brown, muerta en el frente, y que recogió la imagen en un croquis que puede verse en la Tate Gallery (a la izquierda, según se entra) con el título *Miliciana en reposo* (Rabinad, 1996: 199).

¹² La referencia a Francisco Franco se hace más evidente, si cabe, con la alusión a la supuesta mano incorrupta de Santa Teresa de Jesús que se conservó en la capilla del Palacio del Pardo hasta poco después de la muerte del dictador.

Mención especial final merece el personaje de Walter Mazingher, quien parece un correlato literario de Ernest Hemingway. Así lo creyó ver también Francisco Candel:

Yo creo que se trata de un homenaje de Rabinad al viejo maestro Hemingway, como también lo es Pilar, una de las milicianas libertarias, en este caso al Hemingway y la Pilar de *Por quién doblan las campanas* (Rabinad, 1996: 16).

Walter Mazingher será un escritor norteamericano que, como Hemingway, trabaja como periodista en la guerra civil española. Antonio Rabinad establece el nacimiento del personaje en la misma localidad de la que procedía el autor de *El viejo y el mar*: Oak Park. Hablando Walter Mazingher sobre sí mismo se define como «un producto de Oak Park, Chicago» (Rabinad, 1996: 145). A esto se añade la mención que se realiza en la novela a *Por quién doblan las campanas*, aunque no hay en ella una referencia explícita a Hemingway sino que se alude al poeta John Donne, quien hace uso de esa fórmula del sonido de la campana en la «Meditación XVII» de *Devotions Upon Emergents Ocasions and Detah's Duel*. En *Libertarias*, Walter Mazingher le está exponiendo a Pilar su teoría de que Juana tiene un determinado comportamiento porque la han violado. El diálogo entre ambos continúa como prosigue:

—Me parece, inglés, que tú has oído —dijo ella al levantarse, al mismo tiempo que las otras milicianas—... campanas, pero sin saber dónde.

—¿Cómo dices? —pregunté.

—Nada —me aseguró ella—. Es un refrán. Un refrán español.

—En inglés hay algo parecido —dije (Rabinad, 1996: 172).

Esta última intervención del periodista se acompañará de una nota al pie del fingido traductor: «Alusión al famoso *For Whom the Bell Tolls*, de Donne» (Rabinad, 1996: 172). Vemos cómo Antonio Rabinad enmascara levemente la figura del autor inglés

para que el juego sea solucionado con facilidad por los lectores y se siga posibilitando en la novela la permeabilidad entre realidad histórica y representación literaria.¹³

6.2. La religión como parte de la revolución: una monja anarquista

Antonio Rabinad pretende en *Libertarias* no sólo acercar dos estamentos que se encontraban muy alejados según el tópico de lucha durante la guerra civil (religión y proletariado), sino que además su intención es también la de convertir el elemento religioso en promotor del cambio social. Para tal fin, acentúa en la novela diferentes parcelas del cristianismo y del movimiento obrero que inciden en la preocupación por el ser humano, hasta el punto de que en la mente de sor Juana se confunden ambos discursos, quedando por fin una sola fórmula: la hermandad entre los hombres.

Rabinad da forma literaria a esta intención temática a través de Juana, una joven monja que pasa con gran rapidez del convento al frente de combate. Ella será el vehículo que permita lograr el propósito del autor, quien recrea con este personaje a una auténtica Juana de Arco en versión nacional. Dando por descontado la coincidencia en los nombres, las figuras de sor Juana y de Juana de Arco van a tener una serie importante de similitudes con las que el autor barcelonés va a ir jugando a lo largo de toda la novela. Según la tradición medieval, Juana de Arco ya encabezaba al ejército francés a los diecisiete años y sus primeras visiones místicas se remontan a los trece años; éstas son las edades que se destacan en la vida de sor Juana. Pilar va descubriendo estos datos:

—¿Cuántos años tienes? [...]

¹³ Señalamos por fin, relacionado con la figura de Walter Mazingher, que con este personaje hace un guiño Antonio Rabinad al lugar de nacimiento de su padre, natural de Chiprana. En la novela dice el propio periodista que «hablaba un español perfecto que me había enseñado de pequeño un amigo de mi madre, precisamente aragonés, de Chiprana» (Rabinad, 1996: 166).

—Diecisiete.

—Y... ¿cuántos en el convento?

—Cuatro (Rabinad, 1996: 67).

Sor Juana no ha tenido aún experiencias místicas, pero no pierde la esperanza y su fe se mantiene intacta. Después de que Juana le revele a Pilar que entró en el convento por su especial devoción, la miliciana llega a una conclusión: «Supongo que tus monjitas se preparaban una santa» (Rabinad, 1996: 85), y ante la pregunta que le lanza a Juana sobre si ya ha visto a Jesús, la religiosa responde con un esperanzador «No. Aún no» (Rabinad, 1996: 85).

Junto a esto, Juana de Arco no presenta en la historiografía francesa un carácter bélico explícito, no llegando a empuñar su espada durante el combate y blandiendo el estandarte del ejército como principal arma. Por su parte, la Juana de Rabinad desprecia la violencia y así lo demuestra en una discusión con el padre de Pilar, donde apoya su argumentario con una cita de la Biblia que relacionamos con la ley del tali3n:¹⁴

La cara de sor Juana era un muro sin fisuras.

—Matar es pecado –dijo por tercera vez–. Los Mandamientos lo prohíben.

Salmodió con voz recitativa:

—Y ciertamente os demandaré vuestra sangre, que es vuestra vida: de mano de cualquier viviente la reclamaré, como la demandaré de mano de hombre, extraño o deudo, pidiendo cuenta de la vida humana.

Para acabar de arreglar las cosas, a3nadi3:

—G3nesis, nueve, versículo cinco (Rabinad, 1966: 123-124).

¹⁴ La ley del tali3n explicita que se habr3 de pagar «ojo por ojo, diente por diente, mano por mano, pie por pie, quemadura por quemadura, herida por herida, golpe por golpe» (Ex 21, 24-25). Esta ley, que aparece ya en el *C3digo de Hammurabi* y en las leyes asirias, consista, como vemos, en imponer un castigo igual al da3o causado. En la Biblia supera a la «ley de la venganza salvaje», ostensiblemente m3s cruel, (Gn 4, 23) y se ve luego superada, a su vez, por el mensaje del Evangelio (Mt 5, 38-39).

Sin embargo, es también capaz de hacer que todo un ejército huya ante su sola presencia; el mejor ejemplo lo tenemos cuando se produce la entrada de Juana en Osera, en el momento en que se repliega el bando nacional.¹⁵ Antonio Rabinad convierte una retirada estratégica en un cúmulo de casualidades irónicas y cómicas que cimentan la figura de una involuntaria Juana de Arco española, quien en realidad no quiere derrotar al enemigo sino pasar a engrosar sus filas. En el camino hacia el pueblo, Juana parece entrar en éxtasis. El narrador recalca la sensación de irrealidad que experimenta el personaje, volviéndose a introducir, como en tantas veces durante la narrativa rabinadiana, el concepto del sueño.¹⁶ Antes de llegar a Osera, «ella avanzaba como en trance, casi dormida, y a ratos durmiendo realmente, en los cuales, como la venerable Baldomera¹⁷, levitaba» (Rabinad, 1996: 195). En ese momento ella se decía a sí misma «“Soy de nada, soy de tiempo, soy un sueño”» (Rabinad, 1996: 195).

En *Libertarias* llegamos a encontrar una identificación explícita entre sor Juana y Juana de Arco. Será Walter Mazinger el que refleje el parecido entre ambas cuando dice de la monja española que: «Aquella Juana de Arco me atraía» (Rabinad, 1996: 169).

Si bien, como hemos visto, cuando comienza la novela sor Juana no ha llegado aún a ver a Jesús, la vertiente mística del personaje se irá intensificando, paradójicamente, a medida que se adentre en el mundo libertario. El padre de Pilar le proporciona a Juana una serie de lecturas, entre las que destaca el mensaje de Kropotkin y Bakunin. Ella irá conjugando las ideas de ambos pensadores con su saber religioso. Incluso antes de recibir las enseñanzas de los anarquistas, la bandera republicana adquiere para ella un significado distinto: «Ondeaban las banderas, el morado de la República (que a ella le recordó el morado de la Pasión) [...]» (Rabinad, 1996: 70).

¹⁵ Destacamos en torno a este pasaje cómo Antonio Rabinad exagera la importancia de la entrada en el pueblo de la monja, intensificando con ello la parte humorística. Al mismo tiempo, en esta situación usa el cine para conseguir dar verosimilitud al fragmento. El narrador argumenta que el personaje de sor Juana es el origen de la película estadounidense *El sargento York*. Tras la conquista de Osera, Juana se habría convertido en una leyenda que:

[...] por el procedimiento de la piedra en el centro del estanque, se iría extendiendo y llegaría hasta Hollywood. Sólo que los americanos, bordando bordando el tema, pero de cara a la taquilla, yendo yendo a lo suyo como siempre, convertirían a la miliciana en un hombre, le pondrían unos galones y adjudicarían finalmente el papel a Gary Cooper: el sargento York (Rabinad, 1996: 200).

¹⁶ El tema del sueño ya había sido introducido de forma indirecta muy inteligentemente por Rabinad en el momento en que Walter Mazinger compara el arma de Juana con la que portaba Rip van Winkle, personaje de Washington Irving, que permaneció veinte años dormido.

¹⁷ Se hace referencia aquí a la madre fundadora del convento del que procede sor Juana.

Desde que ingresó en el convento, Juana impresionó a la madre superiora por su capacidad para retener fragmentos bíblicos. Cuando se separan, la superiora le hace una recomendación a través de una cita, y Juana la reconoce al momento:

—Sé cándida como una paloma y astuta como una serpiente –le decía sor Natividad.

Y ella, a pesar de su embeleso, musitó:

—San Mateo, diez, dieciséis, madre.

—Que Dios te conserve ese don que tienes, hija mía (Rabinad, 1996: 27).

Por eso, cuando comienza a leer *El Libro Eterno* o se deja mecer por las palabras de Kropotkin, su capacidad para relacionar textos se pone en funcionamiento y el mensaje bíblico susceptible de incorporarse a las ideas anarquistas y comunistas aflora a la superficie. En el fragmento siguiente, Juana se queda dormida leyendo. Casi en sueños va rumiando el nuevo mensaje aprendido, al tiempo que lo mezcla con sus lecturas religiosas anteriores. Tendremos una mezcla de contenidos en la que en la parte cursiva central se observa el contenido bíblico:

Sor Juana, con un sobresalto, abrió el libro por la mitad. Leyó: «... *pues bien, transformemos la sociedad, hagamos desaparecer ese ambiente que obliga al hombre a ser un verdugo del hombre... que rodea a unos de desgracias, de injusticias a otros...*».

Sus ojos se cerraron de nuevo –se moría de fatiga– y le pareció leer, o continuar mentalmente las líneas del texto: «... *no os engañéis unos a otros... Despojaos del hombre viejo con todas sus obras y vestíos del nuevo...*».¹⁸

¹⁸ El texto bíblico concreto al que se hace referencia es:

No os engañéis unos a otros; despojaos del hombre viejo y de sus acciones, y revestíos del hombre nuevo que, en busca de un conocimiento cada vez más profundo, se va renovando a imagen de su creador. Ya no existe distinción entre judíos y no judíos, circuncidados y no circuncidados, más y menos civilizados, esclavos y libres, sino que Cristo es todo en todos (Col 3, 9-11).

Los párpados le pesaban como plomo. Los abrió y siguió leyendo, con esfuerzo: «... y tendréis un hombre capaz de sentir y de pensar tal como nosotros ni podemos concebirlo» (Rabinad, 1996: 127).

Juana se sumerge en las lecturas proporcionadas por el padre de Pilar, pero en el momento en que el cansancio la vence y ya no puede seguir el texto, completa el enunciado con la Carta de San Pablo a los Colosenses que guarda en su memoria. En esta carta se hace hincapié en la igualdad ante Dios de todos los miembros de la comunidad cristiana, independientemente de su condición. Se establece así en el texto una analogía entre la propuesta de extrema igualdad social que presentan los textos anarcocomunistas, y la de todas las almas que se presentan ante Dios. El bautismo tendría por tanto la capacidad de conseguir, desde un punto de vista espiritual, lo que predicaban las doctrinas libertarias.

Durante la convivencia diaria con los milicianos, Juana va a experimentar una sensación de complicidad que identifica con el deseado hermanamiento entre cristianos. Mientras ve a sus compañeros trabajar en igualdad fraterna, le parece que eso es igual que «convivir en una especie de comunidad cristiana primitiva» (Rabinad, 1996: 186). A partir de este punto, ella realiza una igualación entre las dos comunidades. Ambas (la miliciana y la cristiana) tienen un guía al que siguen por encima de todas las cosas, un objetivo que ilumina el camino que han de recorrer: hablamos de los ideales para los soldados junto a los que lucha Juana, y de la figura de Jesús para los cristianos. Antonio Rabinad introduce en el fragmento siguiente un texto en el que se usa una estrella –identificable con la que aparece en el conocido texto bíblico y que guía a los sabios de oriente hacia el lugar en el que ha nacido Jesús–,¹⁹ para simbolizar esos ideales anarquistas. Mientras ve la labor de sus camaradas, piensa Juana:

«Solamente el proletario posee un ideal positivo hacia el cual se inclina la pasión de su ser, todavía virgen. Ellos tienen ante sí una estrella, un sol que los ilumina, que los conmueve interiormente (“¿Sería verdad eso?”, se dijo Juana), y que les muestra con meridiana claridad el camino que deben seguir» (Rabinad, 1996: 186).

¹⁹ Nos referimos a: «Ellos, después de oír al rey, se pusieron en camino, y la estrella que habían visto en oriente los guio hasta que llegó y se paró encima de donde estaba el niño» (Mt 2, 9).

Con todo, el texto principal en el que se unen la filosofía anarquista y el mensaje bíblico se produce mientras está agonizando Pilar. Juana la coge de la mano y sintetiza ambos pensamientos en un discurso que predice la llegada de un nuevo mundo en el que tendrán cabida tanto la estrella Anarquía como el Arca de la Alianza. Estas palabras se contextualizan ante un amanecer, imagen metafórica que señala el nuevo comienzo que se avecina:

Y, lentamente, como en una oración, sor Juana empezó a decir:

—Un día... que ya está en el tiempo del Señor... este planeta que pisamos dejará de llamarse Tierra... para ser llamado Anarquía... [...].

Ese día, los explotadores del pueblo serán arrojados a las tinieblas exteriores, donde habrá llanto y crujir de dientes... Y los ángeles de Dios, en lo más alto, descolgarán sus cítaras y entonarán cantos de júbilo... al contemplar la estrella Anarquía, más azul y brillante que nunca en el cielo... [...].

Porque lo de antes habrá pasado y será un mundo nuevo, la nueva Arca de la Alianza, donde todos los pueblos y naciones se sentarán junto a la mesa, a disfrutar de su herencia, la Tierra... Donde los hambrientos serán saciados, y los oprimidos liberados... Donde reinarán para siempre la paz y la justicia... Y la muerte ya no existirá²⁰ (Rabinad, 1996: 233).

La venida del nuevo estadio para el ser humano se basa en la asimilación del ideario libertario. Con su plenitud se producirían los mismos bienes que con la llegada de Dios, siendo la fuerza de sus planteamientos tan grande que posibilitaría el fin de la muerte. Estamos asistiendo a un ideal de existencia eterna basado, paradójicamente, en doctrinas anticlericales. Antonio Rabinad, jugando con los conceptos y con las ideas que envuelven a la novela, ha creado una simulación de Juana de Arco, pero no una santa cristiana como la original, sino que ha esbozado el perfil de la auténtica santa pagana de la anarquía: es la religión atea de lo social.

²⁰ Antonio Rabinad versiona en este fragmento el mensaje de advenimiento de una situación mejor que se observa en el Apocalipsis.

El proceso hasta llegar a este punto en la madurez del personaje es complejo. El autor recrea al comienzo de la novela la figura de una muchacha débil e indefensa, y la va curtiendo durante la narración. No irá perdiendo su inocencia, pero sí variará parte de sus principios intelectuales, adjuntando a lo que sabe todo lo nuevo que aprende. Cuando en las páginas iniciales de la obra las monjas se disponen a huir del convento, Juana no sabe a dónde ir: «Su casa se le aparecía lejanísima, como vista al fondo de un agujero negro; una imagen atractiva, luminosa, pero sólo real en su memoria» (Rabinad, 1996: 26). Esto la convierte en «La más joven, la más indefensa, la más alejada de los suyos...»²¹ (Rabinad, 1996: 27). Hasta ese momento, las enseñanzas que Juana había recibido se basaban en los principios religiosos de las monjas. Se le decía: «Apaga tu memoria... Cierra tu pensamiento... Mata tu voluntad... Y no destruyas tu pacto de pureza con Jesús»²² (Rabinad, 1998: 28). Paulatinamente, Juana se hace con el aprecio de milicianas y prostitutas, quienes obvian su pasado religioso. En el frente, la monja se salva milagrosamente de unos disparos, será el primer prodigio que la tendrá como protagonista. Mientras están trabajando, el grupo de Juana es objeto de un ataque por parte de una ametralladora enemiga; ella se niega a protegerse y abandonar así la comida que había estado preparando durante toda la mañana, de forma que ignora el peligro y se esfuerza por arrastrar el caldero hasta lugar seguro. En ese momento:

[...] se produjo la segunda ráfaga y una hilera de puntos suspensivos escaló el talud con rapidez. La progresión de esta línea mortífera iba a cruzarse fatalmente con Juana. Se cruzó, con un claro sonido, un tiiiiíng de metal herido, y siguió hilvanando la tierra a la izquierda. Juana seguía incomprensiblemente en pie, y por la parte inferior del caldero brotaba un chorrillo rojizo (Rabinad, 1996: 191).

El «chorrito rojizo» no será más que un exceso de pimentón en la comida, y la salvación de la muchacha será explicada por lo compañeros como debida a la mala calibración del arma enemiga. Sin embargo, una duda sobrenatural ha germinado en el ánimo del grupo:

Y Ana, mirando un reflejo sobre el río, repitió, soñadora:

²¹ El sufrimiento que padece el personaje en estos primeros momentos hace que el narrador llegue a equiparar su situación con el suplicio de Santa Eulalia. Esta niña santa, patrona de Barcelona, fue condenada a trece tormentos distintos en el siglo IV d. C.

²² Parece que estas directrices, enunciadas así, nos permiten volver a remitirnos a la eliminación de la disposición personal que predica Miguel de Molinos.

—De milagro (Rabinad, 1996: 192).

A partir de aquí, un aura especial comienza a envolver a sor Juana. En un primer momento no son necesariamente detalles muy explícitos, pero sí son lo suficientemente visibles como para que el lector se dé cuenta de que algo ha evolucionado en el personaje. Esa noche, cuando se decide a desertar, besa a Ana, y el calor que se desprende del beso es también un indicio de divinidad. Tras la despedida, Ana «sentía el beso de sor Juana florecer y quemar en su mejilla como un botón de fuego»²³ (Rabinad, 1996: 195). Finalmente señalamos que la evolución en la condición del personaje de Juana será tan grande que la prostituta Ana la Verrugona llegará a portar en su cuello un trozo de alpargata de la religiosa. Definitivamente, la monja se ha transformado en una especie de santa, y por eso Ana está utilizando una suerte de reliquia. Ana sueña con sor Juana, «de la que llevaba encima, anudada a su cuello, talismánica, una beta de alpargata» (Rabinad, 1996: 207).

En último lugar señalamos, como elemento religioso significativo dentro de la revolución, el papel que desempeña Jesús Artal. Él es un sacerdote —su condición parece ser anunciada por su apellido, dada la similitud de «Artal» con «altar»— que se ha visto obligado a esconderse entre la milicia para evitar peligros mayores. Su situación es comparada por Juana con la de Jonás y la ballena:

A Juana le recordó la historia de Jonás y la ballena. Engullido por la columna, Jesús se había salvado de las olas. Pero si tardaba mucho en arrojarlo, la ballena lo deglutiría²⁴ (Rabinad, 1996: 160).

La figura de Jesús Artal posibilita al autor contrastar el convencimiento de un nuevo comienzo social, al que ha llegado la monja tras su convivencia con los milicianos —y del que son principales muestras las palabras que vierte en los últimos momentos de Pilar—, con la actitud desengañada del sacerdote, que no sólo no está

²³ Señalamos que el calor o la calidez en sentido amplio constituyen uno de los *topoi* más habituales para resaltar la presencia cercana de la divinidad cristiana. Los ejemplos son múltiples. Resaltamos el caso de dos discípulos de Jesús que, camino de Emaús, encuentran un viajero que les explicará diferentes aspectos de las Escrituras. Cuando los discípulos reconocen en el viajero a la figura de Jesús resucitado, se dirán uno a otro: «¿No ardía nuestro corazón mientras nos hablaba en el camino y nos explicaba las Escrituras?» (Lc 24, 32).

²⁴ El texto de Jonás y la ballena aparece en Jon 2.

convencido de un cambio, sino que más tarde interpretará las situaciones que ha vivido según su prisma habitual. De hecho, una vez termina la guerra, y comentando la figura de Durruti, llegará a decir que «Yo tengo para mí, y lo tendré hasta el último instante de mi vida, que, a su modo, él creía en Dios» (Rabinad, 1996: 256).

En definitiva, Antonio Rabinad lleva a cabo en *Libertarias*, por medio de sor Juana, un intento de revolución en el sentido de acrecentar los elementos de convivencia fraterna dentro la sociedad. Para tal fin, concilia los principios ideológicos y políticos de los milicianos con el sentido religioso de hermandad, proponiendo una solución compuesta por ambos elementos que se personifica en la figura de la monja. La comicidad que se respira en las páginas de la novela, al tiempo que posibilita la disminución del patetismo, sirve al autor para poner de manifiesto que ambos elementos (laico y religioso) están posiblemente más cercanos de lo que parece.

7. LA COMEDIA TRÁGICA DE RABINAD:

EL HACEDOR DE PÁGINAS (2005)

*Un texto es un universo abierto donde el intérprete
puede descubrir infinitas conexiones.*

(Umberto Eco)

7.1. El camino recorrido hasta *El hacedor de páginas: La transparencia* (1986) y *Juegos autorizados* (1997)

Queda ya dicho que *Memento mori* es la novela en la que Antonio Rabinad saca mejor partido a la conjunción de su constante literaria y de su creciente deseo de experimentación formal; y también ha quedado suficientemente explicado que el proceso de creación de esa novela supuso para el autor un desahogo personal y artístico que llevaba buscando mucho tiempo. En lo que aún no hemos incidido es en qué viene después, cuáles son las consecuencias de que Antonio Rabinad se hubiese volcado de tal manera en un proceso que duró años. Desde la publicación de *Memento mori* (1983) hasta la aparición de *El hombre indigno* (2000) sólo dos nuevas obras jalonan la trayectoria literaria de Rabinad: una novela breve, *La transparencia* (1986) y *Juegos autorizados* (1997). Es decir, dos obras en diecisiete años.

La idea de *Un reino de ladrillo* nunca terminó de concretarse en Rabinad, como hemos visto. En un principio el concepto circunscribía a las novelas que versaban fundamentalmente sobre el mundo de guerra y posguerra (hasta los años 40), y luego amplió la horquilla hasta los años 50, de forma que *Memento mori* le sirviera como epílogo. A partir de aquí pensaba cerrar el círculo... pero no encuentra la manera. *El hombre indigno* es una vuelta clara a las entrañas del «reino», un volver a entrar por las puertas de siempre, y *El hacedor de páginas*, aun con la experimentación que en él se incluye, no es suficiente como para que entendamos que hay una ruptura con lo anterior. Previa a sus dos últimas novelas, encontramos dos probaturas, dos fórmulas a través de

las cuales intuimos que Antonio Rabinad intentó buscar caminos literarios distintos, aunque sin conseguirlo del todo.

La transparencia es la introducción de Rabinad en la novela breve. Puede que la obra comenzase como un mero ejercicio de escritura, un intento de internarse en la narración corta que ya probara en sus primeros cuentos, quizá una simple prueba de estilo..., pero el autor termina completándola con sus registros habituales. Eso es *La transparencia*, la concentración de todas las obsesiones temáticas de Antonio Rabinad en una extensión menor, que en todo caso lo que supone es que no pueda seguir insistiendo en las posibilidades que los distintos juegos con el narrador le habían mostrado en *Memento mori* y *La monja libertaria*.

La transparencia narra la obsesión de un joven innominado —«el hijo de la portera»— con una vecina, a la que espía todas las noches, y a la que considera un ideal inalcanzable. Como decimos, cada noche el muchacho se juega la vida exponiendo su cuerpo al vacío para, desde fuera de la ventana, ver cómo ella llega a su casa y se cambia de ropa. Es una rutina diaria que se extiende hasta que ella parece advertirlo, lo que provoca la huida del protagonista, que se encarama de nuevo a la pared y regresa al terrado donde vive. Minutos más tarde comienza a jugar con una pistola que cree estropeada, se apunta y aprieta el gatillo, momento en que termina la novela:

La probabilidad de que el arma funcionase era de una entre mil. Pero, por ese mismo azar que le hace a uno escribir novelas y a otros ganar la lotería, disparó (Rabinad, 1986: 37).

Con una considerable simplificación en las técnicas narrativas, Rabinad retoma la fórmula del personaje aún en edad formativa con el que guarda cierta similitud biográfica (muerte del padre en la guerra, aversión a la escuela, placer por la lectura), al tiempo que puebla la narración de elementos que son fundamentales en su *continuum* literario: el mundo de posguerra en Barcelona, el cine, el azar, la posibilidad del suicidio... Nos encontramos por tanto con la reformulación de un personaje perdedor en el mundo rabinadiano de siempre. De hecho, volverá a aparecer Paco Sureda —que ya habíamos visto en *Los contactos furtivos* y en *A veces, a esta hora*—, y habrá una

explicitación de la expresión «reino de ladrillo», que el protagonista identifica en *La transparencia* con todo lo que su vista puede abarcar desde el tejado en el que vive, es decir, la ciudad de Barcelona y, especialmente, los eternos barrios del autor:

De codos sobre el pretil, temblorosos los músculos de las piernas y solidificada la fatiga como una cápsula en su cuerpo, el muchacho observó el conjunto de tejados, palomares y azoteas extendido en torno suyo; edificios, cubos y paralelepípedos cortados por las líneas de las calles ascendentes y las calles transversales; fachadas cuadrículadas de ventanas y paredes ciegas de ladrillo entre cuyas aristas verticales corrían, a nivel inferior, sombrías vertientes de uralita correspondientes a garajes y almacenes: un doméstico universo limitado al norte por San Pablo, al oeste por la colina del Carmelo, al sur por las cuatro torres de la Sagrada Familia (en cuyas puntas doradas persistía un fantasma de luz), y al este por el descampado de las Glorias (Rabinad, 1986: 19).

De todo lo que ve, el muchacho se irá haciendo consciente poco a poco, comentando el narrador que:

A medida del tiempo transcurrido, se sentía más y más el dueño de aquel reino de ladrillo erizado de postes y antenas, entrecruzado de alambres, poblado de vuelos de palomas y con gatos fluyendo por las cornisas (Rabinad, 1986: 33).

La transparencia, como la mayor parte de la obra narrativa de Antonio Rabinad, tuvo una buena acogida por parte de la escasa crítica que le hizo mención, e incluso se alzó en 1985 con el Premio Internacional de Novela Corta «Ciudad de Barbastro». En *El hombre indigno* comenta Rabinad, con su socarronería habitual, el proceso de publicación de la novela. Aclara que la contextualiza en el primer oficio que desempeñó cuando abandona el colegio, y narra la anécdota en la que el azar vuelve a unirlo con ese espacio fundamental de la narración:

En 1986, la editorial Lumen me publicó, sin presiones por mi parte ni veladas amenazas, o francos ofrecimientos de liquidar a cambio a alguien que les estorbara a ellas (digo *ellas* porque la editorial Lumen tiene un aire delicioso de monjitas laicas), me publicó, decía, por decisión propia inesperada y plena irresponsabilidad de Esther Tusquets, *La transparencia*, libro donde escribo las experiencias vividas en mi primer trabajo. Hasta aquí, todo bien. Pero ocurre lo siguiente: poco más tarde, necesito unos ejemplares y la editorial me remite a la Distribuidora de Enlace, que ya no está en la calle Bailén, me advierten, pero cuya nueva dirección me facilitan. Yo voy a la Distribuidora y pido el libro. Pero entrando he tenido una percepción extraña y de pronto me doy cuenta de que *estoy en el mismo lugar* –pero cuarenta y cuatro años más tarde– que describo en ese libro que ahora me entrega la empleada. ¿Puede llamarse casualidad a eso? (Rabinad, 2000: 389-390).

Especialmente elogioso es el comentario de la novela que realiza Antonio Soler en 1986, donde comenta que:

Antonio Rabinad es un autor con el suficiente dominio de la escritura como para dotar a una novela de un ritmo absorbente, inquietante, como hiciera en *La transparencia* (sin duda una de las mejores novelas cortas publicadas en los últimos años) (Soler, 1987: II).

Por todo lo que estamos viendo, insistimos en que *La transparencia* no puede quedar al margen de *Un reino de ladrillo* aunque sí podríamos caracterizarla, dentro de un estudio general de la narrativa rabinadiana, como una obra secundaria del autor barcelonés (quizá discrepamos aquí con Antonio Soler) porque no aporta nada nuevo a la trayectoria de Antonio Rabinad, quien insiste en una repetición de elementos ya analizados que además tampoco lucen con la brillantez de sus mejores novelas.

Como efectivamente sigue una línea continuista, la crítica volvió a ver de nuevo en *La transparencia* una última muestra de *Un reino de ladrillo*, un resplandor crepuscular del ciclo narrativo. Así lo señala Luis Suñén en la reseña que realiza de la obra:

[...] lo que parece que quiere hacer el propio Antonio Rabinad a partir de este *La transparencia* que, se nos dice, cierra una etapa, clausura una época y da por concluidas esas obsesiones que seguramente afloraban casi sin querer cada vez que se ponía manos a la pluma.

Tal cierre se produce, digámoslo pronto, abriendo una nueva posibilidad en la narrativa del autor, la que viene dada por un perder el miedo a esa escritura que sabe ser suya –de quien la maneja y de sí misma– a lo largo de las algo más de 130 páginas de esta novela corta (Suñén, 1986: 3).

Suñén, quien conoce las posibilidades literarias de Rabinad, y que dice de él que ha ido creando su novelística «con tanta tenacidad como no muy buenos resultados en cuanto a su justa valoración» (Suñén, 1986: 3), espera que Rabinad abandone por fin obsesiones pasadas y haga verdaderamente «lo que le da la gana» (Suñén, 1986: 3).

Efectivamente, Antonio Rabinad siguió escribiendo lo que «le daba la gana», pero es que entre sus necesidades expresivas se encontraba el no desprenderse nunca de los itinerarios primeros que lo condujeron por la escritura.

Precisamente *Juegos autorizados* pudo ser el giro principal –al menos en lo que a esencia del ambiente en el que se desarrolla la trama se refiere– que Antonio Rabinad intentó darle a su narrativa, y no tuvo éxito. Tras la resonancia mediática que supuso en 1996 tanto el estreno de la película *Libertarias* como, en menor medida, la reedición de *La monja libertaria*, se publica *Juegos autorizados* en 1997, la novela más desconocida del autor catalán y con total seguridad la que más desencaja en la estructura de *Un reino de ladrillo*.

Juegos autorizados es la narración que más se aleja del estilo habitual de Antonio Rabinad por su caracterización temporal y de ambientes, dejándose por fin de lado (como pedía Luis Suñén) el tema de la guerra y posguerra y enmarcándose íntegramente en la década de los 80.¹ Antonio Rabinad parece haber querido alejarse de

¹ Como veremos un poco más adelante, *El hacedor de páginas* sitúa también una parte de su trama a finales de los 80, pero ésta se relaciona directamente con unos hechos que ocurren durante la guerra civil y que forman parte imprescindible de la novela.

los tópicos de sus trabajos anteriores aunque inevitablemente mantiene algunos elementos que le son propios –en realidad muchos de ellos, insistimos en que aunque hay un intento de cambio no hay una ruptura total–, pero tampoco es menos cierto que tanto en el estilo como en lo que se cuenta aparecen motivos que son ciertamente novedosos.

Nos encontramos de nuevo ante una novela narrada en primera persona por un muchacho que, entrando en la madurez, va dando cuenta de su evolución vital a lo largo de los años. Durante este tiempo el narrador protagonista nos hace partícipes de su relación de amistad con otro muchacho, Daniel (también Dadá en la novela), y del vínculo que mantienen las madres de ambos, hermanadas, como los hijos, en una profunda amistad que salva la diferencia de clases sociales: burguesa Alicia, madre de Dadá; trabajadora Consuelo, madre de Carlos, el narrador-protagonista. La novela narra el crecimiento de los muchachos y su progresiva separación hasta la muerte de Daniel.

En primer lugar, notamos que aun desarrollándose la trama en la sempiterna Barcelona del autor, el foco temporal ha variado sensiblemente. No nos hallamos ya ante una novela de posguerra, sino que la acción nos sitúa en los primeros años ochenta; incluso hay un intento frustrado de relacionar elementos de lo que sucede en la narración, como los cambios vitales que sufre Daniel, apegado a las drogas y a la bohemia, con una estética que llega a recordar al Madrid de «la movida», idea esta que no llega a plasmarse con acierto.

Por otro lado, el sexo en el despertar del personaje será nuevamente fundamental, pero en este caso el componente homosexual será el que esté más profundamente presente –recordemos que ya aparece en Alberto, uno de los personajes de *Marco en el sueño*–. En este sentido parece entenderse una tensión sexual no consumada entre los dos protagonistas masculinos. Dicha tensión sexual será también observable entre las madres de los dos muchachos a través de las elucubraciones que sobre el tema realiza Carlos. Se entrevé por tanto el elemento contrafáctico y de posibilidad futura que ya se analizó en *Memento mori*. En la imaginación de Carlos se lleva a cabo un desarrollo paralelo de la acción, en la que en efecto las madres consuman el acto sexual. Las suposiciones llevadas a cabo por el joven llegarán a condicionar la visión que el niño tiene sobre el mundo en general y sobre su madre en particular, habida cuenta de que Carlos siente también una fuerte atracción física por la

madre de Dadá. Destacamos en esta creación imaginaria del personaje que se llega a una conclusión explícita del asunto, en la que el lector será plenamente consciente del juego imaginario del niño, evitándose así que consideremos *Juegos autorizados* como una novela abierta. Por este motivo la capacidad de multiplicidad interpretativa se reduce sensiblemente.

Desde un punto de vista temático resaltamos el papel destacado de las madres, su labor abnegada para con sus hijos, muy en la línea de las figuras maternas de *Los contactos furtivos* o *Marco en el sueño*. Sin duda, la novela tiene en parte la intención de homenajear a la figura materna. Habiendo reflexionado tras el paso del tiempo, dirá el narrador:

Nuestras madres nuestras santas y sacrificadas valerosas e inolvidables madres, eran tan sólo dos pobres mujeres aterradas e indefensas frente al hecho de vivir, y cuya única respuesta era defendernos a nosotros, toda la vida pendiente de nosotros (Rabinad 1997: 221).

Como profundas novedades, aparte del alejamiento temático de la posguerra, encontramos que hay un traslado (viaje incluido) que durante un tiempo desplaza a los personajes masculinos de Barcelona y los lleva a Cadaqués. Sólo en *Libertarias* habíamos encontrado un alejamiento tan pronunciado de la ciudad fetiche del autor.

El uso de la descripción es también una novedad. Podemos decir que es la novela rabinadiana en la que la descripción tendrá un mayor peso en el conjunto de la narración. Rabinad se centra de forma pormenorizada en el dibujo físico de ambas madres como forma de poner de relieve la alejada procedencia social de una y otra.

Una reflexión crítica sobre esta obra nos induce a decir que estamos ante una de las novelas menos interesantes del autor catalán, que no termina de adentrar al lector en la historia que se pretende contar, y donde los juegos narrativos no alcanzan la profundidad de otras obras. Con todo, tiene los suficientes elementos en común con el resto de la producción narrativa de Antonio Rabinad como para que la podamos incluir dentro de *Un reino de ladrillo*.

Antonio Rabinad no volvió a realizar un experimento similar, muestra de que posiblemente no se sintió cómodo novelando fuera de su mundo habitual, al que regresa de forma natural en el año 2000 con *El hombre indigno*. A partir de ahí queda el camino expedito para su última obra, *El hacedor de páginas*.

7.2. Análisis de los elementos narrativos de *El hacedor de páginas*

Cinco años después de la publicación de *El hombre indigno*, Antonio Rabinad sorprendió con una novela ciertamente experimental, *El hacedor de páginas*. Nos encontramos con una narración que, si bien no logra engarzar los recursos técnicos que en ella se emplean con lo que se nos cuenta de una forma tan natural como se consigue en *Memento mori*, sí permite observar ese doble camino en el que transita la obra de Antonio Rabinad en su última etapa: la conjunción de los temas de siempre con unas formas narrativas novedosas y originales.

Tal y como hemos visto en estas páginas hasta el momento, Antonio Rabinad era un escritor concienzudo que cuidaba los detalles hasta el extremo, de ahí que no terminase totalmente contento con el resultado final de *La monja libertaria*, novela a la que tuvo que dedicarle menos tiempo de lo que en él era habitual. Aunque, como expusimos con las palabras de Francisco Candel, la reedición de esta obra bajo el título de *Libertarias* pareció suponer una cura para esta herida, lo cierto es que Antonio Rabinad siguió dando vueltas a los personajes que en ella vivían, y desde muy pronto concibió la posibilidad de realizar la segunda parte de la novela. En la entrevista que le realizó Carlos Álvarez en 1999 ya expone esta idea:

—(Pregunta) *¿Existe alguna razón concreta por la que Libertarias deje en suspenso la vida de algunos de los personajes en ella aparecidos, como por ejemplo, la madame que esconde a la monja en un primer momento?*

—(Respuesta del autor) Hay una segunda parte, que todavía no he terminado de escribir, en la que vuelve a aparecer este personaje [...]. En esa novela que estoy escribiendo, que todavía no tiene título decidido, y de la que tengo cien páginas escritas, salen algunos de los personajes de *Libertarias* y otras historias enlazadas con aquéllas (Álvarez, 1999: 57).

Es muy posible que los planes temáticos originales de esta segunda parte fuesen variando con el tiempo y se fuesen mezclando con las nuevas formas narrativas que Antonio Rabinad iba descubriendo. El resultado es *El hacedor de páginas*, una segunda parte oficiosa de *Libertarias* que retoma la vida de algunos de los personajes secundarios de la novela de las milicianas, pero que pierde parte del espíritu que envolvía a la novela de 1996. La recuperación de personajes antiguos es usada por el autor tan sólo como una excusa para emprender el camino argumental de la nueva novela, no como continuación de los principios temáticos que regían la obra primera. Muestras de esta deriva en el planteamiento inicial de esa supuesta segunda parte de *Libertarias* son diversas declaraciones de Rabinad en las que insiste en una cierta improvisación inicial en el planteamiento de la novela, así como en el carácter de «juego» que para él tuvo su realización. El autor barcelonés llega a declarar que se entregó a la realización de esta extensa narración (de más de seiscientas páginas) «sin saber qué pretendía, simplemente divirtiéndome» (Ayén, 2005: 41). Él mismo contrastará la concepción lúdica de la escritura que envuelve *El hacedor de páginas* con los rígidos principios que siguió para la elaboración de *Memento mori*. No es que no disfrutase Antonio Rabinad escribiendo esta última novela, es que a ese disfrute, producido por la utilización de lo que para él eran nuevos mecanismos narrativos, se unía una profunda lucha existencial que el escritor experimentó mientras realizaba la novela protagonizada por Zoilo, Agustín Sogués y Ángela, cosa que no ocurre con *El hacedor de páginas*:

Amb *El hacedor de páginas* és al contrari: vaig començar a escriure el primer capítol perquè sí, sense tenir cap ordre ni intenció clara, i ella mateixa es va anar fent, la vaig escriure de manera molt intuïtiva. Per a mi aquesta novel·la ha estat un misteri, a mesura que anava escrivint m'agradava més i més, em divertia molt (Bombí-Vilaseca, 2005: 78).

Con todo, el proceso de escritura de *El hacedor de páginas* supone también para Antonio Rabinad un gran esfuerzo, aunque esta vez sí con el tiempo necesario para conseguir unos resultados que le fueron plenamente satisfactorios. Aun así, se ve obligado a realizar diferentes versiones de la novela hasta que queda totalmente complacido. Destacamos incluso que, según Ester Rabinad, hija del autor, una de las variantes de la novela fue objeto de un intento de guion cinematográfico en el que Antonio Rabinad colaboró brevemente con Isabel Coixet, y que tenía como título provisional *Las hermanas Karamázov*.² De hecho, en *El hacedor de páginas* hay un gran número de referencias sociales y literarias a la cultura rusa, tal y como veremos. El autor explicita de forma socarrona la dificultad en la elaboración de la novela, cuando comenta que incluso tuvo que operarse de cataratas tras terminar de escribirla. Las diez horas diarias que había pasado frente a la pantalla del ordenador tuvieron la culpa:

Es que he escrito demasiadas páginas; imagínese: más de 600 pero multiplicadas por once que son las veces que he rehecho la novela. ¿Sabe usted el papel que supone eso? Yo sí, porque me lo he guardado para escribir por la otra cara, que los folios son caros (Ayén 2005: 41).

El resultado final de esta febril reelaboración ha sido el de una novela extremadamente compleja, en la que la acumulación de narradores y de planos temporales a veces paralelos a veces entrecruzados, la sensación onírica perpetua y las múltiples interpretaciones campan a sus anchas, constituyéndose sin duda en la novela rabinadiana más complicada de abarcar y más difícil de clasificar. Sobre *El hacedor de páginas* dirá Jordi Gracia³ que:

² Estas palabras fueron fruto del encuentro informal, mencionado en el primer capítulo de este trabajo, que tuvo lugar el 11 de julio de 2014.

³ Dentro del enorme número de autores tanto clásicos como contemporáneos, críticos literarios, periodistas y en general personas relacionadas con la cultura que se mencionan en *El hacedor de páginas* y que más tarde comentaremos, Antonio Rabinad dedica precisamente uno de los subcapítulos de esta novela al propio Jordi Gracia, un breve texto en el que el narrador elucubra con la posibilidad de que el anarquista Cipriano Mera y Humphrey Bogart pudiesen ser gemelos o incluso la misma persona. El texto comienza con: «*Para Jordi Gracia*» (Rabinad, 2005: 154).

No se ha ido de la línea experimental en que anduvo con *Memento mori*, y el mimo de la prosa la hace húmeda, sensorial, barroca a ratos, siempre densa de destellos y matices, de comparaciones nuevas, de pliegues que abren pero no cierran (Gracia, 2005: 3).

La variedad de registros que abundan en *El hacedor de páginas* la convierten en una novela dirigida a un público restringido, cosa que tampoco ayudó en esta ocasión a que la obra se difundiese ampliamente entre los lectores. Jordi Gracia también hace mención tanto a la dificultad de la novela como a la posibilidad de que el lector no consiguiese entender todo lo que Antonio Rabinad pretendía expresar. Sobre esta idea comenta el crítico barcelonés que Antonio Rabinad muestra en *El hacedor de páginas*:

[...] su voz más persuasiva y también difícil: en ese entrecocar de perspectivas complementarias, de voces que acuden al relato desde lugares sin identificar, de hechos o sucesos soñados o imaginados, o sólo contados en escorzo y lentamente perfilados por el lector a medida que completa, sin llegar nunca a completar del todo, lo que pudo suceder a unos cuantos personajes en un entorno turbio, de erotismo furtivo y mórbido en plena guerra [...] (Gracia, 2005: 3).

Antonio Rabinad era plenamente consciente de las dificultades a las que iba a enfrentarse el lector de la novela. Fruto de ello le concederá una especial importancia a la labor que éste ha de desempeñar, comparando al lector con un segundo autor; y es que en *El hacedor de páginas*, Antonio Rabinad deja tan abiertos los caminos interpretativos que prácticamente es imposible ceñirse a una sola versión de lo sucedido. Dirá Rabinad que «El lector està obligat a seguir la novel·la, encara que l'hagi pagada, que treballi, no l'hi dono tot fet. El lector és el segon autor del llibre, i no és el menys important» (Bombí-Vilaseca, 2005: 79). Sobre este tema ya vimos cómo nos insistió también en nuestra entrevista de 2006, pero es que Antonio Rabinad considera tan importante esta cuestión que no puede dejar pasar la ocasión para que uno de los narradores de la novela aporte su visión sobre el asunto. Así, ante la posibilidad de aclarar una bifurcación en la trama de la novela, dirá el narrador que:

Ya lo contaré si me da tiempo; de momento traslado la confusión al lector in fabula para que lo dilucide él mismo. No vaya a creer que por el simple hecho de haber pagado el libro, pueda escaquearse de la trama donde todos estamos entramados: que trabaje (Rabinad, 2005: 458).

Por todo esto, intentar esbozar con brevedad la *fábula* de *El hacedor de páginas* se convierte en una tarea ardua. En primer lugar aclaramos que la novela se basa en dos fábulas distintas incardinadas en dos momentos temporales diferentes, y que son contadas alternativamente por cuatro narradores principales. A esto añadimos que una de las fábulas se desarrolla en el interior de la otra, conformándose una estructura típica de «relato marco» que posibilita continuas reflexiones sobre el hecho de la creación literaria en sí, motivo este por el que *El hacedor de páginas* de Antonio Rabinad fue definido por Carme Riera⁴ como «su novela más cervantina y junto a *Memento mori*, la más metaliteraria» (Riera 2005: 3). Especificamos además que todo se desarrolla en un tono humorístico que hereda las fórmulas que quedaron analizadas en *Libertarias*.

En un primer momento seguimos el recorrido que realiza Héctor Tortolero, venezolano nacido en Caracas e hijo de un anarquista exiliado, que busca en Barcelona una habitación donde hospedarse. Héctor Tortolero (su nombre fluctúa en la narración entre Tortolero o Tortor), quien aspira en el futuro a escribir una novela, trabaja para varias editoriales entre las que se encuentra la editorial Satélite, para la que debe leer y realizar los informes correspondientes a una serie de mecanoscritos que se han presentado al premio literario que concede la misma editorial (el «Premio Satélite»)⁵. Finalmente se hospeda en una habitación de una antigua casa situada en una zona residencial que aún no se ha visto afectada por la especulación inmobiliaria que inunda Barcelona en los años previos a los Juegos Olímpicos (esta parte de la fábula se contextualiza en 1989), y que le alquilan dos gemelas ancianas llamadas Flora y Fauna (personajes que proceden de *Libertarias*).

⁴ Curiosamente Antonio Rabinad también le dedica un subcapítulo a Carme Riera, un texto en el que Héctor Tortolero aclara la labor que desempeñó su padre en el burdel durante la guerra civil. «Para Carme Riera» (Rabinad, 2005: 406), reza la dedicatoria.

⁵ Nótese por supuesto la referencia apenas velada al Premio Planeta.

Cuando se instala en la habitación, Héctor Tortolero comienza a leer con interés un menoscrito llamado *El tesoro escondido*, firmado por Silvino Elórquiz, que narra el intento de huida del industrial Mascó (cuyo origen proviene también de *Libertarias*), de la Barcelona de los primeros momentos de la guerra civil ante el acoso que sufre por parte de anarquistas y antiguos empleados a los que vejaba constantemente. Ésta sería la segunda fábula de la novela, y mientras Héctor Tortolero la va leyendo, su realidad se va pareciendo y explicando a partir de los acontecimientos del mecanoscrito. En *El tesoro escondido*, Mascó se ve obligado a huir de su propia fábrica a través de las alcantarillas, y es conminado a dirigirse, cruzando las cloacas, hacia el cementerio, donde un antiguo empleado que el industrial había despedido se encargaría de emparedarlo dentro de un nicho para que nadie lo encontrase. Mascó no termina de confiar en su empleado y emprende otro camino que lo lleva, una vez sale de las cloacas, a ser testigo de un fusilamiento. Cuando los milicianos se retiran, el industrial le roba a uno de los cadáveres el mono de trabajo que lleva puesto para así intentar pasar desapercibido en la ciudad. Sin embargo, se encuentra muy débil y se desmaya durante el proceso. Cuando se despierta se da cuenta de que lo han confundido con uno de los fusilados, y de que lo han trasladado a un centro de reconocimiento de cadáveres. De allí logra salir ayudado por un misterioso anciano, quien resulta ser luego Chimo Bardina, el antiguo empleado que lo esperaba en el cementerio. Durante todo este proceso, Mascó ha intentado entender quién ha podido delatarlo, concluyendo que ha debido ser Barain, antiguo compañero de pupitre durante los años de colegio, con quien ha mantenido siempre una relación en la que han intercambiado constantes bromas crueles.

Movido por el hambre, y aparentemente seguro en su disfraz de proletario, Mascó acude al Hotel Ritz, convertido en ese momento en comedor comunitario. Allí encuentra sorprendentemente a Barain, que pese a ser un industrial como él, está caracterizado como un miliciano más. Barain niega ser el responsable de las desgracias de Mascó e incluso le facilita una dirección donde pueda refugiarse. Mascó acude a esa dirección, que resulta ser la vivienda de un antiguo militar, D. José María Godínez-Colomer. Éste trata con gran cortesía a Mascó, le da de comer, lo baña y le ofrece su cama para que descanse. Sin embargo, cuando se levanta a la mañana siguiente, el industrial descubre que el militar lo ha violado: Barain le ha devuelto a Mascó la broma que éste le gastó siendo niños, en la que el propio Mascó lo encerró en un baño junto a

un religioso homosexual. A partir de ese momento, el industrial entabla por obligación una relación de pareja con el militar, en la que Mascó se feminiza hasta el punto de comportarse totalmente como una mujer. Aunque en esta situación Mascó termina siendo feliz, decide abandonarla cuando descubre que el militar padece una doble personalidad que provoca que se crea él mismo y, a la vez, su propia hermana. A partir de este punto de la fábula de Mascó, Héctor Tortolero sustituye al narrador de *El tesoro escondido* y será él mismo quien continúe la narración para poder relacionarla con los acontecimientos que le van sucediendo en su propia realidad. De forma paralela a la lectura que ha realizado del mecanoscrito, Héctor Tortolero comienza a sentir una presencia extraña en la casa, casi sobrenatural, que se concreta cuando ve en el baño una figura femenina muy hermosa que identifica con una de las ancianas rejuvenecidas, y que además está cantando una de las canciones que su padre solía entonar en Caracas. No volverá a tener noticia de este personaje hasta que una noche, vagando a oscuras por la casa, lo empujan a una habitación y acaba manteniendo relaciones sexuales con esta mujer sin que el lector descubra verdaderamente quién es.

Durante su vida en la casa, Héctor Tortolero se va dando cuenta de que las ancianas reciben numerosas visitas, entre ellas la de un elegante anciano llamado Comas –y que él identifica rápidamente con el Mascó del mecanoscrito–, que se va a convertir en el preceptor de una sobrina de Flora y Fauna, quien vive también en la casa y de la que Héctor Tortolero no tenía noticias.

Una tarde en la que Héctor Tortolero se encuentra a solas con una de las ancianas, ésta le revela que ellas son antiguas prostitutas que trabajaron, cuando era un burdel, en esa casa que ahora habitaban; que conocieron al padre de Héctor Tortolero, un albañil que trabajó en el burdel haciendo reformas; y que ellas piensan que fue uno de los encargados de esconder en la casa un tesoro que se relaciona en la novela con el «Oro de Moscú».

A partir de este momento de su propia fábula, Héctor Tortolero, recrea a Mascó trabajando también en el prostíbulo (que es la casa de las ancianas) durante la guerra civil como administrador de las cuentas de la casa de alterne. Allí permanecerá hasta que aparece un alto grado militar (que el lector interpreta que es Barain), quien desaparece misteriosamente. Mascó, finalmente, será atrapado por las autoridades y permanecerá en la cárcel hasta 1956. Al salir de prisión, el industrial va a visitar al

enterrador que debiera haberlo salvado al principio de la narración, Chimo Bardina, que, aun reconociéndolo, le asegura que el verdadero Mascó murió fusilado. A la salida del cementerio será detenido por su propio hijo, que lo acusa de ser el responsable de la muerte de su padre –es decir, del propio Mascó–, motivo por el que permanecerá en la cárcel otros treinta años.

Mientras, en el presente de Héctor Tortolero una pared de la casa se desploma dejando un antiguo cadáver al descubierto. El muchacho intenta en ese momento evitar la huida de Comas, que huye junto a la sobrina de las ancianas, en la que Tortolero cree haber identificado a la muchacha que vio en el baño –y a la que piensa que Flora y Fauna están prostituyendo, de ahí la cantidad de personas que rondan la casa–, pero no lo consigue. Tras ese intento, Tortolero continúa su viaje hasta Galicia, lugar desde donde está relatando parte de la novela.

Finalmente, el lector descubre a través de una noticia firmada por el periodista José María Huertas Clavería,⁶ que las ancianas estaban siendo víctimas de un intento de desahucio por parte de bancos que pretendían quedarse con su casa, el verdadero «Oro de Moscú» –las personas que acudían a la casa tenían esa función y no la que les adjudicaba Héctor Tortolero–, saliendo todo a la luz gracias al descubrimiento de ese cadáver, que en un principio confunden con el padre de Copito de Nieve, el famoso gorila que habitó el zoológico de Barcelona.

Como venimos comentando, a través de este entramado de situaciones, posibilidades y caminos susceptibles de ser transitados, Rabinad ha creado una obra que supone un paso más en su trayectoria como novelista. *El hacedor de páginas* marca una línea formal continuista con *Memento mori* (y en algunos usos del narrador con *Libertarias*) en su afán de evolucionar respecto de formas narrativas pasadas, aunque

⁶ Personaje real y conocido por Rabinad. Preguntado sobre la utilización en la novela de la figura del periodista, el autor barcelonés respondió que:

Jo li vaig dir que ho faria, i ell va dir que endavant... No em va ni demanar que li enviés abans de publicar-lo. És un home meravellós, i en algun moment que vaig tenir alguns dubtes sobre aquesta història immobiliària, que és el veritable nus del llibre, em va ajudar i per això fora de l'article tumbé el cito juntament amb Lluís Permanyer, José Martí Gómez i Manuel Vázquez d'Artagnan [sic] com alguns dels que paraven una mica aquesta situació (Bombí-Vilaseca, 2005: 78).

sin romper con el cordón umbilical temático que para el autor barcelonés supone el mundo de guerra y posguerra.

Desde un punto de vista estructural puramente físico, *El hacedor de páginas* está dividido en tres extensos capítulos –«La casa encantada», «El tesoro escondido» y «El Oro de Moscú (Donde se aclara todo, o casi todo)»– que se subdividen a su vez en breves subcapítulos (con o sin título) que van siendo narrados por las diferentes voces que encontramos en la novela, y que suponen la principal dificultad de la misma.

El estudio del tiempo en *El hacedor de páginas* ha de tener en cuenta que el autor, dentro del juego interpretativo que le está proponiendo al lector, ha usado también el conjunto de elementos temporales de la novela para provocar conscientemente la confusión en el receptor de la obra. Como comentábamos, cada fábula se contextualiza en momentos distintos. Los hechos principales que le acontecen a Mascó tienen lugar entre 1936 y 1939, aunque este personaje vuelve a aparecer en una escena situada en 1956 y finalmente se incorpora, según la interpretación de la realidad que hace Héctor Tortolero, al presente del propio Tortolero y de las ancianas, es decir, a 1989, momento en que se desarrolla la fábula correspondiente al corrector de novelas y a Flora y Fauna.

Es difícil conocer exactamente la duración de cada una de las fábulas porque, aunque en ocasiones los narradores aportan datos cronológicos, éstos se van enmarañando más tarde en un cúmulo de imprecisiones y contradicciones que provocan que el lector, finalmente, termine dudando de esos datos que en principio suponía ciertos. Dentro de las aclaraciones más concretas, el narrador nos informa de la fecha en que Mascó se encontraba ya fuera de las alcantarillas: «Aquel 23 de julio, jueves, era el día de vuelta al trabajo» (Rabinad, 2005: 212), o cuando se produce la desaparición definitiva de Barain en el burdel, momento en que el lector deja también de tener noticias de Mascó, al parecer porque es detenido por las autoridades: «[...] la noche del 19 de enero de 1939» (Rabinad, 2005: 517). De esta manera, si exceptuamos la breve aparición de Mascó en 1956 y el periodo en que Héctor Tortolero cree reencontrarlo en 1989, el intervalo principal que engloba la fábula del industrial abarcaría desde el 20 de julio de 1936 (previamente a su salida ha pasado tres días en las alcantarillas), hasta ese 19 de enero de 1939. En la fábula de Héctor Tortolero, por su parte, se aúnan las

imprecisiones con la falta de datos objetivos, y el lector sólo puede adivinar que su convivencia con las ancianas dura unos meses dentro de ese 1989.

Con todo, incidimos en que los narradores pretenden en todo momento desconcertar al lector para que no pueda sujetarse con claridad a un asidero temporal y que él tenga que ir descartando el conjunto de propuestas que se le plantean, hasta que encuentre una que le satisfaga. Los ejemplos de este tipo son muy variados. Mientras Mascó se encuentra en las alcantarillas, sólo puede medir el tiempo a través del movimiento de las ratas. El personaje duda de cuánto ha permanecido en las profundidades, pero lo hace entre unos límites tan amplios que el lector no sabe a qué atenerse:

[...] ¿había cambiado tanto el idioma en la superficie, mientras él recorría el laberinto subterráneo? ¿Los tres días pasados en la cloaca habían sido en realidad tres años, como pasados en la caverna de Aldrakim, y regresaba a una ciudad distinta? Como quiera que sea, estos días o años de hambre y cochambre de soledad y sumidad [...] habían desempolvado su espíritu (Rabinad, 2005: 128).

En ocasiones serán los mismos personajes quienes aporten las imprecisiones. En un fragmento que está narrado por Héctor Tortolero, comentará él sobre sí mismo que «nacé en América en 1947» (Rabinad, 2005: 151). Sin embargo, más adelante se aportará un dato en el que una voz que forma parte de Héctor Tortolero y que siempre lo acompaña –voz que interpretamos como un desdoble de personalidad, debido a los problemas mentales de identificación de la realidad que el personaje parece ir desarrollando–, termina especificando que nació en 1950:

Se remonta a una mañana resplandeciente, Madrid, domingo, 19 de julio de 1936, aún no habíamos nacido (no sé tú, yo al menos tardaría catorce años en nacer) (Rabinad, 2005: 152).

Concretamente Héctor Tortolero parece vivir en un presente continuo sin diferenciación clara de los distintos momentos temporales, sensación de inestabilidad que prepara la futura configuración del personaje. Llegará a decir que: «todo parecía suceder en un despliegue panóptico con cualidad de presente continuo» (Rabinad, 2005: 226). Esto provoca que no logre ordenar lo que le va sucediendo cuando debe relatar algo: «Pero quizá me confundo, la cronología no es lo mío y no sé ahora si [...] fue antes o después de, y qué más da fuera esa tarde u otra» (Rabinad, 2005: 235), lo que lleva ineludiblemente a que el lector termine desconfiando de lo que cuenta porque la inestabilidad de su discurso es constante: «Pero sigamos adelante; o mejor, retrocedamos» (Rabinad, 2005: 343). Su confusa personalidad lleva a una consecuencia, y es que conocemos los primeros datos de Mascó a partir de la lectura que Héctor Tortolero realiza de *El tesoro escondido*. Sin embargo, como él no le concede una especial importancia a la ordenación de los hechos de su realidad, tampoco se la dará a lo que le pasó a Mascó, de forma que se saltará páginas de la novela o incluso las desordenará, con lo que el lector se moverá siempre en el terreno de la indeterminación respecto de la fábula que tiene lugar durante la guerra. Así, cuando se aburre: «(Tortor bostezó y se saltó otra página)» (Rabinad, 2005: 101). O más tarde, al caérsele las hojas:

A gatas sobre el suelo, se puso ahora (se había puesto entonces) a recoger de prisa las hojas y amontonarlas de cualquier modo una sobre otra; pues una peculiaridad del Silvino, que provocó en él una risa sardónica que no presagiaba nada bueno mientras se introducía resollando bajo la cama para agarrar un folio extraviado (dejando aparte el detalle de escribir el texto de su novela en bandera), era que el tal jamás numeraba las páginas; de modo que el ordenarlas resultaba si no imposible al menos muy laborioso, y él no estaba para perder el tiempo, hostia (Rabinad, 2005: 284-285).

Todo lo que hemos visto hasta el momento va a condicionar la visión que el lector tenga en lo que se refiere a la ordenación de los *acontecimientos* de las fábulas para la conformación de la *historia*. En principio no hay novedades importantes dentro de lo acostumbrado en la narrativa rabinadiana, y frente a lo que podría pensarse tras las explicaciones previas, las *anacronías* en el interior de cada una de las fábulas no son frecuentes. El autor ha preferido construir la inestabilidad temporal basándose en los

discursos de narradores y personajes, en lugar de en una desordenación real, lo que hubiera provocado ya una dificultad excesiva para el lector. Con todo, *retrospecciones* y *anticipaciones* están presentes en la narración. Las retrospecciones son usadas tanto por Mascó como por Héctor Tortolero para volver a sus respectivas infancias, momento de sus vidas en el que creen poder encontrar las claves de las vicisitudes que les acontecen en sus presentes. De esta manera, Mascó suele recordar su infancia con Barain para encontrar algún dato que le permita intuir dónde se encontrará su «amigo», al que cree responsable de todas sus desgracias. Así lo introduce el narrador:

Y como en un largo retorno a un pasado que nunca dejó de ser presente, Mascó volvió a encontrarse en el aula brumosa de su infancia, amarrado al duro banco de una galera turquesa,⁷ recitó, no, al duro banco de la clase compartido con el infernal Barain, cuya misión era precisamente convertir su vida en un infierno (Rabinad, 2005: 73).

Las retrospecciones que tienen como referente a Héctor Tortolero también se encaminarán hacia su infancia. A lo largo de su estancia en la casa junto a las ancianas, Héctor Tortolero va a encontrar lugares comunes en su memoria que terminan por llevarlo al pasado: a cuando su padre, siendo él todavía un niño, cantaba canciones que más tarde repiten Flora y Fauna; a cuando hablaba de la existencia de un tesoro que el propio Héctor Tortolero nunca creyó; o a cuando se refería a su destino, una bala que se disparó hace mucho y que aún no lo había encontrado.

[...] me encontraba en Caracas, en el patio de cemento agrietado de la casa colonial de Las Pastora, donde vivía con mi padre u otras familias de exiliados. Estirado sobre el suelo caliente, bajo el chinchorro donde papá sesteaba con la botella de ron Cacique en la entropierna, yo leía *La isla del tesoro* y oía a papá en su primera fase de embriaguez hablar de una bala perdida que le estaba buscando hacía años para incrustarse en su

⁷ Se hace aquí mención, aunque con una ligera variación en el adjetivo que acompaña a «galera», a un romance de Góngora que comienza así: «Amarrado al duro banco /de una galera turquesca». En él, un prisionero español añora su casa, situación que es también la que vive Mascó durante la novela. En *El hacedor de páginas* iremos viendo cómo el autor ha insertado entre las líneas del narrador o de los personajes constantes referencias literarias que ofrecen al receptor de la obra la posibilidad de un segundo nivel de lectura.

corazón, una bala que yo imaginaba como un satélite del tamaño de un dedal orbitando en zigzag el planeta (Rabinad, 2005: 53).

Por su parte, las anticipaciones son menos frecuentes y también tienen menos importancia. Surgen fundamentalmente en los fragmentos en que Héctor Tortolero narra los hechos desde su nueva localización, un faro gallego. Desde allí va graduando la información al lector para que se sepa que él posee datos fundamentales sobre el devenir de la trama. De esta manera deja entrever elementos que adelantan una futura intriga. Así, cuando llega por primera vez a la casa de las ancianas:

Recibí el tirón del inconsciente con la orden de levantarme y abandonar rápidamente aquella casa, su larvada soledad; de haberlo hecho, nada de lo ocurrido después habría sucedido, o yo no me habría enterado, que es lo mismo, y viviría ignorante y feliz (Rabinad, 2005: 30).

E incluso llega a avanzar cuál será el destino final de la casa: «Hoy la casa ha desaparecido devorada por la nefasta conjunción de inmobiliaria bulldozer y excavadora» (Rabinad, 2005: 482).

La falta de unas anticipaciones con verdadero peso dentro de la narración colabora a que de manera general los acontecimientos se presenten al lector en forma de *crisis*. Las soluciones narrativas que el autor ha dado a la trama, los giros argumentales, los imprevistos constantes... tienen la capacidad de sorprender asiduamente al que lee. Además, lo rocambolesco y original de algunas situaciones conlleva el matiz cómico que Antonio Rabinad ha buscado en toda la obra, tal y como explicaremos en el epígrafe siguiente.

En lo que respecta al *ritmo*, las dos fábulas presentan caracterizaciones diferentes. La fábula que aparece en *El tesoro escondido*, y que está protagonizada por Mascó, se presta mucho al *resumen* y hay un abuso de la *elipsis*. Esto se explica porque el intervalo de tiempo que se intenta abarcar es muy grande (principalmente se desarrolla, como ya sabemos, desde 1936 a 1939). En este caso podemos decir que el

tiempo de la fábula es mayor que el tiempo de la historia. Además, el mencionado uso de la elipsis tiene una explicación que se basa en el cambio de narrador que sufre esta fábula, que pasa de ser contada por el narrador creado por el autor de *El tesoro escondido* (Silvino Elórquiz) a ser imaginada por el propio Héctor Tortolero, quien en su continuación omite elementos anteriores. Así por ejemplo, la última escena protagonizada por Mascó que tiene a Silvino Elórquiz como autor termina con el industrial apoyado en el hombro del militar que lo acogió, D. José María Godínez-Colomer:

Entonces ella [se refiere al propio Mascó, que en su relación con el militar se ha feminizado hasta el extremo] reclinaba la cabeza en el hombro de él y susurraba:

—¿Me sigues queriendo, amor?

Que emitía un gruñido ininteligible.

Caía la noche equinoccial (Rabinad, 2005: 385).

En el siguiente fragmento en que aparece el industrial, ya sí narrado por Héctor Tortolero, se encuentra trabajando en el burdel sin que sepamos cómo resolvió su salida de casa del militar. Se puede interpretar que los hechos omitidos sí estaban narrados originariamente en el mecanoscrito, pero que el nuevo narrador obvia estos datos porque lo que es importante para él es su propia continuación de la fábula. De esta manera, Héctor Tortolero, comienza el texto como sigue:

Cuando Mascó después de sus cloacales peripecias y su experiencia infundibular en Flor de Té (¡siempre las cloacas!) arribó destrozado y harapiento al burdel de doña Emérita, era hombre muerto (Rabinad, 2005: 457).

Por su parte, la fábula que se desarrolla en 1989 presenta una mayor simetría entre el tiempo de la fábula y el tiempo de la historia, al abarcar tan sólo unos meses. No aparecen en esta ocasión las figuras del resumen o de la elipsis observables en el caso

anterior. Sin embargo, esta fábula protagonizada por Héctor Tortolero deja espacio para las *desaceleraciones* e incluso para las *pausas*. Ambas están motivadas por el mismo Héctor Tortolero, tanto en su faceta de personaje como en la de narrador. Cuando actúa simplemente como personaje puede ocurrir que se adentre en ensoñaciones o recuerdos, ensimismándose y aislándose de un mundo exterior que sigue su ritmo normal. En el siguiente ejemplo se sienta en un banco y cierra los ojos, concentrándose en las aventuras de su padre como anarquista junto a personajes de la época como Cipriano Mera, así como en las informaciones que le iba dando sobre el «Oro de Moscú». Sólo abrirá los ojos cuando una niña llama su atención para hacerle unas preguntas. La escena comienza con un simple: «Extendió los brazos por el respaldo del banco y cerró los ojos con firmeza» (Rabinad, 2005: 180), para terminar con: «*Perdone*, Tortor abrió los ojos con sobresalto, ¿podría usted contestar a unas preguntas?» (Rabinad, 2005: 183). Entre ambas se desarrolla un texto de cuatro páginas ajeno al ritmo general de la fábula y que supone una pausa evidente.

El mismo proceso tiene lugar en el ejemplo que sigue, aunque en esta ocasión Héctor Tortolero actúe al mismo tiempo como personaje y como narrador. Una vez vista la habitación que le ofrecen Flora y Fauna, el corrector de mecanoscritos decide quedarse con ella, para lo que pregunta un casi suplicante: «¿Puedo quedarme?» (Rabinad, 2005: 46) que supone el fin del subcapítulo. A continuación comienza un nuevo subcapítulo en el que Héctor Tortolero narra su visita al editor Fiveller. Es un fragmento lleno de referentes literarios y cinematográficos, que sirve al autor para parodiar la industria del libro y que termina con el mismo «*Puedo quedarme*» (Rabinad, 2005: 49) de páginas anteriores, conformándose de nuevo una clara pausa.

Finalmente en lo que se refiere al estudio del tiempo en la novela, destacamos que, frente a narraciones rabinadianas anteriores en las que la multiplicidad de narradores provocaba muestras de *presentación repetitiva* de un acontecimiento, *El hacedor de páginas* queda exento de este fenómeno. Cada narrador tiene perfectamente delimitado su campo de acción y no hay multiplicidad en la visión de un mismo acontecimiento, presentándose en la narración una *frecuencia única* en todo momento. Antonio Rabinad ha buscado en este sentido una simplificación, debido la dificultad que plantea la novela en otros campos.

En relación al espacio, al contrario que *Libertarias* –novela de la que la obra que nos ocupa recibe varios elementos, pero que no hemos caracterizado como novela urbana–, Barcelona volverá a ser el escenario fundamental de *El hacedor de páginas*. Sin embargo, para esta ocasión Antonio Rabinad no escoge los barrios que han sido los habituales de su itinerario narrativo particular. Así lo adelanta el autor en la entrevista que le realiza Carme Riera:

Para escribir mi última novela, que no transcurre en el Clot⁸ como *Los contactos furtivos*, *El niño asombrado* o *El hombre indigno*, he dado largos paseos por la ciudad fijándome en lo que todavía queda de mi época. Gran parte de esta obra transcurre en una casa de la calle del Carmen de Barcelona, entrando por la tienda El Indio⁹ (Riera, 2005: 3).

Efectivamente, Barcelona volverá a estar representada con una inmensa sucesión de calles, como son Casanova, Tetuán, las Ramblas, Sarriá..., pero será en esta ocasión un espacio interior el que cobre mayor protagonismo. Nos referimos a una casa situada en la vía Augusta que cumplirá, a lo largo de la narración, el papel de burdel, lugar de reunión de anarquistas y espías varios, centro de conspiraciones, casa abandonada que será rehabilitada más tarde, hogar de Flora y Fauna y, sobre todo, custodia de secretos múltiples y puede que de algún tesoro. Desde el principio el aura que envuelve a la casa es especial; hay un halo de misterio que la rodea y que la equipara con las grandes y deterioradas casas que son tan comunes en la novela gótica. Al mismo tiempo, Antonio Rabinad parece querer denunciar a través de ella una política urbanística abusiva, desarrollada durante muchos años en la capital catalana, para lo que incluso llega a aludir al antiguo alcalde barcelonés José María Porcioles Colomer.

⁸ Sin embargo, Antonio Rabinad no puede evitar mencionarlo en varias ocasiones durante la novela (hace lo propio con Pueblo Nuevo), e incluso lo utiliza como el barrio del que procede el padre de Héctor Tortolero. Comenta este mismo personaje que: «[...] me contaba mi padre que, en la feria que por San Martín se montaba cada año en el Clot, su barrio [...]» (Rabinad, 2005: 429).

⁹ Sin embargo Antonio Rabinad no se refiere en estas declaraciones a la casa principal en la que transcurre la novela, sino a un espacio secundario que apenas se menciona en la obra, una pensión de la que procede Héctor Tortolero. El corrector de novelas se hospedaba antes de alquilarle la habitación a Flora y a Fauna en «la pensión del Carmen con entrada por El Indio en una habitación de dos camas, la primara ocupada por dos argelinos [...]» (Rabinad, 2005:34).

Esta antigua casona aparece en la novela como un lugar desordenado, lleno de muebles por todas partes y polvoriento. Sin embargo, la casa reacciona al ser habitada por Héctor Tortolero, se despereza, hay una personificación palpable. Es como si hubiese conocido al hijo del albañil que un día la reparó e intentase revelar sus secretos. En un momento de desesperación, hastiado de leer con motivo de su trabajo, el corrector lanza *El tesoro escondido* contra una pared:

[...] y una fracción de segundo después se estrellaba en el tabique entre la tabla de planchar y el maniquí con un sonido cartilaginoso y sin sustancia, el impacto de una cestilla de mimbre, aquél tuvo la curiosa sensación de que la pared estaba viva, y quizás hueca; de que algo en su interior había acusado el golpe: y al advertir en el área del siniestro un redondel descascarado, se acercó a observar el foco del desperfecto. Y sin tocarlo, en un gesto opcional se frotó el codo, como si una persona hubiera sido golpeada precisamente en este sitio (Rabinad, 2005: 103).

El golpe que se acaba de producir causará en la casa una herida en forma de grieta que reflejará la humanización que en la vivienda se está produciendo. De hecho, la no cicatrización de esa herida-grieta termina provocando el derrumbe de la pared y el descubrimiento del cadáver que había permanecido tantos años emparedado. A ojos de Héctor Tortoleto, el impacto contra la pared semeja una verdadera herida causada a un ser vivo. A él:

Le pareció que los bordes del redondel se habían amoratado, pero lo atribuyó a la mala luz del cuarto. Estaba a punto de propinar a la pared unas palmadas como quien tranquiliza a un animal [...] (Rabinad, 2005: 219).

Entre Héctor Tortolero y la casa se ha producido una simbiosis, una extraña compenetración.¹⁰ La personificación de la casa en estas circunstancias ya fue tratada,

¹⁰ No es la primera vez, a lo largo de su historia, que la casa se ha hecho receptiva a las vivencias que se producen en su interior. Cuenta el narrador que, siendo burdel, la casa parecía levitar ante la energía producida por el conjunto de orgasmos provocados durante la noche:

desde un punto de vista fenomenológico por Gaston Bachelard, quien atribuía esa posible humanización (que para él no deja de ser simbólica) al contraste entre lo violento que hay siempre fuera de la casa y contra lo que ella nos protege, y la calidez humana que se resguarda dentro de ella. Es decir, la casa se mimetiza con aquello que guarda. Dirá el crítico francés algo que podemos aplicar a la casa de la novela de Rabinad:

[...] frente a la hostilidad, frente a las formas animales de la tempestad y del huracán, los valores de protección y de resistencia de la casa se trasponen en valores humanos. La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano (Bachelard, 2000: 78).

Tortolero se siente conectado con la casa desde el principio a través de una sensación que no logra verbalizar:

Sí, porque el temor y la confusión progresiva en que vivía desde el primer momento en que pisó el suelo de esa casa; el sentimiento de tristeza y desaliento que le embargaba, obedecía [...] a la percepción cada vez más aguda de sentirse conectado con algo, o alguien, que le precedía un paso en el tiempo[...]. La penosa sensación de que ya todo estaba escrito en un libro cuya lectura alguien, o algo, le llevaba una página de ventaja (Rabinad, 2005: 260-261).

Por ese motivo quiere instalarse en su habitación lo antes posible, no quiere retrasar acomodarse allí aunque esté todo muy sucio:

[...] entonces la casa entera parecía vibrar, ensancharse y crecer de estatura, como si toda la potencia acumulada del centenar de muertes simultáneas que explotaban aquí y allá en diversos puntos, pero formando en conjunto un surtidor, como l'ou que balla sobre el chorro de la fuente en la fiesta del Corpus, la empujasen hacia arriba y, desprendida de su base, tanta era la energía del calor acumulado en sus paredes, la casa se dispusiera a elevarse [...] (Rabinad, 2005: 452-453).

La imagen de la casa suspendida en el aire nos remite a *La saga/fuga de J. B.* a la que ya habíamos aludido previamente, donde Torrente Ballester eleva a Castroforte del Baralla por la energía producida por el estado de ánimo de sus habitantes. Parece que existe entre ambas novelas cierta similitud en el uso del elemento fantástico.

Por favor, déjenlo todo como está, les supliqué. Me encanta el polvo. *Pero ¿están sonriendo las dos?* Somos polvo y al polvo volveremos,¹¹ seguí con animación. Mañana traeré el resto de mis cosas (Rabinad, 2005: 46).

Finalmente Tortolero entiende que la casa le es familiar porque su padre estuvo allí antes. Las historias que el padre le pudo contar, aunque él no les prestase verdadera atención, fueron quedando en su memoria como un eco que se vivificó desde que traspasó el umbral. Al mismo tiempo, la casa ha reconocido a Tortolero y quiere hacerse presente. Tortolero ha vivido en ella y convivido con ella, la ha recorrido y se ha dado cuenta de que es algo más que un ser inerte. Cuando transita por ella durante la noche:

Sentía respirar la casa entera a su alrededor, un gran monstruo plácido aunque activo, sin bajar la guardia; un dragón custodiando desde siempre una doncella bisílaba (Rabinad, 2005: 291).

Ese monstruo ha conseguido que Tortolero, viajando a través del sueño y del recuerdo, se reencuentre con su pasado. La sensación onírica que el personaje padece en todo momento desde que está en la casa de las ancianas no es más que una recuperación de sus raíces, de lo que verdaderamente es. Tortolero ha vuelto a su pasado y ese pasado le ha proporcionado claves para interpretar el presente que él siente como real. Sobre esto comenta Bachelard que:

Es preciso que examinemos más de cerca cómo se presentan en geometría soñadora las casas del pasado, las casas donde volvemos a encontrar en nuestras ensoñaciones la intimidad del pasado (Bachelard, 2000: 80).

¹¹ Igual que en novelas anteriores, Antonio Rabinad usa aquí la Biblia de forma sarcástica, se trata de un instrumento más para provocar la risa en el lector. Toma la cita del Génesis: «Ciertamente eres polvo y al polvo volverás» (Gn 19).

Dos elementos fundamentales destacan en la caracterización de la casa, los ruidos de procedencia desconocida que por la noche se escuchan en ella, y los olores.¹² Antonio Rabinad vuelve a utilizar el olfato como el sentido fundamental para la caracterización de ambientes y para sugerir en el lector diferentes sensaciones. De esta manera, cuando Tortolero llega por primera vez a la casa va describiendo sus propias impresiones y se detiene fundamentalmente en el olor:

Avanzo a tientas por los corroídos corredores de la mansión mientras me asalta aquel espantoso olor a podredumbre que era como el olor del fin del mundo.

[...] aquel aire espeso y casi sólido apestoso a caca de ratón y al polvo, que en capas sucesivas y volátiles, alfombraba los márgenes no hollados del mosaico (Rabinad, 2005: 37-38).

Igual pasa con el cuarto que va a habitar, un espacio que, de forma subjetiva, Tortolero considera como el corazón de la casa. Los ruidos se volverán insistentes, y él ha de abrir el armario para cerciorarse de que está vacío. Igualmente, el olor¹³ es una continuación exacerbada del resto de la vivienda, pero al que él asocia cierto romanticismo literario:

Aquí la caca olía dulcemente nauseabunda, quizá porque el olor a polvo y a excremento de ratones e insectos muertos de inanición, unido al proceso de envejecimiento y autodestrucción de muebles y cortinajes, se mezclaba con el de las plantas, que, según pude apreciar por una laguna o grieta en el esmeril del vidrio, aparecían colgadas en anillas de hierro sujetas a la baranda exterior. Después comprobaría que eran geranios malva, una especie que huele a manzana, y recordaría a Schiller guardando en el cajón de su escritorio manzanas en descomposición, cuyo efluvio dicen que le inspiraba (Rabinad, 2005: 41).

¹² Mencionamos que dos textos de la novela se titulan «El olor» y «Sigue el olor».

¹³ Aunque estemos tratando los olores focalizándolos en la casa, queremos destacar que serán una constante en todo *El hacedor de páginas*. De hecho, *El tesoro escondido* será definida como «una novela olfativa» (Rabinad, 2005: 122).

Vemos a través de estos ejemplos cómo Antonio Rabinad deja de lado la comicidad en la pintura de este ambiente, y se centra en el dibujo de un espacio similar a las casas recreadas en la novelas de terror decimonónicas, para que sea uno de los vehículos que permita la trasmisión de la intriga que se observa en la trama.

En último lugar, vamos a tratar la interpretación que Antonio Rabinad le da a uno de los espacios secundarios de la novela. Este sitio, aunque secundario como decimos, es indicativo del caudal de análisis del que es susceptible la narración: nos referimos al faro gallego desde el que narra parte de la obra Héctor Tortolero. En la parte final de la novela, el corrector de mecanoscritos persigue a Comas y a la sobrina de Flora y Fauna sin que consiga alcanzarlos. De forma irreflexiva, el personaje continúa viajando y termina en Galicia, donde acaba encontrando a unos parientes lejanos de su padre con los que se terminará hospedando. Desde allí narra lo que ha vivido. Dice que es el «único habitante de este ruinoso faro desahuciado en la costa galega no cabo do mundo, ante el mare tenebrosum» (Rabinad, 2005: 35). Allí, en un marco natural que le permite imaginar «ciudades legendarias y barcos hundidos por los escollos» (Rabinad, 2005: 35), Tortolero afirma que ha encontrado la paz:

[...] he encontrado la vida y a mis parientes: un viejo matrimonio que dicen ser primos segundos o terceros de mi padre y por lo tanto primos míos; primo me llaman, debido al imperecedero parentesco, albañiles los dos como mi padre, lampiño él, velluda ella, igualados o mejor invertidos por el oficio y la vejez, golpeándome la espalda con su mano gris reseca por los años y el cemento: legañosos, jubilosos, primo primo, al visitarles en su choza, yo, el indiano; y de lejos, al divisarme en el barandal del faro, ¡primo! ¡primo!, llamándome para la pitanza que les pago (Rabinad, 2005: 36).

Nos parece muy significativo que Antonio Rabinad no utilizase el faro de forma literal, sino que él mismo le concediese otra interpretación. Nos dice el autor que la óptica de Tortolero se va haciendo cada vez más imaginativa:

[...] fins al punt que els últims capítols el poso en un manicomi. Potser no estava totalment boig, però sempre estava ficat dins un món paral·lel. És en un centre psiquiàtric

a Conxo, a Galicia, i un dels psiquiatres al llibre és Manuel Rivas. Però ell ho explica d'una altra manera, i troba casualment un parent gallec que el convida «com a becari» i li diu que allà estarà millor (Bombí-Vilaseca, 2005: 78).

De modo que el autor ha intentado crear una metáfora en la que ese lugar que a Tortolero le sirve para estar «retirado en la paz de estos desiertos donde sosiego mi espíritu con pocos pero doctos libros juntos, exiliado en mi torre de Juan Abad, como Quevedo [...]» (Rabinad, 2005: 36) se ha convertido en un centro de obligado internamiento (como para Quevedo) obligado por las autoridades. Este juego es uno más de los muchos que plantea Antonio Rabinad durante la novela.

En *El hacedor de páginas*, tal y como pasaba en *Libertarias*, se observa un gran esmero por parte de Antonio Rabinad en el tratamiento del conjunto de juegos en los que participan los narradores de la novela. Sin embargo, la complicación ha aumentado; de la misma manera que el autor barcelonés concibió en su creación esta novela como un elemento lúdico personal, también termina proponiendo lo mismo para los lectores, quienes van recibiendo información sobre los distintos acontecimientos de la narración y ante la que deben tener una actitud activa para resolver la maraña de situaciones confusas y de medias verdades que se van planteando. En principio podemos distinguir cuatro narradores principales:

- 1) Un narrador en primera persona que corresponde a la sobrina de Flora y Fauna que se encuentra acogida en casa, y que informa al lector sobre momentos concretos de su vida cotidiana.
- 2) Otro narrador en primera persona, que en esta ocasión corresponde a Héctor Tortolero quien, desde su exilio en el faro gallego, contará todo lo que le ha sucedido.
- 3) Un narrador en tercera persona creado por Silvino Elórquiz, el autor de *El tesoro escondido*, quien cuenta lo que acontece a Mascó durante la guerra.
- 4) Un último narrador en tercera persona que fundamentalmente va a ir acompañando a Héctor Tortolero y que va a aportar un punto de vista distinto a lo que le va sucediendo.

En las líneas que siguen vamos a intentar analizar cada uno de los narradores anteriores, señalando sus aspectos fundamentales y advirtiendo cómo van a ir variándose y modificándose a medida que se desarrolle la novela.

El primero de los narradores mencionado, aquél que representa la voz de la «niña»¹⁴ a la que cuidan Flora y Fauna, es el menos frecuente durante la novela, pero le sirve a Antonio Rabinad para recuperar la fórmula de ese narrador-niño que era fundamental en *El niño asombrado* y en *El hombre indigno*. El autor ha creado una voz que reproduce las fórmulas infantiles de la sobrina, y que le permite presentar una parcela de la vivienda y de la vida de las ancianas a la que no tiene acceso Héctor Tortolero. Para simular las formas infantiles, Antonio Rabinad utiliza parlamentos largos en los que no predomina la subordinación sino la yuxtaposición de oraciones más cortas, al tiempo que usa formas coloquiales o propias del registro oral. En el ejemplo siguiente, Rabinad utiliza este tipo de narrador para incidir en la idea de que las cosas no son siempre lo que parecen:

Los mayores tienen eso, dicen una cosa e inmediatamente la contraria, es como si las cosas fuesen dobles o triples o infinitas, y nada fuese verdad ni mentira sino todo lo contrario, qué lío (Rabinad, 2005: 80).

A través de este narrador entendemos diversas cuestiones que otros narradores plantean a lo largo de la novela. Una de ellas es el conjunto de ruidos de los que Héctor Tortolero había hecho partícipe al lector. Los juegos continuados de la niña por la casa, sin que nadie la viera, explicarían los misteriosos sonidos. La niña se divierte, se ríe con sus juguetes e imagina un mundo de fantasía. Al mismo tiempo se relaciona con la casa, a la que trata como elemento protector. Refiriéndose a sus muñecas, la niña comenta:

¹⁴ Entrecomillamos el término porque no queda claro en la novela si en realidad es una niña o una disminuida psíquica que las ancianas tienen a su cargo y que tendría una mentalidad infantil.

Yo las quiero a todas por igual, sean traperas o princesas, y a veces me acurruco en el espacio en medio del armario,¹⁵ cierro las dos puertas, soy feliz e imagino que no he nacido aún, las oigo cuchichear en lo alto y de pronto nos reímos juntas, la risa de ellas es muy parecida al maullido de un gatito (Rabinad, 2005: 93-94).

Pero eso no quiere decir que toda la información que reciba el lector procedente de este narrador sea clarificadora. Al contrario, su estilo rompe con la inercia habitual de la narración y en ocasiones termina planteando más dudas que respuestas debido a que el lector no espera el contraste tan grande que se produce entre cada subcapítulo de la novela. Un ejemplo claro es el brevísimo episodio, que es en sí mismo un subcapítulo, en el que, sin motivo aparente, la niña pide auxilio:

Socorro, por favor, soy una niña, estoy en la calle Arrecife, ¿alguien me oye? Y si me oye, ¿puede avisar al comandante que se dé prisa? ¡Por favor! ¡Por favor! ¡Quieren matarme! (Rabinad, 2005: 99).

Lo que acabamos de leer se explica por el mero juego infantil y por las incongruencias que un niño puede llegar a decir mientras está sumido en sus aventuras imaginarias, pero el lector no posee en mitad de la novela los referentes adecuados para esta interpretación y queda sorprendido y desorientado.

Finalmente nos hacemos eco de un momento de la novela del que nos hace partícipes este narrador infantil. La niña cree convivir con Dios, aunque más adelante, fragmentos narrados por otra voz nos aclararán que es su preceptor, Comas, el que le ha hecho pensar esto. Lo que nos interesa es la visión que la niña tiene de ese momento, destacándose, por la ingenuidad de este personaje-narrador, la aceptación de lo maravilloso dentro de lo cotidiano:

¹⁵ Recordemos cómo Tortolero se había visto obligado a abrir las puertas de su armario para cerciorarse de que se encontraba solo en su cuarto. Antonio Rabinad utiliza los narradores de ambos momentos (el narrador infantil y el que se usa cuando Tortolero abre el armario) para conseguir una visión doble de la situación. Al mismo tiempo, se emplea la figura del armario para simbolizar cómo la niña pertenece a la misma esencia de la casa. Su presencia misteriosa es uno de los secretos mejor guardados por la vivienda. En el mismo sentido, Gaston Bachelard hace hincapié en la idea de intimidad que desprende el armario y que intensificaría la estrecha relación entre casa y niña: «El espacio interior del armario es un *espacio de intimidad*, un espacio que no se abre a cualquiera» (Bachelard, 2000: 112).

Hoy he vuelto a ver a Dios.¹⁶ He abierto los ojos y allí estaba, en medio del cuarto, ante la cama llena de muñecas, quién sabe el tiempo que llevaba mirándome, y una luz que venía de lejos aureolaba sus cabellos (Rabinad, 2005: 206).

El segundo tipo de narrador que encontramos es el propio Héctor Tortolero, que repasa desde su retiro gallego lo sucedido junto a las ancianas. Más que escribir, en su nueva ubicación se encarga de «ordenar estos apuntes de mi vida muerta» (Rabinad, 2005: 36-37). A lo largo de la novela vamos encontrando extractos de lo que se supone son las diversas anotaciones del corrector sobre todo lo que ha vivido. El primero de estos subcapítulos se titulará «De “Los apuntes de Héctor Tortolero”», y a partir de ahí irán apareciendo de forma numerada las siguientes aportaciones de este personaje-narrador. Estos textos, narrados también en primera persona, favorecen la fragmentación total de la novela, dado que el lugar en el que se insertan en el total de la obra parece arbitrario. Su característica más destacada es el proceso de autocorrección que se observa en la escritura. Héctor Tortolero demuestra durante todo el relato su voluntad de crear una novela en el futuro, para lo que maneja varias posibilidades durante la narración, como una novela sobre el S. XIX, otra que piensa titular provisionalmente *Las hermanas Karamázov*, o una última que es inspirada cuando ve a la que cree una de las ancianas desnuda en el baño, que titularía *Eva en el retrete*.¹⁷ En cualquier caso muestra que está interesado por la actividad creadora. En los fragmentos que él narra vemos cómo el propio Tortolero discute con la voz¹⁸ que siempre lo

¹⁶ No olvidemos que los protagonistas de *El niño asombrado* y de *El hombre indigno* también fueron testigos de situaciones sobrenaturales de este tipo, y que ya relacionamos estas experiencias con otras obras de protagonistas similares que viven procesos parecidos. El ejemplo que nos pareció más claro fue el de *El príncipe destronado* de Miguel Delibes.

¹⁷ Debemos hacer aquí un pequeño inciso para señalar las similitudes que encontramos entre Héctor Tortolero y la figura del propio Antonio Rabinad quien, nuevamente, deja en su novela rastros de su propia biografía. En relación a las obras a las que nos acabamos de referir, recordemos que el último proyecto literario en que se encontraba inmerso Rabinad era también una novela sobre el siglo XIX, y que *Las hermanas Karamázov* era el título provisional de *El hacedor de páginas*. Asimismo no debemos olvidar el pasado en Caracas tanto de Tortolero como del autor, y los trabajos paralelos que ambos desempeñan en editoriales que parecen ser la misma, «Planeta» en la realidad y «Satélite» en la ficción.

¹⁸ A lo largo de la novela se nos aclara que esta voz ha acompañado a Tortolero desde siempre, y que éste ha llegado a pensar en algún momento que podría ser su padre. El corrector considera que no está loco, pero sin duda esta peculiaridad del personaje contribuye a alejarlo de la realidad y acentúa la confusión que paulatinamente va sufriendo y que le imposibilitará discernir entre lo que lee y lo que vive. En el siguiente fragmento es el propio Tortolero el que desea hablar con la voz, pero ella no responde:

acompaña sobre lo conveniente o no de un término o de un modo de expresión. Así, el uso de este narrador se identifica fácilmente por la utilización de fórmulas como las que puntualizan la siguiente descripción del jardín de la casa:

[...] por una balaustrada enteramente recubierta de yedra de la que sobresalían como invictas cabezas de guerreros (¿por qué *invictas*? Porque no han sido cercenadas, idiota) (Rabinad, 2005: 18).

Vemos cómo el fragmento que se encuentra entre paréntesis reflexiona sobre lo conveniente de la expresión que se ha usado previamente, concretamente sobre la idoneidad de ese «invictas». No siempre estas cavilaciones sobre el proceso creativo tienen una finalidad crítica, en otras ocasiones pueden ser laudatorias, alabando el comentario lo ya escrito. En el fragmento siguiente vemos cómo se aprueba la forma en la que Héctor Tortolero narra la manera en que las ancianas usaban su curiosidad para almacenar datos:

O bien ataban cabos con lo oído y al ligarlo a sus propios recuerdos, que yo veía chisporrotear en sus ojos como hogueras lejanas, humaredas indias solo inteligibles para ellas (bonito, ¿no?), podían crear en segundos un mundo imaginario, tan duradero como una pompa de jabón, pero igualmente verdadero dentro de su efimeridad. *Muy bien*. (Rabinad, 2005: 224).

A lo largo de estos fragmentos se advierte una evolución en la forma de narrar de Héctor Tortolero. Paulatinamente se va a apreciar la influencia de lo que este personaje-narrador ha ido leyendo en la novela de Silvino Elórquiz, llegando a reproducir expresiones que previamente han aparecido en *El tesoro escondido*.

Él [se refiere a la voz] sabía que yo deseaba hablar de Mera y de haber interpuesto su voz a mi blablá, eso hubiera indicado en mi mente esquizofrenia. Él siempre protegiéndome, el cabrón. No, si a veces creo que es mi padre que se ha metido ahí dentro no sé cómo. Pero no puede ser porque, de niño, yo ya tenía esa sensación de alteridad (Rabinad, 2005: 152).

En la parte final de la novela se observan unos fragmentos titulados «Reflexiones de un espejo», que suponen una variación en la temática de lo narrado por Tortolero. Ya no cuenta sus aventuras con las ancianas, sino que se reproducen los textos que el propio Tortolero escribe en los libros de llegada de los distintos albergues en los que se va alojando de camino a Galicia. Con estos textos el círculo de la vida narrativa del Tortolero personaje se va cerrando. Una vez que llegue a territorio gallego comenzará a repasar lo ya elaborado.

El tercer tipo de narrador es el que aparece inicialmente en el mecanoscrito de Silvino Elórquiz. En esta ocasión nos referimos a un narrador en tercera persona que va siguiendo a Mascó por todo su periplo durante la guerra civil. Lo significativo de este narrador es la fórmula elaborada por Antonio Rabinad, a partir de la que el que cuenta los hechos es frecuentemente interrumpido por el propio Héctor Tortolero en su afán por corregir o por dar su opinión (habitualmente negativa) sobre el texto. En el ejemplo siguiente, se narra la entrada de Mascó a las alcantarillas siendo empujado por el portero de su fábrica. Asimismo, el comentario de Tortor muestra su impaciencia porque la narración no avanza:

[...] comprobó [Mascó] al ponerse en pie que había perdido un zapato y tuvo el frustrado gesto del que busca el mechero en un chaleco inexistente ¡Al grano, al grano!¹⁹
(Rabinad, 2005: 66).

Una derivación de este fenómeno se va a producir en las ocasiones en las que las reacciones de Tortolero al leer *El tesoro escondido* sean contadas por otro narrador ajeno que no aparece personalizado. Son fórmulas del tipo siguiente. En este momento, se cuenta la herida que se ha hecho Mascó al caer por la escalera de la alcantarilla:

¹⁹ Advertimos también cómo los juegos tipográficos se relacionan con la combinación de narradores en la novela. Los textos de *El tesoro escondido* aparecen en un tipo de fuente distinto al que se usa de forma general en el resto de *El hacedor de páginas*. Esto no se respetará cuando sea el propio Héctor Tortolero el que prosiga las aventuras de Mascó a partir del texto de Silvino Elórquiz. Asimismo, las interrupciones de Tortolero mientras se mantiene el narrador original de *El tesoro escondido* aparecen en un tamaño de fuente más pequeño para ser diferenciadas con más claridad por el lector. Nosotros mantenemos esta última fórmula para clarificar los ejemplos.

Un líquido rezumaba de su frente y al palparse la ceja derecha, donde se configuraba un hematoma, su mano se untó de algo pegajoso que dejó en su boca un sabor dulce y metálico (cuánta historia para contar que se hizo sangre, gruñó Tortor saltándose una página)... (Rabinad, 2005: 66).

Otro caso peculiar, y que tiene que ver también con cierto grado de fantasía que lleva hasta lo cómico, como es la idea ya mencionada de que la casa pudiera volar, se produce cuando no es Héctor Tortolero el que lee *El tesoro escondido*, sino que son sus gafas, dejadas al azar encima del mecanoscrito, las que descifran lo plasmado en las páginas. Previamente se nos informa de que Tortolero abandonó la lectura del texto, «Lo dejó sobre la tabla de planchar y puso sus gafas encima, como incitándolas a proseguir la lectura por su cuenta» (Rabinad, 2005: 104), cosa que evidentemente harán, por lo que en el siguiente subcapítulo en el que se narren la vicisitudes de Mascó veremos el título «Lectura de las gafas de Tortor». Esta broma no varía en absoluto la manera en que se narrará esa parte de *El tesoro escondido*, pero sí aumenta el tono cómico, que es lo que busca Rabinad.

Finalmente en lo que a este tercer tipo de narrador se refiere, especificamos que a lo largo de *El hacedor de páginas* será sustituido, como ya hemos comentado, por el propio Héctor Tortolero, quien tomará su testigo al narrar lo que le va pasando a Mascó. En esta sustitución no se advertirá un cambio en el estilo de contar las cosas –entre otras características se sigue narrando en tercera persona–, aunque se suprimirán los comentarios del propio Tortolero dando su opinión. Además, se eliminará la diferencia tipográfica que se advertía anteriormente entre los textos de *El tesoro escondido* y el resto de la narración. Por último destacamos que este cambio en la corporeidad del narrador se avisará con una nota al pie:

El texto que sigue a continuación ha sido reconstruido en base a notas casi indecifrables dejadas por TT [se refiere a Tortolero], y a otras fuentes supuestamente verídicas, sin que podamos garantizar al cien por cien dicha veracidad (Rabinad, 2005: 457).

El cuarto y último tipo de narrador que se usa en *El hacedor de páginas* es el de un narrador en tercera persona, que *focaliza* en Tortolero y que informa al lector sobre lo que le va ocurriendo al personaje. Este narrador se va a ir combinando con los fragmentos narrados en primera persona por el mismo Héctor Tortolero, de forma que es posible que nos encontremos que una situación es narrada en primera persona, y que varios subcapítulos más adelante dicha situación concluya siendo contada por un narrador en tercera persona, con lo que se sigue contribuyendo a la variedad de formas dentro de la novela. Este narrador en tercera persona, que no vamos a saber quién es, va a reflexionar también sobre el hecho creativo de la escritura, añadiéndose en mitad de su parlamento comentarios sobre su propia labor literaria, aunque en esta ocasión sin que exista una modificación tipográfica que facilite la comprensión para el lector. En el siguiente ejemplo Tortolero está observando a la misteriosa mujer en el baño. Para contextualizar la situación, el narrador utiliza una comparación, y luego se arrepiente de la fórmula empleada:

De pronto ella se puso en pie y exhaló un gemido de agonía, un grito inhumano, ronco, como el de las agoreras aves blancas que planean sobre la última página de *Arturo Gordon Pym*²⁰ (¡otra vez esos malditos pájaros! ¿No he mencionado ya eso? Corregir) (Rabinad, 2005: 118).

Este narrador también será consciente de la dificultad que tiene el lector para comprender las variadas situaciones que se va encontrando debido a la alternancia constante de voces que participan en la novela, y llega a exclamar expresiones del tipo: «qué lío, eh?» (Rabinad, 2005: 169) para remarcar lo enrevesado de las circunstancias.

A estos cuatro narradores principales les vamos a añadir las continuas notas al pie que van apareciendo a lo largo de la novela, como la ya expuesta en la que se avisa al lector de que Héctor Tortolero comenzará a narrar las aventuras de Mascó. Estas notas tienen una función informativa para el que lee, al mismo tiempo que forman parte del entramado de la novela y que constituyen un elemento más dentro del juego narrativo que plantea el autor.

²⁰ Se hace referencia aquí a *La narración de Arhur Gordon Pym*, la conocida novela de Edgar Allan Poe.

Otro añadido a los cuatro narradores principales es la reproducción, en la parte final de la obra, del texto periodístico de José María Huertas Clavería, que tiene la función de intentar ofrecer una pauta interpretativa al conjunto de la trama.

Tras el análisis de todos los narradores que conforman *El hacedor de páginas*, queremos destacar la profunda reflexión que Antonio Rabinad ha querido exponer en esta novela sobre la creación literaria, sus fórmulas y sus entresijos. El autor barcelonés, que le daba una importancia fundamental al proceso de la escritura y que se consideraba a sí mismo, por encima de todas las cosas, escritor, hace una exposición descarnada de todo el mundo del libro, desde el editorial (con la sátira del conocido premio literario) hasta las raíces y el germen de proceso creador mismo. Efectivamente, tal y como exponía Carme Riera, estamos ante una novela profundamente metaliteraria, lo que se advierte desde su mismo título. Antonio Rabinad concebía el trabajo del escritor en una doble vertiente. Por un lado, era la manera de trabajar con las letras del alfabeto y combinarlas de forma acertada; domar el lenguaje, pulirlo como el carpintero trabaja la madera. Esta variante, digamos artesanal, procedía en él de su origen autodidacta (aunque al mismo Rabinad no le gustase el término). Por otro lado, Antonio Rabinad destacaba la enorme capacidad de las palabras para sugerir, una facultad que él consideraba casi sobrenatural: «Yo imagino el lenguaje como una nube inteligente sobre la cual Dios está sentado, con una lira, y de la que a veces nos llega alguna nota» (Caballé, etc., 2001: 70). La unión de ambas facetas es lo que crea la novela, lo que faculta al autor para «poner unas letras al lado de otras, y que sin darte cuenta crees una cosa que antes no estaba pero que ahora está» (García Aguilera, 2006). El significado de lo que es un «hacedor de páginas» se va derramando entre las páginas de la obra, y va siendo empujado hacia el lector por los comentarios y los usos de los propios narradores.

Héctor Tortolero tiene la voluntad de crear una novela, y para tal fin va aprehendiendo de la realidad todo aquello que le pueda ser útil. Él se impulsa a no cejar de luchar por su empeño: «Hacer novela, amontonar páginas. Soy un hacedor de páginas» (Rabinad, 2005: 45). Tortolero es al comienzo de la novela un escritor teórico que tiene como oficio un trabajo literario «menor»: encargarse de corregir y valorar la labor y las creaciones de otros. Poco a poco va variando su papel, hasta que consigue engendrar sus propias fábulas, primero partiendo de los personajes de Silvino Elórquiz y luego, ya desde el faro, generando los textos en primera persona que él mismo redacta y

que se dejan ver en *El hacedor de páginas*, donde combina fantasía y realidad. Poco a poco veremos referencias a él que lo tratan como al «hacedor de páginas»:

Al despertar, TT se encontraba flotando en una claridad blanca increada y henchido todo él de un entusiasmo que fluía de aquel manantial de luz, anunciando al hacedor de páginas que el mundo es siempre una página en blanco donde todo está aún por escribirse (Rabinad, 2005: 130).

Y es que efectivamente se acaba transformando en lo que Antonio Rabinad cree que es un «hacedor de páginas», la persona capaz de crear realidades nuevas a través del vehículo de la literatura, en el que se insertan en igual medida el esfuerzo, lo vivido y lo que de irracional tiene el elemento literario. Consideramos que tanto Tortolero como Rabinad son los hacedores de páginas a los que hace mención el título de la novela.

En este mismo sentido destaca el recurso empleado por Antonio Rabinad para entremezclar los parlamentos en los que está presente Héctor Tortolero con numerosas citas literarias que caracterizan al propio personaje, dando cuenta de todo lo que ha leído el corrector y posibilitando además un juego constante de intertextualidades en la narración. De esta forma se termina creando una novela que es partícipe de otras innumerables obras literarias. Estos pasajes varían en su dificultad para ser reconocidos, y aunque en algunos de ellos se explicita que verdaderamente son citas de otros autores, esto no es lo frecuente. Así pues, cuando Tortolero visita la casa por primera vez alude al famoso cuento de Monterroso: ¿«Existía algo en la atmósfera de la casa que propiciara las alucinaciones? Cerré los ojos y cuando volví a abrirlos el dinosaurio todavía estaba allí» (Rabinad, 2005: 23); o cuando les está aclarando a las ancianas que se siente español aunque haya nacido en Caracas, usará un «Tranquilas. Yo siempre fui por alma y por cabeza, dije citando a mi poeta favorito, español de conciencia, obra y deseo» (Rabinad, 2005: 32) que remite al poema «Español», de Rubén Darío.

Esta última característica mencionada nos permite actualizar el segundo adjetivo con el que Carme Riera califica a la novela: «cervantina». Dejando de lado la vertiente metaliteraria que ya hemos analizado, observamos la diáfana analogía que Rabinad pretende presentar entre Tortolero y Alonso Quijano. Ambos perderían la cordura a

través de la lectura de obras literarias, y es que Tortolero está tan obsesionado por plasmar su mundo narrativo que termina conjugando lo literario y lo real, creando una amalgama inseparable.

Al mismo tiempo destacamos el conjunto de autores que se nombra en la novela, conformándose un amplio grupo formado por decenas de ellos: Mujica Láinez, Kafka, Lovecraft, Flaubert, Proust, Henry James, Barral, Marsé, Faulkner... Constituyen el mundo de referentes literarios de Antonio Rabinad y le sirven además para realizar homenajes personales:²¹ «Al llibre també hi surten algunes persones que aprecio i admiro, i fins i tot dedico alguns capítols a alguns d'ells» (Bombí-Vilaseca, 2005: 78).

Prosiguiendo con las formas de expresión de la novela, destacamos que el papel fundamental que se le da al juego de narradores tiene como consecuencia la eliminación casi total del diálogo, quedando éste confinado a momentos puntuales. Además, en *El hacedor de páginas* hay un ostensible aumento en la riqueza del vocabulario empleado, destacándose el adjetivo preciso y preciosista (a veces inventado, pero igualmente efectivo) junto a expresiones cultas que frecuentemente contrastan con las situaciones en las que se emplean. Por ejemplo, cuando Mascó entra en las alcantarillas:

[...] tuvo la rápida visión del cenetista o mejor de su linterna arrancando destellos a su cara rojiza, su centelleante ojo de cíclope, y detrás el cuerpo oscurecido contra el sombrío alentar de la fábrica. Y oyó a la rogallosa voz conminarle abajo, abajo, con las ratas se entenderá mejor, Mascó (Rabinad, 2005: 61).

En último lugar, se observa una disminución en la utilización del «estilo entrecortado» rabinadiano, siendo su máxima expresión en la novela los distintos juegos tipográficos que demarcan los fragmentos con diferente narrador, así como los comentarios a distintas expresiones en esos mismos textos.

²¹ Mencionamos en este sentido el recuerdo que tiene Rabinad hacia Vázquez Montalbán, a quien efectivamente dedica un fragmento: «Para Manuel Vázquez Montalbán» (Rabinad, 2005: 238), acompañado de una cariñosa aclaración a pie de página: «Escribí este trozo dedicado, en vida de M. V. M., pensando que él lo encontraría divertido. Siendo la muerte por definición nada, creo que debo dejarlo tal cual» (Rabinad, 2005: 238).

En lo que se refiere a los personajes, junto a la figura de Héctor Tortolero, que ya ha quedado analizada, destacan los papeles de Mascó y de las hermanas Flora y Fauna. Los tres, junto a Tortolero, componen un grupo de *personajes redondos* que no paran de evolucionar a lo largo de la novela. Asimismo presentan la típica *calificación por función* de los personajes rabinadianos, a través de la que el lector se va haciendo una idea de cómo es cada uno de ellos por cómo van actuando en las páginas de la obra –en este sentido resaltamos el matiz cómico de la mayoría de los actos en los que participan, circunstancia esta que veremos con más detalle en el epígrafe siguiente–. Sí es cierto que en ocasiones el narrador se detiene en intentar describir a las ancianas, pero esas descripciones no son concretas, sino subjetivas, e imposibilitan una caracterización exacta de los personajes. En el siguiente fragmento destaca el acentuado tono lírico con el que el narrador se refiere a Flora y a Fauna:

Mirando hacia las gemelas, que permanecían en la puerta sin decidirse a cruzar el umbral como si temieran a la luz, a cuya exposición podrían disolverse como ectoplasmas (de nuevo me golpeó el asombroso parecido, el mismo rostro cuarteado e idéntico, cada una copia exacta de la otra, intercambiables ¿también para el amor?: una frágil tacita de porcelana que conserva su forma eterna al parecer, pero cuadriculada ya por rayitas innumerables, por toda una ramificación venosa que en vano ellas, a la luz baja de la tarde, intentaban ocultar con sus afeites, su pelo amarillo y sus descoloridas cintas, sus bocas sumidas puntuadas por arrugas verticales, circunflejas como signos de paréntesis, pero concienzudamente reseguídas por el lápiz labial, y aquel sombreado en sus ojos que daba a los párpados una consistencia trémula, entre verdoná y violeta, un efímero aleteo de mariposa nabokoviana) (Rabinad, 2005: 42).

Por otro lado, Mascó y las ancianas permiten la unión entre *El hacedor de páginas* y *Libertarias*, constituyéndose así un nuevo elemento de unión en *Un reino de ladrillo*. En lo que respecta al industrial, él será el propietario de la fábrica en la que trabaja el padre de Pilar, una de las milicianas de *Libertarias*. El padre de Pilar ha protegido al patrón escondiéndolo en un palomar que se encuentra en la misma fábrica, le lleva comida y, ya en *Libertarias*, le explica el plan por el que se introducirá en la alcantarilla a través de la cual llegaría al cementerio en el que le espera Chimo Bardina. En la última imagen de ambos presente en la novela de 1996, el padre de Pilar insta a

Mascó a que se introduzca en la cloaca, al tiempo que el narrador pone de manifiesto lo irreal de lo que el lector está viendo, acentuándose el carácter metaliterario del fragmento, lo que casa perfectamente con la idea de que a partir de esta escena comienza *El tesoro escondido*, la novela de Silvino Elórquiz:²²

Sígame hasta la cloaca. Ésa es su salvación, Mascó; el único, su verdadero sitio. Allí no correrá peligro. Y con las ratas se entenderá usted bien.

Y mientras esta escena se desarrolla (o no se desarrolla, es irreal, totalmente quimérica, quizá posible pero no probable; lo mejor sería, creo yo, considerarla como lo que es, un mero desahogo lírico) (Rabinad, 1996: 130-131).

Por su parte, Flora y Fauna forman parte en *Libertarias* del grupo de prostitutas que trabajan en el burdel de doña Emérita, lugar al que llega sor Juana para protegerse. Cuando las milicianas cierran el local, las ancianas (en aquel tiempo unas muchachas) viajarán hasta Barcelona, pero allí no se adaptan a una vida normal y vuelven a la prostitución. Esto, que ya lo cuentan las gemelas por carta a sor Juana en *Libertarias*, es también explicado en *El hacedor de páginas*:

...ay hijo, al principio nos fue mal. Pésimamente. Aquellas mujeres que dijeron liberarnos del burdel de Vich, y ellas mismas se decían Libres, a unas se las llevaron para el frente y a las otras, todo y habiendo sido liberadas, nos metieron en un taller de confección donde no hacíamos otra cosa en todo el día que monos para los milicianos (Rabinad, 2005: 440).

A partir de este momento regresarán con doña Emérita, ejerciendo la prostitución en la misma casa en la que viven cuando comienza *El hacedor de páginas*. De todas formas, no son los únicos puntos de relación entre la obra de 1996 y la que

²² Además, en los primeros compases de *El tesoro escondido*, en un momento en que el narrador hace referencia al palomar de la fábrica, aparece una nota al pie con la siguiente información: «Véase *La monja libertaria*, Planeta, Barcelona, 1981» (Rabinad, 2005: 71).

hemos señalado como su oficiosa segunda parte. Ambas producciones compartirán más personajes, como la doña Emérita ya mencionada, o Ana la Verrugona, Charo y Yolanda, todas ellas prostitutas en *Libertarias*. Especial mención merece una urna que se encuentra en el salón de la casa de las ancianas, en cuyo interior se guarda la imagen de una santa llamada por Flora y Fauna «santa Libertaria» (Rabinad, 2005: 25), cuando en realidad es una representación de santa Liberata. La descripción de esa figura, en la que destaca por encima de todo su pelo corto, remire directamente a la sor Juana de *Libertarias*.

La coincidencia de personajes no es la única forma que tiene Antonio Rabinad para relacionar ambas novelas. Observamos también casos en los que el narrador o los mismos protagonistas se refieren directamente a *Libertarias*, o incluso a la película del mismo nombre. En estos fragmentos la novela destila un marcado carácter jocoso. Comenta Héctor Tortolero en su faceta de narrador-personaje:

[...] las viejecitas me habían hablado de sor Juana de Azcárate y Dorronsoro, una monja que luchó fusil en mano en el frente de Aragón [...] la llamaban la Monja Libertaria incluso anda por ahí un libro sobre ella, ¿no lo ha leído usted? ¡Qué raro! Hicieron o decían que iban a hacer una película [...] (Rabinad, 2005: 224).

Más adelante, cuando las gemelas hablan de doña Emérita:

[...] doña Emérita, una andaluza muy espabilada de Chipiona, que debes conocer... ¿No? Pues qué raro. Porque la sacan en un libro del cual llevan tiempo diciendo que van a hacer una película con Victoria Abril de monja, un libro en cuya tapa²³ pueden verse las tres que nos liberaron y salen en el libro con otro nombre, la de la izquierda, casi una niña, camiseta a rayas, fusil al hombro como las otras dos [...] (Rabinad, 2005: 442).

²³ Se hace referencia aquí a la edición de Planeta de *La monja libertaria* de 1981 que ya ha sido citada.

La comicidad de estos textos llega incluso al extremo de que Antonio Rabinad incluya quejas en *El hacedor de páginas* por un supuesto dinero que se le adeudaba a él mismo. Hablando de Ana la Verrugona: «esa que sale en el libro de la película que todavía no se ha filmado, joder, yo sin cobrar ¡y estamos en 1989! (Rabinad, 2005: 489).

Dejando de lado *Libertarias*, la unidad de *Un reino de ladrillo* se ve asegurada por la presencia en *El hacedor de páginas* de otros personajes que habían aparecido previamente en otras obras rabinadianas, reafirmandose la idea de mundo literario abierto a través del cual los personajes del imaginario de Rabinad transitan en libertad. Es el caso de la prostituta Marta Sol, personaje de *La transparencia*, quien pierde en el frente los dos brazos como consecuencia del impacto de un obús, y que será conocida como la Venus del Nilo porque su compañero sentimental era Nilo Gómez, a quien tienen que amputarle las dos piernas por las heridas sufridas en ese mismo ataque. El protagonista de la novela corta de Rabinad llamará por teléfono de forma anónima en varias ocasiones a este personaje, porque sabe que es frecuentada por su jefe, Lluís Burriach, algo que se verbaliza en *El hacedor de páginas*. Se dice de Marta Sol que era «visitada por el draculino Lluís Burriach, de Específicos Burriach» (Rabinad, 2005: 444) a lo que se une una nota al pie, para que no haya ninguna duda, que reza: «Véase *La transparencia*. No pongo datos para que no parezca propaganda» (Rabinad, 2005: 444).

En *El hacedor de páginas* también tendrán cabida personajes que aparecen en *Memento mori*. Es el caso del Ros, uno de los anarquistas que viven en esta última novela. A través de los ojos del padre de Tortolero observamos un proceso de mitificación del Ros hasta equiparlo con un personaje de la mitología clásica. El autor lo entremezcla con figuras reales del anarquismo histórico:

Durante largos años, largas siestas, el viejo confederal instalado en el chinchorro con su botella de ron, le había estado contando historias apocalípticas, fragmentos de historia patria vividos por Teodoro Mera, Cipriano Mera, David Antona, Antonio Alquézar

(también llamado el *Ros*, o el Rubio)²⁴ y por él mismo, equiparables a escenas de la *Iliada* o a las gestas de los Conquistadores [...] (Rabinad, 2005: 181).

Incluso aparece el piso de Ángela, en cuyo terrado había instalado un cañón antiaéreo. Chimo Bardina, el enterrador, le cuenta a Mascó cómo los aviones bombardearon su fábrica. Estos aviones sobrevolaron el piso de Ángela. Reconocemos la localización por el apellido de su padre, Ferreira. Es un pequeño homenaje de Rabinad a «su» *Memento mori*, la obra que hemos considerado como la más característica del autor:

El avión venía con la panza pegada al agua para eludir el cañón de la Deca instalado en un terrado de la calle Llacunam sobre el piso del tranviario Ferreira (que por cierto, podrá atestiguarlo, aún vive) [...] (Rabinad, 2005: 595).

Finalizando ya con el análisis de los personajes, queremos indicar el recurso que emplea Antonio Rabinad con el autor de *El tesoro escondido*, Silvino Elórquiz. Este nombre, constantemente repetido en la novela aunque sin ninguna corporeidad, es un seudónimo que era utilizado en los anuarios de Difusora Internacional como autor ficticio de todo el volumen, en los tiempos en los que Rabinad pertenecía a la empresa. El autor barcelonés recupera el nombre y lo usa para esta narración.

En último lugar resaltamos que Antonio Rabinad no pudo evitar la tentación de aparecer, aunque sea fugazmente, dentro de *El hacedor de páginas*. Lo encontramos varias veces mencionado como «el marino del mercado» al que Tortolero siempre compra libros. Llegará incluso a hacer, en una nota al pie de la novela, un juego con su fecha de nacimiento, 1927, usando como excusa unas inexactitudes cronológicas que comete Tortor:

²⁴ Más tarde el narrador le cambiará el nombre por el que verdaderamente es conocido en *Memento mori*, Palmiro Chabré, y además introducirá a mosén Planas que además de en la propia *Memento mori* había aparecido en otras novelas como *La transparencia*:

[...] un anarquista reciclado al que llamaban Ros, o el Rubio, pero cuyo apellido era Chabré –propietario de un taller mecánico en la calle Enna [...] y en buenas relaciones políticas Chabré con mosén Planas, de la parroquia del barrio [...] (Rabinad, 2005: 607).

En realidad TT nació en 1947, o sea *veinte años después*, y su padre, en 1907 o sea *veinte años antes*. Partiendo de esa base y por una ley de simetría, podríamos proponer al lector: ¿quién nació entonces en 1927? (Rabinad, 2005: 427).

Un nuevo juego, uno de tantos de los que aparecen en *El hacedor de páginas*, pero en esta ocasión con el propio hacedor de páginas como protagonista.

7.3. Una comedia trágica, o cómo hacer de la guerra una gran broma

Como ya sabemos, el hacer literario de Antonio Rabinad está condicionado por las vivencias que experimentó en su infancia durante la guerra, vivencias que fueron refrendadas en su dureza por una posguerra que no mejoró las condiciones de vida de aquel niño barcelonés. Antonio Rabinad se refirió frecuentemente al periodo inmediatamente después de la guerra en términos más duros que los que utilizaba para explicar el conflicto, y lo hizo tanto en sus novelas como en las entrevistas que concedía. En *El hombre indigno*, el *alter ego* del autor hace un balance de la guerra que no augura nada bueno para el futuro:

Hemos sobrevivido al Caos.

¿Podremos sobrevivir al Orden? (Rabinad, 2000: 89).

Las palabras con las que el autor resume ese periodo no dejan lugar a dudas:

La guerra fue un horror y la posguerra una continuación de ese horror, era como estar en una cárcel, el país era eso, una inmensa cárcel, peor que una cárcel, porque en la cárcel tienes esperanza (Riera, 2005: 3).

Claramente esos años constituyeron un periodo agrio para el autor, lo que explica la manera sobria, seria y austera con la que este tiempo es representado en la mayor parte de su obra narrativa. Sin embargo, en la parte final de su carrera literaria observamos la aparición de un cristal más a través del cual Rabinad puede repasar esos momentos. El tiempo ha pasado y le ha permitido cicatrizar heridas; lo irónico se va sumando al realismo más sincero y un tono burlón se hace presente. El punto de inflexión lo tenemos en *Libertarias*, donde ya es palpable el gran número de elementos cómicos que pueblan la novela. *El hacedor de páginas*, como segunda parte apócrifa de la obra de 1996, mantiene ese tono e incluso lo intensifica, de forma que lo trágico de la guerra se termina convirtiendo en un conjunto de elementos satíricos que posibilitan al autor recrear una completa parodia de lo que hubiese sido la patética y trágica huida del industrial Mascó de una Barcelona tomada por la milicia. Con esto no queremos decir que Rabinad abandonase desde 1996 su antigua forma de tratar la guerra o la posguerra –nada más lejos, de hecho en *El hombre indigno* (2000) vuelve a su primigenio realismo seco, sólo decorado con sus habituales pinceladas líricas, y en la misma *El hacedor de páginas* sigue siendo un recurso muy importante–, sino que suma la posibilidad de una fórmula más. El autor se ha dado cuenta de que puede añadir un nuevo elemento a su caudal de recursos, y decide explotarlos con máxima intensidad en *El hacedor de páginas*.

Una pista de lo que persigue Antonio Rabinad puede estar en las palabras de Xavi Ayén, quien comenta que el juego de una novela dentro de otra le permite a Rabinad parodiar un estilo, y cita palabras textuales del autor de *El hacedor de páginas* «a lo Eduardo Mendoza» (Ayén, 2005: 41). Efectivamente, entre las decenas de autores que aparecen en la novela que estamos tratando, el que más veces es nombrado es el del autor de *La verdad sobre el caso Savolta*, pero nunca se hace con su nombre sino haciendo referencia a esta última novela. Fundamentalmente aparece en los frecuentes comentarios que Héctor Tortolero realiza del hecho literario, bien de lo que él escribe

bien de lo que escribe Silvino Elórquiz. Así, vemos la siguiente crítica de Tortolero a una palabra del narrador:

[...] y en lugar de entrar a reunirse con Flora y su ternura carrinclona (TT: ¡No te infiltres en mi libro, Silvino! ¡Devuelve inmediatamente esa palabra a Savolta! No te infiltres tú en el mío, le pareció oír gruñir a Silvi)²⁵ (Rabinad, 2005: 380).

Vemos por tanto cómo Antonio Rabinad contemplaba el humor como uno de los principios fundamentales que dieron origen a esta novela.

Desde el principio de su huida, Mascó añade al sentimiento trágico que padece grandes dosis de resignación irónica. Si lo miramos desde una perspectiva objetiva, el terror, la aprensión y las incomodidades a los que se vio sometido el personaje no admiten lugar a dudas. Sin embargo, el narrador aporta una visión benigna de la situación:

Muchos años después, cuando quiso contar en una sola ocasión y a un interlocutor único su odisea cloacal, adoptó [por Mascó] un tono humorístico de narración infantil. Sostuvo que el agua era filtrada y pura como el agua Imperial embotellada que bebía en su casa, y la comida sana y nutritiva. Y allí dentro se dormía bien; abrigado y sin peligro, como Patufet²⁶ en la pancha del bou. Admitió haberse peleado al principio con las ratas, pero enseguida comprendió lo injustificado de su temor porque ellas como mínimo le daban la seguridad de que el aire era respirable (presencia de canarios en las minas) (Rabinad, 2005: 125).

Inmediatamente después de un momento de tensión narrativa máxima, es frecuente que el narrador introduzca una situación que por contraste lleve a lo cómico. El ejemplo en el que Mascó asiste a un fusilamiento es muy característico, más si cabe

²⁵ Variamos el tamaño de la fuente tipográfica en la última oración tal y como se hace en la novela, al entender que tiene un motivo literario que pretende simbolizar la interrupción del discurso de Silvino dentro de las palabras de Tortolero.

²⁶ Se refiere a la versión catalana de la narración popular del personaje infantil «Garbancito», que queda atrapado en la barriga de un buey.

si lo comparamos con imágenes similares en novelas anteriores, como la ejecución a la que asiste el Máximo niño en *Marco en el sueño*. En la novela de 1969, el niño se acerca al moribundo después de que se marchen los asesinos y lo acompaña en sus estertores. Luego se aleja de allí marcado para siempre por la experiencia:

Se levantó. Salió a la carretera, y echó a andar lentamente, hacia la zona poblada. Ya no sentía sed. No sentía nada. Tenía las manos y la cara, por la que se había pasado la mano, llenas de algo viscoso, que tardó en identificar como sangre. A intervalos, le sacudía una rabia helada (Rabinad, 1969: 131).

El proceso en *El hacedor de páginas* es distinto. Las imágenes duras existen, sin duda, pero combinadas con incisos por parte del narrador que mueven al lector a la sonrisa amarga, en una muestra muy marcada de humor negro. La imagen de los hombres que bajan del camión es desasosegante, pero en un momento determinado el narrador varía su foco y se centra en cómo andan, modulando de tal forma su discurso que lleva de la mano al lector hasta una conclusión cómica:

Aquellos hombres iban a morir y lo sabían, pero caminaban vigilando dónde ponían sus pasos, no fueran a pisar alguna mierda y llegar sucios ante Dios o ante Quien Fuera; quizá pensando en qué menuda lotería les iba a tocar si la pisaban (Rabinad, 2005: 149).

Este episodio no culmina aquí y continúa más tarde cuando Mascó intenta desvestir a uno de los cadáveres para procurarse un disfraz. La presentación por parte del narrador de un hombre desnudo (Mascó) que intenta robar la ropa de un cadáver que parece resistirse es sin duda esperpéntica: «el muerto seguía oponiendo resistencia, una mala intención deliberada» (Rabinad, 2005: 165).

En *El hacedor de páginas* la muerte no será algo traumático. Rabinad evoluciona también en la presentación de una obsesión que ha aparecido de forma transversal en sus novelas. En la obra de 2005 la muerte es una excusa más para conducir a esa sonrisa agria que se dibuja en el lector. Cuando Mascó se encuentra en el centro de

reconocimiento de cadáveres, debe encontrar un cuerpo adecuado que lo sustituya para que nadie se dé cuenta de su propia ausencia. El primer cadáver que localiza no le sirve porque está en tal estado de descomposición que se le deshace entre las manos. El segundo sí le será útil. Le ha salido bueno «como si se tratara de un jamón» (Rabinad, 2005: 185).

Si la muerte no es traumática, el proceso que conduce hacia ella, tampoco. Tras salir de ese sótano poblado de cadáveres, acude a una farmacia para restañarse las heridas. Aunque no lo ha sido verdaderamente, Mascó se presenta como un antiguo fusilado. Esta idea nos remite con claridad a cómo el personaje de Zoilo se siente de igual manera en *Memento mori*. En el lector resuenan todavía las palabras de ese Zoilo angustiado y aprensivo que pregunta a Eguiluz si recuerda el momento en que los fusilaron. El contraste con la siguiente escena es enorme. Mascó se ha desmayado en la farmacia y justifica su estado de debilidad ante el farmacéutico:

—Es que me han fusilado —explicó Mascó

—Hombre, claro; entonces se comprende (Rabinad, 2005: 204).

Como hemos mencionado, Antonio Rabinad no abandona su esencia realista en *El hacedor de páginas*; de hecho, puebla la novela de circunstancias, personajes y referencias históricas que den verosimilitud a la trama, pero ahora ha variado en cierta medida el mecanismo de selección por el que los elige, y en ocasiones selecciona aquellos elementos que cumplen la función humorística que él pretende en la novela. En su huida constante, Mascó acude al comedor en que se ha convertido el Hotel Ritz. El narrador informa al lector de lo sucios que quedan los manteles después de que coman los milicianos y las personas más humildes. A esto se adjunta la siguiente nota al pie:

Histórico. A tal punto que, tras una protesta del personal de la lavandería, todos de la CNT, hubo que colgar este cartel a la entrada del comedor:

Compañeros, utilizad los LAVABOS

Al fondo del pasillo, a la izquierda.

Comité MANOS LIMPIAS PARA COMER (Rabinad, 2005: 266).

Los referentes culturales también son usados por el autor en esta nueva mirada jocosa, todo será susceptible de ser transformado para que muestre su lado bufo. Cuando Mascó se encuentra con el militar Godínez-Colomer, éste le hablará de Dickens, Miró, Gaudí... a lo que Mascó, que no conoce nada de lo que le habla, le responde utilizando los referentes de su vida cotidiana. Cuando mencionan a Barain, que para el militar es un reconocido arquitecto similar a Gaudí, Mascó se remite de nuevo al Hotel Ritz, momento en que vio a Barain por última vez. Dice el militar:

[...] es Gaudí pero sin rosacrices ni mariquitiflautas, oiga, la superación del modernismo, el regreso a las fuentes de la vida. ¿Se fijó en ese interior lúdico ideado como un cuarto de niño, con tableros de juego de damas fijos en la pared entre círculos negros blancos amarillos y rojos?

—Sí —admitió Mascó—, algún rojo había por allí, alguno había (Rabinad, 2005: 309).

Los juegos de palabras serán constantes, Rabinad utiliza frecuentes etimologías fingidas o inventadas para sus fines. Así, el «jabón común» debe su nombre a que se elabora con la grasa de los cadáveres que nadie reclama «por eso lo llamaban jabón común, de fosa común» (Rabinad, 2005: 349), o la casa de prostitución se bautiza como la «Benemérita» por el nombre de la dueña, doña Emérita; los clientes «a fuerza de llamarla mi bona Emérita, la convirtieron en mi Benemérita, y por extensión la casa: vamos a la Benemérita, decían» (Rabinad, 2005: 452).

Dos elementos muy relevantes de la narrativa de Rabinad, el cine y la Biblia, participarán de estos juegos. Posiblemente la mirada más ácida del autor se centra en la Historia Sagrada. Las menciones y citas bíblicas están por doquier en *El hacedor de páginas* y, aunque algunas tienen la función de ilustrar el discurso, Rabinad suele darles la vuelta, deformarlas y satirizarlas, convirtiéndolas en protagonistas de algunos de los

momentos más cómicos de la novela.²⁷ La sátira bíblica está enfocada desde todos los puntos de vista, desde los juegos de palabras que ya hemos contemplado: «resurrección significa al pie de la letra “re-sub-erección”, acción repetida de “levantar”» (Rabinad, 2005: 343) hasta la alteración jocosa de las vidas de los santos. En el siguiente fragmento, que versa sobre Santa Inés, se recrean las palabras del prefecto de Roma en un registro popular, después de que Santa Inés²⁸ le diga que no quiere casarse con su hijo y que se debe a Jesucristo:

¡Qué vergüenza! Es un hombre casado y con hijos, ¿lo sabías? Tiene un centenar de hijos en Samaria y vive entre prostitutas. Y ni siquiera es de aquí, Jesús nació en Cachemira. Eres una perversa, niña. Por tu propio bien, debo detenerte. Y, muy enojado, hizo que se la llevaran sus esbirros... (Rabinad, 2005: 316).

Pero es sin duda con la suplantación de la figura de Dios por parte de Comas cuando se llega a la burla máxima. Haciéndose pasar por Dios, Comas llega a mantener relaciones sexuales con la niña, al tiempo que diserta sobre conceptos teológicos:

[...] nunca lo pasé tan bien como cuando jugaba a crear el universo. Fueron siete días maravillosos. Pero hay un tiempo para casa cosa, tiempo de estudiar y tiempo de jugar, dice en el Eclesiastés [...] (Rabinad, 2005: 500).

La explicación del concepto de la Santísima Trinidad es ciertamente hilarante. Ante la pregunta de la niña de por qué una paloma, Comas-Dios responde:

Odio las palomas, dijo Él, tajante. Y siguió: Más bien es una especie de refracción, una bifurcación, cómo te lo explicaría. Algo que de repente se prolonga y se divide en

²⁷ Habida cuenta de que hemos mencionado previamente a Eduardo Mendoza, señalamos que la forma en que se trata el tema bíblico en algunos pasajes de *El hacedor de páginas* recuerda a la sátira donde se implica el mismo tema que realiza el autor de *Sin noticias de Gurb* en *El asombroso viaje de Pomponio Flato* (2008).

²⁸ Santa cristiana del S. III d. C., sometida a martirio por no aceptar como marido más que a Jesucristo y obligada más tarde a vivir en un prostíbulo y a mostrarse desnuda.

Dos, que, con el Uno, ya tenemos Tres ¿vas entendiendo? Parece un fenómeno óptico, pero en el fondo es un fenómeno sexual... No, ese Freud ya estuvo a punto... (Rabinad, 2005: 542).

En lo que respecta al cine, Rabinad nuevamente hace uso de su vasta cultura cinematográfica para poblar la novela de películas y cineastas. En *El hacedor de páginas* tendrán cabida éxitos del cine actual como *Taxi Driver*, cintas clásicas como *La quimera de oro*, el terror de la mano de *Rosemary Baby*... conformándose un panorama muy heterogéneo. La función del cine será la misma que la de novelas anteriores: ilustrar diferentes momentos narrativos con imágenes de las respectivas películas; pero, debido a las características de esta novela, destacarán aquellas imágenes que contribuyan al tono cómico de la obra. Un ejemplo lo tenemos en la transformación femenina de Mascó, cuando su condición se equipara a la de Jack Lemmon en *Con faldas y a lo loco*. La alusión es muy sutil, pero queda clara para el lector atento. Mascó le está diciendo al comandante que él en realidad simula²⁹ ciertas cosas:

—No, Pepe, no –dijo ella [por Mascó] tristemente. Mírame bien, porque no soy así, aunque lo parezca. Todo en mí es falso, no soy más que una mentira viviente [...].

—Nadie es perfecto –la consoló el comandante. Ya tardaban, se dijo Tortor [...] (Rabinad, 2005: 377).

Estos últimos comentarios que acaba de hacer Tortor nos van a resultar muy ilustrativos, porque es tal la cantidad de referencias que Antonio Rabinad dedica al cine en *El hacedor de páginas*, que Tortolero, desde su perspectiva de juez literario de lo que lee, llega a expresar su hastío por esta circunstancia: «¡Demasiadas películas!, gruñó TT» (Rabinad, 2005: 254).

Finalmente vamos a completar este capítulo señalando la parodia que realiza el autor barcelonés de uno de los elementos generadores de la novela: la cultura rusa en

²⁹ La escena se completa con la idea de que Mascó no se refiere a su aspecto físico (el comandante sabe perfectamente que es un hombre) sino a elementos sentimentales.

general, su literatura en particular y concretamente el mundo de Dostoievski. Desde el principio se nos dice que la casa en la que habitan las ancianas pertenecía al periodista Koltsov (figura histórica real que ya aparece en *Libertarias*) y de su mujer Lizaveta (homónima del personaje de *Crimen y castigo*), quien por un problema nervioso «creía seguir viviendo en la época zarista y llamarse Ana Virubova, la amiga de la emperatriz y Rasputín» (Rabinad, 2005: 227). Tal es la imagen de la casa, que Tortolero comentará que tenía:

[...] la impresión de haber caído dentro de una novela de Dostoievski. A mi alrededor todo adquirió un tinte como ruso y aquellas viejas con sus vestidos largos, puntillas y lazos, me parecieron salidas de *Crimen y castigo*, sí, debían ser, eran, la prestamista de Raskólnikov por duplicado (Rabinad, 2005: 31).

De esta impresión inicial le viene al corrector de novelas la idea de escribir su *Las hermanas Karamázov*, como ya vimos. De hecho, *Los hermanos Karamázov* tendrán presencia explícita dentro de *El hacedor de páginas*, nombrándose con frecuencia a la novela misma o a sus personajes. Por ejemplo, cuando Héctor Tortolero describe el jardín, comenta que recordaba al «ruinoso cenador donde Dimitri Karamásov³⁰ habla a Aliosha de dinero y de Katia Ivánovna» (Rabinad, 2005: 132). Asimismo uno de los personajes del burdel se comparará con Smerdiákov, el verdadero asesino de Fiódor Karamázov, y en la parte final de la novela se homenajea la escena final de esta obra de Dostoievski:

[...] una mañana que recordó inmediatamente al que esto escribe la mañana en que Aliosha Karamásov departe alegremente con los niños que Dostoievski ha colocado a su alrededor en la última página del libro [...] (Rabinad, 2005: 587).

Junto a lo anterior, destacamos que las gemelas usarán con frecuencia un samovar, que a Mascó se le pide que mientras trabaje en el burdel se vista de *mujik*..., todo como forma

³⁰ En *El hacedor de páginas* se usará indistintamente «Karamásov» o «Karamázov».

de homenajear el germen de *El hacedor de páginas* y al mismo tiempo crear una imagen distorsionada del referente literario ruso, como si la parodia se consiguiera a partir de reflejar personajes y situaciones en un espejo cóncavo.

En definitiva, Antonio Rabinad ha creado una novela en la que usa sus modos habituales, pero cambiando la perspectiva. Lo cómico, lo satírico y la parodia adquieren máximo protagonismo, la risa se convierte en esta ocasión para el autor barcelonés en la mejor compañera posible, y con ella de la mano transita a través de *Un reino de ladrillo*.

8. OTROS AUTORES ESCONDIDOS EN

UN REINO DE LADRILLO

Y leía de una manera que me nutría,

me alimentaba.

(Antonio Rabinad)

8.1. Relaciones e influencias de *Los hermanos Karamázov* de Dostoievski en Antonio Rabinad

A lo largo de las páginas anteriores ya hemos puesto de manifiesto algunas relaciones a través de las cuales es posible rastrear el interés de Antonio Rabinad por Fiódor Dostoievski. En las líneas siguientes vamos a intentar completar lo ya dicho, usando como base una de las grandes obras del autor moscovita: *Los hermanos Karamázov*.

En primer lugar, es interesante recordar que Antonio Rabinad nombra explícitamente esta novela en uno de los textos de *El hombre indigno* al que titula «Gaboriau, Dostoievski y yo». En dicho texto, Rabinad cuenta que de niño lee una de las novelas del autor francés (*La cuerda al cuello*) y que, tras finalizarla, estuvo un tiempo creando un final alternativo. Según Rabinad, en la novela francesa:

[...] un viejo malvado y tiránico era asesinado por un idiota epiléptico, pero de cuyo crimen era acusado, y consecuentemente encarcelado, un joven noble, por un juez muy puntilloso: yo convertía al idiota en, además, un bastardo del viejo; y la tópica figura del abogado defensor en la de un intelectual que ponía en entredicho la justicia (humana y divina) (Rabinad, 2000: 140).

Cuando años más tarde lee Rabinad la obra de Dostoievski, cree reconocer un proceso de creación familiar y unos ecos que guardó en su memoria, aunque como él mismo afirmó: «el genio siempre se anticipa» (Rabinad, 2000: 140).

Esto puede probarnos dos cosas principales: en primer lugar, y como elemento más simple, que Antonio Rabinad admira esta novela de Dostoievski; y en segundo lugar, que parece existir un germen creativo similar ante una misma situación previa entre el autor ruso y el barcelonés –prevaleciendo en importancia y calidad, como así lo admite Rabinad, la figura del primero–.

También en *El hombre indigno* aparecerá una cita de Dostoievski encabezando un fragmento que Rabinad titula como «La traición», tema importante en *Los hermanos Karamázov*: «Es indudable que los más intensos placeres se los debemos a la desesperación» (Rabinad, 2000: 148).

Si entramos en la relación de los personajes, lo que encontramos de forma más sencilla es la edad de los mismos. Las obras de Rabinad tienen como protagonistas a personajes muy jóvenes que nunca superan los treinta años: Luis Rodell de *Los contactos furtivos*, Miguel Marco de *Marco en el sueño* o los Sogués, Ángela y Zoilo de *Memento mori*, por ejemplo, se encontrarían en esta tesitura. También es usual que los personajes rabinadianos tengan una especial relación con la infancia a través del recuerdo. Con frecuencia hacen referencia al pasado, a sus experiencias siendo niños, como una forma de explicar su carácter en el presente o el motivo de sus diferentes actuaciones, es decir, viven mediatizados por el niño que fueron. El mismo autor trata sus tiempos de niñez en sus novelas biográficas.

De la misma manera, los protagonistas de *Los hermanos Karamázov* se encuentran en el intervalo de edad del que venimos hablando: «Entonces tenía veinte años [por Aliosha] (su hermano Iván había cumplido veintitrés, y el hermano mayor, Dmitri, se acercaba a los veintiocho)» (Dostoievski, 2011: 40). Además, su comportamiento en el presente narrativo es explicable por la situación de abandono que sufrieron siendo niños por parte de su padre, más si cabe cuando, en otros casos, Dostoievski le da conscientemente importancia en la novela a la infancia como elemento inspirador de buenas acciones, relacionando en diversos capítulos al hermano más «puro», Aliosha, con un grupo de niños de la calle. En relación a la infancia no debemos olvidar que la experiencia de tener como protagonista a un niño no era nueva

para el autor ruso. En *El pequeño héroe* ya había utilizado la primera persona para retratar la iniciación sentimental de un niño de diez años. Con todo, bien es cierto que el romanticismo que envuelve este relato se aleja mucho del aire morboso que rodea a los Karamázov y a diversos personajes rabinadianos, y que Jordi Gracia y Domingo Ródenas habían llegado a apreciar (Gracia y Ródenas, 2011: 566). En este sentido, entendemos que la obsesión malsana de Raskólnikov por matar a la usurera en *Crimen y castigo* era comparable al deseo irrefrenable de Zoilo por conseguir con Ángela un hijo que lo perpetuase ante su pronta muerte en *Memento mori*. Esas actitudes son perfectamente reconocibles también en varios personajes de *Los hermanos Karamázov*, aunque caracterizan de forma fundamental a Iván y, sobre todo, a Dmitri. Es sobre éste último, sobre la posible autoría del asesinato de su padre y, principalmente, sobre los problemas de conciencia que se le plantean por su doble relación con Katerina Ivanóvna y Grúshenka, que recae el peso fundamental de la novela. El narrador o los mismos personajes nos van haciendo conscientes de las obsesiones del hermano mayor. Así, la señora Jojlakova dirá:

[...] hay un individuo que no está ni mucho menos loco, pero de pronto tiene una obsesión. Tiene conciencia de sí mismo, sabe lo que hace, pero al mismo tiempo está obsesionado. Pues bien, esto es lo que sin duda le ocurrió a Dmitri Fiódorovich. (Dostoievski, 2011: 916).

Estas obsesiones no convierten al que las padece en una mala persona, sino en un enfermo de espíritu. Reflexiona Nikolái Parfiónovich, el juez de instrucción que lleva a cabo el primer interrogatorio sobre Mítia, que:

Todos cuantos aquí nos encontramos, si me permite que hable en nombre de todos, todos estamos dispuestos a reconocerle como un joven de noble fondo, pero que, ¡ay!, se deja arrastrar por algunas pasiones más de lo que debiera... (Dostoievski, 2011: 810).

Clarificadora es además la siguiente definición que hace el narrador sobre la naturaleza karamazoviana:

[...] capaz de contener todas las contradicciones posibles y contemplar de un golpe ambos abismos, el que está encima de nosotros, el abismo de los altos ideales, y el que está debajo de nosotros, el abismo de la más baja y hedionda degradación (Dostoievski, 2011: 1108).

Es más, la obsesión se hará extensible a toda la sociedad rusa, señalando el fiscal Ippolit Kirílovich durante el juicio que: «¡No señores jurados, otros países tienen Hamlets, nosotros por ahora tenemos Karamázov!» (Dostoievski, 2011: 1134).

En los personajes de Rabinad se aprecia también el aprovechamiento de los estados obsesivos en un sentido parecido. Mencionado el caso de Zoilo, el propio Jordi Gracia comenta la «fermentación de la idea de la muerte» (Gracia, 1994: 478) en el Juan Doriac de *Los contactos furtivos* tras la infidelidad de su esposa, a lo que añadimos nosotros la preocupación constante de este personaje por una sexualidad reprimida durante años. Con todo, nos gustaría centrarnos en otro personaje que vive obsesionado por una idea quizás más material pero que, como las anteriores, condiciona toda su existencia narrativa: nos referimos a Manuel de *A veces, a esta hora*. Este personaje parece tener el deseo irrefrenable de emigrar a América y abandonar así su estado de insatisfacción habitual. Nos permitimos la libertad de recordar la intensidad con la que desea marcharse:

—En serio, ¿piensas marcharte? —oyó preguntarle.

—Sabes que sí. Lo antes que pueda.

—¿A América?

—O al infierno —Manuel apretó los dientes—. A cualquier parte lejos de aquí (Rabinad, 1965: 15).

Tal es su obsesión que todo en su vida lo mide en relación al viaje. Ha estudiado cuánto dinero le costaría cada una de las millas que lo separan del continente, de forma que intenta por todos los medios ahorrar (incluso en comida) para ir acercándose más a su punto de destino. Son comunes las situaciones como la siguiente: saliendo de la lechería de los padres de Juanito, Manolo ve un balde de leche puesto sobre el fogón y decide bebérselo para ahorrarse así una comida cuyo coste lo aproximaría más a su fin:

De pronto, hundiendo la cabeza con rapidez, dio unos sorbos ávidos, inmensos. Sus labios en forma de beso, su barbilla y hasta su nariz se hundían en la mate blanca redonda. Al levantar la cara, una gotita le chorreó por la barbilla hasta la cicatriz que le cruzaba el cuello. Miró hacia la tienda: nadie. Se limpió la cara refregándosela contra un hombro del abrigo. Bueno. Con aquello, el barco que siempre navegaba dentro de él, había adelantado unas millas más, América ya estaba un poquito más cerca (Rabinad, 1965: 62-63).

Por contra, ya vimos cómo Juanito no confía en que se marche y, con frecuencia, Manuel es objeto de sus burlas y mofas. Lo más extraño es que durante toda la narración el propio Manuel parece albergar en su interior la esperanza última de que ocurra algo que impida su marcha. Incluso busca excusas para ir retrasando la última visita a la agencia de viajes para comprar el pasaje una vez ahorrado todo el valor del billete. Finalmente acude con Juanito, quien le termina robando el dinero imposibilitando así el viaje. Manuel parece haber buscado la situación perfecta para que aconteciese la complicación que anulase su propósito: «Sin ninguna extrañeza, Manuel comprobó que su amigo lo había traicionado» (Rabinad, 1965: 213). Así, será consciente de su destino definitivo: «“Nunca llegaré a América”, se dijo sin sentir dolor alguno» (Rabinad, 1965:225).

Esta situación de duda continua, de quiero y no puedo constante, convierte a Manolo en un personaje neurótico que ha intentado salir del mundo gris en el que vive, pero que se ha rendido a la alienación social que Rabinad denuncia en la novela. La angustia que la duda le provoca al personaje, quien no logra descubrir qué es lo que verdaderamente quiere hacer, se asemeja mucho a la duplicidad de sentimientos que sienten Raskólnikov y Dmitri en sus respectivas novelas.

Por otro lado, es destacable que el estado morboso y obsesivo que sufren algunos personajes tanto de Dostoievski como de Rabinad les acabará pasando factura. La ansiedad que los define termina haciendo su aparición en forma de enfermedad o malestar continuo en esos personajes que padecen de forma más intensa la inquietud de espíritu. En el capítulo correspondiente al estudio de *Memento mori* ya ejemplificamos que tanto Raskólnikov como Zoilo cumplen esta característica. También en *Los hermanos Karamázov* podemos verlo con claridad si fijamos la vista tanto en Mitia como en Iván. En lo referente al primero, la enfermedad hace presencia en el momento en que Dmitri va a traicionar de forma definitiva sus valores, quebrando por fin su honor. No consigue una suma de dinero que necesita y no tendrá más remedio que usar una cantidad que aún guarda de Katerina Ivánovna. Durante las distintas gestiones que emprende para conseguir dinero por otro camino y no terminar por traicionarse, irá sintiéndose desfallecer. Así, en la casa de la señora Jojlakova a la que acude para conseguir un préstamo:

—Perdone la trivialidad de la expresión, pero me consumo, tengo fiebre...

—Lo sé, sé que tiene usted fiebre, lo sé todo; usted no puede encontrarse en otro estado de ánimo [...] (Dostoievski, 2011: 618).

Su malestar seguirá aumentando y se aunará la fiebre con la sensación de irrealidad, el mareo, el sueño... Durante el interrogatorio inicial al que es sometido cuando es acusado de la muerte de su padre, el personaje se siente desfallecer:

Mas el propio Mitia se daba cuenta de que apenas lograba mantenerse sentado y a veces era como si todos los objetos empezaran a moverse y a dar vueltas ante sus ojos. «Un poco más y quizás empiece a delirar», pensó para sus adentros (Dostoievski, 2011: 794-795).

La situación de Iván, por su parte, es similar, con la salvedad de que en su caso se nos explica el propio comienzo de la enfermedad. Este personaje se encuentra

atrapado entre los sentimientos contradictorios que experimenta hacia su padre, su hermano Mitia y la novia de éste, de la que está enamorado. Este cúmulo de sensaciones hará mella en él cuando se vea responsable de la defensa del propio Mitia en el proceso judicial que se inicia en la novela. En una de las frecuentes anticipaciones a las que el narrador nos acostumbra en el desarrollo de la novela, se nos adelantará: «En efecto, entonces empezaba a experimentar un leve escalofrío febril, principio de una larga enfermedad que sufrió luego, a partir de aquella noche» (Dostoievski, 2011: 802). La enfermedad y el malestar continuo caracterizarán a Iván en la última parte de la novela, siendo su estado palpable por todos los personajes. El propio Smerdikov le avisará de que: «Usted está enfermo, ya lo veo, muy enfermo» (Dostoievski, 2011: 1000). Por su parte, Katerina Ivánovna concreta la enfermedad cuando le pide a Aliosha que siga a Iván en un momento en que éste abandona la casa de la muchacha:

—¡Sígale! ¡Alcáncele! No le deje solo ni un minuto –le susurró rápidamente. Está loco. ¿No sabía que se ha vuelto loco? Tiene fiebre, ¡fiebre nerviosa! Me lo ha dicho el doctor, vaya, corra tras él... (Dostoievski, 2011: 950).

A partir de aquí, el delirio del personaje irá empeorando hasta el punto de que llegará a tener visiones con el Diablo –situación esta que trataremos más adelante– o incluso a desplomarse durante el juicio.

Por su parte, en las novelas de Rabinad los personajes tienden también a somatizar sus propias preocupaciones, creándose una pléyade numerosa de seres aprensivos e hipocondriacos. Si bien es en el mencionado Zoilo en quien mejor vemos estos rasgos, no podemos obviar al Sr. Juan, padre de Juanito en *A veces, a esta hora*. Este personaje, que simboliza la sencillez de una parte de la sociedad, con quien mejor parece encontrarse es con su burro mientras da largos paseos, o en la cuadra. En casa, entre las peleas de su mujer y sus hijos, el Sr. Juan irá desarrollando un dolor al que al principio no concede importancia, pero que lo irá obsesionando paulatinamente:

Una discusión había estallado en las habitaciones superiores. [...] (Arriba, el señor Juan, ceñudo, a medio desvestir, observaba a su mujer que estaba terminando de hacer la cama.

Se frotó el estómago preocupado. Últimamente sentía ardoreces, acideces extrañas. El bicarbonato, que tomaba en cantidades cada vez mayores, no le solucionaba nada.

Su mujer, sin dejar de refunfuñar [...]. Una bocanada agria le subió desde el estómago [...].

Al señor Juan se le ocurrió de pronto que quizás aquella acidez, cada día más desagradable, pudiera ser el síntoma de alguna enfermedad grave. Se esforzó en recordar, sin conseguirlo, desde cuándo sentía aquella molestia [...].

(En aquel momento, el vaquero sintió una extraña punzada en su interior. Aquella punzada quería decir algo; pero él no entendía su significado. Se frotó el estómago pensativamente, y decidió no irritarse, no contestar a su mujer) (Rabinad, 1965: 49-50).

Por fin acude al médico, quien le dice que padece una úlcera. Cuando llega a casa y lo reflexiona, comienza a desconfiar del diagnóstico. Presentará, al salir de la consulta, una actitud muy similar a la que nos mostraba Zoilo en *Memento mori* cuando el doctor le previene de su problema de corazón:

Finalmente, el vaquero se había decidido a ir al médico. Al regreso, se había refugiado directamente en la cuadra, sin pasar por la tienda. Allí era el único sitio donde se encontraba a gusto.

[...] ¿Una úlcera? De pronto se le ocurrió una idea extraña, al vaquero le vino un sudor frío.

—Ese animal no me lo ha querido decir, eso nunca se dice, claro...

[...] Imaginativamente, sin embargo, se hallaba aún delante del médico, escuchando sus indicaciones con la cabeza algo gacha, por su altura y también por deferencia.

—Hostia —dijo de pronto, interrumpiendo al médico—. ¿Y por qué no me dice de una vez que tengo cáncer? (Rabinad, 1965: 145-146).

En otro orden de cosas, hemos visto en el epígrafe correspondiente la forma en que Zoilo y Raskólnivok parecen compartir un destino aciago. Desde el comienzo de los actos de uno y otro se hace pensar al lector que algo trágico va a pasar en un momento determinado (a la manera de las obras clásicas). Esta sensación es transmitida también por algunos personajes de *Los hermanos Karamázov*, y por otros personajes de la producción narrativa de Antonio Rabinad. En lo que respecta a esta novela rusa, Dmitri es el ejemplo más relevante. El narrador de la novela utiliza frecuentes anticipaciones para mantener viva la atención del lector y como forma de estructurar la historia –en este sentido debemos tener en cuenta que aparece por entregas en su época–. Esta forma de ir gestionando la información le permite adivinar al receptor que Mitia será el protagonista de algún hecho desafortunado. Así, nos dirá el narrador que señalará «tan solo lo más indispensable de la historia de aquellos dos espantosos días de su vida que precedieron a la horrible catástrofe que se desplomó repentinamente sobre su destino» (Dostoievski, 2011: 586).

En este aspecto la figura del stárets Zosima tendrá una especial importancia. La primera vez que ve a Dmitri se postra ante él con gran sorpresa por parte de todos los que allí se encuentran. Cuando el religioso le explica a Aliosha el porqué de su acción, termina apremiándolo para que lo encuentre antes de que sea tarde:

—Date prisa a encontrarle; mañana vete otra vez y date prisa, déjalo todo y date prisa. Quizás aún llegues a tiempo de evitar algo espantoso. Ayer me incliné ante los grandes sufrimientos que le esperan (Dostoievski, 2011: 459).

Por su parte, si bien es cierto que de forma no tan explícita, diversos personajes de Rabinad cumplen unas condiciones parecidas. El mencionado Manuel de *A veces, a esta hora*, el joven Pablo de la misma novela tras el supuesto accidente con el tren que termina con su vida, Miguel Marco de *Marco en el sueño*, que termina fantaseando en la novela durante su propia muerte... Son todos ellos personajes que aparecen inevitablemente indefensos ante el mundo que los rodea y que parece serles hostil. El final que todos van teniendo se va presentando de forma implícita, haciendo presente en

el lector la idea de un final inevitable contra unos personajes que no pueden hacer frente a su destino.

Esta sensación de destino final trágico e inexorable está íntimamente relacionada con ese «misticismo» que Rabinad le atribuye a Dostoievski y con el que, siguiendo las características que el autor barcelonés le atribuye al término, nosotros podemos también asignárselo al autor de *El niño asombrado*. Ya hemos comentado las palabras de Carlos Barral que mencionan el caudal de lecturas, ajenas a las modas de su tiempo, de las que disfrutaba Antonio Rabinad, y donde destacaba entre otros Miguel de Molinos. De la misma forma, vimos también la manera en la que el mismo Rabinad ponderaba el «misticismo» de Dostoievski. Rabinad tiene una relación doble con la iglesia. Es significativo que, pese a las frecuentes referencias bíblicas que se pueden observar en sus novelas, luego sea tremendamente crítico con la religión en toda su producción. De la misma forma que dibuja una sombra sobre la «oficina», los «médicos» y el «colegio» –actuando parcialmente mediatizado por experiencias personales que termina plasmando en su obra–, la institución religiosa y sus integrantes se plantean como un elemento desasosegante para muchos personajes. No suele verse como casa que acoge al desamparado sino como algo frío y hostil, ajeno a las preocupaciones espirituales del individuo. Es más, en los momentos en los que predomina el personaje infantil, la iglesia se erige en elemento mítico ante el que el niño no puede exponer sus preocupaciones. En el periodo que avanza hacia la madurez sexual, el niño que dibuja Rabinad entiende el sexo como pecado y necesita de una confesión que se le hace en principio imposible por timidez o vergüenza, y que, una vez realizada, deja el regusto amargo de una profunda insatisfacción. La desagradable sensación que producen estas situaciones en el niño es observable en los subcapítulos «Tratos con Dios», «Iglesia de Barrio», «Confesión en el museo» o «El pecado», todos ellos pertenecientes a *El niño asombrado*.¹

Frente a esto, como ha quedado plenamente mostrado en capítulos anteriores de este trabajo, Rabinad será un gran lector de la Biblia. En su obra muestra una gran preocupación por el estado espiritual del individuo, y utiliza con frecuencia citas y símbolos que nos remiten a la reflexión y que incluso abren puertas para interpretar el

¹ Tan sólo un sacerdote parece destacar, por su cercanía hacia la gente, en las novelas de Rabinad. Me refiero a Daniel, amigo de la infancia de Pablo y que en *A veces, a esta hora* no deja de visitar a Durán, el enfermo que lleva años postrado en una cama.

sentido de alguna de sus novelas. En este aspecto se muestra muy cercano a Dostoievski, obsesionado por dotar a sus personajes de una personalidad propia y reflexiva que tienda a pensar sobre todo lo real, y que frecuentemente tiene a la religión como punto de partida de esa reflexión. Un ejemplo de que Rabinad se siente cercano a la preocupación de Dostoievski sobre el individuo la pudimos ver cuando analizamos la cita del escritor moscovita que el propio Rabinad utiliza en las páginas iniciales de *Marco en el sueño*:

Aquí tiene usted, por ejemplo, a un individuo que ya se descompuso del todo, y, sin embargo, cada seis semanas aproximadamente, sale de pronto diciendo una palabra, claro que desprovista de todo sentido...

A continuación vamos a ir analizando paso a paso cómo Rabinad guarda similitud con el escritor ruso en ciertos tratamientos de la religión dentro de sus respectivas narraciones, y cómo ambos usan elementos piadosos en sus novelas. Comenzando con *Los hermanos Karamázov*, veremos cómo ya en la cita inicial que abre la novela se usa la Biblia como símbolo para desentrañar parte del mensaje de la historia:

En verdad, en verdad os digo: si el grano de trigo que cae en la tierra no muere, queda solo; pero si muere, da mucho fruto.

Evangelio de San Juan, XII, 24.

Tal es la importancia que el escritor ruso le concede a este texto, que lo volverá a repetir en el interior de la novela en labios del stárets Zosima. La idea de regeneración espiritual que llevaría a cabo Mitia como consecuencia de la muerte de su padre quedaría plenamente simbolizada.

Los fragmentos bíblicos se irán sucediendo como forma de apoyar el discurso de los personajes. Tendremos extractos de San Lucas, San Juan, San Mateo, San Pablo, del

Apocalipsis (uno de los libros favoritos de Dostoievski en los últimos años de su vida)... Al mismo tiempo, será recurrente la presencia de personajes bíblicos entre las páginas de la novela. Tendrán cabida Abraham, Isaac, Rebeca, la historia de la venta de José por sus hermanos... Incluso utiliza comparaciones con personajes de la Biblia para caracterizar los suyos propios. Nos parece interesante el siguiente extracto, en el que el novelista aclara perfectamente el espíritu de Rakitin y Aliosha, realizando una analogía entre ambos y Judas y Jesús respectivamente. Rakitin ha conducido al propio Aliosha a casa de Grúshenka a cambio de una cantidad de dinero:

—Qué, ¿has convertido a la pecadora? —se rio malignamente de Aliosha-. Has echado a los siete demonios, ¿eh? ¡Éstos son los milagros que tanto esperábamos hace poco!

—Cállate, Rakitin —replicó Aliosha con el alma dolorida.

—¿Me «desprecias» ahora por los veinticinco rublos de hace unos momentos? Ha vendido a un amigo verdadero, debes decir. Pero tú no eres Cristo ni yo soy Judas (Dostoievski, 2011: 577).

A este respecto, mencionamos también que una de las secciones en las que se divide la novela, el «Libro séptimo», dedicado a Aliosha, estará ligado también con las escrituras, concretamente con el episodio de «Caná de Galilea».

Además de las inquietudes espirituales de los distintos personajes, dos individuos destacan por encima de todo: el stárets Zosima e Iván. En lo que respecta al primero, su figura es la de un guía espiritual, algo frecuente en los monasterios ortodoxos. Todos sus parlamentos tienen un contenido fervoroso, representando él la creencia religiosa pura y sincera. A través de él vemos también la vida en el monasterio —tanto costumbres del día a día como rencillas y desavenencias entre los clérigos—, la fe de los fieles e incluso se realiza una crítica a la superficialidad y superstición de algunos aparentes sentimientos religiosos; en este sentido, es significativo el momento en que tras su muerte y la descomposición de su cuerpo, muchos fieles parecen perder la confianza que en el stárets Zosima tenían. Todos esperaban que su cadáver

permaneciera incorruptible, un ejemplo de esta actitud decepcionada sería la señora Jojlakova.

Zosima es un individuo extremadamente preocupado por la condición humana y, llegado el momento, nos revelará los motivos de su conversión religiosa. Sin embargo, el punto culminante de sus reflexiones tiene lugar cuando verbaliza la idea de que *todos somos culpables* de las cosas que ocurren. Toda la sociedad tendría una parte de responsabilidad en aquellos individuos que obran mal por el mero hecho de no haber sabido encauzarlos. Lo tenemos perfectamente expresado en el siguiente fragmento:

Recuerda, sobre todo, que no puedes ser juez de nadie. Pues no puede haber en la tierra juez de criminal antes de que ese propio juez llegue a comprender que él mismo es un criminal como el que tiene delante, y que él, precisamente, es quizá más culpable que nadie por el crimen del otro hombre. Cuando lo haya comprendido así, podrá ser juez. Ésta es la verdad, por absurda que parezca. Pues de haber sido yo mismo justo, es posible que no existiera el criminal que está ahora de pie en mi presencia (Dostoievski, 2011: 517).

Por su parte, la figura de Iván representa la corriente nihilista que se extendía por Rusia durante el periodo de creación de la novela. Según él, la inexistencia de Dios imposibilitaría un hipotético castigo divino, con lo que actualmente, *todo está permitido*. Sus ideas afectan profundamente a diversos personajes, como es el caso de Smerdiakov, quien lo acabará haciendo responsable «ideológico» del asesinato de su padre.

De capital importancia es la sección «El Gran Inquisidor». Aquí Iván da rienda suelta a todo su pensamiento, creando un poema alegórico en el que Jesús, retornado a la Tierra, es encarcelado por la Inquisición. El motivo del encarcelamiento, tal y como el propio Inquisidor le explica a Jesús, es que el regalo divino que se le dio al ser humano, la libertad, es la razón principal de su infelicidad y desasosiego. La Iglesia habría marcado unas pautas para el hombre que habrían conseguido, privándolo de su libertad, hacer que anduviera por un camino preparado para él. Ante no verse en la tesitura de tener que elegir, la humanidad recuperaría la opción de ser feliz. Destacamos

que esta parte de la novela ha sido una de las más elogiadas a lo largo de toda la historia.

Finalmente en lo que a Iván respecta, subrayamos también el episodio en el que uniendo locura y realidad –todo intensificado por el malestar físico y la enfermedad a la que nos hemos referido antes– conversa con el Diablo, quien no hace sino expresar de nuevo las ideas del mediano de los Karamázov. Se insistirá en la necesidad de la destrucción del propio Dios. Si él no existiera, el ser humano tomaría conciencia de su propia capacidad, creándose un «hombre-dios». Éste, sabiendo que la inmortalidad no es posible, tomaría la muerte como algo normal que no llevase a la infelicidad, y valoraría de forma más auténtica el amor, al ser consciente de su brevedad en el tiempo.

En relación a Antonio Rabinad, en sus novelas pueden observarse claramente elementos de un misticismo semejante al de Dostoievski. Sin embargo, a este respecto cabe recordar también la admiración que experimentaba Rabinad hacia el quietismo de Miguel Molinos, pudiéndose reconocer rasgos del mismo en la narrativa del barcelonés, tal y como apuntamos con los personajes de Ángela en *Memento mori* o de sor Juana en *Libertarias*. Dicho quietismo ensalzaba la abolición de la voluntad y promovía la pasividad del individuo, argumentando que solamente podrá Dios acercarse al alma cuando ésta se encuentre dispuesta a aceptar lo que la acción divina se preste a conceder. Este ensalzamiento de la inoperatividad es palpable en unos personajes rabinadianos que son incapaces de interactuar con el mundo que los rodea, y que se sumergen en la abulia constante. El hecho de la juventud de la mayoría de ellos contrasta más si cabe con la ausencia de un espíritu activo. Todos se pierden en ensoñaciones y quimeras o, simplemente, se dejan llevar por el vaivén de la vida. Luis Rodell de *Los contactos furtivos*, Miguel Marco de *Marco en el sueño*, Raúl de *A veces, a esta hora*, el protagonista innominado de *La transparencia...* todos ellos cumplen estas últimas características. Mención aparte merece el caso ya expuesto de Manuel, también perteneciente a *A veces, a esta hora*, quien se siente mucho más feliz cuando un suceso externo le impide llevar a cabo su proyecto. Ha conseguido perder la capacidad de elección que tanto lo desasosegaba.

Como ocurre con Dostoievski, la Biblia en sí está muy presente en toda la producción de Rabinad. En este sentido, ya hemos visto la frecuencia con la que nuestro autor usa el Texto Sagrado como material narrativo, y ya han quedado suficientemente

explicadas las analogías de algunos de sus personajes con referentes cristianos; recordamos en relación a esta idea, por ejemplo, las similitudes de Pablo de *A veces, a esta hora* con el Saulo bíblico.

Otro aspecto relacionable entre Antonio Rabinad y Fiódor Dostoievski es la utilización por parte de ambos de personajes infantiles. Como sabemos, Rabinad pertenecería a un grupo de escritores que tuvieron una infancia condicionada por la guerra civil o por los primeros años de la posguerra. Su reacción literaria sería la de recrear en sus obras esos momentos a través de los ojos de un niño, como forma de dar testimonio de lo vivido. En las novelas de Rabinad vemos diversas interpretaciones de la realidad desde un punto de vista infantil, produciéndose en ocasiones una idealización de ese periodo. Será visible también el punto en que los niños comienzan a tomar conciencia de lo que verdaderamente ocurre, siendo el lector testigo de la pérdida de inocencia, bien abrupta, bien paulatina, que se produce en los personajes. Finalmente, Rabinad no deja tampoco atrás los aspectos más sórdidos de la infancia, reflejando las crueldades de las que pueden ser protagonistas los niños entre ellos o con el mundo adulto –algo similar, en este caso, a como reflejan diferentes situaciones Marsé, en *Si te dicen que caí*, o Goytisolo, en *Duelo en el paraíso*–.

En *Los hermanos Karamázov* los niños tendrán también un papel importante, dedicándoseles dentro de la cuarta parte de la novela, el «Libro décimo» completo bajo el título de «Los niños». Dos son los que destacan por encima de todos: Iliusha, aquejado de una terrible enfermedad y que terminará muriendo al final de la novela, y Kolia,² –en quien se puede ver una crítica por parte de Dostoievski al nihilismo de las nuevas generaciones–. En general, el niño en la novela tendrá una connotación positiva, motivo por el cual Aliosha, el personaje mejor tratado en la narración, será el adulto que les sea más cercano. El pequeño de los Karamázov sentirá debilidad por ellos desde siempre:

² Señalamos un suceso que nos ha parecido significativo y que parece enlazar también a este personaje con Rabinad. En el análisis correspondiente a *A veces, a esta hora*, vimos la forma en que Pablo se «convierte», transformándose en un individuo útil para la sociedad (incluso acompañado de cierto aura especial) tras el suceso que le acontece con el tren. Kolia será un niño extremadamente maduro para su edad, cosa que es reconocida por todos. A esto se le añade el hecho de que, sin miedo alguno, sea capaz de tumbarse en unas vías y dejar pasar sobre él el tren, lo que hace que se cubra de un halo mítico que haría similares a estos personajes.

Aliosha nunca podía pasar indiferente frente a los muchachos, en Moscú le ocurría lo mismo, y aunque se encariñaba sobre todo por los niños de tres poco más o menos, también le gustaban los escolares de diez u once años (Dostoievski, 2011: 291).

Su cercanía con la infancia es tal, que incluso los personajes llegan a definirlo como «niño». Así, Lise, al ver la herida que Aliosha tiene en la cabeza, lo reprenderá tiernamente: «Ya veo, después de esto, que es usted un niño, ¡el niño más pequeño que pueda haber!» (Dostoievski, 2011: 301).

Constantemente se hará hincapié en la situación de desprotección que sufren los infantes, y en la necesidad de protegerlos. Las personas con un espíritu no demasiado fuerte o especialmente moldeables también se les equiparán: «Mi stárets me dijo una vez: a la mayor parte de las personas hay que tratarlas como si fueran niños, y a algunos, como a enfermos del hospital» (Dostoievski, 2011: 353). Y existe la idea general de que están limpios de pecado y que para ellos serán todos los parabienes. Significativas son las palabras que siguen de Iván: «[...] a los niños se los puede amar incluso de cerca, incluso sucios, hasta feos [...]» (Dostoievski, 2011: 385); o estas otras del stárets: «Amad sobre todo a los niños pues también ellos están limpios de pecado, como los ángeles, y viven para conovernos con su ternura» (Dostoievski, 2011: 514).

Sin embargo, igual que ocurre en las novelas de Rabinad, en ocasiones los niños pueden realizar acciones negativas que se acentúan por proceder de una fuente pura como son ellos mismos. Esa potencial «maldad» servirá a Iván para seguir reflexionando sobre su concepción de libertad para el ser humano: «Los hombres son como niños que se han amotinado en clase y han echado al maestro. Pero también se acabará el alborozo de los niños, y les costará caro» (Dostoievski, 2011: 415).

Las constantes referencias al mundo de los niños y al periodo de tiempo en que los personajes principales se encontraban en esa condición llevan a que la memoria sea también un factor a tener en cuenta, pudiéndose realizar un paralelismo en el uso de los recuerdos por parte de los dos autores. En Antonio Rabinad la memoria es fundamental desde tres puntos de vista:

- 1) Porque los personajes tienden a volver al pasado, teniendo los hechos vividos gran importancia en las narraciones, y dando cuanta en ocasiones al lector de que hay

divergencias en los recuerdos entre unos personajes y otros. Recordar no sería reproducir fielmente, sino recrear, con el componente subjetivo que esto tiene. Pensemos en las divergencias que hay sobre el suceso del posible fusilamiento entre Zoilo y Eguiluz en *Memento mori*.

- 2) Porque puede verse en ocasiones, dentro de la propia obra, un «autor fingido» que haría también un esfuerzo memorístico. Es el caso, por ejemplo, del narrador Jesús en *Libertarias*.
- 3) Porque las obras tienen un fuerte componente autobiográfico, y el autor se esfuerza en recordar diferentes elementos personales para luego plasmarlos en la obra. Es el caso de *El niño asombrado* y *El hombre indigno*.

Los tres elementos anteriores son visibles también en la novela de Dostoievski con la que estamos tratando, tal y como veremos a continuación.

En lo que se refiere al primer caso, en *Los hermanos Karamázov* será frecuente el hecho de que el narrador nos anticipe un recuerdo sobre el que más adelante reflexionarán los personajes. Es el caso de Iván, quien tras el asesinato de su padre repasará las horas y días previos en busca de un indicio que pruebe que verdaderamente él quería que alguien lo matase. Son expresiones del tipo: «Al recordar aquella noche mucho tiempo después [...]» (Dostoievski, 2011: 446).

Por otro lado, son advertibles situaciones en las que los personajes recuerdan hechos que son importantes dentro de la narración, acentuándose el papel capital de la memoria para el desarrollo de la trama. Tenemos dos ejemplos en el juicio contra Mitia. En primer lugar destacamos el momento en que Aliosha recuerda de manera repentina la justificación que propone Mitia para sus actos. Cuando Dmitri quiere explicar de dónde ha sacado una gran suma de dinero sin haber tenido por eso que matar a su padre, se remite a un dinero que le escamoteó a Katerina Ivanóvna, y que fue guardando en un saquito anudado al cuello con una cuerda. Nadie tiene conocimiento de este hecho, pero de pronto el hermano menor recuerda en el juicio una conversación entre ambos en la que Dmitri se golpeaba el pecho diciendo que su honor se restablecería con lo que ahí mismo tenía:

[...] Aliosha pareció como si de pronto se estremeciera, como si en aquel mismísimo instante acabara de recordar y comprender algo. Y dijo:

— Recuerdo ahora una circunstancia de la que me había olvidado por completo y que entonces no llegué a ver con claridad, como veo ahora [...] (Dostoievski, 2011: 1073).

Durante el juicio, el viejo doctor del pueblo, Herzenstube, acudirá como testigo. Allí recordará para todos una anécdota que le sucedió con Dmitri cuando éste último aún era un niño, y que dibujaría el carácter positivo que tendría el personaje. El doctor, remontándose años atrás, rememora cómo compró unas libras de avellanas al Dmitri niño porque se apenó de las condiciones en que vivía y de la poca atención que le daba su padre. Al tiempo que le regalaba las avellanas le enseñó unas pocas palabras en alemán. Veintitrés años después acudiría a su consulta un joven repitiendo las mismas palabras y en la misma lengua que el doctor le enseñó, agradeciéndole el favor, pues nadie le había hecho nunca un regalo similar. Se pone así de manifiesto cómo los hechos de la infancia marcan también a los personajes de Dostoievski. El doctor concluiría que: «Eres un joven agradecido, pues te has acordado toda la vida de la libra de avellanas que te llevé cuando eras niño» (Dostoievski, 2011: 1069).

Finalmente en lo que a este punto de la memoria se refiere, comentamos el caso del stárets. El carácter místico y reflexivo del personaje hace que su experiencia con los recuerdos contribuya a transmitir parte de sus enseñanzas. De esta forma, se le dedica al conjunto de su vida el «Libro sexto», titulado «Un monje ruso». Aquí, Zosima recuerda todo el camino de su vida, deteniéndose también en ciertos momentos de su infancia. De nuevo se pone de relieve la importancia de este periodo de la existencia. Es el caso siguiente:

De mi casa paterna no me llevé más que recuerdos luminosos, pues no hay recuerdos más preciosos para el hombre que los de su primera infancia en casa de los padres, y ello siempre es así, por pizca de amor de amor y de unión que en la familia haya. Sí, hasta de la peor familia es posible conservar preciosos recuerdos si tu propia alma es capaz de buscar lo valioso (Dostoievski, 2011: 468).

Nos adentramos ya en el segundo punto que hemos marcado dentro del análisis común de la memoria entre Antonio Rabinad y Dostoievski. De la misma forma que Antonio Rabinad utiliza ese mecanismo del «autor fingido», en *Los hermanos Karamázov*, por su parte, reconocemos a un supuesto autor del texto, quien ha ido recordando los acontecimientos narrados. El proceso del recuerdo llevará a ciertas inexactitudes en la recreación de los hechos que se cuentan y de los que este «autor fingido» será consciente. Estas inexactitudes se intensificarán cuando se intenten reproducir las palabras textuales que han sostenido complejas argumentaciones. La imposibilidad de hacerlo literalmente llevará incluso a lo que hemos considerado una típica *captatio benevolentiae* de este autor literario hacia el lector. El ejemplo lo tenemos ante la extrema dificultad que se tiene de retener todos los detalles de todas las declaraciones durante el juicio de Mitia:

Diré de antemano, y lo diré con insistencia, que no me considero ni mucho menos con fuerzas para transmitir todo lo que sucedió en el juicio, no sólo con la debida plenitud, sino siquiera en el orden debido. Tengo la impresión de que si debiera recordarlo todo y explicarlo como haría falta, necesitaría un libro entero, y de los mayores. Que no se me recrimine, pues, si comunico sólo lo que más me conmovió a mí personalmente y mejor grabado tengo en la memoria. Es posible que haya tomado lo secundario por lo principal e incluso que haya omitido por completo los rasgos más destacados y archinecesarios... De todos modos, veo que es mejor no disculparse. Haré lo que pueda, y los propios lectores comprenderán que he hecho sólo lo que está al alcance de mis aptitudes (Dostoievski, 2011: 1039).

A lo largo de las páginas insistirá en que: «muchas cosas las oí mal, en otras me fijé poco, otras se me han olvidado [...]» (Dostoievski, 2011: 1045). Es más, es tal la inseguridad que a este «autor fingido» le plantea su propia memoria, que incluso advierte de que ha debido tomar notas para ayudarse a retener lo que ha visto.

En definitiva, vemos cómo se reproducen las mismas formas rabinadianas que hemos visto en novelas como *Libertarias* o *El hacedor de páginas*, en que el mismo narrador, que se hace pasar por autor, hace uso de los recuerdos para plasmar lo pasado,

dando por hecho que el resultado final tendrá notables divergencias con lo verdaderamente acontecido, dado que el resultado de la memoria será siempre un elemento inexacto respecto de la realidad.

Finalmente, comentamos un rasgo que nos parece ciertamente fundamental: es el hecho de que existen numerosos elementos biográficos de ambos autores dentro de la novelística respectiva de cada uno, lo que significa que cada escritor debió de dedicar en su momento bastante tiempo al duro trabajo del recuerdo. Ya hemos explicado el trasvase entre realidad y ficción que lleva a cabo Antonio Rabinad en sus dos novelas biográficas: *El niño asombrado* y *El hombre indigno*. Pero, además, hemos señalado en las páginas previas a este epígrafe multitud de recreaciones literarias que el autor barcelonés realiza de experiencias o situaciones de su vida dentro del contexto general de *Un reino de ladrillo*: aversión por el trabajo de oficina, personajes solitarios que son ávidos lectores, otros que son caminantes impenitentes, utilización de las zonas de Barcelona en las que vivió Rabinad, recreación novelesca de pasajes que lo conmocionaron en vida como la muerte de una de sus hermanas por un error médico o de su padre durante la guerra...

Por lo que respecta a Dostoievski, y centrándonos siempre en *Los hermanos Karamázov*, son también distinguibles diferentes elementos inspirados en su biografía, y que habrían sido también objeto de una reconstrucción novelesca a partir de la memoria. En primer lugar, nos centramos en el hecho fundamental sobre el que gira la narración, el parricidio.³ Dostoievski decidió usar este tipo de crimen al conocer, mientras cumplía pena en Siberia, la historia de Ilinski, un joven condenado a diez años de prisión por haber matado a su padre para así poder heredar. Años más tarde dicho joven fue exculpado al demostrarse que no fue él el autor del asesinato (vemos las concomitancias con la novela).

Además de lo anterior, durante el proceso creativo de la novela, Dostoievski sufrió el duro golpe de la muerte de su hijo pequeño, Aliosha, provocada por un ataque de epilepsia, enfermedad que padecía también el autor. Como homenaje, utilizó su nombre en uno de los personajes de la novela y lo acompañó de grandes virtudes. Por el

³ Destacamos que la cita del Deuteronomio (Dt 24, 26) que aparece en las páginas iniciales de *Marco en el sueño*, y que ya hemos tratado durante el análisis de esta novela, estaría muy relacionada también con el tema del parricidio. No nos resistimos a recordarla, respetando además la cursiva con la que se muestra en la novela: «No morirán los padres por la culpa de los hijos, ni los hijos por la culpa de los padres; cada uno sea condenado a muerte por pecado suyo» (Rabinad, 1969).

contrario, usó literariamente la enfermedad asignándosela a Smerdiakov, el verdadero asesino. El suceso de la muerte del hijo podría también verse en la muerte de Iliusha durante la novela y en el sufrimiento de su padre.

Si nos centramos en la forma de expresión, observamos en Dostoievski los mismos juegos de palabras y utilización de guiones y cursivas (todo con una fuerte carga expresiva), que hemos estudiado en Antonio Rabinad. De esta forma, encontramos ejemplos que contribuirían a intensificar lo apostillado: «No lo olvidaré en mi vida, se lo dice un hombre ruso, Kuzmá Kuzmich, ¡un hombre ru-u-so!» (Dostoievski, 2011: 599). También podemos ver estos juegos como forma de reproducir una entonación determinada por parte del que habla:

Smerdiakov le midió con la mirada.

—¿No com-pren-de?—, repuso, despacito y en son de reproche—. (Dostoievski, 2011: 986).

Tenemos además ejemplos de función onomatopéyica: «La otra vez hice el viaje con Timoféi, pero ahora tiu-tiu-tiu, Timoféi se me ha adelantado con una hechicera» (Dostoievski, 2011: 649).

Al fin, el autor ruso llega, como hace también el barcelonés, a utilizar los signos de puntuación de manera casi pictórica para enmarcar una situación que le parece ciertamente relevante. Es lo que ocurre cuando, estando en el jardín de la casa del padre y sacando éste la cabeza por la ventana, Dmitri toca el pomo del almirez que había tomado de casa de Grúshenka. Con los signos de puntuación parece adelantar que es posible que en efecto se haya cometido el parricidio.

La repugnancia física llegó a hacerse insoportable. Mitia perdió la conciencia de sus actos y, de súbito, agarró la mano de almirez de cobre que llevaba en el bolsillo...

.....⁴ (Dostoievski, 2011: 631).

En otro orden de cosas, observamos ciertas similitudes que podríamos tildar de «menores». En este sentido, mencionamos que ambos autores harán aparecer en sus obras a diversos escritores, bien de su tiempo, bien de su gusto. Estos pueden figurar a través de una cita o simplemente nombrados por los personajes. Así pues, mientras que Rabinad menciona a Machado, Alberti, César Vallejo, León Felipe, Neruda, Barral o el propio Dostoievski, la nómina que emplea el escritor ruso es ciertamente amplia e incluiría, entre otros, a Gógol, Schiller, Goethe, Lérmontov, Flaubert, Pushkin, Terencio, Tolstoi o Heine por poner tan sólo algunos ejemplos. Ambos dibujarían por tanto un panorama amplio del mapa literario que los rodea en su vida.

Para finalizar, señalaremos que ambos autores utilizan en sus novelas elementos que ya aparecieron en anteriores producciones. Esto es frecuente en Rabinad dentro de la unidad orgánica de *Un reino de ladrillo*. Por su parte, Dostoievski parece querer hacer referencia a *Crimen y castigo* dentro de *Los hermanos Karamázov*, donde se dejará ver el nombre de Lizaveta, se reproducirá un mismo sueño que aparece en la novela protagonizada por Raskólnikov (un caballo al que se le pegan latigazos brutalmente), la casualidad tendrá fundamental importancia en la aparición de un hacha...

En conclusión, advertimos semejanzas generales entre Antonio Rabinad y las obras estudiadas de Fiódor Dostoievski. Dichas semejanzas se explicarían por la profunda admiración que Rabinad sentía por los escritores rusos decimonónicos en general y por Dostoievski en particular. Gran lector, Rabinad conocía toda la producción de Dostoievski y se sintió conmovido por algunos de sus temas, inspirándose para su propia novelística en sucesos, hechos y personajes que recogerían el espíritu del ruso. Tenemos concordancia en las edades de los protagonistas que usan, y en los estados obsesivos que dichos personajes padecen. Estos estados morbosos se terminarán somatizando, presentándose en los personajes diversas alteraciones físicas en forma de fiebre, nerviosismo o locura, que a su vez condicionan su percepción del mundo y que intensifican la sensación onírica que envuelve varios pasajes.

⁴ La reproducción de la fórmula tipográfica es aproximada. Mencionamos también que este juego sólo aparece en algunas de las ediciones que hemos consultado.

Por otro lado, en estos personajes protagonistas se advierte un aura de destino final trágico desde las primeras páginas de las distintas narraciones. Este final trágico termina haciéndose realidad, existiendo durante el proceso continuas reflexiones sobre temas existenciales como la muerte o la libertad del hombre. Dicho «existencialismo», que Rabinad entiende como «misticismo», se concreta en elementos religiosos dentro de las narraciones de ambos autores.

Asimismo, tanto para Rabinad como para Dostoievski tendrán relevancia los personajes infantiles. La infancia constituirá una Arcadia a partir de la cual cimentar al hombre adulto. Una infancia traumática supondría para los dos autores la conformación de personajes adultos descentrados que serían objeto de los estados obsesivos a los que hemos hecho referencia con anterioridad.

En otro orden de cosas, la memoria y el recuerdo serán también elementos que parecen haberse trabajado con similitud en ambos autores por tres factores distintos:

- 1) Los recuerdos de los personajes tendrán mucha relevancia para el desarrollo de las narraciones.
- 2) En las obras aparece un «autor fingido» que recuerda cosas que luego escribe, dando por hecho que todo recuerdo implica una inexactitud.
- 3) Las obras de ambos autores (en especial las de Rabinad) estarían mediatizadas por una serie de vivencias personales que han colaborado en la gestación de las novelas, y que provocarían un acto de recuerdo para la realización de las mismas.

Junto a todo lo anterior, la forma de expresión de ambos autores estaría también ligada, siendo del gusto de ambos la utilización de diversos juegos en los que se unirían signos de puntuación, guiones, palabras y onomatopeyas, para acentuar la función expresiva.

El placer por hacer notar en sus obras a sus autores predilectos, y la referencia a novelas escritas anteriormente, de forma que consideren a su producción como un todo general, contribuyen también a la conclusión final de que, en efecto, no sólo leyó Antonio Rabinad las obras de Dostoievski, sino que podemos decir que el escritor de

Los hermanos Karamázov inspiró diversos elementos fundamentales de *Un reino de ladrillo*.

8.2. Influencias del existencialismo de Jean-Paul Sartre en

Un reino de ladrillo

El estudio de la obra narrativa de Antonio Rabinad nos ha permitido señalar lo variado de sus influencias, así como el papel destacado en ellas de dos autores clásicos, Fiódor Dostoievski y Jean-Paul Sartre. En páginas anteriores hemos observado los elementos comunes con el autor moscovita. Durante las líneas que siguen rastreamos el poso que las lecturas de Sartre dejan en la obra literaria de Antonio Rabinad.

En primer lugar, hemos de recordar las palabras que Josefina Aldecoa dedica en *Los niños de la guerra* a las lecturas de formación de ese grupo de autores entre los que estamos considerando a Antonio Rabinad:

Nuestros maestros inmediatos fueron los escritores de la generación del 98 [...]. Por otra parte la novela europea del XIX, francesa, inglesa, rusa, el teatro y la poesía españoles (especialmente la generación del 27) y el teatro y la poesía europeos; los clásicos [...]. Pero sobre todo y por encima de todo estaba la avidez por acceder a lo que fuera de España se hacía. De aquí y de allá íbamos consiguiendo libros: el existencialismo francés, Sartre, Camus, Simone de Beauvoir, la novela italiana, Pavese, Pratolini la generación perdida americana [...] (Aldecoa, 1983: 18-20).

La novela francesa de la época se iba introduciendo poco a poco en España y era leída por este grupo de escritores que vivió durante su infancia la guerra civil. El aura que envolvía la obra de Sartre –durante mucho tiempo prohibida por su relación con el Partido Comunista– hacía aún más atractiva la renovada visión que el francés mostraba del existencialismo y que plasmaba en sus obras, y donde usaba la narrativa como

método auxiliar para la expresión de su pensamiento filosófico. En ocasiones el lenguaje de los tratados filosóficos no podría expresar la complejidad del pensamiento abstracto; es en este momento en que la novela resultaba una herramienta imprescindible para la transmisión de unos conceptos que serían más accesibles si eran pasados por el tamiz de la ficción. Sobre este tema Gemma Roberts recoge unas palabras de Simone de Beauvoir:

No es una casualidad que el pensamiento existencialista intente expresarse hoy en día tanto por los tratados teóricos como por medio de ficciones [...] si la descripción de la esencia compete a la filosofía propiamente dicha, solamente la novela permitirá evocar en su verdad completa, singular y temporal, el brote original de la existencia (Roberts, 1973: 18).

Estas obras densas, complejas, donde el estilo se plegaba en ocasiones al pensamiento, fueron rápidamente del gusto de Antonio Rabinad, ansioso siempre de esas lecturas que él llamaba «místicas» y con las que identificaba a las narraciones que dejaban papel protagonista a las inquietudes del ser humano. Su gusto por Sartre nos lo reveló él mismo en la entrevista que tuvimos en diciembre de 2006, donde confesó: «[...] yo seguramente estaba leyendo a Sartre [se refiere Antonio Rabinad al tiempo en que escribía *Memento mori*], pero todo Sartre, hasta las obras de teatro» (García Aguilera, 2006)

Llegados a este punto e introducida la preferencia de Rabinad por el autor de *La náusea*, vamos a ir desgranando las razones de esta predilección literaria y la forma en que se concreta la influencia.

En primer lugar, es necesario señalar que tanto Rabinad como Sartre comparten dos episodios biográficos de significativa importancia y que marcarán la producción de ambos: la pérdida temprana de la figura paterna y una guerra que viven siendo niños y que condicionará sus vidas. Conocido es ya el asesinato del padre de Rabinad durante la guerra civil por parte de la milicia que controla Barcelona al comienzo de la guerra. De esto dará cumplida cuenta en *El niño asombrado* y en *El hombre indigno*, al tiempo que lo recrea literariamente en novelas donde el padre del protagonista está ausente o incluso ha sufrido una muerte violenta. El niño o joven huérfano es una constante en su

producción, dando muestra así el autor de la situación tan traumática que la pérdida supuso para él. El padre de Sartre, por su parte, morirá cuando Jean-Paul tiene tan sólo dos años. Aunque la ausencia paterna será parcialmente sustituida por la figura del abuelo, y aunque la pérdida se produjo a una edad muy temprana, Sartre hará también referencia literaria a este momento de su vida. En este sentido es importante su obra *Las palabras*, en la que se nos dibuja la infancia del autor y en la que encontramos (como en *El hombre indigno* y en *El niño asombrado*), una supuesta narración biográfica en la que el autor francés expone los sucesos más significativos de su infancia. Esto nos contará de su padre:

Jean-Baptiste, ingresó en la Escuela Naval para ver el mar. En 1904, en Cherburgo, siendo ya oficial de marina y teniendo las fiebres de Cochinchina, conoció a Anne-Marie Schweitzer, se apoderó de esta gran muchachota desamparada, se casó con ella, le hizo un niño al galope, a mí, y trató de refugiarse en la muerte (Sartre, 1966: 14).

Relativo a esta descripción no nos resistimos a comentar lo siguiente: Sartre nos retrata a un padre enfermo ya, que se apresura a casarse y a tener descendencia antes de que ocurra lo inevitable. Igual situación que intenta Zoilo con Ángela en *Memento mori*. Recordémoslo:

Olía a sal, a podredumbre, a viento y agua. Era de noche. Sí, poseer a aquella chica, hacerle un niño, dejar algo detrás suyo, ¿por qué no? La vida era irreal, un juego. Volvió a preguntarse: ¿a cuántos? No se sabría nunca, nunca. Hacerle un niño. Eso estaría bien en el contexto de las cosas; tengo tanto derecho a jugar como otro (Rabinad, 1987: 149).

Es decir, una situación real para Sartre protagonizada por un personaje novelesco de Rabinad.

El segundo punto biográfico que comparten ambos autores es la guerra. Nacido en 1927, Antonio Rabinad vive la contienda civil siendo un niño y será frecuente que en sus novelas muestre ese mundo caótico desde un prisma infantil. Las reflexiones que

realiza sobre los hechos bélicos muestran la importancia que el autor barcelonés concede a la guerra en su formación personal y como elemento impulsor de su labor creadora. Sartre, por su parte, tendrá la desgracia de vivir dos guerras mundiales. Si bien es cierto que la primera no le afecta de forma directa, en la segunda llegará a estar alistado e incluso será tomado como prisionero. Además de esto, se posicionó de forma clara a favor de la colonia en la guerra de la independencia de Argelia, y siguió con tanto interés la guerra civil española que incluso la usa para contextualizar uno de sus cuentos más célebres, *El muro*. Todo esto queda ilustrado en la cita de Sartre que rescata Mauricio Wacquez: «La guerra dividió verdaderamente mi vida en dos» (Wacquez, 1977: 99). Más aún, la definición que este autor aporta del concepto de existencialismo sartriano estaría profundamente ligada al hecho bélico, explicándose como un estado de espíritu que penetrará en todos los hombres de la posguerra y que consiste en el abandono de fuerzas e ilusión en que queda el hombre tras la guerra.

Si bien para ambos (Sartre y Rabinad) la guerra será un gran drama, la paz la afrontarán con relativas expectativas. Rabinad duda, como vimos en *El hombre indigno*, de lo benigno de lo que ha de venir. Sartre, por su parte, no confiará en que todo termina con el fin de la contienda: «Hoy, día 20 de agosto del 45, en este París desierto y hambriento, la guerra terminó, la paz no ha comenzado» (Wacquez, 1977: 63).

Con estas similitudes biográficas comenzará a desarrollarse la labor creativa de ambos. Tras todo lo anterior, no es extraño que Antonio Rabinad sienta simpatía por la obra y figura del parisino y que leyese, como él mismo afirmó, toda su producción. A continuación vamos a ir viendo qué asimila de las obras de Sartre.

Como elemento de partida señalamos que tanto uno como otro convierten en literatura parte de su vida. Esta idea ya ha quedado suficientemente analizada en Rabinad a través de las citadas *El niño asombrado* y *El hombre indigno*. Entre una y otra hemos observado, además, distintas filtraciones que hacen permeable la vida y la obra de Rabinad a lo largo de *Un reino de ladrillo*. Hablamos, como hemos visto, de aparición de personajes y lugares reales, situaciones vividas que se convierten en ficción... Esto tiene un antecedente en Sartre con *Las palabras*, una especie de autobiografía de la infancia del autor y donde describe todos los entresijos familiares, vistos –como en la tradición española que englobaría a novelas como *Primera*

Memoria, Tristura, El niño asombrado o incluso más adelante *El príncipe destronado*— desde el prisma de un niño.

Otro punto en común que poseen ambos autores, y donde mezclamos también vida y obra, es la identificación que sienten ambos por los personajes principales de sus novelas. Si como vimos Rabinad se siente parte del Zoilo de *Memento mori*, Sartre se definirá como muy cercano a la figura del Roquentin de *La náusea*: «Yo era Roquentin; en él mostraba, sin complacencia, la trama de mi vida» (Wacquez, 1977: 63).

Pero lo fundamental de la relación entre uno y otro, donde se muestra que hay una lectura por parte de Antonio Rabinad de la obra de Sartre, es en el tratamiento de diversos problemas vitales que sufren los personajes rabinadianos y que son interpretables desde ese pensamiento existencialista que desarrolla Sartre y que actualiza los conceptos de Kierkegaard. Obviamente las novelas de Rabinad no son existencialistas en sentido estricto, pero varios de sus personajes comparten una problemática trabajada por Sartre en sus obras. Hacemos buenas las palabras de Gemma Roberts, quien no aprecia novela existencialista entre las obras de postguerra en España pero sí nota que esta narrativa:

[...] ha recibido el influjo de las ideas filosóficas de nuestro tiempo, más o menos directamente, a través de temas y motivos novelísticos, dándoles expresión propia dentro de las peculiaridades del modo de ser español (Roberts, 1973: 54).

Realizando un recorrido básico por los conceptos sartrianos, completamos la definición dada previamente por Mauricio Wacquez del concepto de «existencialismo» con estas palabras de Regis Jolivet rescatadas por la misma Gemma Roberts:

Conjunto de doctrinas según las cuales la filosofía tiene por objeto el análisis y la descripción de la existencia concreta, considerada como el acto de una libertad que se constituye al afirmarse y no tiene otro origen u otro fundamento que esta afirmación de sí misma (Roberts, 1973: 11-12).

Notemos la importancia que se le da al concepto de «libertad» en la cita anterior. Posiblemente el principio básico de Sartre es el de que la «existencia» precede a la «esencia», pero no se existiría sin una voluntad consciente de elección, es decir, sin el uso particular de la «libertad». Quien no es consciente de que existe no puede usar su «libertad» y por tanto se encontraría en un estado de «enajenación» o «alienación», concepto este que se produce en la vida real cuando el hombre, en palabras de Kierkegaard, «habiéndose convertido en vez de un [sic] sí mismo, en un número, en un mero hombre más, en una repetición de esta eterna monotonía» (Roberts, 1973: 15-16).

Albert William Levi destaca cuáles son las características principales de ese estado enajenado o alienado:

La fragmentación, la mecanización, el distanciamiento, son las tres dimensiones de la alienación, y cada uso, por remoto que parezca, en cierto sentido, explicará o indagará uno o más de estos aspectos cruciales (Roberts, 1973: 57).

Sin embargo, aunque el ser consciente de la existencia propia es algo positivo, el llegar a esta situación puede llevar al individuo a un malestar físico agudo que se ejemplifica fantásticamente con el título de *La náusea*, y que llega a su cénit con la aparición de la «angustia». En palabras de Kierkegaard en *El concepto de la angustia*, este concepto podría explicarse como «la expresión de la revelación del sujeto existente como libertad, como posibilidad, es decir, como algo que no es nada todavía» (Roberts, 1973: 15). La angustia máxima se produciría cuando el hombre se acerca a la muerte, símbolo de su finitud y con la que el individuo tomaría plena conciencia de esa existencia.

Habiendo introducido los conceptos básicos anteriores, nos disponemos a trabajar la plasmación de las siguientes ideas en las novelas de Antonio Rabinad, al tiempo que vamos ejemplificándolas con textos de Jean-Paul Sartre procedentes de *La náusea* y de su colección de cuentos *El muro*. Veremos:

- 1) El uso de la libertad y su opuesto: la alienación
- 2) El drama de la angustia ante la muerte

3) El tremendismo y su filiación dentro de la novela existencial

Como punto primero establecemos lo indispensable de la libertad como factor fundamental de la existencia. En *La náusea*, un personaje, Antoine Roquentin, expresa la sensación que le produce descubrir que él existe. Para Sartre, no se existe si no se elige, si no se toma conciencia de uno mismo y de lo que nos rodea. En ese caso el sujeto estaría imbuido en el devenir cotidiano y se le podría considerar «alienado» o «enajenado».

Mauricio Wacquez realiza una apreciación interesante de cuándo Sartre es consciente de la importancia de la libertad, analizando su obra *Las palabras*. Comenta que Sartre abandonó muy pronto la belleza física que suelen tener los niños y comenzó a verse feo:

A Jean Paul le cortaron [...] los bucles rubios a los siete años y se le pudo observar en todo el esplendor de su fealdad. También que su ojo derecho «entraba ya en el crepúsculo» y que el estrabismo era más que una apariencia. [En palabras del propio Sartre citado por Wacquez] «Mi propio abuelo parecía muy cortado; se le había confiado su pequeña maravilla y había devuelto un sapo...» (Wacquez, 1977: 19).

Como niño feo que era, se defendió con la imaginación, con la fabulación, constituyéndose este elemento en su primera herramienta para conseguir la libertad:

[...] descubrir que la experiencia aporta algo más que el mero desarrollo de los atributos propios del ser social y que el hallazgo de la fealdad, no en la realidad sino en sí mismo, puede y de hecho empuja al individuo fuera de sí, lo arroja al mundo, es la condición primera del ejercicio de la libertad (Wacquez, 1977: 22).

En *La náusea*, es significativo que el único momento en que siente Roquentin que la «Náusea» lo abandona es ante un disco de jazz, uno de los tipos musicales más libres que existen y que se basa en gran medida en la improvisación. La sensación que experimenta con esta música lo prepara para tomar la decisión de crear una obra literaria

que perdure en el tiempo y que haga que, al ser recordada por los demás, su existencia tenga sentido de la misma forma que a sus ojos tienen sentido las existencias de los músicos que él está escuchando, ya probablemente muertos. Elige libremente un camino y no sigue un surco previamente trazado. Paradójicamente esa obra que habrá de escribir será el mismo diario con el que, supuestamente, Sartre compone la novela. Habría pues, Roquentin, cumplido su objetivo:

¿No podría yo intentar...? Naturalmente no se trataría de una música..., ¿pero no podría en otro orden?... Tendría que ser un libro; no sé hacer otra cosa. Pero no un libro de historia; la historia habla de lo que ha existido, un existente jamás puede justificar la existencia de otro existente. Mi error era querer resucitar a M. de Rollebon. Otra clase de libro. No sé muy bien cuál, pero habría que adivinar, detrás de las palabras impresas, detrás de las páginas, algo que no existiera, que estuviera por encima de la existencia. Por ejemplo, una historia que no pueda suceder, una aventura. Tendría que ser bella y dura como el acero, y que avergonzase a la gente de su existencia.

[...] Una novela. Y la gente leería esa novela y diría: la escribió Antoine Roquentin, era un individuo pelirrojo que se arrastraba por los cafés; y pensarían en mi vida como yo pienso en la de esa negra: como en algo precioso y semilegendario (Sartre, 2002: 270-271).

En el momento que nos acaba de ocupar, el personaje se ha alejado del resto de los individuos que no sienten la «Náusea» porque no son conscientes de su existencia al no haber efectuado un proceso reflexivo. Estarían tan centrados en los quehaceres cotidianos que no se darían cuenta de su condición. «Cada uno tiene su pequeño empecinamiento personal que le impide darse cuenta de que existe» (Sartre, 2002: 172).

Los otros dos personajes que podemos considerar en esta obra de Sartre como «principales», el Autodidacto y Anny, tampoco consiguen llegar a la autenticidad del hombre y estarían envueltos en la *mauvaise foi* o «mala fe», un «no querer captar el condicionamiento del hombre, de su realidad existencial, el rehuir lo que es» (Pollmann, 1973: 20). El Autodidacto busca en la lectura sistemática de libros por orden alfabético y en la anotación de expresiones que para él son dignas de saberse «un sistema que le proporciona la ilusión de orden, de sentido» (Pollmann, 1973: 32). Anny, por su parte,

no es demasiado diferente de Roquentin; ella se encontraría resignada ante lo que la rodea; él, perplejo. Ella intenta encontrar sentido a la existencia con la ilusión de un amor utópico que colmase sus pretensiones y cuando Roquentin intenta atraerla para sí:

Anny se retrae, pues no puede ceder en sus pretensiones respecto al amor, exigiendo del mismo la creación de un sentido trascendente, con vigencia propia. Y como ama de verdad a Roquentin, no le resulta posible, cuando está con él, reducir a silencio estas pretensiones. Por eso acaba por separarse de él, uniéndose en un erotismo sin ilusión con un joven y guapo extranjero (Pollmann, 1973: 36).

Son, en suma, ejemplos de la alienación que hemos expuesto antes.

Antonio Rabinad no es ajeno en sus novelas a la problemática de la existencia y de la enajenación. Sus personajes deambulan buscando un sentido a sus vidas, inmersos generalmente en una sociedad que los anula como personas, restándoles individualidad y provocando su inmersión en la masa. El autor no lo enmascara y, como vimos, puede leerse una definición muy explícita de esta situación en la contraportada de *A veces, a esta hora*:

Las acciones de los 30 y pico de personajes que aparecen en el libro se formulan y disuelven en una especie de vacío; lo que se quiere describir en la novela es el acontecimiento en sí, el conjunto de un todo contemplado como algo orgánico, visceral; de hecho, lo-que-sucede es el auténtico protagonista.

Ya en la dura reseña que José Carlos Mainer dedica en *Ínsula* a esta novela de Rabinad se hará referencia a que el autor ha construido «una treintena de personajes alienados» (Mainer, 1966: 9). Y es que en ella encontramos al que mejor ejemplifica este aspecto en la narrativa de Antonio Rabinad: Manuel. Estamos ante un personaje cuyo quehacer diario se basa en ahorrar el máximo dinero posible para poder comprar el

pasaje que lo lleve a América.⁵ Ha de hacerlo porque no se encuentra cómodo con la sociedad en la que vive, parece casi que guarda rencor a la gente plana y sin iniciativa que lo rodea. Necesita salir de esa masa, individualizarse. En una conversación con otro personaje, Murano, sobre sus intenciones, concluirá:

—Sí, voy a emigrar. En el primer barco, seguramente.

—Parece como si huyeras —sonrió Murano.

No parecía tener prisa en regresar al altillo.

—Huyo —dijo Manuel—. Huyo de este barrio, estas calles, de esas caras llenas de miedo, preocupación, y estupidez... ¿Por qué habría de quedarme? (Rabinad, 1965: 71).

Sin embargo, toda esa decisión se acaba volviendo cobardía y resignación durante los momentos finales de la novela, hasta el punto que parece facilitar el robo del que es objeto por parte de Juanito y que ya hemos comentado. Es como si esperase un imprevisto que le ahorrara la decisión de elegir. No quiere su libertad. Como era previsible, Juanito le roba toda su fortuna y evita que Manuel viaje, que elija otra vida. Sin embargo, como sabemos, Manuel no se muestra sorprendido. Se ha actuado por él, no ha hecho uso de la «libertad» de la que habla Sartre.

En las páginas finales de la novela, Manuel parece sentirse atraído por Marina, la hermana menor de Juanito. Es un ejemplo claro de alienación en el sentido de que abandona toda idea de cambio y se queda con una situación que en un principio sería la que le correspondería: permanecería en su ciudad, con su trabajo, viviendo con su madre hasta que se casase y contribuiría al mantenimiento de esa sociedad que en principio tanto parecía detestar. Ha eliminado la capacidad de elección, continuaría en ese pequeño universo personal enfrascado en la rutina cotidiana de la que hemos visto que habla Sartre, y donde no sería nunca consciente de su existencia.⁶

⁵ Más concretamente a Venezuela, tal y como en su día hizo Antonio Rabinad. Vemos aquí también una unión entre la vida y la obra del autor.

⁶ Esta actitud no es exclusiva de Manuel durante la novela. Mencionaremos aunque sea brevemente el caso de Durán, el enfermo que lleva dieciséis años sin poder moverse de la cama. Aunque durante la novela muestra signos de hastío por su estado, cuando la madre simplemente desliza la posibilidad de una hipotética cura, y por tanto de un cambio en su situación (aunque sea con algo tan utópico como un

Un ejemplo similar lo encontramos en el cuento de Sartre *La infancia de un jefe*, incluido dentro de la recopilación *El muro*. Su protagonista, Lucien, es un niño procedente de un entorno burgués que cumple en principio todos los parámetros para convertirse en una de esas figuras dependientes de la sociedad que tanto parece criticar Sartre. Sin embargo, durante sus años de estudio se rodeará de amistades (al principio Berliac, un muchacho de su edad amigo del colegio, y más tarde Bergère, una figura ajena a convencionalismos) que harán que se replantee todo lo establecido, incluso su propia sexualidad. Sin embargo, el miedo y la confusión acabarán logrando que vuelva al terreno conocido y que lo que en principio habría sido un conato de libertad se convierta en la confirmación de la alienación social, tal y como le ocurre a Manuel. Significativas son las reflexiones del propio Lucien que aclaran que debe buscarse en los demás, no en una reflexión personal profunda:

«Primera máxima –se dijo Lucien– no tratar de ver en uno mismo, no hay error más peligroso que ese». Al verdadero Lucien –ahora lo sabía– había que buscarlo en los ojos de los demás [...] en la espera llena de esperanza de todos esos seres que crecían y maduraban para él, de esos jóvenes aprendices que llegarían a ser *sus* obreros, de los habitantes de Ferolles, niños o adultos, de quienes un día sería alcalde (Sartre, 1984: 197).

El destino de Lucien estaba claro, ha sido el pensar demasiado lo que lo ha llevado a una absurda duda. La solución es sencilla: abandonar la reflexión:

Durante mucho tiempo había creído que existía por azar, a la deriva. Era por haber reflexionado excesivamente. [...] «Yo existo –pensó– porque tengo el derecho de existir». [...] Luego pensó en la obra de su padre; estaba impaciente por continuarla y se preguntó si el señor Fleurier tardaría mucho en morir (Sartre, 1984: 198).

Esta situación que estamos trabajando, en la que un personaje intenta romper con la sociedad monocorde para luego volver a caer ante ella no es única entre los cuentos

posible milagro producido tras un viaje a Fátima), a Durán lo invade una sensación de desasosiego: «Antes que nada, él había sentido miedo» (Rabinad, 1965: 237).

de *El muro*. Una ruptura más abrupta con la sociedad, aunque también fracasada según el planteamiento inicial, es la que ocurre con el protagonista del cuento *Erostrato*. Estamos ante un personaje que tiene varias semejanzas con el Roquentin de *La náusea*, y que incluso llega a usar el mismo término para referirse a su estado, pues lo fisiológico también se le hace presente con lo que lo rodea: «Pero sentí una náusea dulzarrona que me recorrió desde las piernas a la nuca, y me desmayé» (Sartre, 1984: 63). Dicho personaje se encuentra incómodo en la sociedad que le ha tocado vivir y pretende acabar con la situación de forma fulminante: perpetrar varios asesinatos al azar y suicidarse posteriormente. Comete más mal que bien la primera de las acciones, pero finalmente se entrega a las autoridades, le ha faltado el valor para romper definitivamente con la sociedad y se ha terminado rindiendo ante ella (como hacen a su manera Lucien y Manuel).

Es necesario indicar que la salida de la masa informe que es la sociedad, la individualización imprescindible para que se consiga el «existir» ha de ser consciente y nunca fortuita. Aclaremos esto porque podemos retomar el tema de la «casualidad» que ya hemos mencionado en epígrafes anteriores. Claro nos deja Sartre que lo absurdo, lo casual y lo azaroso está presente en la realidad cuando escribe que «La palabra Absurdo nace ahora de mi pluma; [...] comprendía que había encontrado la clave de la existencia, la clave de mis Náuseas, de mi propia vida» (Sartre, 2002: 198). También es destacable la afirmación de Roquentin sobre que «Todo lo que existe nace sin razón, se prolonga por debilidad y muere por casualidad» (Sartre, 2002: 205). En otras obras sartrianas advertimos también lo importante de lo fortuito: en el cuento titulado *El muro*, el desenlace tiene lugar de forma totalmente azarosa: uno de los presos verá perdonada su vida cuando aporta determinada información que él cree falsa sobre un prófugo, y esta información resulta ser cierta, con lo que el prófugo muere y él, que estaba decidido a morir y a no revelar ningún dato, vive. En palabras de Mauricio Wacquez este cuento es:

[...] una historia que no pretende mostrar más que el espanto y la gratuidad del azar: el hecho de que Ibieta se salve no borra sino exalta el absurdo. Ibieta es el hombre que debía morir, que ya murió y debe volver de su muerte. Y al que su vida actual, recuperada por una delación también absurda, infama (Wacquez, 1977: 60).

El «azar» como elemento fundamental de la realidad, pero cuya presencia no sustituye a esa libertad que da la categoría de «existir» se aprecia también en Rabinad. Vamos a destacar en este aspecto su novela *La transparencia* porque el episodio relacionado con el azar será el que ponga fin a la obra, y por tanto queda marcado con una especial relevancia. En esta novela corta, el protagonista (un chico joven, hijo de la portera) se muda al trastero de la comunidad. Allí encuentra, bajo un ladrillo desnivelado, una pistola que considerará como característico de su sino: «Perplejo, pero en el fondo satisfecho de poder comprobar una vez más su mala suerte» (Rabinad, 1986: 17). Durante el último día en que se desarrolla la historia, el chico no ha ido a trabajar porque por la calle se encontró (de manera también fortuita) a la chica a la que suele observar por las noches encaramado a una ventana. Imagina durante toda la mañana cómo sería estar a su lado pero, finalmente, cuando al acabar el día es descubierto por la chica y sabe que no podrá observarla nunca más, se rinde a la evidencia de que no conseguirá tenerla jamás y de que tampoco será capaz de dejar su actual trabajo, en el que no es feliz. En ese momento coge la pistola que había portado todo el día para enseñársela a un compañero, y ocurre lo que sigue:

Su sentido de aprovecharlo todo, de que algo al menos no hubiera sido en vano, le hizo apuntarse con el arma y apretar el gatillo. La probabilidad de que el arma funcionase era de una entre mil. Pero, por ese mismo azar que le hace a uno escribir novelas y a otro ganar la lotería, disparó (Rabinad, 1986: 137).

Vemos con esto que el hecho de realizar una acción en sí no es sinónimo de «libertad», sino que lo será el que la acción sea efectuada de forma consciente. El protagonista del *Erostrato* sartriano se ha rendido ante la sociedad y permanece alienado porque no logra reunir el valor suficiente para suicidarse; por su parte, el personaje de *La transparencia* sí se suicida, pero también muere enajenado porque él ya se había rendido ante la sociedad, el acto de la muerte ha sido casual e involuntario. El resultado espiritual será el mismo en ambos personajes aunque en una narración se complete un acto (el suicidio) que en otra queda interrumpido.

Un factor determinante que une los caminos de Rabinad y Sartre es que ambos autores plantean la infancia como una fase vital en la que se está ajeno a los problemas de la edad adulta y que por este motivo será recordada con frecuencia como un momento idílico. El niño que no ha terminado de crecer aún no corre el peligro de la alienación. Ambos autores coinciden además en utilizar la «oficina» como símbolo de esa alienación. El trabajo monótono y rutinario será símbolo de un vivir sin reflexión y sin conciencia de existencia. Ya hemos visto el duro despertar a la edad adulta que tiene Sartre cuando comienza a ser consciente de su fealdad. Esto se intensifica ante las negras perspectivas que se podrían tener al salir de la infancia. Apunta Mauricio Wacquez que Jean-Paul añoraba los años de formación, pero concreta que la infancia (o en este caso más específicamente, la adolescencia) no dependen de una cuestión de edad sino de una necesidad de cambio y de rechazo del inmovilismo:

La adolescencia, más que la infancia, concentra sus mejores adjetivos. El mundo de los adultos es un universo inflamado de corrupción. En él todo se negocia y se pacta. La profundidad de la memoria sólo sirve para establecer mejor el contraste con el futuro. Una biografía como la de Sartre permite afirmar que la adolescencia es un estado que no se pierde. La disponibilidad a modificarse constantemente, a cortar los puentes, a *devenir* antes que a *ser*, es patrimonio de los jóvenes. Si ser adulto equivale a entregarse a las ideas impuestas, a la moral de las componendas, a la adoración de las imágenes de un templo que no es el nuestro, entonces la única respuesta debe ser la iconoclasta, la del anarquista. Según Sartre, ser adulto no debe corresponder con la asunción del ser social (producción, familia, etc.), sino con el complicado oficio de pensar en los ídolos de la sociedad. Para él toda entrega ideológica sin examen es alienación (Wacquez, 1977: 49).

En *La infancia de un jefe* el tomar conciencia de que se «es» resulta traumático y se intenta volver al momento inmediatamente anterior, algo que ya no es posible:

En lugar de aquel estupor que le era tan dulce y que se perdía voluptuosamente en sus propios repliegues, había ahora una pequeña perplejidad muy despierta que se preguntaba: «¿Quién soy yo?» [...] «Yo» Miró a lo lejos. La palabra resonaba dentro de él, y a la vez podía adivinarse algo como la punta oscura de una pirámide cuyos lados

huyeran en la lejanía, en la bruma. Lucien se estremeció. Le temblaban las manos. «¡Eso es –pensó–, eso es! Estaba seguro de ello: *yo no existo*».⁷

Durante los meses siguientes, Lucien trató a menudo de recobrar el sentido de somnolencia, pero no lo logró. [...] La existencia es una ilusión, puesto que yo sé que no existo, no tengo más que taponarme los oídos y no pensar en nada para anonadarme (Sartre, 1984: 137-138).

En Antonio Rabinad se repite la idea de que la infancia es un terreno propicio para huir del mundo adulto. Aunque Rabinad no reniega de la posibilidad del mal en el mundo infantil, lo cierto es que en el autor barcelonés los primeros años de vida suelen quedar alejados de las maldades dibujadas en otras novelas de autores que le son afines, donde sí puede aparecer de una u otra forma el reverso oscuro del niño. Hablamos de las ya mencionadas en las páginas de este trabajo *Si te dicen que caí*, de Marsé, *Primera memoria*, de Ana María Matute o *Duelo en el Paraíso*, de Goytisolo.

Los niños de Rabinad tienen también un momento concreto donde se produce la entrada en el mundo adulto, y esa entrada se viste de desilusión y sobre todo de desconcierto, algo en lo que coincide con Sartre. Los niños rabinadianos, que han vivido la guerra enmascarada por la idea imaginaria de un gran juego, se topan con una realidad que los vuelve tan frágiles como el Lucien de *La infancia de un jefe* y, como él, todo intento de volver al estado anterior es ya inútil. Recordemos el choque con la realidad que supuso para Agustín Sogués en *Memento mori* que su amigo retrasado, Pep, fuese llamado a filas. A través de esa situación el personaje despertaba de la infancia:

Y por primera vez, en Agus, se produjo la conciencia de algo, un balbuceo, un primer juicio de valor, y un ala de sombra oscureció ese día ilimitado de sol y libertad que era la guerra. Fue como una resquebrajadura en un cristal, nada importante, una rayita que permite seguir viéndolo todo, pero que de repente hace visible el vidrio: sí, ¿qué diablos iba a hacer Pep en la guerra? (Rabinad, 1987: 55).

⁷ No podemos olvidar el «No existo» (Rabinad, 1985: 199) y el «No existía» (Rabinad, 1969: 242) con el que terminan de aparecer en sus novelas Luis Rodell y Manuel en *Los contactos furtivos* y en *A veces, a esta hora*, respectivamente, que están plenamente ligados a esta idea.

El mundo adulto se presenta en ambos autores como sinónimo de lo estático y, como ya hemos apreciado en Sartre, como la búsqueda de una actividad repetitiva que impida la conciencia de la existencia. En este sentido, el ir y venir a una actividad gris, a un trabajo sin creatividad en el que no hay atisbo de ilusión ni futuro es lo que aparece en los dos autores como la «oficina». Ya Rabinad en *El hombre indigno* deja ver la aversión que a él personalmente le producía este trabajo. Es más, cuando nos entrevistamos con él, nos llegó a decir que:

Odiaba a muerte ese trabajo, pero no podía dejarlo porque yo era el único que llevaba dinero a mi casa. Era un dinero bastante pobre, pero el suficiente para comprar la comida y las cosas de la casa. Yo no podía ni pensar en dejarlo. Eso generó en mí una especie de repulsión que se convirtió en algo somático. Hubo un momento en que toda esa repulsión, esa desesperación que yo tenía, se convirtió en algo físico y me tuvieron que operar. Estoy seguro de esto, ese odio se corporeizó en mi dolencia (García Aguilera, 2006).

Esta sensación la transmite a sus personajes y varios de ellos sufren también esta situación. Veamos unos ejemplos:

- 1) El Zoilo de *Memento mori* vive aprisionado entre una actividad que detesta y el sentimiento de gratitud que su madre siente ante el jefe por haberle proporcionado ese trabajo.
- 2) Miguel Marco, de *Marco en el sueño*, odiará tanto su trabajo de oficina que fantasea diariamente con la forma de asesinar a su jefe, pero en el fondo es incapaz de abandonar su puesto.
- 3) El innominado protagonista de *La transparencia* sentirá repulsa también por un trabajo que detesta y en el que debe incluso limpiar el retrete del patrón.

Por lo que en Sartre respecta, la existencia de trabajos repetitivos en las obras que estamos comentando refleja también la alienación del ser humano. En *La náusea*, el propio Roquentin será consciente de que ha de abandonar la monotonía de la

investigación sobre M. de Rollebon si pretende justificar su propia existencia. El mismo Lucien huye al principio, en *La infancia de un jefe*, de ese trabajo que tiene predestinado y que ve más como un suplicio que como una oportunidad. Finalmente, en *Erostrato* el suicida frustrado hará explícita su aversión a esa «oficina», en este caso porque el tránsito hasta ella lo obliga a bajar a la calle y abandonar lo que más desea, los sitios elevados que refuerzan metafóricamente su superioridad moral respecto del resto de personas. Sobre este tema nos dice el personaje que «A veces había que salir a la calle. Para ir a la oficina, por ejemplo. Eso me ahogaba» (Sartre, 1984: 63).

Es muy difícil que los personajes abandonen el estado de enajenación que presentan en estas obras, pero existe una posibilidad: la angustia ante la muerte. Como hemos visto páginas atrás, la angustia es un sentimiento que se produce ante el enigma de cómo un sujeto se va a comportar en una situación comprometida. La diferencia con el miedo es clara: un enfermo terminal siente miedo ante el daño que la enfermedad le va a causar, pero sentirá angustia ante la actitud que él va a adoptar para soportar el problema. En este sentido comenta Gemma Roberts el planteamiento de Heidegger, según el cual el existir auténtico, la posesión de uno mismo, sólo se lleva a cabo en el estado de angustia que nos descubre a nosotros mismos como un *ser-para-la-muerte*. Este tema podemos comentarlo desde dos puntos de vista:

- 1) Desde el punto de vista de la autoría parece lógico que Rabinad, teniendo como tuvo la muerte cerca durante la guerra, desarrolle en sus obras el pensamiento existencialista. Si la angustia es un síntoma del pensamiento existencialista al conllevar éste grandes dosis de libertad, y si la angustia ante la muerte exagera esa forma de reflexión que termina haciéndonos conscientes de nuestra finitud, ante una guerra y ante la propia cercanía de la muerte se intensificaría la propia idea de la existencia y su expresión a través de la literatura.
- 2) En segundo lugar, podemos ver cómo se comportan los personajes de ambos autores cuando sienten que la muerte se acerca. Vamos a desarrollar este segundo punto.

En *La náusea*, el protagonista vive totalmente insatisfecho y, sin embargo, en ocasiones una sensación reconfortante lo embarga. Esta sensación es la conciencia de la propia existencia, que en Ronquentin se relaciona con el ser consciente de que morirá algún día:

Quizá no haya nada en el mundo que me interese tanto como este sentimiento de aventura. Pero viene cuando quiere; y se va rápido, me deja tan agotado. ¿Me hará estas breves visitas irónicas para demostrarme que he frustrado mi vida? (Sartre, 2002: 91).

Más adelante se aclarará que «El sentimiento de la aventura sería, simplemente, el de la irreversibilidad del tiempo» (Sartre, 2002: 92).

En el cuento *El muro*, los diferentes personajes que van a ser fusilados tendrán diversas actitudes ante la muerte cercana, siendo Ibieta el que mejor representa los aspectos que estamos trabajando. En primer lugar, ante el fin próximo comienza a experimentar unas sensaciones físicas que se asemejen a la «Náusea» de Roquentin:

[...] a mí me parecía que los objetos tenían un aspecto extraño, que eran más borrosos y menos densos que de ordinario. Bastase que yo mirase el banco, a la lámpara, al montón de carbón, para que sintiera que iba a morir. Naturalmente, no podía pensar con claridad en mi muerte, pero la veía en todas partes en las cosas, en la forma con que las cosas se habían alejado y se mantenían a distancia, discretamente, como personas que hablan en voz baja a la cabecera de un moribundo (Sartre, 1984: 24).

Finalmente, se aclara que lo que siente no es por su muerte cercana, sino porque el personaje ha comprendido que más tarde o más temprano morirá. Es un ser finito. La reflexión es la siguiente:

En el estado en que me encontraba, si hubieran venido a anunciarme que podía irme tranquilamente a casa, que me perdonaban la vida, me habrían dejado indiferente; da igual unas horas o unos cuantos años de espera, cuando se ha perdido la ilusión de ser eterno (Sartre, 1984: 24).

Con todo, este autor señala que en el barcelonés, «el propósito crítico parecía ir un paso más allá del punto alcanzado por Cela» (Barrero Pérez, 1992: 149).

Por su parte, Gemma Roberts en *Temas existenciales en la novela española de postguerra* analiza las posibles concomitancias entre tremendismo y existencialismo. Señala esta autora que tras la guerra hay una vuelta a novela realista y que la publicación de *La familia de Pascual Duarte* y la aparición del tremendismo suponen un punto de inflexión. Roberts se apoyaría en diversos estudiosos que habrían tomado el tremendismo como la forma del existencialismo español. Es el caso de Julián Palley, quien llega a decir que «El tremendismo se revela como un aspecto del existencialismo español» (Roberts, 1973: 44). Finalmente, aunque Roberts afirmará que en el tremendismo no se encontraría ese afán inquisitivo de la novela existencial por buscar sentido a la vida humana en base a una filosofía específica, no deja de incluir en su estudio una opinión de Gonzalo Sobejano en la que el tremendismo se revelaría como elemento fundamental y primigenio de lo que llama «realismo existencial» (Roberts, 1973: 48).

Finalizamos estas páginas sumando un elemento más a la relación entre Sartre y Rabinad. En esta ocasión un elemento con carácter simbólico y estético y que ya hemos analizado en distintos apartados de este trabajo: la aparición de la «mosca» como metáfora de distintos elementos de la condición humana. Sartre las usa en *La infancia de un jefe* y en *La náusea*, aunque es en la obra teatral *Las moscas* donde se dejan ver con más nitidez, aflorando en esta tragedia como imagen de la culpa y del remordimiento. En esta recreación de la *Electra* clásica, los insectos son imagen del sentimiento negativo que padece el pueblo al sentirse culpable de la muerte de Agamenón. Toda Micenas está poblada de unas moscas con un claro sentido simbólico. Antes de morir, Egisto avisa a Orestes de que su muerte no va a arreglar totalmente la situación espiritual del pueblo. El personaje usa explícitamente la imagen de la mosca para referirse al sentimiento de culpa. Le dirá al hijo de Agamenón: «Ten cuidado con las moscas, Orestes, ten cuidado con las moscas. No ha terminado todo» (Sartre, 1952: 62). Cuando Orestes realiza la cumplida venganza, se lleva la plaga de moscas que afecta a la ciudad y, con ella, la sensación de culpabilidad de sus gentes.

No es extraño que surjan también elementos de unión entre los dos autores que hemos situado como piezas claves en las influencias que recibe Antonio Rabinad.

Cumbre de la literatura universal como es Dostoievski, el mismo origen del pensamiento existencialista se nutre de él, señalando por ejemplo Mauricio Wacquez que el «si Dios no existe todo está permitido» que puede verse en *Los hermanos Karamázov* «es antecedente de toda filosofía de la existencia» (Wacquez, 1977: 43). Numerosos críticos han tratado la influencia de Dostoievski en el existencialismo. Claro lo deja F. Carmona Fernández, cuando afirma, en referencia a la novela francesa de los años 30 que «la evocación de los abismos del inconsciente venía de las novelas de Dostoievski» (Carmona Fernández, 1980: 63). Con todo, y aunque el tema es también apasionante, para nosotros de momento es ya otra historia.

En definitiva, en las páginas anteriores hemos intentado demostrar que Rabinad no sólo leyó y asimiló la obra de Sartre, sino que además, diversas inquietudes filosóficas que el autor francés expresó a partir de su producción literaria tuvieron eco años más tarde en la obra del barcelonés. Rabinad conoce a Sartre al ser uno de los escritores de referencia entre los creadores de su tiempo, y bien pudo sentir predilección por él ante elementos vitales comunes. Aspectos como la necesidad de libertad y el intento frustrado de alcanzarla (que nos llevaría a la alienación), la angustia ante la muerte, el oscuro descubrimiento del mundo adulto... son elementos literarios compartidos por ambos autores. Incluso la hipotética relación de Antonio Rabinad con el tremendismo apoyaría estas teorías.

Las ideas enunciadas nos permiten ir completando poco a poco el puzle de influencias literarias que fue recibiendo Rabinad, estableciendo una línea que ya comenzamos con lo trabajado con Dostoievski. No sería Antonio Rabinad un novelista que pudiésemos tildar de «existencialista», sino un creador preocupado por la existencia, en el amplio sentido de la palabra.

CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas que han compuesto este trabajo hemos intentado realizar una panorámica general del *corpus* narrativo de Antonio Rabinad, el *outsider* literario del que nos hablaba Vázquez Montalbán en el prólogo que realizó para *Los contactos furtivos*.

Tras el análisis de sus novelas y de las distintas clasificaciones que la crítica ha efectuado a los autores de su generación en las últimas décadas, no encontramos motivos para no englobarlo dentro la conocida como «Generación del 50» o «Generación del medio siglo». Efectivamente es un autor peculiar, pero esta peculiaridad no explica el soterramiento al que se ha visto sometida su obra por la crítica especializada, más si cabe cuando en el momento en que ésta ha girado la cabeza hacia *Un reino de ladrillo*, ha admitido encontrarse con un autor interesante, peculiar en su concepción narrativa, pero en absoluto desechable. Siempre que se le ha prestado atención ha recibido elogios y ha merecido el reconocimiento literario de aquellos que conocían su obra. Ya en 1987 Antonio Soler clamaba ante su injusto arrinconamiento:

[...] Antonio Rabinad es un novelista que no puede ser relegado al olvido, su voz debe ser tenida en cuenta como una de las más serias de la novela actual (Soler, 1987: II).

Quizás ése haya sido el problema: que son muy pocos los que verdaderamente se han acercado a su producción completa, y son los más los que la han leído sesgada o a destiempo, lo que ha impedido un juicio ajustado sobre el autor. Entre las causas de este desconocimiento, que es el que ha provocado que haya permanecido al margen durante tanto tiempo, Sanz Villanueva señalaba en la reseña que dedica a *Memento mori*, la

desidia, esa tendencia a ir siempre por los «camino trillados» sin que la mirada sea capaz de enfocar a los lados, donde a veces ocurren tantas cosas.

Que Antonio Rabinad es un autor singular está fuera de toda duda. Así lo señalan desde el principio sus colegas escritores cuando reseñan lo original de sus lecturas de formación. Tampoco dudamos de que la suerte no lo acompañó, no eligió bien los tiempos de publicación de sus primeras novelas y a partir de ahí todo fue un bailar sin ritmo.

La censura condicionó mucho la aparición de *Los contactos furtivos*. Los años que transcurrieron desde la concesión del Premio Internacional de Primera Novela que le otorgó Janés en 1951 y el momento en que vio la luz definitivamente para los lectores, en 1956, se hicieron eternos. A partir de ahí, la estancia en Venezuela supuso su desconexión completa, volvió a perder el paso. Cuando regresó a España y Barral le publicó en 1965 *A veces, a esta hora*, los gustos literarios habían cambiado, la novela social había comenzado a perder interés para los lectores que ya comenzaban a sentir predilección por una renovación en la narrativa que adelantó *Tiempo de silencio* a comienzos de la década. Pero Rabinad no se dio por enterado o le dio igual o ambas cosas. Haciendo caso omiso a las tendencias, publicó en un escaso intervalo de tiempo *El niño asombrado* (1967) y *Marco en el sueño* (1969), novelas que, por su estilo, bien podrían haber sido escritas antes de su partida a América. A partir de ahí, el silencio continuado durante más de diez años. Cuando regresó a la escena literaria con *La monja libertaria* (1981) y *Memento mori* (1983) se comportó como si nunca se hubiese marchado. Retomó formas otrora renovadoras y atractivas, pero que luego se tornaron poco populares y a las que los lectores no respondieron. Además, nunca consiguió abandonar el tema de la guerra y la posguerra, lo que hace aún más peculiar su evolución, en la que estaba insertando los temas de los 50 en las formas de los 70 y publicando en los 80. Con todo, él se mostraba satisfecho, le gustaba lo que hacía y sabía de la calidad atemporal de *Memento mori*.

Un reino de ladrillo empezaba a abarcar mucho espacio y Antonio Rabinad experimentó con otros modos: con la novela corta en *La transparencia* (1986) o con la posibilidad de salirse de la guerra en *Juegos autorizados* (1997). El resultado no terminó de convencerlo y volvió a sus temas de siempre en *El hombre indigno* (2000). Finalmente, *El hacedor de páginas* (2005) es la coda final de su «reino», una muestra de

su evolución, de la mezcla entre sus temas más arraigados y sus formas narrativas de orfebre, que tanto le permitían disfrutar escribiendo.

Una vez que hemos considerado a Antonio Rabinad como uno de los miembros de pleno derecho que conforman el grupo de los «niños de la guerra», es más fácil comprender las obsesiones fundamentales de su producción. Las primeras novelas de Antonio Rabinad son deudoras de su infancia en mitad del conflicto. Son obras contextualizadas en los años 40 y siempre en su Barcelona, en las calles que recuerda como sus espacios primeros. Hay una voluntad de testimonio indudable, de reflejar la infancia que la guerra ha robado a toda una generación. De ahí la perspectiva infantil de *El niño asombrado* y la idea de juventud condicionada por el conflicto que se derrama sin medida por sus novelas.

Como decimos, el enclave barcelonés será fundamental en la narrativa rabinadiana. Los espacios del Clot y de Pueblo Nuevo se han perpetuado en *Un reino de ladrillo* y se han convertido en el centro del universo fundamental del autor, que reproduce con fruición sus juegos en las vías del tren o en la exploración de los descampados del barrio.

Más adelante, Rabinad tiene la tentación de cerrar el ciclo. *Memento mori* es un conato de cambio, una novela ambientada en los años 50 y con una fuerte experimentación formal. El deseo de expresar las angustias del pasado ha descendido considerablemente en el autor, pero nunca abandonó totalmente el tema. Antonio Rabinad se sentía cómodo con el mundo de posguerra porque le permitía adentrarse en la personalidad de los típicos personajes abatidos, reflexivos e introvertidos que siempre le llamaron la atención. Pero aunque el resultado siga siendo el mismo, las causas de la ambientación de las novelas a partir de *Memento mori* han variado. Ya no hay una necesidad de denuncia sino una decisión estética consciente. Antonio Rabinad quiere seguir por esa senda aunque ya no lo necesite. *El hombre indigno* es una excepción, un último rendir cuentas con el pasado, con ese niño que fue, que ya no está pero que sigue siendo de algún modo. El hecho de que en toda su producción Antonio Rabinad mantenga unas líneas continuas en la ambientación y un referente cronológico imperturbable es uno de los motivos por los que hemos considerado que *Un reino de ladrillo* abarca el conjunto de su obra narrativa. Pero no el único.

A lo largo de las páginas de la novelística de Antonio Rabinad se observan varias constantes. De una manera o de otra, el escritor será reconocible en unos personajes protagonistas retraídos que no llegan a adaptarse a la sociedad que los rodea y se debaten en un quiero y no puedo diario. El autor les ofrece a sus personajes varias maneras para salir de trabajos de oficina que no les satisfacen y de entornos que los ahogan. El sueño es una de ellas. En Antonio Rabinad, la posibilidad de crear mediante el sueño se hace evidente en varias obras. Los personajes dudan sobre si son ellos los que sueñan o los soñados, y esa duda se termina transmitiendo al lector. Éste fue el primer mecanismo usado por el autor barcelonés para lograr la multiplicidad interpretativa de la que tanto gusta en sus últimas novelas.

Al mismo tiempo la muerte estará presente continuamente en sus narraciones. De forma general, los personajes no muestran miedo sino asombro, sorpresa o incredulidad. Reaccionan ante un proceso que no entienden a través de una reflexión con marcados tintes existencialistas o con un intento desesperado de permanencia, como es el caso de Zoilo en *Memento mori*.

Los referentes literarios de Antonio Rabinad tienen un lugar preferente en el «reino». Fundamentalmente los que él llamaba «los rusos», que lo atraían por su «mística» tan especial; pero también la Biblia, que leyó como un gran libro de cuentos y que impregna las páginas de su novelística. Sin duda no son los únicos. Antonio Rabinad gusta de hacer guiños frecuentes al lector atento, intercalando versos o citas de sus lecturas favoritas, convirtiendo sus novelas en el producto original de años de lecturas incansables.

La cultura popular está muy presente también en el autor barcelonés, las referencias al cómic y sobre todo al cine no dejan de aparecer en *Un reino de ladrillo*. De la misma manera que Antonio Rabinad quiere compartir con el receptor de la novela su propia alma de lector, algo similar pretende con su faceta de espectador de cine, reutilizando su vasta cultura cinematográfica para intensificar lo que se sugiere en todo aquel que se acerca a sus páginas.

La unión de su formación autodidacta y heterogénea con los elementos populares, sumados ambos a una concepción lúdica de la escritura que se va desarrollando con los años, es lo que explica la evolución rabinadiana en lo que respecta a las formas narrativas. Desde sus primeras novelas, Antonio Rabinad es capaz de

presentar la mayor de las desesperanzas a través de un tono lírico muy marcado y una gran sensibilidad. Su «estilo entrecortado» –que no es sino la forma particular en la que el escritor barcelonés hace suya la experimentación en la novela de la segunda mitad del siglo XX–, que se manifiesta a través de los cambios de renglón, las frases inacabadas o los interminables juegos tipográficos, le permiten al autor escribir divirtiéndose, por lo que no lo abandonará nunca. Al tiempo, sus novelas se irán haciendo más y más fragmentarias a través de la introducción de numerosas voces de narradores distintos –momentos estos que hemos llegado a relacionar con las populares «aventis» de Marsé–, que van creando una amalgama de posibilidades de lectura. Los acontecimientos ocurren o no dependiendo de quién los cuente y del momento en que lo haga. En novelas como *Memento mori*, *Libertarias* o *El hacedor de páginas* no hay una única solución a la trama. Antonio Rabinad apela continuamente al lector para que deje de ser un elemento pasivo y dé un paso al frente como segundo autor de la novela.

Finalmente, observamos un cambio paulatino en el tono de las narraciones. Antonio Rabinad pasa en sus últimas obras a buscar lo absurdo de lo real, ofreciendo una sonrisa amarga al que transite por sus novelas. Es la última fase de su escritura.

En definitiva, es Antonio Rabinad un «niño de la guerra» que ha tardado en encontrar su sitio. En sus últimos años, el escritor barcelonés huía ya de clasificaciones y comentaba que él era un escritor «del siglo XXI». Quizá sea ahora cuando encuentre su verdadero lugar.

Desde las últimas líneas de este trabajo no queda sino animar a la lectura de *Un reino de ladrillo*, porque perdiéndonos entre sus páginas terminaremos por encontrarle el sitio que merece a su autor.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes primarias: Obras de Antonio Rabinad

- RABINAD MUNIESA, Antonio (1948), *El asombro*, en *Destino*, 543, 3 de enero, pág. 9.
- ____ (1948), *La muerte*, en *Destino*, 564, 29 de mayo, pág. 24.
- ____ (1965), *A veces, a esta hora*, Barcelona, Seix Barral.
- ____ (1967), *El niño asombrado*, Barcelona, Seix Barral.
- ____ (1969), *Marco en el sueño*, Barcelona, Seix Barral.
- ____ (1981), *La monja libertaria*, Badalona, Planeta.
- ____ (1985), *Los contactos furtivos*, Barcelona, Bruguera.
- ____ (1986), *La transparencia*, Barcelona, Lumen.
- ____ (1987), *Memento mori*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- ____ (1996), *La monja libertaria, (Libertarias)*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- ____ (1997), *Juegos autorizados*, Barcelona, Planeta.
- ____ (2000), *El hombre Indigno*, Madrid, Alba.
- ____ (2005), *El hacedor de páginas*, Barcelona, Lumen.
- ____ (2006), Poemas en *Barcarola*, 67, marzo, págs. 29-30.

2. Fuentes secundarias: bibliografía sobre Antonio Rabinad

- ABELLA, Rafael (1956), «Antonio Rabinad, Premio de Primera Novela», en *Destino*, 995, 1 de septiembre, pág. 25.
- ÁLVAREZ, Carlos (1999), «De vocación: narrador. Entrevista a Antonio Rabinad», en *Quimera*, 180, mayo, págs. 55-59.

- AYÉN, Xavi (2005), «Últimas noticias de Rabinad», en *La Vanguardia*, 26 de enero, pág. 41.
- ____ (2010), «“Nunca he movido el rabo ante nadie”», en *La Vanguardia*, 25 de noviembre, págs. 40-41.
- BARRERO PÉREZ, Óscar (1992), «La superación de la posguerra: los años cincuenta. La otra literatura. Los síntomas de renovación formal en la narrativa», en *Historia de la literatura española contemporánea 1939-1990*, Madrid, Itsmo, pág. 149.
- BOMBÍ-VILASECA, Francesc (2005), «Antonio Rabinad: “El lector és el segon autor del llibre i no és el menyns important”», en *Avui*, 10 de septiembre, págs. 77-79.
- CABALLÉ, Anna; GRACIA, Jordi; RABINAD, Antonio y TURPÍN, Enrique (2001), «Antonio Rabinad: ¿No será la mística el presentimiento de una física ignorada?», en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 5, septiembre, págs. 67-76.
- CIRICI, Cristian y DOMENECH, Lluís (1968), «“Show” en el Palau», en *Destino*, 1598, 13 de mayo, pág. 57.
- COLINA MARTÍN, Sergio (2010), «Literatura y orfandad en la Barcelona de posguerra: Antonio Rabinad y Juan Marsé», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid.
- Disponible en:
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/orfandad.htm>
(Última consulta: 05/11/15).
- DESTINO (1956), «Panorama de arte y letras. Los editores publican...», 976, 21 de abril, pág. 34.
- ____ (1967), «El mundo de las novedades. Fiesta del libro 1967», 1550, 22 de abril, pág. 116.
- ____ (1969), «El mundo de las novedades. Fiesta del libro 1969», 1646, 19 de abril, pág. 63.
- DOMINGO, José (1967), «Luis Berenguer. Antonio Rabinad», en *Ínsula*, 251, octubre, pág. 6.

FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo (2001), «El bagaje de la infancia. Entrevista con Antonio Rabinad», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 617, noviembre, págs. 41-46.

GARCÍA AGUILERA, M. Antonio (2006), *Un paseo junto a Antonio Rabinad*, inédito, diciembre.

GRACIA, Jordi (1994), «Memoria de la posguerra e introspección: Las novelas de Antonio Rabinad», en *Revista Hispánica Moderna (University of Pennsylvania Press)*, 47-2, diciembre, págs. 476-492.

____ (2005), Reseña de *El hacedor de páginas* en «Babelia» de *El País*, 19 de febrero, pág. 3.

____; PÉREZ, Màxim; RIERA, Carme; TURPIN, Enrique y VALLS, Fernando (2010), *Homenaje a Antonio Rabinad*, ACEC, 25 de mayo.

Fragmento disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=fTTbTx_8LiE

(Última consulta: 11/11/15).

____ y RÓDENAS, Domingo (2011), «La restitución en marcha», en *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la Modernidad. 1939-2010*, Barcelona, Crítica, págs. 566-567.

LOZANO, Pablo; JIMÉNEZ, Leonor; VILLAGRAN, Osvaldo y STEFOPOULOS, Konstantinos (2006), *Domingos Llibres*.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hwJwdc36aFY>

y en: <https://www.youtube.com/watch?v=UjLN3MlkZe0>

(Última consulta: 07/11/15).

MAINER, José Carlos (1966), Reseña de *A veces, a esta hora*, en *Ínsula*, 235, junio, pág. 9.

MARCO, Joaquim (1967), «Un nuevo héroe en la literatura catalana: “El hombre de barrio” (“Els orangutans”), de Joaquim Carbó», en *Destino*, 1572, 23 de septiembre, pág. 51.

MARÍN, Juan (2000), «La memoria del asombro» en *Revista de Libros*, 41, mayo, pág. 51.

- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1986), «Los difíciles y oscuros años 40», en *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, págs. 95-96.
- MOLINA, Ángela (2000), *Antonio Rabinad: «Ahora empiezo a vivir la esperanza»*, en «Cultural» de *ABC*, 19 de febrero, pág. 24.
- MUÑOZ, Eva (2006), «Libros con biografía», en «Culturas» de *La Vanguardia*, 19 de abril, págs. 24-27.
- RIERA, Carme (2005), «Antonio Rabinad: “La posguerra fue peor que una cárcel, porque en la cárcel tienes esperanza”», en «Babelia» de *El País*, 19 de febrero, págs. 2-3.
- SÁNCHEZ DRAGÓ (2002), Entrevista a José Manuel Sanz, «Loquillo», y a Antonio Rabinad, en *Negro sobre Blanco*.
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nsGknAQnQCK>
(Última consulta: 10/11/15).
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1997), «Una recuperación debida», en *Revista de Libros*, 11, 1 de noviembre.
Disponible en <http://www.revistadelibros.com/articulos/una-recuperacion-debida>
(Última consulta: 12/11/2015).
- SEMPRONIO (1952), «El premio Nadal a Luis Romero», en *Destino*, 753, 12 de enero, págs. 12-14.
- ____ (1955), «No hay Nadal sin Sol», en *Destino*, 910, 15 de enero, págs. 25-28.
- SOLER, Antonio (1987), «¿Acaso necesita Dios un sombrero? (Un apunte contra el olvido)», en el «Cultural» de *Sur*, 26 de diciembre, II.
- ____ (1989), *Antonio Rabinad*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1980), «La nueva coyuntura española al mediar el siglo. Corrientes narrativas en los años cincuenta. Novela social», en *Historia de la literatura española actual. II. La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, pág. 302.
- SUÑÉN, Luis (1986), «Relato del joven perdedor», en «Libros» de *El País*, 21 de agosto, pág. 3.
- TIÓ, Pere (2000), «“Sempre he fet les coses d’una manera clandestina”». Entrevista a Antonio Rabinad», en *Avui*, 2 de marzo, págs. 78-79.

TUDELA, Mariano (1955), «El ganador, en su rincón», en *Destino*, 910, 15 de enero, págs. 25-27.

VILANOVA, Antonio (1957), «Novelistas españoles de los siglos XIX y XX, de don Pérez Minik», en *Destino*, 1048, 7 de septiembre, págs. 25-26.

3. Otras fuentes secundarias

ALDECOA, Josefina (1983), *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya.

BACHELARD, Gaston (1994), *El agua y los sueños*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

____ (2000), *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

BAL, Mieke (2009), *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.

BARRERO PÉREZ, Óscar (1992), *Historia de la literatura española contemporánea 1939-1990*, Madrid, Itsmo.

BUCKLEY, Ramón (1996), *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, siglo XXI.

CAMPBELL, Federico (1994), *Infame Turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*, Barcelona, Lumen.

CAMUS, Albert (1982), *El extranjero*, Madrid, Origen.

CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando (1980), *Literatura y sociedad en la novela francesa de los años 30. Malraux, Camus y Sartre*, Murcia, Universidad de Murcia.

DELIBES, Miguel (2011), *El príncipe destronado*, Barcelona, Destino.

DOSTOIEVSKI, Fiódor M. (2011), *Crimen y castigo*, Barcelona, Mondadori.

____ (2011), *Los hermanos Karamázov*, Madrid, Alianza.

____ (2012) *El pequeño héroe*, en *Noches blancas y otros relatos*, Madrid, Alianza.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1935), *Miguel de Molinos. Siglo XVII*, Madrid, Biblioteca de la Cultura Española.

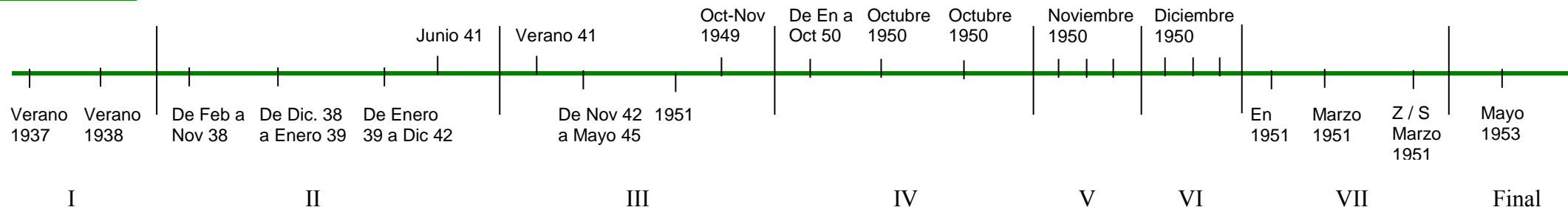
- ERNST, Michael; KOGLER, Franz y EGGGER-WENZEL, Renate, dir., (2012), *Diccionario de la Biblia*, Santander, Salterrae.
- ESTEBAN SOLER, Hipólito (2009), *La poética del creador*, Málaga, Universidad de Málaga.
- FERNÁNDEZ, Álvaro (2003), «Un canto en la tiniebla. Miradas, voces y memoria en la poética de Juan Marsé», en *Iberoamericana*, III, 11, págs. 65-87.
- GOYTISOLO, Juan (1987), *Duelo en el paraíso*, Barcelona, Destino.
- GUIJARRO, Santiago y SALVADOR, Miguel, dir. (1991), *La Biblia*, Madrid, Verbo Divino.
- GULLÓN, Ricardo (1980), *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch.
- HESSE, Hermann (2013), *Demian*, Madrid, Alianza.
- LAFORÉ, Carmen (2010), *Diez Cuentos*, Granada, Consejería de Educación y Ciencia.
- MARSÉ, Juan (2005), *Si te dicen que caí*, Barcelona, Mondadori.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1986), *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia.
- MORÁN, Fernando (1971), *Explicación de una limitación: La novela realista de los años cincuenta en España*, Madrid, Taurus.
- POLLMAN, Leo (1973), *Sartre y Camus. Literatura de la existencia*, Madrid, Gredos.
- ROBERTS, Gemma (1973), *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid, Gredos.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (2008), *El Jarama*, Barcelona, Destino.
- SANTOS OTERO, Aurelio de (1988), *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Editorial Católica.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1980), *Historia de la novela social española I (1942-75)*, Madrid, Alhambra.
- _____ (1980), *Historia de la novela social española II (1942-75)*, Madrid, Alhambra.
- SARTRE, Jean-Paul (1952), *Las moscas*, Buenos Aires, Losada.
- _____ (1966), *Las palabras*, Buenos Aires, Losada.
- _____ (1984), *El muro*, Madrid, Alianza.

- ____ (2002), *La náusea*, Madrid, El País.
- SOBEJANO, Gonzalo (2003), *Novela española contemporánea 1940-1995*, Madrid, Marenostrum.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1980), *Historia de la literatura española actual. II. La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- SPIRES, Robert C. (1978), *La novela española de posguerra*, Madrid, Planeta/Universidad de Kansas.
- SULLÁ, Enric, ed. (1996), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Grijalbo.
- TERTULIANO, Quinto Septimio (1947), *Apología contra los gentiles*, Buenos Aires, Austral.
- UBIETA, José Ángel dir. (1966), *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer.
- WACQUEZ, Mauricio (1977), *Conocer a Sartre y su obra*, Barcelona, Dopesa.

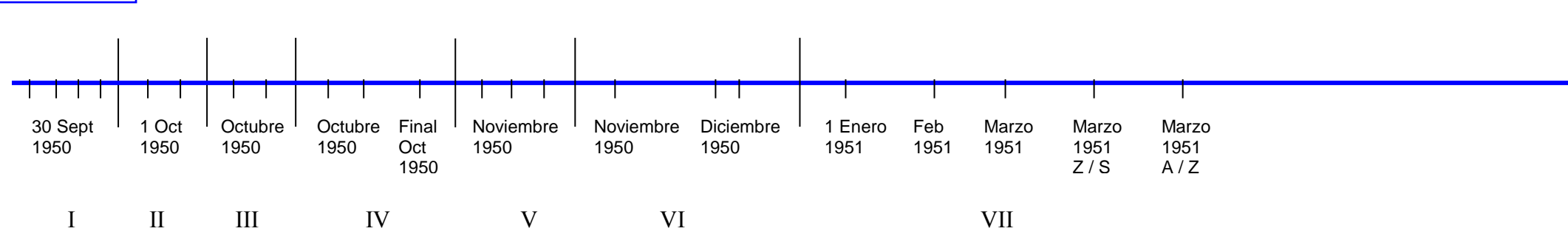
APÉNDICES

Cronologías

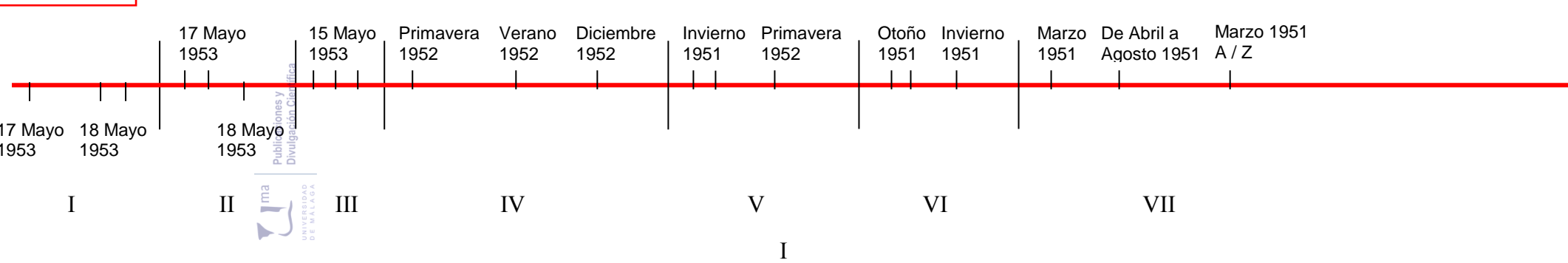
Sogués



Zoilo



Ángela



UN PASEO JUNTO A ANTONIO RABINAD

Antes del comienzo de este trabajo, Antonio Rabinad era para mí, tan sólo, un nombre en la vastísima historia de la literatura. Un nombre, un apellido y alguna obra que no pasaba de haber sido escuchada en alguna ocasión. Sin embargo, tras la lectura del primero de sus libros me adentré con simpatía en el segundo, y luego con verdadero interés en el tercero, y más tarde llegó el cuarto..., y ya no era Rabinad un nombre más, sino el escritor al que le había dedicado mis ratos de ocio, de lectura y de trabajo en unos meses que se fueron convirtiendo en años. No me atrevo a decir que en todo este tiempo Antonio Rabinad ha sido objeto de un buen trabajo por mi parte, porque eso no me corresponde a mí valorarlo, pero sí puedo afirmar que ha sido el motivo de una dedicación con la que he disfrutado leyendo y aprendiendo mucho.

Con el paso de esos primeros meses pensé en contactar con el propio Rabinad, aunque sin saber bien qué decirle ni si su información me sería útil para la realización de este trabajo, y me desanimaba la idea de la probable dificultad que tendría para obtener su teléfono o su dirección. En alguna ocasión ideé un plan para localizarlo, comenzando por llamar a las editoriales en las que había publicado, tras lo cual iniciaría un duro periodo detectivesco, suponía yo, hasta dar con él. La verdad es que la historia fue mucho más sencilla que todo eso: Internet. Un par de indagaciones, algún trámite y pronto tuve acceso a su teléfono. Una llamada nocturna, y al otro lado del auricular me respondía un amabilísimo escritor que en todo momento se mostró encantado de colaborar conmigo. Tres o cuatro contactos más por teléfono, una cita que quedó en suspenso y una segunda que al fin se llevó a cabo. Era el 16 de diciembre de 2006. Barcelona. Relucía el espléndido sol de las 12:00 del mediodía...

Quedamos en vernos en una cafetería cercana a su casa. Llegué antes de tiempo. Me acomodé y me dispuse a mirar por la ventana, esperando identificarlo entre la gente que entraba o salía de la minúscula habitación. Diez minutos más tarde se acercaba un hombre con gorra, pañuelo al cuello y una sonrisa... la primera de muchas. La entrevista tuvo lugar dando un agradable paseo –seguía con esa costumbre de caminante impenitente de la que habla en *El hombre indigno*– y en un parque, disfrutando del tibio calor de la agradable mañana. Fueron dos horas y media hablando de todo, de

Barcelona, del pasado, del presente, de otros escritores, de nuevos trabajos, de próximas lecturas... Continuamente insistió en volver a vernos. Era una promesa.

Lo que reproduzco a continuación es parte de la conversación con Antonio Rabinad que tuvo lugar ese día, concretamente los extractos que he considerado más interesantes, respetando en su transcripción las características del registro oral en que fueron formulados. Insisto en que no fue una entrevista al uso de preguntas y respuestas, sino una animada conversación que fluyó libremente y donde, entre los temas puramente literarios o entre los que serían interesantes para completar las páginas que nos ocupan, surgieron otros muchos que, evidentemente, omito. Quedan omitidas también diversas opiniones personales sobre varios escritores todavía vivos, por deseo y respeto de él y hacia él.

¿Qué representa para usted el hecho de escribir?

Para mí el hecho de escribir es básico, es lo más importante, y aparte de eso, todo lo demás queda supeditado.

Actúa entonces quizás como una terapia.

Sí, también, sobre todo en aquellos que, como yo, no han tenido cultura. ¿Te quedas asombrado, no? Todo el mundo me considera un escritor de primera línea, y ¿por qué?, ¿por qué eso?, porque yo prácticamente no he ido al colegio. Yo no he ido al colegio nada, apenas tres meses. Yo a esa edad tenía que ir a por cosas o a comprar cosas... en aquella época había mucha hambre en Barcelona, cogía el tren sin pagar el tren... y hacía cosas de este tipo, como un golfo, ¿no? Era una vida muy accidentada, pero esa vida que yo llevaba nunca me ha quitado el placer de escribir, al contrario, a veces he visto en la vida real algunas escenas que cuando he llegado a casa me he puesto a escribirlas enseguida. Por ejemplo, ¿has leído *Los contactos furtivos*?

Sí, claro que la he leído.

Todo lo que sale en *Los contactos furtivos* es real, hasta el policía que pega un tiro al perro, hasta eso, todo.

¿El personaje de Doriac tiene también una base real?

Sí, también tiene una base real. El escritor puede convertirse también en un tío muy cabrón... Ese pobre hombre, Doriac, fue un profesor, muy buena persona, muy inteligente, muy gordo, cojo... era del colegio... y yo lo saqué tal cual era. Yo supongo que el tío se enteró de esto, pero no me riñó, lo entendió, quizás era más listo que yo. Salía en la novela y por supuesto sigue saliendo, siempre estará ahí, en *Los contactos furtivos*... aunque entiendo que se podría haber enfadado mucho porque estaba casado también y su mujer también sale. En estas cosas a veces no comprendes por qué no te denuncian, por ejemplo, porque yo no tengo ningún derecho a meterme en la intimidad de esa gente, pero a mí nunca me ha pasado nada, y mira que he estado bien cerca. Otros no tienen esa suerte: por ejemplo, Barral escribió una cosa, y esa cosa casi le cuesta la vida. Un tío se sintió aludido porque Barral no tuvo la precaución de ponerlo «que se viera y no se viera»... yo tampoco la tenía, pero yo tenía cierto instinto. Ten en cuenta que yo he vivido siempre en un mundo donde la gente siempre va a «la pela», donde se trabaja mucho y casi no se gana nada. En cambio Barral era un chico bien educado y con un padre rico... no estaba acostumbrado a estas cosas. Recuerdo que una vez cité a uno de los que estaban en mi empresa, tuve un problema enorme con ese tío que yo no quería citar, pero es que era un hijo de puta de lo más grande del mundo y yo lo mencioné, sin nombrarlo, como «un canalla», ni siquiera un «canalla» sino un «pequeño canalla». Nunca citándolo, claro, porque hubiesen podido denunciarme.

Esas son las palabras iniciales que usted le dedica a Memento mori, ¿verdad? Ahí argumenta usted que empezó a escribir esa novela porque dejó de ser ejecutivo de la editorial por culpa de «un canalla», de« un pequeño canalla»...

Eso es sí, eso de «pequeño canalla» le jodió más, supongo. En este sentido yo siempre he tenido suerte, pero no lo he hecho adrede, yo siempre trabajo según lo que veo o según lo que pienso.

A usted lo suelen encuadrar en un grupo conocido como «Generación del 50», un conjunto de escritores que tendrían en común haber vivido la guerra en una determinada edad, siendo niños. A este grupo pertenecerían los Goytisolo, Ana María Matute...

Sí, efectivamente son gente de mi edad. Conozco a esos autores que me dices, por ejemplo, considero a Ana María Matute una buena escritora, pero valoro más sus cuentos que sus novelas, que en ocasiones se convierten en un material poco atractivo.

¿Considera usted que hay elementos en común desde un punto de vista literario entre usted y esos autores?

Yo no sé lo que hacen los demás, yo no he copiado a nadie, yo hago lo que me parece y ya está. Hay gente a la que le gusta estas clasificaciones. A mí Goytisolo no me gusta, ninguno de los tres, yo creo que si en lugar de los tres Goytisolo se hubiese quedado uno solo, hubiese salido un buen escritor, pero al tener que repartirlo entre los tres... ¡La jodimos!, esto mismo se lo dije a ellos. Los escritores piensan que por el mero hecho de tener éxito ya pueden hacer lo que sea, y eso no puede ser así.

De entre sus novelas me interesa mucho Memento mori...

¡Mi novela post mortem!, lo sabes, ¿no?, le dije a mi mujer: «mira, ahora no me digas nada, olvídate de mí, lo que tienes que pensar es que yo me he muerto porque voy a escribir mi obra póstuma», eso se lo dije literalmente. Ella creía que se lo decía en broma, pero no era ninguna broma.

En esta novela destaca el contraste de narradores que usted utiliza, con la segunda persona en el caso de los subcapítulos dedicados a Ángela, y el narrador coral que cuenta lo que le ocurre a Sogués...

Es que esas fórmulas eran necesarias para la narración, si te digo la verdad, no me gusta mucho pensar en lo que ya he hecho, sino que me centro en lo que estoy haciendo. Lo que sí te digo es que lo que hago lo hago lo mejor que puedo, aunque no es que eso sea una garantía ni mucho menos.

¿Qué hay de usted en sus novelas? Leyendo El niño asombrado y El hombre indigno se le reconoce a usted con facilidad.

Posiblemente, posiblemente, y no es nada malo ni mucho menos. Entre *El niño asombrado* y *El hombre indigno* hay una diferencia kilométrica. *El hombre indigno* es uno de los mejores libros que tengo, porque además, en él no he puesto nada de más ni

nada de menos, porque he llegado a un momento en que tengo la oportunidad de hacerlo así..., aunque quizás escribía antes mejor que ahora... no lo sé.

En el prólogo que Carlos Barral le hace para Memento mori, llega a calificarlo a usted de «naturalista». ¿Hay una voluntad de testimonio cuando se refiere en sus novelas a elementos de la sociedad?

Sí, claro, absolutamente. Y aunque hubiese sido inconsciente también habría una voluntad de testimonio. Si no exteriorizas en palabras lo que eres, no vales nada.

En sus obras hay matices existencialistas...

Sí, efectivamente. Pueden ser influencias. Piensa que en esa época yo seguramente estaba leyendo a Sartre, pero todo Sartre, hasta las obras de teatro. Yo leía mucho, y leía de una manera que me nutría, me alimentaba, pero siempre procuraba no salirme de mis propias características.

¿Podemos relacionar con ese espíritu existencialista la importante presencia de la muerte en Memento mori?

Me parece muy bien esto que has dicho porque no lo han sabido ver muchos, esa idea de la muerte, que está ahí y con la que no puedes luchar, indica que vas a morir y nada más. Yo puse esa sensación de muerte que tiene el libro expresamente para esa gente que está asustada ante la idea de morir, como una especie de «no, no, no es para tanto... claro que vais a morir, por supuesto... ¡porque habéis nacido!, pero la muerte no es nada». Espero que al menos una parte de mis lectores haya entendido este mensaje.

¿Considera usted que es una novela pesimista?

Es pesimista si la quieres llamar pesimista, es lo que yo escribo con lo que mentalmente puedo hacer. Mira, hay novelas que no valen para nada, sin citar nombres, no sólo es que están mal hechas, sino que además están copiadas. Hay tíos que se leen unas cuantas novelas y luego te hacen una novela que no es igual pero que se parece mucho. Yo esto no sé para qué sirve, supongo que para lo que sirve es para que, si se la editan, ganen dinero, pero nada más que eso.

En El hombre indigno cita usted a los rusos.

Sí, éstos han sido mis grandes impulsores para la escritura. Cuando yo era niño ya leía a los rusos, y antes de leer a los rusos ya leía otro libro que se llama la Biblia. Yo me he leído la Biblia entera porque me gustaba, creo que era como un gran libro de cuentos. La Biblia y los rusos me han influido bastante. Luego ya busqué otro tipo de escritores, bueno, en realidad no los buscaba sino que me venían a las manos. Yo era feliz leyendo libros, y era más feliz todavía cuando tenía el deseo o la idea de escribir algo y lo hacía, porque no siempre escribes lo que quieres, sino lo que puedes.

¿Qué me dice de Miguel de Molinos? Era un nombre que yo no conocía.

No lo conocías ni tú ni nadie. Yo estuve en Aragón preguntando por Miguel de Molinos porque a mí me gustaba mucho y no lo conocía nadie. ¡Y fue un *best seller* en el siglo XVII! Es una gloria no nacional sino supranacional, a nivel europeo. Finalmente le pusieron su nombre a una calle, pero esa calle, como no tenían otro espacio, era simplemente una prolongación de la calle Francisco Franco. ¡Qué cosas pasan!

Sobre sus lecturas, dice Carlos Barral en el prólogo a Memento mori del que hablábamos antes, que usted era un hombre peculiar en el sentido de que leía cosas inusuales.

Sí, eso también es verdad. Yo no sé las lecturas que tenía Barral, pero él en su época gloriosa era un tío muy importante, un gran editor, aunque también tenía sus fallos. Yo era muy amigo suyo. Una vez estábamos hablando en su despacho y le pregunté: «Oye, ¿y este libro que tienes aquí, que siempre que vengo está en el mismo sitio?» «Ah, es un libro de provincias que para mí no tiene ningún interés». Era *Cien años de soledad*. Aun así estaba muy al día, y tenía una cultura muy superior a la mía.

Hemos hablado de la muerte, en Memento mori. ¿También considera usted importante el amor en esa obra?

Sí, con Sogués, pero ése ya es otro nivel de narración. Sogués es un buen chico, aunque limitado, que está enamorado de Ángela.

En relación a los espacios de sus novelas, se nota que los conoce, que los ha transitado, que ha vivido en ellos...

[Sonriendo]. Bueno, no he vivido en todas las calles pero sí las conozco directamente. Yo nací en el Clot, ya lo sabes, un barrio obrero.

Me llama la atención cómo reutiliza materiales literarios. El caso del Zoilo de Memento mori es un ejemplo, creo, si no me equivoco, que procede de un cuento anterior.

Sí, ese cuento salió en *Destino*, aquello fue una cosa que yo escribí sin más, porque me la pidieron. En aquella época el dueño de *Destino* se llamaba Vergés, y me decía que le llevara cosas, que me las publicaría, y efectivamente lo publicó.

También hace usted literatura con sus propias vivencias personales. La relación del médico con Zoilo nos remite a su hermana Teresa, situación que también recrea en El niño asombrado.

Sí, eso fue una cosa repulsiva, mi hermana podría haberse salvado probablemente... Ahora también, pero en aquella época la gente posiblemente sólo pensaba en sus problemas y en sus cosas, porque había mucha carencia de todo.

¿Qué me dice de sus últimas experiencias en el mundo del cine? Estuvo usted colaborando recientemente en el guion de Tirante el Blanco...

Hace tiempo yo escribí el guion de *Tirante el Blanco* [puntualiza], y últimamente Vicente Aranda lo retomó, lo retocó, lo arregló a su manera... pero ni siquiera se tomó la molestia de referirse a mí.

Quizá su guion más famoso es el de Libertarias. Teniendo en cuenta el camino de ida y vuelta (entre cine y literatura) que tiene esta historia, ¿le resulta a usted muy diferente el proceso de escritura entre algo que sabe que se encamina al cine, que lo que va dirigido a ser una novela?

Sí, es muy diferente. En relación a ese proceso, Lara¹ se enteró de que yo estaba escribiendo *Libertarias*, y me dijo si se la podía pasar, porque iban a dar un millón de pesetas para el mejor guion hecho sobre un libro... Escribir ese guion fue muy fácil, sólo tuve que convertir al lenguaje cinematográfico lo que había hecho en la novela,

¹ Se refiere aquí Antonio Rabinad a José Manuel Lara Hernández («Lara padre», lo llamaremos en nuestra conversación), fundador de la editorial Planeta.

[sonríe Antonio Rabinad, orgulloso por esto]. Lara se tomó la molestia de llamarme a mí: [en ese momento reproduce una voz] «Yo sé que usted está escribiendo algo sobre unas libertarias...». Al día siguiente le llevé unas hojas, le gustaron y me dijo que le interesaba que continuase... pero claro, le decía yo, para seguir con esto yo tengo que aparcar otras cosas y si las aparco ya me dirá cómo voy a comer. Yo era muy joven y claro, quería dinero. Él me dijo que cuánto necesitaba y llegamos a un acuerdo. Supongo que me dio en el cheque más de lo que yo le había pedido.

Pero es que, además, en su forma de escribir se nota que le encanta el cine, en Memento mori hay una constante presencia de películas.

Sí, sí, y en *A veces, a esta hora* también, ése es un libro muy cinematográfico.

Volviendo a Memento mori, qué explicación literaria le da a la segunda persona con la que se narran los subepisodios de Ángela?

Hay una razón de tipo estructural. En esta novela hay cosas que son reales [para el lector] y cosas que no son reales. Zoilo intuye que va a morir y entonces él trabaja en razón a esto. Si se va a morir, él quiere aprovecharse de lo poco que le queda, y de ahí la relación que inicia con Ángela. Pero al mismo tiempo él está pensando en lo que hará Ángela una vez que él haya muerto, crea lo que él cree que va a ser...

De ahí su explicación al comienzo de la novela, de que el capítulo de Ángela es una «previsión (tan falible como cualquier otra) de lo que le sucederá una vez él muerto». Es decir, el que narra es el propio Zoilo...

Exacto.

¿Cómo definiría su oficio de escritor?

Nosotros trabajamos con las veintinueve letras del alfabeto, y las ordenamos de una manera o de otra... no hay más que esto.

Pero habrá algo más, no todo el mundo puede ser escritor por juntar letras, supongo que tiene que haber algo más complejo.

Puede ser, pero no sabría explicártelo. Lo que sí te puedo decir es que yo no podría ser otra cosa que no fuese escritor. Desde el principio, desde que era un niño yo

sabía que era un escritor, sin ninguna duda, era algo casi de tipo místico. Quizás esto venga de la influencia de los rusos, ellos tenían un misticismo muy especial.

Llevamos un rato hablando de los rusos, concréteme un poco, ¿a quién destacarías entre ellos?

Dostoievski, Tolstoi... El problema es elegir entre ellos dos, es un compromiso terrible [dudando ostensiblemente, casi sufriendo diría yo]. Yo prefiero a Dostoievski a cualquier otra cosa.

¿Y dentro de una narración? ¿Cuál puede ser el espíritu de una novela?

Si no hay emoción, no hay novela [rotundo].

Teniendo eso en cuenta, ¿cuál de sus novelas es su favorita?

El hombre indigno [parece decidido, pero luego duda y completa la respuesta]... podría ser también *Memento mori*, pero está construida de una manera clásica, correcta, queriendo explicar lo que quiero explicar pero nada más.

Y sin embargo juega usted mucho en esta novela, y no sólo con las letras del alfabeto como dice, sino también con los signos de puntuación, los cambios de renglón sin motivo aparente...

Es que entonces yo estaba gozando, lo estaba pasando bien, estaba en un estado de euforia máxima. Escribir es gozar. Esa idea de poner unas letras al lado de otras, y que sin darte cuenta crees una cosa que antes no estaba pero que ahora está...

Pero a veces usted no crea realidades de forma explícita, sino que sólo las insinúa, comienza un camino pero no lo termina. Se me ocurre el caso, en Memento mori, de la posibilidad de que Fermín no sea el padre de Ángela.

[Riendo]. Es interesante eso que dices. Pudiera ser, pudiera ser que el padre fuese Argi.

Parece que el momento en que Fermín está enterrando a la gata y le dice a Sogués: «No se puede negar que es mi hija», es bastante clarificador...

Ahí hay una especie de metamorfosis. Existe ese gato real pero además el gato también quiere decir otra cosa. En la edición editada por Barral, toda la portada está llena de gatos.

Entonces, era verdaderamente su intención la de abrir la puerta a esa interpretación dentro de la novela.

[Y de repente, Antonio Rabinad comienza a actuar como si opinase sobre una obra ajena]: Pudiera ser. Yo creo que la madre de Ángela sabe esto, sabe perfectamente que su marido ha quedado al margen y que ella se ha acostado con Argi. Pero todo está supuesto y apenas desvelado, como si yo hubiera dado una posibilidad de que el lector, que es el verdadero autor del libro, hubiera pensado esto también. No podemos considerar al lector siempre como una cosa pasiva... ¡ni mucho menos! El lector ha comprado el libro y tiene derecho a opinar sobre el libro, y ya está.

En toda esta conversación no hemos sacado otra de sus constantes literarias, la aversión que sienten sus personajes por la oficina. Usted retrata su propio trabajo como oficinista en El hombre indigno.

Odiaba a muerte ese trabajo, pero no podía dejarlo porque yo era el único que llevaba dinero a mi casa. Era un dinero bastante pobre, pero el suficiente para comprar la comida y las cosas de la casa. Yo no podía ni pensar en dejarlo. Eso generó en mí una especie de repulsión que se convirtió en algo somático. Hubo un momento en que toda esa repulsión, esa desesperación que yo tenía, se convirtió en algo físico y me tuvieron que operar. Estoy seguro de esto, ese odio se corporeizó en mi dolencia.

Y ese odio lo heredan varios de sus personajes, entre ellos Zoilo.

Claro, ¡es que Zoilo soy yo!

¿Más que Agustín?

Sí, mucho más, Agustín es una figura secundaria. Hay más de mí en Zoilo que en Agustín, y lo digo con pocas ganas porque Zoilo es un tío un poco extraño, pero es así. En realidad él es el verdadero generador de este libro, yo previamente había dibujado este personaje de Zoilo, y le había buscado ese nombre, «Zoilo», que es una palabra rara, para que no fuese todo tan vulgar.

Pues retomando con él lo del existencialismo que hablábamos antes, no puedo evitar que su Zoilo me recuerde al Meursault de Camus, los dos con su oficina, y en ocasiones ambos preocupados por el qué dirán: Meursault porque su jefe no piense mal de él tras la muerte de su madre, y Zoilo en realidad angustiado ante la posibilidad de que alguien en la oficina piense que se inventa la enfermedad.

Podría ser también, sí.

El animado coloquio se hizo corto, los minutos se habían escurrido como granos de arena de un puño, y ya no quedaba tiempo para más, se me acababa la entrevista. Nos despedimos muy amigablemente, nos intercambiamos direcciones y teléfonos, y la seguridad de saber pronto el uno del otro. Yo me llevaba en la mochila una cariñosa dedicatoria suya, un montón de ideas y unas ganas tremendas de que acabase esa nueva novela en la que estaba trabajando: «una novela muy complicada, pero que voy a intentar que no sea tan complicada». Me quedo con una frase suya, «si no hay emoción, no hay novela»... A mí desde luego consiguió emocionarme este, todavía y por siempre, «niño asombrado».

