EL TIEMPO EN «OCHO SIETE SEIS», DE ANTONIO FERRES

Es harto conocido que cualquier acercamiento a una definición de lo que se entiende por «novela» no puede divorciarse del factor del tiempo: no existe experiencia sin un índice temporal. La novela del siglo XX, con el agotamiento de las posibilidades temáticas, ha enfocado con creciente insistencia su atención al cosmos psicológico del ser humano, y con él a su compleja manera de pensar desde luego ilógica. La visión que comunican los escritores decimonónicos en las llamadas «novelas psicológicas» nos resulta hoy día artificial y hasta ingenua; y eso por no haber conseguido ellos captar la realidad interna del personaje, su vitalismo, que es lo que principalmente separa la prosa del siglo XIX de la del XX. Si bien se dieron cuenta de la confrontación del hombre con Dios en una sociedad mecanizada, no supieron más que comentarla de una manera «objetiva». No debe sorprender, pues, el hecho de que hayamos encontrado nuevas técnicas para adentrarnos verdaderamente en el pensamiento humano y empezar a comprenderlo, rindiendo inteligible el aspecto de la duración del ser, o sea: el concepto de su existencia.

No voy a nombrar ahora a los que avanzaron teorías renovadoras en cuanto a la novela contemporánea porque son también bastante conocidos, y además poco interesan en este breve estudio. Lo que sí importa es un buen ejemplo de la novela moderna en la obra recién publicada de Antonio Ferres: *Ocho siete seis.* Como su anterior: *En el segundo hemisferio* (1), ésta también trata de la función mental de su personaje principal. El papel del tiempo entonces es de suma importancia, y a eso dedicaré unas observaciones.

Considero oportuno aquí indicar algunos datos del «no argumento» que puedan ayudar al lector para mejor entender la novela y además para las referencias que haré en adelante. El protagonista Octavio parece ser funcionario del Turismo. De las varias referencias a la guerra civil y otros acontecimientos se deduce que tendrá cerca

(1) *En el segundo hemisferio* (Barcelona: Seix-Barral, 1970).

de cincuenta años, edad en que empiezan a plantearse problemas ontológicos. Está casado con Adela y tiene dos hijos. Ha tenido relaciones sexuales con Hortensia Domínguez, cuyo hermano Fernando ha sido muerto durante la guerra, tal vez por culpa de Octavio; eso le produce remordimientos de conciencia según se ve en repetidos momentos. Se deduce también que él ha sido «falangista», pero que poco le importa todo eso «ahora». En cuanto a su juventud, ha crecido con poco amor materno, lo cual parece haberle creado un complejo de inseguridad. Parece que está redactando un informe («Fotografías de modas femeninas con fondo medieval de Hita») (2) en su casa —el lector no puede estar seguro—, desde donde puede observar la calle. Es tarde —quizá las cuatro o las cinco— y está esperando a que llegue Pedro, otro empleado del Turismo y probablemente más joven que Octavio, pues parece que trabaja bajo sus órdenes. Esto es todo lo que «pasa» si es que se puede decir que algo «pasa», y constituye el «presente» de la novela o, por evitar confusiones, el *tiempo cero.* El tiempo cero —la espera, durante la cual el pensamiento de Octavio se deja correr libre— es el punto de contacto con el mundo caótico de la obra entera. Como no existe indicio alguno de progresión en el tiempo cósmico-social en cuanto al pensamiento del personaje, el tiempo cero debe entenderse como vertical, en eje alrededor del cual gira el cosmos creado por la mente de Octavio. Desde luego el tiempo cósmico que menciono es seudocronológico, puesto que se trata de un tiempo ficticio, pero concreto, si ha de servir como punto de orientación al tiempo psicológico. Además creo que es *necesaria* la orientación hacia un tiempo concreto cósmico aquí para que pueda traducirse la frustración del personaje. Como se verá más adelante, tanto el tiempo cero como el psicológico son vistos negativamente.

Partiendo ahora del tiempo cero —narrado en pretérito— nos hallamos frente a una diacronía básica; se trata de una dicotomía del mundo imaginario del personaje en dos niveles temporales aparentemente diferentes: uno, narrado principalmente en condicional y otro utilizando las formas verbales indicativas del pretérito. Es de notar además que tanto el uno como el otro tienen dos vertientes, cada una de las cuales se asocia o con datos de una posible experiencia o suceso en la vida de Octavio, o con un hecho totalmente fantástico, inventado. Los datos fragmentados que mencioné de la vida del personaje llegan al lector mediante las partes de la novela que están relacionadas con sus experiencias más o menos no inventadas.

---

(2) *Ocho siete seis* (Barcelona: Barral Editores, 1972), p. 29; en adelante toda referencia a la novela se hará a base de esta edición, entre paréntesis.

Parte del aparente caos de la obra entonces es producido directamente por los cambios —casi siempre abruptos— de los tiempos verbales empleados de una parte a otra. Y mientras que no sería demasiado difícil seguir los varios hilos intercambiantes del proceso mental de Octavio hasta mediada la novela (tal vez un poco más), es luego donde más anarquía se nota y —principalmente a causa de los desplazamientos temporales— se crea mayor confusión. Hay también intercambios dentro de los niveles mencionados; donde por ejemplo el lector se ha acostumbrado a ver al niño monstruo en pretérito, se da cuenta de que de repente la lectura ha pasado al condicional. Es decir, hay «despistes» temporales. Y si se añaden los distintos elementos no temporales *per se,* pero cargados de un significado temporal, que se encuentran dispersos por toda la novela, el resultado como es de esperar no puede sino ser una obra bastante compleja y difícil a leer para un lector poco avezado. Esta complejidad resulta de su fidelidad a una bien vista función mental, y sólo así entendida se podrá comprender.

Me veo obligado a advertir aquí que he tratado de resistir un análisis a base de divisiones de los tiempos verbales empleados, precisamente porque nunca podría tal proceso captar la esencia de una novela de esta índole. Pero, puesto que existe una dicotomía como queda dicho, trataré de limitar mi análisis a la comprehensión de los mundos creados y a la función de los verbos, si es que importan los tiempos verbales.

La novela empieza en condicional. En seguida el lector se confronta con una situación irreal: lo que haría Octavio si hubiera salido a la calle. Este párrafo inicial es relativamente largo y temporalmente se sitúa en el pasado del personaje, durante o recién terminada la guerra civil; de eso no se advierte el lector hasta más avanzada la obra. Por crear un ambiente característico de todas las partes narradas en condicional, lo comentaré con más atención. El narrador se encuentra mentalmente en la calle, caminando [11]; hace un calor insoportable; su sensibilidad por el calor y el sol se extiende a su alrededor: percibe colores, olores y movimientos agudamente; se dirige al metro; siguen las sensaciones casi hiperestéticas. De pronto ocurre una metáfora temporal: «Querría llegar a tiempo, y le quemarían las manos temblando por la misma sempiterna fiebre que le *quemaba vivo sentado detrás de la persiana verde mientras esperaba a Pedro.* ¡Otra tarde que se iba a la pura mierda!» [12] (3). El autor ha introducido sutilmente el tiempo cero: el personaje sentado detrás de la persiana espera a Pedro. Y el pensamiento verbalizado

(3) Lo subrayado es mío.

entre comillas muestra su aburrimiento no sólo en tiempo cero, sino también antes, si uno observa el valor del adjetivo «otra». Inmediatamente después de esta cita se narra: «Pero quizá iría, sí.» Nos encontramos con un nuevo punto de partida, donde él otra vez experimenta el calor de las calles; este repetido *take-off* caracterizará gran parte de la novela, siempre anulando la narración anterior. Entra en la peluquería y el barbero lo llama «don Octavio» —es adulto—, pero el barbero blanco lo hace sentir como niño. Hay un intercambio de palabras entre estos dos (entre comillas, pensado), y otra descripción que apunta al proceso mental de Octavio alejado de la circunstancia de la barbería:

> El peluquero, poniéndose la boina polvorienta y quitándose la bata blanca y escapando en el espejo de atrás. Lo vería asomarse a la puerta, acompasadamente, una y otra vez, como el cuco de un reloj al sonar las horas: «Nada nuevo.» «Nada nuevo.» «Nada nuevo» [13].

La visión cómica del barbero-cuco es el primer indicio de lo absurdo de la situación del personaje en tiempo cero. Nueve líneas más abajo vuelve al barbero: «lo vería asomado a la calle», mirándolo en el espejo; luego se mira a sí mismo y no se conoce, «como si sólo fuera alguien muy parecido a él». Observa sus arrugas y otra vez salta adelante a su vida de casado, porque en este desplazamiento Adela le dice que no es niño ya. Por asociación libre continúa recordando una foto de la primera comunión de su mujer (con alas blancas) y de repente vuelve a la barbería de nuevo. Indica al barbero que tiene prisa —lo cual recuerda al lector la cita inicial— porque lo necesita «un amigo que precisa un aval». Otra vez entonces vuelve al plano temporal de la guerra; el amigo es el hermano de Hortensia Fernando Domínguez, que es fusilado, y los remordimientos de Octavio saldrán a la superficie de la conciencia varias veces en la obra y siempre en condicional. El párrafo termina con la siguiente imagen:

> Y él seguiría allí sentado, multiplicado entre los innumerables [sic] espejos, como los peces nacidos en la pecera, sin poder moverse ni atrás ni adelante [14].

Los espejos y su efecto jugarán en papel interesante en la novela. También los peces simbólicamente representarán la indiferencia de la gente y la inmovilidad de Octavio, su actitud paralizada frente al tiempo, indicios de su tiempo frustrado.

Este párrafo inicial, aunque narrado en condicional —y el lector tiene conciencia del valor potencial pero no real de la situación—

nos proporciona unos datos básicos sobre los cuales se edificará gran parte de la novela. La alusión al tiempo cero se consigue casi siempre a base de la mención de la persiana verde y es un punto clave que ocurre en las narraciones siempre en condicional. Los anuncios de la radio, el desfile y el aval aluden a la guerra; el último será empleado a menudo cada vez que el pensamiento de Octavio gire alrededor de la guerra y de la muerte de Fernando; el niño, la corbata negra y los espejos (multiplicaciones) se asociarán con otro nivel temporal (formas indicativas del pretérito) en su vertiente fantástica; y la presencia del personaje mismo en época de guerra será una ligazón con las partes narradas en pretérito imperfecto, pero que tienen una base concreta en la mente del personaje en relación con Adela, Hortensia, Fernando y algunos personajes secundarios. Pero el valor del condicional de este trozo consiste precisamente en establecer un tono de ambivalencia, de duda, que oscila a lo largo de la obra.

Hasta cierto punto se puede seguir este hilo en plano condicional relacionado con la guerra en página 20 —que es donde el aval cobra un simbolismo negativo por indicar el remordimiento de conciencia de Octavio—. Aquí el parapeto (barricada) surge cargado de significados negativos también y aludirá a su presencia cerca de la casa de Hortensia en época de guerra. Pero al terminar esta parte en otro *flash-forward* del tiempo cero («Mejor se quedaría detrás de la persiana esperando a que viniera Pedro para ir a Hita a ver eso del Arcipreste») se deshace de nuevo su realidad. El hecho de que también esta cita aparece en condicional refuerza la asociación del mundo narrado con el mundo pensado en tiempo cero y sólidamente establece el tiempo cero como la única realidad válida. Esta estructura ayudará a aceptar y a entender todos los puntos de partida del mundo fantástico narrado en condicional. La interrupción de este hilo, referente a la guerra civil, no impide a que se hagan varias alusiones en forma de metáforas temporales o *flash-backs* en un fluir de conciencia; véanse ejemplos en páginas 76 y 58-59, 59-61, respectivamente.

En página 27 comienza la otra vertiente en condicional que se relaciona con un cosmos inventado en la mente de Octavio. Se imagina que Pedro llama por teléfono y que su mujer consigue interrumpir su pensamiento para decírselo; él «habría empezado a redactar el informe... Continuaría sentado en una silla detrás de la persiana» [28]. Le sorprende que Adela no haya reconocido la voz de Pedro, si bien el lector sabe que eso es imposible, puesto que la llamada es imaginaria. Merece la pena señalar también lo que piensa haber

dicho mientras habla con Pedro: «otra tarde perdida» [28]; «*tengo que salir* [29]; la primera alude en seguida a su actitud ya vista que refleja su estado mental en tiempo cero; la segunda se relaciona con la misma actitud o quizá sea un *flash-back* relacionado con Fernando, o todavía da lugar a la serie de puntos de partida que se inician en página 30:

«... Le sería fácil bajar las escaleras como si por fin fuera a venir Pedro a buscarle»; éste se niega unas líneas más abajo al pensar «*Pedro no viene aún*».

«... O tal vez se habría despedido de (Adela)», el cual se deshace al introducirse el tercer punto de partida.

«... Seguro que habría podido salir, escapar de aquel oscuro rincón en la aburrida tarde si hubiera venido Pedro a buscarle.» Aquí se inicia su primer viaje imaginario a Hita y los dos están camino al hotel de la italiana que está esperando. El calor sofocante y la vista de la boca del metro le causa un *flash-back* que el lector reconoce en seguida:

> Quizás así llegaría a tiempo para salvar a Fernando, sí, con el aval en la mano para que no mataran a Fernando Domínguez. Correría por las calles del otro lado de la ciudad, agitando el papel en la mano... Mostraría el papel. Tendría que hacerlo para no seguir con la conciencia quemándole siempre» [32].

Tras unas experiencias casi oníricas del viaje con la italiana y los repetidos desplazamientos iniciados por cualquier cosa registrada en la conciencia—la foto de la primera comunión de Adela, las alas blancas, los versos del Arcipreste, las hogueras, la barricada frente a la casa de Hortensia—vuelve de repente a destruir el viaje con la frase «habría él, al fin, llegado hasta allí si hubiera venido Pedro a buscarle» [38]. Efectivamente, la alusión al tiempo cero (cuya mención única se encuentra en páginas 76-77) deshace otra vez la ilusión de su fantasía.

Este nivel temporal incluye varios viajes a Hita o, mejor dicho, varias posibilidades (4) de viajes, que se pueden seguir en páginas 55, 69, 75, 94, donde se interrumpen y reaparecen en página 124, para dejar definitivamente a la italiana [130] y referirse a ella como la «ex italiana» [131], y son una especie de caleidoscopio potencial. Todos los viajes no son más que la apódosis (*habría* sucedido algo) de la misma prótasis («si hubiera llegado Pedro») casi siempre explí-

(4) «La mayor parte de los relatos de Borges... están escritos en 'condicional', en el sentido del modo lógico. La posición del autor en sus relatos parece ser la de aquel que renuncia a contar una historia, para limitarse a enunciar la *posibilidad* de la hisoria misma.» Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras en la novela actual* (Barcelona, 1970), p. 127.

citamente indicada. El tiempo cero, por ser la espera la única realidad concreta del relato, restringe la prótasis en un pluscuamperfecto de subjuntivo, el cual a su vez limita las apódosis a un condicional simple (o a veces compuesto), limitando así la validez de la narración (5). En efecto, el tiempo cero destruye la realidad creada de las fantásticas situaciones cada vez que viene en contacto con ella por ser contraria al hecho, un irrealismo. Todos los viajes entonces son una dimensión posibilista desesperadamente relacionada con Octavio, un ser reducido a una espera inútil. Este nivel temporal, como se puede entender, mejor sirve para ilustrar un *take-off* cinematográfico continuo y, a mi modo de ver, está perfectamente conseguido. Los datos que se dan a conocer —indispensables para llegar a entender al personaje Octavio— se discutirán cuando sea conveniente.

Pasemos ahora al otro nivel, el de las formas verbales indicativas en pretérito. Después del inicial párrafo en condicional, se encuentra el lector frente a una narración en pretérito-imperfecto [14] y cree que, seguramente, aquí será donde podrá orientarse temporalmente; y eso por comenzar esta sección «Se cansó de esperar detrás de la persiana», que recuerda el *flash-forward* de la página 12. Pero al seguir unas líneas más se da cuenta de que el niño de la portera no puede pensar como adulto, especialmente cuando se trata de observaciones relacionadas con el aspecto sexual:

> y pensó que seguramente (la señorita) era una mujer de la vida de las que sin carnet profesional alternaban en los bares céntricos después de que la policía clausurara definitivamente los prostíbulos o casas de lenocinio, allá por los años cuarenta [15].

y aunque es obvia la incongruencia temporal en esta cita, ve claramente que después del saludo a la puerta, quien sale a la calle y mira los peces del escaparate es el niño. Esta es la vertiente fantástica del nivel en pretérito imperfecto. No es sino una proyección de Octavio; como en este mundo imaginario también existen contactos con su vida íntima (Adela, el churrero), lo que principalmente separa esta vertiente de la fantasía de los viajes es la inhibición. El Octavio inhibido e impotente de los viajes imaginarios a Hita —¡hasta solo!— con la italiana [102, 124] no tiene mucho que ver con el niño de seis dedos a quien lo mismo le da robar unas castañas que cometer homicidio. Fuera de las metáforas temporales y de los desplazamientos que ocurren en todas las vertientes, el hilo del niño se puede seguir más fácilmente que todos; en muchas partes la

(5) Harald Weinrich: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, trad. por Federico Latorre (Madrid, 1968), p. 186.

continuación es bastante obvia, pero hacia el final se confunde. Basta seguir las secciones que empiezan en páginas 17, 23, 77, 84, 107 y 111; luego, lo que sucede en página 14 vuelve a ocurrir otra vez: el adulto se confunde y se funde con el niño y la obra termina con él en los túneles, después de una explosión atómica: tiempo futuro.

Apenas empezada esta parte, el niño está perdido: «Me he perdido, señorita» [15]. La prostituta Pili lo lleva a su casa y notamos un parecido en las sensaciones entre él y el Octavio de la guerra: todo lo percibe a base de colores y de olores. Más adelante emprenderá sus interminables viajes a mundos exóticos: los túneles del metro. Una fuerza irresistible lo conducirá al reloj de la Gobernación y le dará vueltas con una manivela hacia atrás: «Sonaron las once, y volvió a empuñar la manivela, y luego sonaron las diez, y luego las nueve, y las ocho, y las seis de la tarde» [27]. Cuando aparece nuevamente bajando de la torre, el sol hiriente lo molesta. Se mira a sí mismo dormido en la torre. En casa de la señorita Pili mata al Cojo por celos. Después de varias travesuras se duerme y sueña que come hojas con los exiliados románticos que están de vuelta a España. Tras repetidas peripecias en los túneles —mundos incógnitos de la imaginación— lo encontramos en el episodio de la madre donde sustituye la boca del niño de ésta por la suya y aprovecha de su leche. Es de notar que hay momentos donde se percibe un movimiento en el tiempo: hacia adelante, cuando se observa a sí mismo después de haber atrasado el reloj [78], o cuando le crecen vellos en el cuerpo [157]; y hacia atrás, cuando se ve en la torre como mayor [122]. Las incongruencias temporales de esta vertiente se entienden si el lector descubre en el niño al personaje Octavio, dándose así cuenta de que todo está sucediendo dentro de su mente. Parte de la confusión en esta vertiente resulta de la falta de referencias al tiempo cero. La conexión se efectúa indirectamente mediante elementos comunes entre esta vertiente y las otras, como, por ejemplo, el insoportable sol o el churrero del barrio de Adela, o referencias a Adela misma, a quien lógicamente no puede conocer el niño, a menos que sea el mismo Octavio quien está pensando. Por otra parte, creo que la falta de referencias directas al tiempo cero produce un efecto interesante: el de un mundo aparte, diferente del otro inventado (en condicional). La proyección de Octavio como niño le permite así una libertad total de acción sin la inhibición que padece como adulto. Esta vertiente entonces es el contrapunto de la otra, aunque también muestra la frustración del personaje y su resultante escapismo.

Finalmente véase la otra vertiente en pretérito, que está basada en datos concretos de la memoria del personaje, la cual tiene un

interés particular por ofrecer al lector el fondo que pondrá en relieve la personalidad y la manera de pensar de Octavio, según se revela en la novela: las circunstancias familiares de Adela y otros datos que se relacionan con él [38-55] que parten de la foto de la primera comunión, como también la obsesión de ella por la pureza relacionada con la religión; sus experiencias sexuales con Hortensia, a la cual utiliza sin ser capaz de sentir sentimiento alguno [102-105 y 105-106]; su frustración de vivir en su propia casa como ajeno a todo [141-145], y las memorias que conserva de su madre en su niñez *(flash-back* en páginas 99-102), que claramente apuntan a su muy profundo complejo de inseguridad. Casi todas las narraciones de esta segunda vertiente parten del nivel en condicional, y la reacción inicial del lector es aceptar la validez de las formas indicativas. Pero como la primera le ha confundido tanto, y como además aquí también hay mezcla de hechos concretos y otros totalmente inventados, el resultado es una creciente incertidumbre en cuanto a dónde debe trazarse la línea entre el pasado vivido de Octavio y el imaginado. Lo cierto es que, igual que la vertiente basada en datos concretos narrada en condicional, ésta también tiene que ver con el pasado del personaje. Como tal, se nota una progresión en el tiempo —aunque no en orden cronológico— desde su niñez y su vida adolescente (haciendo la corte a Adela con su uniforme negro) hasta sus relaciones con Hortensia en época de la guerra civil y de mayor ya, casado, en su casa y trabajando para el Gobierno. Los varios momentos de este pasado surgen de las asociaciones libres, según el hilo del pensamiento de Octavio.

Espero que la división que he sugerido —desde luego, esquemática y arbitraria— sirva como advertencia en contra de una lectura en demasía simple. Porque aunque es verdad que existen distintos niveles temporales en el sentido aceptado de pasado, presente y futuro, los tiempos verbales que comunican este concepto temporal no corresponden a estos niveles: el condicional expresa tanto lo que posiblemente ha ocurrido como lo que podría haber sucedido, dada cierta condición; el pretérito también expresa lo que probablemente ha ocurrido, lo que nunca podría suceder o un acontecimiento imaginado en el futuro. Además, en la misma forma se expresa el tiempo cero. Los tiempos verbales entonces más que indicaciones temporales son un instrumento que el autor emplea para conseguir el tono trágico-irónico de la obra. Ahora bien, si los niveles y las vertientes en que he separado la novela son todos productos de la imaginación de Octavio, es decir, componen su proceso mental, propongo ahora examinar de cerca cómo se adquiere esta integridad mental del personaje.

En primer lugar, existe por toda la novela una cantidad asombrosa de *leitmotivs* en forma de frases, palabras, situaciones o ideas; a veces una frase o una palabra apunta a una idea o situación y se produce así el efecto de un *leitmotiv.* La ya vista prótasis «si hubiera venido Pedro» que ocurre en narraciones en condicional y se relaciona con el tiempo cero [31, 38] también aparece en un *flash-forward* en una narración en pretérito [141]; la frase «Pedro no viene aún» sirve tanto como *flash-forward* [30] como también *flash-back* [70], y además la misma idea aparece en tiempo cero [76]; el fuerte deseo de ver venir a Pedro para que salgan conduce a un sentido de frustración, y así la frase «otra tarde perdida» o algo análogo [12, 23, 28, 30, 70]; además, la frustración ésta se proyecta no sólo en el mundo imaginario en condicional [31, 62, 102, 106, 126, 147], sino también en el inventado en pretérito [120, 140], y aparece en la parte donde se inicia una narración basada probablemente en un hecho concreto [141]. La espera le produce además una sensación del lento pasar del tiempo en tiempo cero imaginario [29]: «Un día incomprensiblemente largo e inútil», o [71]: «Tendría otra vez la impresión de que la tarde resultaría inacabable»; más adelante, en compañía de la «italiana» [94], se repite: «sería una tarde inacabable, igual que todas las que venía viviendo»; no es que no sea atraído por la periodista, sino que está medio consciente de que es una situación inventada. En sus diferentes viajes inventados —sea de adulto o de niño— aparece a menudo la frase «nadie se fijaría en él» [32, 35 ó 153, respectivamente], que no sólo refleja una crisis de identidad y su adolorida búsqueda para comprobar su existencia en un mundo extraño e indiferente: «Tenía la impresión de no tener nada que ver con aquello y de estar de sobra absolutamente» [33], o «le animaría comprobar la existencia de su sombra. *Es que aún estoy vivo,* pensaría» [152], sino que se relaciona sólidamente con el profundo sentido de soledad que experimenta constantemente: «Le molestaba mucho que no hubiera nadie para mirarle. Le dolía mucho tanta soledad» [120; también 134, 143, 152, 160], sin respecto al nivel temporal de su pensamiento; Octavio, el hombre terriblemente solo, se ve solo y perdido en todas sus proyecciones, sin poder deshacerse de la soledad. Esta idea se ve además en la frase «me he perdido, señorita» [15, 158, 160], y se relaciona íntimamente con su complejo de inseguridad en la infancia, según se ve en la cita siguiente: «Y se iba corriendo de banco en banco, buscando con los ojos llenos de lágrimas, llorando muerto de miedo porque se había perdido» [101].

Hay también varias situaciones que al repetirse crean un *leitmotiv.* La que sobresale es la imagen del niño dando vueltas al reloj de la

Gobernación con una manivela para atrasar el tiempo que se describe en página 27. La manivela aparece de nuevo vista por Adela que vuela [51] y en un fluir de conciencia [122]. A su vez la visión de Adela se fragmenta, y así tenemos un niño dormido en la torre que aparece visto por el propio Octavio-niño [78, 121] o por Octavio-adulto [74]. La obvia incongruencia de esta situación sirve como punto de contacto entre los diferentes niveles mencionados y apunta a otra serie de *leitmotivs,* a la de palabras.

Me refiero a la bola del reloj de la Gobernación. Esta, que parece fascinar al niño tanto [23, 24, 25, 27] y se describe como «de oro», «brillante», «dorada», se liga a otra bola, la del pasamanos de la escalera en casa de Octavio-adulto [30, 70, 158], pero vista negativamente, «metálica», «fría», o se convierte en símbolo por asociarse con el reloj: «bola dorada en que leer el futuro del mundo» [121]. También vista la bola en relación con el sol, adquiere otra característica: «alzando los ojos asustados hacia el brillo agudo de la bola, hasta que le sería imposible soportar aquel / fulgor / apocalíptico / encendido» [74]; se ve confundido con el sol, que es el elemento que más se repite a lo largo de la obra, en todos los niveles y vertientes temporales [11, 12, 20, 22, 23, 39, 45, 62, 72, 75, 77, 81, 83, 86, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 101, 119, 126, 131, 136, 137, 138, 151, 152, 155, 158, 160 y 163]. La insistencia de esta repetición —obsesión del personaje— convierte al sol en un símbolo negativo de tiranía física y mental, al asociarse con el radiante calor y su esfuerzo para salvar la vida de Fernando. Es el punto clave de contacto entre todos los fragmentos de la conciencia y de la subconsciencia del personaje y, como tal, rinde inteligibles las incongruencias temporales. El sol casi representa la constancia del pensamiento de Octavio y, por extensión, el tiempo cero; está además cargado de significativos negativos en cuanto a la percepción del personaje de su vida personal, estancada en relación con el mundo concreto —España—. Y en el final, la combinación bola-sol se ve confundida con la bombilla roja de la explosión atómica [168]. Finalmente, entre otros *leitmotivs* menciono la persiana verde, que coloca al personaje en tiempo cero, pero que también alude a la casa de Hortensia en época de guerra [12, 14, 21, 28, 29, 59, 76, 106, 118, 134, 143, 158], las alas de Adela [14, 26, 28, 30, 35, 39, 40, 41, 44, 50, 51, 72, 122, 123, 139, 166], las barricadas [20, 21, 37, 59, 60, 73, 103, 104, 105, 159] y el churrero [46, 47, 108, 110, 168], todos con la misma función de puente entre los fragmentos del mundo caótico del pensamiento de Octavio. Por supuesto hay muchísimos más, pero creo que los que se han indicado bastan para dar una idea de cómo son empleados.

Existe también otra técnica que está relacionada con el aspecto temporal de la novela: los «adelgazamientos» (6) de la prosa; éstos son pequeños párrafos, frases, sintagmas o palabras solas cuya función principal es aliviar los largos y a veces «densos» bloques narrativos —y eso no interesa aquí—. Pero también funcionan como versos libres en un fluir de conciencia, y su eficacia de enlace temporal es superior a la de los *leitmotivs,* por sugerir una multiplicidad de asociaciones en ambas direcciones del tiempo. He notado además que mientras que en el principio estos «adelgazamientos» son cortísimos [26], llegan paulatinamente a ocupar varias páginas [121-124]. Nótese el efecto que produce un ejemplo en página 106:

> Veía a las figuras desaparecer (como en un espejismo) con la marcha del coche pintado de amarillo chillón, que se mostraría y sería sentido sólo de perfil, pegado al ojo único Pedro-italiana: un ojo, únicamente uno, y un perfil de cuerpo entero como el que en la otra cama del motel limitaría la sábana, mientras él se sentiría avergonzado e impotente —con el sexo apresado en la mano— sin conseguir despertar su apagada virilidad, temblorosamente frustrado. Un ojo que en ningún momento le miraría, pero que le anularía su deseo de defenderse, o de abrir
> —por ejemplo—
> la portezuela
> saltar el vacío
> diciéndole Adela:
> «Estás siempre con cara de muerto detrás de la persiana»
> desangrándose su deseo de volver a las achicharradas
> calles de la ciudad
> veranos lejanísimos
> perdidos
> banderas
> clarines
> turbantes blancos marroquíes.

Esta parte, que sigue a un sueño absurdo de Octavio donde hace el amor a Hortensia, alude tal vez al efecto que produce el espejo en la barbería [13] en época de guerra. De pronto el coche amarillo lo sitúa en su viaje a Hita con Pedro y la italiana y alude también al sol. La italiana le recuerda la posibilidad de su viaje sólo con ella (que empieza en página 94) y causa así el *flash-forward* a su ducha en el motel, cuando está pensando en su impotencia [102]. El «ojo» —el sol o posiblemente su propio pensamiento— le producen una sensación de parálisis, de indefensión (guerra, sentido de culpa). De repente vuelve a la realidad del tiempo cero con las palabras de Adela [76]. En seguida vuelve a pensar en el sol y en el calor sofocante, y así

(6) Este término es del señor Ferres y lo empleo con su permiso.

otra vez se recuerdan varios momentos de su desespero con el aval. Los «veranos lejanísimos» puede que sean un anhelo de volver a su estado de infancia —escapismo— antes de dejarlo su madre, y así «perdidos» *ahora* ya, recordando la repetida frase de Octavio «otra tarde perdida». Las últimas palabras aluden a la entrada de los legionarios en Madrid, con el final de la guerra, y también al principio de la novela y al desfile que menciona el barbero [13]. Nótese el efecto de las formas verbales que emplea Ferres: del imperfecto del sueño («veía») pasa al condicional de la dimensión potencial del viaje («limitaría», «se sentiría», «miraría», «anularía»), que también concuerdan con la narración donde se coloca el personaje en la guerra civil. Los gerundios («diciéndole», «desangrándose») son como un «relentí» al volverlo al tiempo cero. El efecto, pues, de este «adelgazamiento» y de los demás tiene que verse como una técnica muy eficaz de síntesis temporal, de confluencia del mundo caótico y fragmentado, para comunicar el tiempo vertical de la novela, y quizá constituya la única verdadera liberación de Octavio del tiempo por no obedecer a ninguna restricción gramatical ni mental. Se ve, pues, que por medio de abundantes *leitmotivs,* de «adelgazamientos» (y de repetidos *flash-backs* o *flash-forwards* que he indicado de paso) se adquiere una unidad estructural cohesiva del pensamiento de Octavio, y por consiguiente de la novela entera.

En mi breve discusión de los *leitmotivs* no toqué un elemento importante a propósito, y quisiera que ahora se prestara atención a él; se trata de la persistente mención de espejos y el efecto de multiplicación. Si bien las imágenes ofrecidas al lector desde el principio son racionales: el barbero se ve «multiplicado por los enormes espejos de azogue» [11] o «escapando en el espejo de atrás» [13], al llegar a Octavio, el resultado es irracional porque la fuerza modificadora del condicional surge a la superficie: «se vería... a sí mismo, en el espejo... —como si sólo fuera alguien muy parecido a él—» [13]. Y si es «lógico» que tenga dudas un personaje situado en un plano inventado, en un *irrealis,* no sorprende que aparezcan o desaparezcan seres que vienen en contacto con un espejo [106] o que se vea a sí mismo más joven o más viejo de repente: «Mirándose al espejo, se daría cuenta del extraordinario crecimiento de su barba, con muchos pelos canos brillantes como agujas» [99]. Es decir, al darse uno cuenta del efecto de confusión, acepta la realidad inventada como tal; no sólo el espejo no deja de reflejar objetos, sino que su función es empleada como medio de afirmación de lo que es reflejado, por estar el énfasis en la reflección misma. (Piénsese también en el agua estancada de los túneles en la cual busca comprobar su existencia el niño, compro-

bando su propia reflección [117, 118].) Una vez indicado el efecto de multiplicaciones, pasa el lector a una serie de éstas, a un juego de espejismos sin espejos que acaban por destruir la realidad del mundo inventado. En casa de la señorita Pili encuentra el niño

> un bote que tenía pegada una etiqueta de anuncio con un niño desnudo metido dentro de un bote que tenía una etiqueta con un niño desnudo metido dentro de un bote que tenía una etiqueta con un niño desnudo metido dentro de un bote, y así sucesivamente [16].

Esta cita engendra una variación de proyecciones parecidas que nunca cobran valor auténtico precisamente a causa del proceso repetitivo: «Corrió, mas no oía nada, ni el eco de sus precipitados pasos. *Estaré soñando un sitio que está dentro de otro sitio y así sucesivamente,* pensó... Y pensó en el bote de leche...» [120]. La misma idea de esta última cita se ve también en página 78, pero ahora se añade: «Le resultaba fascinante que el secreto de toda su existencia estuviera en aquella etiqueta comercial de la leche condensada»; si su existencia depende de una multiplicación incomprensible, se niega la posibilidad de su ser —a menos que sea la de otro ente de ficción. Y no sólo pasa esto con Octavio-niño; al preguntar Adela a su madre quién es el hombre de un cuadrito, ésta le dice: «¿Quién es?... Ya te he dicho mil veces que es el padre-del padre-del padre-del padre-del padre-del padre-de mi padre» [42]; la pensión que reciben Adela y su madre después de la muerte del padre «les hacía pensar que todo se repetía tan exactamente como si cada mes fuera el mismo mes y cada sobre el mismo sobre» [53]; al despedirse Octavio de Pedro y de la italiana «se quedaría con una repetida frustración» [75]; estos ejemplos y los demás [17, 19, 34, 54, 63, 64, 87, 121, 123] hacen que la narración pierda poco a poco su contacto con la realidad concreta de lo mentado para cobrar una validez casi mítica. Resulta que el lector tiene dos proyecciones del personaje Octavio, los cuales también se proyectan, es decir, es testigo de las proyecciones de las proyecciones (7). Ya en página 123 leemos: «sabiendo ya que era su hijo primogénito dormido sobre la nube solitaria...»; la proyección observando a la proyección.

---

(7) Wylie Sypher: *Literature and Technology: the Alien Vision* (New York, 1968), p. 99: «The ironic double vision of metatheatre is like the indeterminacy principle in modern science, allowing the same *fact* to be measured by two different scales of observation... It has something in common with the spectacle presented in a Roman theatre in 1637 when a crowd onstage was seemingly in a theatre, and the characters in this theatrical theatre point out to the audience seated in the theatre itself that theatre is illusory — an audience seeing a theatrical action where an audience is seein a theatrical action...»

Se ve, pues, que el mundo aparentemente caótico de la obra —la función mental del personaje— está presentado en tiempo vertical; esto lo comprueba su estructura, que se consigue a base de *leitmotivs,* metáforas temporales y «adelgazamientos» de la prosa, los cuales directa o indirectamente apuntan a la dicotomía de la personalidad de Octavio en tiempo cero. Si se toma en cuenta el aspecto repetitivo, cíclico indicado y se combina con el tiempo vertical, puede uno llegar a una transcripción gráfica del tiempo de la novela: una espiral vertical. No sé cuánta validez debe adscribirse a cualquier interpretación gráfica (temática o temporal) y poco me importa que otro diga «círculo» en vez de «espiral». Quizá el hecho de que termina la obra en un futuro indeterminado, sin completar el círculo (temático, verbal ni temporal), me haga pensar en una estructura espiral: el pensamiento de Octavio da indefinidamente vueltas alrededor de un punto cero como el muelle espiral del volante de un reloj (8). Los *leitmotivs,* las escaleras «de caracol» [121], los repetidos puntos de partida (iguales pero siempre diferentes) y las multiplicaciones, todo sugiere una transcripción por el estilo:

> Andaba derecho, pensando en línea recta, siempre pensaba el tiempo en línea recta, pero regresaba siempre su pensamiento —a la vez que el tiempo— y era un pensamiento de otra manera en la cual ya sabía que estaba haciendo lo que pensaba y repensando lo que hacía al mismo tiempo, siempre haciéndolo él solo, absolutamente solo... [117].

Lo que sin duda importa aquí es la posición del personaje dentro de tal esquema, porque parece que se concibe a sí mismo de esta manera. Examinemos entonces su actitud frente al tiempo cósmico para acercarnos luego a su tiempo psicológico, puesto que los dos conceptos temporales representan su realidad concreta alrededor de la cual oscila la inventada.

La espera es realmente la única certidumbre en la novela, la única referencia a Octavio no imaginada por él, y como he dicho, lo que constituye el tiempo cero de la obra. Es técnicamente el pretexto que engendra el mundo caótico de Octavio. René Poirier dice que *l'ettente nous est un prétexte à éprouver le passé. Certes, elle est désir déçu, irritation et sentiment d'impuissance, mais elle est plus encore amertume du temps qui s'est détruit* (9). La idea del tiempo destruido surge a menudo en las partes de la novela escritas en condicional en

---

(8) Véase *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española* (Madrid: Espasa-Calpe, 1950), p. 687.

(9) René Poirier: *Essai sur quelques remarques des notion d'espace et de temps,* p. 64, citado en Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée* (París, 1936), p. 43.

expresiones como «otra tarde perdida» o «un día incomprensiblemente largo e inútil» que se relacionan directamente con la frustración que experimenta mientras espera a Pedro. Hasta llega a sentirse prisionero en su propia casa, aislado, sin nada que lo atraiga o que dé sentido a su existencia íntima. Es obvio que ni los hijos ni su mujer le pueden aliviar esta sensación de inutilidad (10). Así es forzado a refugiarse en el tiempo psicológico fuera del tiempo cósmico (cero) para evitar el conflicto que le produce la espera, porque no tiene con qué llenar el vacío que lo rodea (11). Es decir, el tiempo cero está visto negativamente, y por consecuencia el personaje crea un mundo imaginario a donde poder escapar en su deseo de liberarse. Nos hallamos así de nuevo frente a la dicotomía inicial, ora en pasado o en futuro, ora en condicional o en pretérito, fundiéndose y confundiéndose los niveles y las vertientes hasta perderse Octavio —y el lector con él— en una stasis donde nada vale porque todo ha perdido su significado.

La espera causa que su pensamiento vaya a otra espera, la de Fernando Domínguez, durante la guerra civil, cuando Octavio hubiera podido salvarle la vida con un aval. Aunque los verbos en condicional crean un ambiente irreal en estas referencias a la guerra y a Fernando, las repetidas alusiones a lo largo de la novela (en forma de *flash-backs)* sí revelan su hondo sentido de culpa por no haber llegado a tiempo. Los repetidos *take-offs* en los cuales recrea el día aquel del fusilamiento son un esfuerzo subconsciente de cambiar un hecho histórico, de convencerse de que sí pudo llegar a tiempo, y eliminar así la culpa que lo atormenta. El esfuerzo es en vano, puesto que varios elementos (principalmente el sol brillante y Hortensia) lo vuelven a la época de la guerra y nuevamente siente culpa. No pudiendo soportar la idea más, se refugia en el niño y es testigo de un fusilamiento más adelante [162-166], el cual, a mi parecer, no es sino un deseo más de catarsis de la culpa: al percibir el niño toda la tragedia como un juego, reordena la realidad sin rechazarla; resulta una presentación muy estilizada que recuerda las representaciones goyescas del 3 de

---

(10) Hasta Adela aparece tan sola como él a veces, y resulta imposible cualquier comunicación entre los dos; véase el efecto trágico-cómico de la siguiente situación en p. 143: «Hasta se volvió más enigmática durante las últimas semanas del segundo sucesivo embarazo. Unicamente emitía ella un extenso sonido semejante al mugido de una res, y él se había ido acostumbrando a responder de la misma manera: intercambiaban mugidos cortos o largos, de diversos tonos e intensidades. Después atravesaba él la vivienda y se asomaba al balcón, sintiéndose absolutamente solo detrás de la persiana...» Sin embargo, es posible que sea la actitud de Adela una transferencia de la percepción de Octavio, puesto que se da a conocer por medio de él.

(11) Véase Joost A. M. Meerloo: *Along the Fourth Dimension* (New York, 1970), pp. 47-48, quien también considera la espera como símbolo de renuncia en nuestra sociedad (p. 37).

mayo. No creo, sin embargo, que el empleo del condicional disminuya el choque de la muerte, a pesar del efecto casi onírico que produce.

La espera inicia directamente la serie de los viajes a Hita. Aquí también la repetida recreación de la situación es otro deseo, éste de poder romper con las inhibiciones personales para entregarse a una experiencia amorosa con la italiana inexistente. Al no serle atractiva Adela, crea con su imaginación a una mujer bella y no inhibida —«predispuesta a todo» [33]— que pueda satisfacerle sus deseos. Y si logra emprender el viaje solo con ella, irónicamente su impotencia le impide el éxito y le produce otro sentido de frustración. En busca de una justificación de su impotencia vuelve a compararla con Hortensia, la inhibida, con la cual sí ha podido tener relaciones; y escapa otra vez en un pasado lejano, antes de abandonarlo su madre, para sentirse seguro y querido. El episodio en otro mundo fantástico con Hortensia tampoco alivia su inseguridad: «descansarían y se amarían —intentando deshacer su soledad— en repetidos gozosos y muy largos sacrificios (no-felices-no-esa-palabra-no-droga-pseudo-mito-palabra-no)» [136-137]. El fracaso de ambas experiencias no sólo le produce una sensación de terrible soledad, sino que duda de todo ya, hasta de su propia existencia, y contesta a Adela «no, no soy yo» [145]. Aquí el condicional que viene a afirmar la imposibilidad de las aspiraciones de Octavio, afirma también su siempre presente soledad.

La proyección hacia atrás —niño— no es más que un mecanismo de defensa que emplea Octavio para huir no sólo del tiempo frustrado cero, sino también de los mundos inhibidos creados en su imaginación. Es aquí donde, aunque las formas verbales en pretérito no presentan una realidad más verosímil, el niño sí logra hacer todo lo que se le ocurre, porque se mueve en un mundo no inhibido. Esta regresión hacia atrás, a una edad incierta pero juvenil, simboliza el deseo de Octavio de pertenecer a un mundo en cuyo ambiente no será responsable de sus acciones, *where he has the certainty of instinctual living and the security of belonging so completely that the question of being wanted or of being necesary cannot even arise* (12); es decir, carencia de culpa y de soledad, liberación total. En esta proyección encontramos dos elementos importantes, ambos preocupaciones del personaje: la madre y el tiempo.

El *leitmotiv* de la madre adquiere en la novela una significación más pronunciada, si recuerda el lector el trauma que sufre de niño el personaje [101-102] que le produce tanta inseguridad. Además, las cuatro mujeres en su vida, ficticias o no, no pueden darle el doble

---

(12) Hazel E. Barnes: *The Literature of Possibility; a Study in Humanistic Existentialism* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1959), p. 47.

amor que necesita: físico y materno; lo aceptan como hombre y lo rechazan como niño, o al revés. Así encontramos aquí lo que Wylie Sypher llama «erotismo anaclítico» donde *the self depends upon the body of the mother (the breast, for example) or on some other object to satisfy the craving for pleasure* (13). Vistos así, no sorprenden ni su actitud frente a la señorita Pili —y la muerte del Cojo— ni el episodio de la madre en los túneles [113]. No quiero atribuir demasiada importancia a este aspecto; basta que se vea como un elemento subyaciente en todo el relato, y que se entienda como una de las razones principales por las proyecciones de Octavio. Como extensión de esta idea se pueden entender también los túneles: Octavio-niño se refugia en el calor de la tierra, la cual bien puede simbolizar la madre, lo femenino (14).

El otro elemento, el del tiempo (reloj), se asocia con el sol, como queda dicho en la discusión de los *leitmotivs,* y sugiere dos ideas. En la primera se relaciona el siempre presente sol con el ojo de Dios (15) que todo lo ve y todo lo sabe; las referencias a este aspecto son numerosas. Si bien se rechaza en la obra la idea religiosa [93, 146 y 147, entre otras páginas], no deja de verse en el sol el acusador de la conciencia de Octavio, por asociarse con el calor aplastante del día del fusilamiento: «no podía soportar tanto calor. Tenía que volver debajo de (la) tierra» [92]. En efecto, Octavio proyecta siempre este elemento de culpa, no importa el nivel temporal. Ahora si el sol es el tiempo, puede pararlo, puesto que para un niño el tiempo es algo concreto como un reloj o una hoja del calendario. Así le da vueltas al reloj de la Gobernación no para pararlo ya, sino para atrasar el tiempo y así eliminar el persistente sentido de culpa y de soledad, como también su edad —no ya de niño, que es una mera proyección. Cuando entonces el lector ve al niño que rompe el cristal o corre en los túneles sin oirse ningún ruido [120], el tiempo debe entenderse como parado (16), y así prolongado. El anhelo de parar o retroceder el tiempo se revela en varios momentos de la novela, ora en los sueños de Octavio (niño o adulto) ora en los *take offs* en condicional que he señalado antes.

En un desesperado acto de afirmarse y volver a la realidad del tiempo cero, Octavio llega a una descripción surrealista de las fotografías míticas y se funde poco a poco con el niño para aniquilarse en los túneles:

---

(13) Sypher, *obra citada,* p. 213.

(14) J. E. Cirlot: *A Dictionary of Symbols,* trad. por J. Sage (New York, 1962), p. 303.

(15) *Ibíd.,* p. 302.

(16) Meerloo, *obra citada,* p. 108: «The ear is the main judge of intervals. The eye sizes things up one *alongside* the other, the ear one *after* the other.

> Todo como si alguien esperara algo que nunca llegaría, en medio del calor sofocante. Mucho tiempo así. Pero no en cualquier época. Arrastrando el tiempo cada vez que pensase... Lo notaría todo encima. Nada se movería... Solamente otra estrella ardiendo en el cielo remoto. Ahogándose en un tiempo como en mar pesado y caliente... [151];

y en la página siguiente:

> luego se cerrarán definitivamente las gruesas herméticas puertas de plomo de todas las estaciones subterráneas, y quedarán allí dentro los viajeros quizá respirando durante eras geológicas enteras aire filtrado de radiactividad... De esa manera, oiría las uñas del chico rascando desde fuera la pared
> insistentemente
> seguiría
> subiendo las retorcidas escaleras metálicas
> pensando llegar temprano a casa de la señorita... [152].

Con «seguiría» ya ha pasado el personaje al otro lado de las puertas cerradas y permanecerá allí hasta el final grotesco, cuando a su pregunta de «cuándo va a terminar esto» le dirá el viejo que se parece a San Pedro: «Es cosa de siglos» [172]; así, la novela termina en una nota negativa, trágica, en una edad remota, en los túneles de la fantasía del personaje.

Cuando José Ortega comenta *En el segundo hemisferio,* dice: «El novelista aspira a la totalidad, es decir, a reunir los aislados, incompletos, fragmentados momentos de la vivencia del personaje en una unidad superior mediante la síntesis —no ordenación— de la duración interna del personaje, es decir, captando su realidad interna y externa, única forma de aprehender su personalidad completa» (17). Estoy de acuerdo con la idea de Ortega y lo mismo puede decirse de la obra en mano, aunque no entiendo lo de la superioridad. La duración interna de Octavio, el percibirse en el presente de la novela y —más importante— en su mundo creado, fantástico o posible, es la única transcripción válida de su personalidad. Si se me permite utilizar otra palabra del vocablo cinematográfico, la novela total es un «montaje» temporal (18), puesto que el personaje está fijo en el espacio y su conciencia se mueve libremente en el tiempo; el resultado es una superimposición de imágenes e ideas de un nivel temporal sobre otro.

Ahora bien: no basta entender cómo funciona la mente de Octavio; quisiera concluir con algunos comentarios sobre su existencia en el contexto del tiempo. Ya hemos visto que rechaza lo que he llama-

(17) José Ortega: «La alienación de la soledad en *El segundo hemisferio* de Antonio Ferres», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 260 (Madrid, febrero de 1972), p. 357.

(18) Robert Humphrey: *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley: University of California Press, 1968), p. 50.

do tiempo cero porque se siente solo, aislado de todo: trabajo insignificante, vida conyugal frustrada, sociedad retrógrada, estancada que vende el sol y vida familiar de ninguna importancia. «Quedarse solo —dice Julián Marías—, es quedarse solo de los demás. Y lo más humano, lo propiamente humano, es esa soledad» (19). Sin duda que la expresión de la soledad, que tanto caracteriza casi toda la novela moderna, cobra en *Ocho siete seis* un valor trascendental importantísimo: en la vertiente irónica de la obra viene a afirmar Ferres lo trágica que es esta soledad. Octavio, el hombre solitario, fracasa terriblemente en sus peripecias amorosas, desde luego irónicas —y digo irónicas porque es ya un hombre maduro y muy inhibido. Tal vez por eso ha querido tanto tener éxito en sus relaciones, como manera de probarse a sí mismo su virilidad disminuyente, o como defensa de la vejez y de la muerte (20). Véase entonces un comentario de Herman Feifel que conecta estas ideas:

> Un *leitmotiv*... que persiste... cuando uno trabaja con el tema [de la muerte] es que muchas veces la crisis no es el hecho de la muerte próxima por sí, del insuperable finamiento del hombre, sino el desperdicio de los años limitados, las tareas nunca ensayadas, las oportunidades perdidas, los talentos marchitándose en desuso, los daños evitables que han sido cometidos (21).

Es precisamente ésta la actitud de Octavio y se entienden mejor las referencias a «otra tarde perdida» en el contexto de sus experiencias. Su refugio en el mundo de su fantasía de un tiempo fragmentado lo conduce a una situación parecida: miedo, inseguridad, mutilación psíquica, soledad. Para liberarse acude a la repetición, al concepto cíclico, se esconde en las multiplicaciones, en las proyecciones de sí mismo, escapando fuera del tiempo que le es hostil, aislándose lo más posible del «presente» de la novela en un futuro fantástico; esta actitud también es escapista, pero es la única posibilidad que le ha quedado. Sólo así definitivamente está realizando su ser auténtico en su radical soledad (22); y ésta es al mismo tiempo la justificación de la novelación en tanto que una bien lograda creación artística.

BYRON P. PALLS

Department of Modern Languages
Florida State University
TALLAHASSEE, Florida 32306
USA

(19) Julián Marías: «El hombre y la gente: el lugar de la teoría de la vida social en la filosofía de Ortega», *Revista de ciencias sociales*, I (marzo de 1957), p. 417.

(20) Meerloo, *obra citada*, p. 42: «... it is true that sex can be experienced as the ultimate defense against death».

(21) Herman Feifel: «Death — Relevant Variant in Psychology», en *Existential Psychology*, ed. por Rollo May, 2.ª ed. (New York, 1969), p. 72; la traducción es mía.

(22) Véase Janet Winecoff Díaz: *The Major Themes of Existentialism in the Work of Ortega y Gasset* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1970), p. 85.