Octubre, Octubre. Introducción a la novelística de José Luis Sampedro

Montserrat NÒRIA JOVÉ

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

I S B N: 84--89727-64-3
Depósito Legal: S. 54-98

Servei de Publicacions
Universitat de Lleida

TESITEX, S.L.
c/. Melchor Cano, 15
Télf. 923 - 25 51 15
Fax 923 - 25 87 03
37007 SALAMANCA

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN
0. LA NOVELÍSTICA DE J. L. SAMPEDRO EN EL CONTEXTO DE LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA
I. OCTUBRE, OCTUBRE. UNA PASIÓN NO CORRESPONDIDA
I.1. La experiencia del abandono
a. Pérdida de interés por el mundo externo
b. Pérdida de la capacidad por hallar un nuevo objeto de amor
c. Abandono de cualquier actividad desvinculada del ser perdido
I.2. La reconstrucción del mundo interno
a. Integración de lo destructivo
II. OCTUBRE, OCTUBRE. LA HUÍDA MÍSTICA
ll.1. Factores que facilitan la experiencia
II.1.1. Experiencia amorosa en el pasado
II.1.2. Cercanía de la vejez. La enfermedad y la muerte
II.2. El proceso místico
II.2.1. Período purificativo
a. Características de este espacio. Madrid, Barrio de tía Magda, Aranjuez
b. Evocación de los recuerdos. Experiencia mística en Mallorca
c. Provocación de las vivencias. Isolina, la tentación
II.2.2. Período iluminativo
a. Características de este espacio. París, Argelia, Barrio de Legazpi
b. Nuevas vivencias que provoca: experiencia mística, experiencia de abandono. Mendigo
II.2.3. Período unitivo
a. Características de este espacio. Residencia Sanitaria "Primero de Octubre"
b. Nuevas vivencias que provoca. Nerissa, objeto real fuera de él. Serafina, nuevo objeto de amor. La muerte. Experiencia mística
II.3. La cultura. Un universo de referencia
II.3.1. Referencias místico-religiosa. Islámica y Judeocristiana
II.3.2. Referencias literarias
II.3.3. Iconografía. Música. Mitos
II.3.4. Símbolos
III. OCTUBRE, OCTUBRE. LA SALVACIÓN CREADORA
III.1. El proceso creativo
III.1.1. "Papeles de Miguel". Miguel novelista ante su propia obra
III.2. Significado general de su obra
III.2.1. "Octubre, Octubre"
III.2.2. "Papeles de Miguel"
III.3. "Papeles de Miguel". Diálogo del novelista Miguel acerca de la figura del escritor
III.3.1. Voyeurismo, exhibicionismo
III.3.2. Memoria y olvido
III.3.3. Verdad y máscara: la ambigüedad
III.4. "Papeles de Miguel" su relación con "Octubre, Octubre"
III.4.1. Reaparición de personajes. Identificación
III.4.2. Reaparición de espacios

III.4.3. Reaparición de objetos
III.4.4. Reaparición de temas
III.4.5. Reaparición de símbolos
IV. OCTUBRE, OCTUBRE. LA INICIACIÓN INSEGURA
IV.1. "Ágata y Luis". En busca de la identidad
IV.1.1. Ágata. Su incertidumbre
a. Características físicas
b. Características sicológicas
IV.1.2. Génesis de su indefinición
a. Una historia familiar. Falsa y verdadera
b. Una educación represiva
IV.1.3. Luis. Su incertidumbre
IV.1.4. Génesis de su indefinición
a. Una historia familiar. Unos hombres y unos espacios
b. Una cultura. La reencarnación. Lecturas
IV.1.5. Ágata y Luis: un universo común en la infancia
IV.2. Hacia la identidad a través de la violencia. El erotismo
IV.2.1. Ágata y Luis. Relaciones sado-masoquistas
a. Fetiches. Pie. Pechos
b. Iconografía. Nefertiti y el Escriba. San Sebastián. San Bernardo. La Pietá
c. Ritual. Espacios rituales. Objetos. Los disfraces
d. Las Fantasías
e. Los símbolos
IV.2.2. Ágata y Luis. Intentos de escapada. La metamorfosis
V. OCTUBRE, OCTUBRE. UNA VISIÓN DEL MUNDO
V.1. Luis en su espacio exterior. "Quartel de Palacio"
V.1.1. Componentes. Un barrio de Madrid
V.1.2. Relaciones complementarias
V.1.3. Nombres y objetos
V.2. Definidores políticos y sociales en "Quartel de Palacio"
V.2.1. Personajes y sus ideologías
V.2.2. Instituciones y su influencia
VI. OCTUBRE, OCTUBRE EN LA NOVELÍSTICA DE J.L. SAMPEDRO
VI.1. Novelas anteriores a Octubre, Octubre
VI.1.1. Congreso en Estocolmo
VI.1.2. El río que nos lleva
VI.1.3. El caballo desnudo
VI.2. Novelas posteriores a Octubre, Octubre
VI.2.1. La sonrisa etrusca
VI.2.2. La vieja sirena
VII. CONCLUSIONES
VIII. APÉNDICES
VIII.1. Aproximación biográfica
VIII.1.1. Por qué escribo
VIII.1.2. Fragmentos críticos
VIII.2. -Tablas
VIII.3. Bibliografía

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

Per a Josep Mª Castelló,
con quien tanto quería.

M. Hernández

Agradecimientos:

A mis primeros lectores por sus observaciones al manuscrito: Amparo, Isabel, Ramon y muy especialmente a mi director de tesis Jaume Pont.

A mis hijos Maria, Francesc y Àngela por la ayuda y los ánimos que me han dado en los tres años finales de mi trabajo.

A Victòria, siempre mi cómplice entrañable.

Por último agradezco profundamente a José Luis Sampedro su constante respaldo afectivo, que ha sabido hacer tan felices los encuentos estos largos años de apasionada investigación, y por la confianza que me ha demostrado.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

INTRODUCCIÓN

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

El presente trabajo replantea la estructura de la novela **Octubre, Octubre** buscando el horizonte de preocupaciones que la motivaron y rastreando el germen de libertad y creatividad que se esconde en ella. He abordado la obra desde un modelo descriptivo, que comprende la observación de los hechos y su análisis. Al lado de un análisis externo o descriptivo existe uno interno o explicativo, que conecta esas peculiaridades formales con otras paralelas de fondo, de visión del mundo o posición del escritor ante las cosas.

El análisis procede pues de un desmontaje del texto para mostrar los elementos estructuradores: la distribución de los episodios al hilo de varias historias, el equilibrio entre las escenas, los diálogos, la recurrencia, la alternancia o la oposición de motivos y el pacto narrativo; en definitiva, la identificación de su cosmovisión. En este análisis queremos tener en cuenta el punto de vista, focalización o perspectiva, el estatuto del narrador, la relación con el destinatario, la descripción de la realidad y de los personajes y la metamorfosis. Mi objetivo último ha sido descubrir el contenido, la visión de la vida, la *Weltanschauung* del artista ya "hecha forma", es decir, estructurada en determinadas "formas de contenido" a partir de la materialidad de la expresión, de la disposición de la obra, de la interacción entre los distintos niveles. La significatividad o sentido total es la resultante de la interacción que se efectúa entre la forma del contenido y la forma de la expresión.

Al profundizar en el mundo personal que hay detrás de la novela hemos visto cuál es la semiótica con la que se acerca a la configuración de un mundo y cuál es el sentido de la vida. La explicación de la obra de J. L. Sampedro hay que buscarla en la concepción que el autor se forja de la realidad. Su cosmovisión es un sistema, un conjunto orgánico de partes. Por muy vastos que sean los panoramas, el autor sólo ve los objetos o parcelas de la realidad que le sirven para expresar, con variaciones y extensiones diversas, aquella primitiva visión. La enumeración de los temas y su relación con la intuición primaria será así uno de los objetos de este estudio, junto a la descripción de los aspectos formales y su relación con el plano del significado: visión del mundo o repertorio de temas en eslabonamiento orgánico.

Todo texto literario es plurisótopo, en cuanto subyacen en él varios niveles de codificación que, al entretejerse, determinan fenómenos de polisemia o de ambigüedad. En el análisis del texto que he realizado intento reconstruir los distintos niveles, incluso los profundos. Mi intención es descubrir las estructuras profundas que generaron el texto. Mostrar cómo el tema de la ausencia sostiene el texto, sin olvidar que una de las características del texto es su polisemia o densidad connotativa.

Quiero a la vez poner de manifiesto cómo la estructura de **Octubre, Octubre** tiene también como finalidad exponer mejor una forma de ver el mundo. La novela puede considerarse como un sistema de estructuras en distintos niveles, de forma tal que cada elemento asume un valor de relación con los demás; esto en lo que se refiere a la intratextualidad. El análisis interno de la obra patentiza "cómo está hecha", el funcionamiento y el significado de sus elementos, la intratextualidad de ellos. Otro aspecto a tener en cuenta es la relación de este texto con otros del autor ya sean anteriores o posteriores: la intertextualidad. Y por último destacar la transcodificación, los diferentes códigos de referencia históricos, culturales y estéticos.

Este estudio creo que favorece el diálogo con el texto, no es una interpretación definitiva. Consideramos la obra como mensaje. El ánalisis ha sido hecho desde la degustación de la lectura, no desde una teoría previa. Desde las sucesivas lecturas he tratado de objetivar; los hitos de la diversidad. El texto ha marcado la degustación. Hemos querido dar cuenta de las apoyaturas que se dan en él. Hemos intentado discriminar lo que es prejuicio del lector y lo que es fruto objetivo, las obsesiones del lector y lo objetivo. He razonado

asimismo las propias interpretaciones. Toda interpretación es una exploración compleja del texto, que parte del nivel denotativo del mensaje para reconstruir las distintas isotopías en niveles cada vez más complejos, hasta llegar a la connotación total del texto.

Ante **Octubre, Octubre** llevo a cabo una reflexión e intento ver las propiedades textuales objetivas, la unicidad del texto y lo que de diferente hay en él. El texto suscita sus interpretaciones, porque intuir al otro es vivirlo. Pero nadie puede vivir al otro sino desde sí mismo, desde experiencias o posibilidades propias.

No olvidamos que la legitimidad de todo discurso que entiende o interpreta un texto, tiene que ver con diversas claves relacionadas con el individuo concreto, con su desarrollo social, cultural e ideológico, que diversifican y hasta cierto punto, realizan la posibilidad de la lectura y la escritura.

Antes de acabar quiero señalar que con **Octubre, Octubre** nos encontramos con un texto novelesco complejo, sometido al hombre que lo hace posible. Podríamos hablar del mensaje según criterios innumerables y de Miguel novelista, emisor, con o sin relación con la obra, pero nuestra interpretación pone de relieve la relación de Miguel, autor novelesco, con su obra. Es un análisis en que priva el objeto de la novela y el punto de vista del novelista Miguel, que se da a conocer de forma directa. Si toda obra es predicado de un autor, aquí es una predicación asumida por el novelista Miguel. El autor al crear el personaje de Miguel, el novelista-protagonista, distingue claramente entre emisor -novelista- y mensaje -obra-, a la vez que evidencia las relaciones, por encima de la aparente separación.

Miguel nos da a conocer las líneas que construyen su novela y el universo personal que se desprende con o sin relación con la obra. Nos habla del destinario, que en este caso es el mismo emisor, y del contexto, circunstancias históricas en las que ha nacido la obra y ha vivido el novelista desde su génesis.

0. LA NOVELÍSTICA DE J. L. SAMPEDRO EN EL CONTEXTO DE LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

Algunas de las circunstancias que condicionaron la producción literaria española desde 1936, fueron modificándose lenta, pero visiblemente, a partir de 1945; es decir, a medida que el aislamiento consiguiente a la guerra española primero, y a la mundial después, fue, al menos parcialmente, superado.

Hacia 1950, España sale de la postración en que la guerra y luego el boicot de las potencias occidentales la habían mantenido. A fines de 1950, la ONU anula la resolución de 1946 y los embajadores de las democracias aparecen en España, que es admitida en el primer organismo de las Naciones Unidas -la FAO-; este triunfo del franquismo significa, al mismo tiempo, la posibilidad de manifestarse con una timidez precautoria indudable, pero no menos cierta, para la oposición joven del interior del país.

Esta especie de deshielo progresivo, y esta tentativa de incorporarse a los movimientos realmente vivos de la cultura, coinciden, desde 1950 aproximadamente, con la formación de la personalidad y el acceso a la conciencia y a la expresión de nuevas promociones. Irrumpen en la vida y en la literatura, en efecto, inteligencias notablemente desligadas de las ideologías que los recientes conflictos planteaban, hombres cuyas ideas tratan de contrastarse, cada vez con menos prejuicios, en la vida de cada día, en la experiencia concreta de todos.

Ramón Buckley escribía en 1973:

> Cada época y cada país, cada coyuntura histórica, exigen una forma de novela. Los tres periodos de novela de postguerra corresponden a tres fases de nuestro desarrollo político, económico y social. Si aceptamos que en cada una de estas tres épocas cambia la concepción del mundo en que vive el escritor, debemos aceptar que cambie también la concepción de la novela.[1]

Con algunas discrepancias, en general la mayoría de los críticos reconoce la existencia de grupos de escritores, de generaciones, y les aplica características comunes. La separación de los escritores en el sistema generacional tiene una indudable ventaja pedagógica pero, por otra parte, este encasillamiento fuerza al lector a considerar dicha generación, en unidades de destino.

Los escritores de mayor prestigio de la primera generación de postguerra -Cela, y Delibes, por ejemplo-, al llegar la década de 1950, escriben novelas como **La colmena** y **Las ratas**, que se distancian de forma notable por su actitud directamente testimonial de una quiebra social, de las novelas de cariz tremendista y de introversión pesimista. A lo largo de los cincuenta y parte de los sesenta predomina la novela realista de tipo crítico. Eugenio de Nora, en la clasificación de los autores de la novela de los cincuenta, concede mucha importancia a la cronología; por ello no incluye en ese grupo a ningún novelista nacido antes de 1920.

> La fechas de nacimiento de estos novelistas se escalonan entre 1922 (L. Olmo) y 1935 (Goytisolo-Gay); el orden en que aparecen (teniendo en cuenta para ello su primera novela publicada) es la siguiente: en primer término, A. M. Matute (1948); Sánchez Ferlosio (1951); M. Lacruz (1953); Fernandez Santos, J. Goytisolo e I. Aldecoa (1954); sucesivamente, C. Martín Gaite (1955); J. López Pacheco, L. Olmo y L. Goytisolo-Gay (1958); García Hortelano (1959); y, cerrando por hoy el grupo, A. López Salinas (1960).[2]

---

[1] R. Buckley, **Problemas formales en la novela española contemporánea**, Península, Barcelona, 1973, pág. 11.

[2] Eugenio G. de Nora, **La novela española contemporánea (1939--1967)**, Gredos, Madrid, 1970, vol. III, pág. 264.

Algunos rasgos son comunes a todos ellos junto a la "situación generacional": con muchos matices, la *orientación realista* domina abiertamente; domina, también, en la elección y planteamiento de los temas, la *intención crítica* (sustentada en una sensibilidad y unos principios con más frecuencia morales que políticos -lo que no excluye, ni mucho menos, su repercusión social-); y por último, la solución de los problemas formales, que este realismo crítico lleva aparejados, parece caracterizarse por el injerto, en el tronco nacional (idioma, técnica narrativa y composición "tradicionales"), de vástagos de la nueva novela extranjera (americana, italiana, rusa, inglesa y francesa), en proporciones muy variables y personales.

Gonzalo Sobejano[3], en su estudio global sobre la novela española de nuestro tiempo estudia los temas capitales de las obras de estos novelistas: la infructuosidad, la soledad social y la guerra como recuerdo y en sus consecuencias.

Contemplando en conjunto la obra novelesca de esta época salta a los ojos, como primera evidencia, la protagonización colectiva. En ella, o en la protagonización personal, que también se da a veces, cabe distinguir tres categorias de actores: los pacientes, los esforzados y los comprometidos. Los novelistas sociales dibujan a estos personajes en la penumbra de sus estados, de sus conflictos y de sus aisladas resoluciones. No narran situaciones, sino más bien presentan estados, hacen sentir conflictos y esbozan decisiones vacilantes, todo ello en tiempo durativo y habitual en vez de en un tiempo ejecutivo. No hay en estas novelas violencia, sino sufrimiento.

El tiempo de acción de estas novelas suele ser la actualidad, como corresponde al común intento de iluminar el presente. La época anterior a la guerra interesa poco o nada a estos escritores, que no la vivieron: les importa el momento actual, de cuya atestiguación emane un llamamiento hacia el futuro. Es sintomático que, mientras los ciclos novelescos de la generación mayor abarcan la preguerra y la guerra, los ciclos de los más jóvenes son socialmente descriptivos del presente. Cuando algunos sienten la necesidad de volver los ojos al pasado, lo hacen, a semejanza de sus mayores, recorriendo a retrospecciones y monólogos, recursos que abren la trama de la actualidad hacia una infancia o mocedad entenebrecidas por la guerra.

La tendencia del realismo crítico se prolonga hasta bien entrados los sesenta, e incluso penetra en los setenta, pero su disolución, tras el impacto de **Tiempo de silencio**, se produce en los mismos sesenta. Lo prueban novelas como **Últimas tardes con Teresa** (Marsé, 1966) o **Señas de identidad** (Goytisolo, 1966). Habitualmente se viene considerando el año 1962 como la fecha en que el realismo de posguerra decae para dar paso a nuevas tendencias. En 1962, en efecto, aparece **Tiempo de silencio**, de Luis Martín Santos, y **La ciudad y los perros** de Mario Vargas LLosa, recibe el premio Biblioteca Breve, iniciándose así la invasión de la novela hispanoamericana, que tanta influencia va a tener en las letras peninsulares (aunque Marco 1972 matice esa influencia, o la limite a casos concretos)[4]. Pero la fecha de 1962, como cualquier otra, no deja de ser convencional y aproximada, ya que la renovación había empezado antes.

Buena parte de los narradores sociales (Caballero Bonald, Ferres, García Hortelano, Grosso, Lopez Pacheco, Marsé...) se lanzan con verdadero entusiasmo por caminos experimentales. En pocos años, la variedad y la cantidad de recursos incorporados, que harán suyos los más jóvenes narradores, es muy grande. Juan Benet obtiene una minoritaria pero importante audiencia al finalizar los sesenta, por las mismas fechas se produce el impacto del

[3] Gonzalo Sobejano, **Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)**, Prensa Española, Madrid 1975, pág. 527.
[4] Citado por D. Ynduráin, **Epoca contemporánea (1939, 1980)** Crítica, Barcelona, 1981, pág. 347.

boom latinoamericano, novísimos narradores inician su aparición bajo el signo de la renovación formal.

Hacia 1966 o 1967, se puede afirmar que la balanza se ha inclinado del lado de los renovadores y, sobre todo, que el realismo social es un movimiento definitivamente acabado. El cambio se ha visto favorecido e impulsado, de manera decisiva, por la incorporación de escritores acreditados en otras maneras de novelar, especialmente, Cela, Delibes y Goytisolo.

El agotamiento de la novela tradicional y la subsiguiente renovación para J. Marco es el fruto del "desengaño", que alcanza tanto a las formas de contenido como a las formas de expresión e, incluso, a la palabra misma; así este crítico señala la tendencia de la nueva novela hacia el formalismo y el expresivismo ligüístico, que se manifiesta en una revalorización de la imaginación (Alvarez Cunqueiro), una atención hacia el estilo (M. Delibes, R. Sánchez Ferlosio, J. Goytisolo), un cuidado por la estructura (J. Marsé, J. Benet), una manera poemática (Ana María Matute)... Para algunos de los protagonistas (J. Goytisolo, Caballero Bonald, M. Vázquez Montalbán) el cambio se debe al fracaso de la literatura como arma política.

Los críticos opinan que el panorama de la novela en los años setenta es confuso y difícil. Domingo Yndurain escribía en 1980.

> Da la impresión de que en la novela última hay dos grupos bien diferenciados. Por una parte la novela experimental de los "mayores", agresiva, mitificadora, desesperada a ratos, da cuenta de una alienación y de un fracaso resuelto en ruina o degradación: sustituye la realidad por la escritura como mundo autónomo y autosuficiente...
>
> El otro grupo, oculto y distorsionado en ocasiones por el anterior, a desarrollarse en la década de los sesenta; lo componen, en general, novelas escritas en forma autobiográfica, pero en ellas el protagonista es el arquetipo o representante de una generación perfectamente consciente de sus señas de identidad. Habitualmente, el tema es la superación de la adolescencia y los tabúes que impone la sociedad: es el testimonio de una situación desde la que se contempla una época pasada a la que ya nunca se volverá. El tono suele ser muy crítico, desmitificador de la realidad -personal y social-.[5]

La memoria autobiográfica en forma dialogal se da en **La muchacha de las bragas de oro** de Juan Marsé y **El cuarto de atrás** (1978),. La reflexión autocrítica sobre el proceso de escribir (o leer) la novela que se está escribiendo (o leyendo) se da en algunas de las obras en **Juan sin tierra** de Juan Goytisolo (1975), y en **Fragmentos de Apocalipsis** (1977) de Gonzalo Torrente Ballester. La libertad de la fantasía para jugar con personajes e inventar situaciones irrealizables se encuentra en **El cuarto de atrás** de Martín Gaite.

La narrativa memorial, según Gonzalo Sobejano, tiene apoyo en el deseo de recapitular la propia vida en torno a la esperada muerte de Franco, fin de una era; la "aventura de la escritura" (que Jean Ricardou contrastaba con la "escritura de la aventura" de la novela habitual) cuenta con insignes precedentes, desde Francisco Delicado hasta Cortázar. En cuanto a la fantasía, ni ella ni el humor distinguieron precisamente a los novelistas de la era de Franco. Por todo ello, no le parece forzado a este autor interpretar los tres factores aludidos, como síntomas de ruptura.

> Recordar la historia propia, evocar lo vivido hasta el momento en que se sabe próxima o se reconoce consumada la desaparición de la larga dictadura que ha determinado la biografía del escritor de niño a grande, expresa la voluntad de distanciamiento apto para ganar lucidez sobre el sentido de la existencia, el empeño en resumir y enjuiciar ésta cuando cae el telón del incalificable melodrama. Ir elaborando la novela misma ante el lector, entregarle a éste la novela en su proceso de gestación, autocriticarse como artífice de la escritura, exigirse y exigir al que lee el maximum de clarividencia y de esfuerzo en la

[5] Ibidem, 352.

hechura y en la recomposición del texto como forma, son operaciones de higiene estética equiparables y simultáneas a las de saneamiento ético que el largo error dictatorial demanda. Y algo parecido cabe decir de la nueva expansividad de la fantasía: demolición de las barreras que por tanto tiempo constriñeron la mirada del novelista a los problemas inmediatos de la economía cotidiana, la injusticia social ambiente y el estacamiento político irremovible.[6]

En estas novelas el espacio se proyecta de modo alegórico: consiste en un laboratorio de conciencia, en una minúscula garita metafísica plantada ante un precipicio. Y desde esa clausura despliega el sujeto su vuelo hacia ilimitados horizontes de tiempos y geografías, trascendiendo, infringiendo y destruyendo con el anhelo implícito de volver a construir sobre lo raso. Es en la caldeada estrechez de ese reducto espacial primario donde el diálogo se entabla.

Por pálida que sea en ciertos casos la figura del interlocutor, en la mayoría de ellos se hace sentir una voluntad de diálogo jamás atestiguada en la novela precedente. Voluntad de diálogo en los años de la ruptura. Y no se trata de un diálogo intelectual o contemplativo, ni menos, didáctico, sino de un diálogo emocional, memorativo, y dialécticamente realizado entre los dos hablantes en vista de lo pasado y lo por venir; un diálogo que descubre la angustia religiosa, las decepciones de la ideología en crisis, la tensión perpetua entre individuos y sociedad, entre el ansia de comunicación vital y la 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. Gonzalo Sobejano escribía en 1979:

Al dar expresión al clima de ruptura de su época y al proponer diálogo, autocrítica y fantasía como elementos de estructuración de sus obras, los novelistas españoles de los setenta entregan a sus destinatarios un mensaje ético-estético de eficacia al mismo tiempo configuradora y transformadora. Y consuela comprobar que en la etapa última de esta trayectoria de la novela desde el individuo a la comunidad, de esta a la totalidad, y de la totalidad hasta la "escritura", no se haya perdido -a pesar de tanto fárrago sobre la hermética autonomía del "texto"- el humanismo de la persona responsable. Gracias al diálogo.[7]

José Luis Sampedro no está incluido, ni por su edad, ni por sus características literarias, ni por las fechas de publicación de sus obras, en ningún grupo de escritores; es un escritor en cierto modo *outsider*. No obstante trataré de mostrar las cualidades afines que tiene con los distintos grupos de la novelística contemporánea.

Una novela de J. L. Sampedro fue distinguida ya en 1947 con un cuarto lugar en el concurso internacional de Primera Novela, que ganó J. A.

Espinosa. Su título: **La sombra de los días**, que no se publicó hasta 1994. En 1952 publicó **Congreso en Estocolmo**, Eugenio de Nora la califica de "novela intelectualista" y de libro *sobriamente ajeno a cualquier preocupación formal o exhibición virtuosista de recursos o "técnicas" narrativas*[8]. En 1961 aparece **El río que nos lleva**, esta novela se sitúa, según Ignacio Soldevila[9], junto con **El mundo de Juan Lobón** de L. Berenguer, en una categoría aparte de novelas en las que el mundo del hombre primitivo y elemental, enfrentado al civilizado, da a este lecciones de autenticidad y de libertad. **El río que nos lleva**, (1961) tiene sus puntos de contacto con la novelística de la Generación del Medio Siglo, Generación de

[6] G. Sobejano, *Ante la novela de los años setenta*, **Insula**, n.396-397, Noviembre-Diciembre 1979, pág. 17.
[7] Gonzalo Sobejano, citado por Domingo Ynduráin, **Época Contemporanea:1939-1980**, Crítica, Barcelona, 1980, pág. 508.
[8] E. G. de Nora, **La novela española contemporánea**, (1939-1967), Gredos, Madrid, 1970, vol. III, pág. 155.
[9] Ignacio Soldevila, **La novela desde 1936**, Alhambra, Madrid, 1980, pág.183.

los niños de la guerra, por su carácter social. J. L. Sampedro, al elaborar la realidad aparente y los personajes, da ciertos detalles testimoniales, que se refieren a aspectos indeseables o injustos, que existen en la sociedad, y que corresponden a situaciones concretas: sociales, económicas o políticas. El autor es testigo, tiene un conocimiento de la realidad cotidiana y un propósito de denuncia o crítica del estado de cosas indeseable, que predomina en el ámbito nacional. Esta capacidad crítica aparece de distintas formas en algunas de sus restantes obras.

Otra característica que se da en esta novela es que los personajes viven en una soledad engendrada por la desconexión entre pobres y ricos, entre naturaleza y cultura, trabajo y capital, campo y ciudad, pueblo y estado. Pero la última razón de esa soledad e infructuosidad está en la división de los españoles, recrudecida, en vez de mitigada, por la guerra y sus secuelas. Por eso, junto a los dos temas primordiales indicados, aparece un tercer tema fundamental: la guerra, no en sí misma, en su porqué y en su cómo, sino como memoria ineludible y a través de sus resultados.

No sólo **El río que nos lleva**, sino otras novelas de este autor dejan transparentar, al fondo de su tema particular o entre las peculiares facetas de su asunto, la pregunta por el sentido de la guerra en general o de aquella guerra en concreto y la significación del estado de cosas que creó.

Una clave distintiva de nuestro autor y de los novelistas de esta generación del realismo de posguerra o realismo social reside en que no se haya escrito novela alguna sobre la guerra, pero que en su obra aparezca esta como punto de referencia, como trasfondo lejano, como reminiscencia o como antecedente determinador. En **Octubre, Octubre**, J. L. Sampedro, como la generación mayor, alude a aspectos de la preguerra y guerra pero recurriendo a la retrospección y el monólogo.

El clima histórico en que se gesta y aparece **Octubre, Octubre**, 1982, es un clima de obstaculizada apertura al principio, y después de transición. En tal clima, como hemos dicho anteriormente, adquiere vigor un nuevo tipo de novela cuyos rasgos determinantes vendrían a ser la memoria en forma preferentemente dialogada, la autocrítica de la escritura y la fantasía. Algunos de estos rasgos, como veremos a lo largo del trabajo, son determinantes en la configuración de la novela **Octubre, Octubre**, escrita en forma autobiográfica y en la que algunos de los temas son la superación de la adolescencia y los tabúes que impone la sociedad. La toma de conciencia personal o, mejor, la conquista de la lucidez, están centradas junto al recuerdo de la educación convencional y falsa recibida, al proceso de superación que lleva al descubrimiento de la realidad. Este es un tema recurrente en su novelística, que aparece ya en **Congreso en Estocolmo** (1951).

A la vez los protagonistas de la novela aquí estudiada, como los de la generación de la ruptura, son testimonios de un época a la que no se volverá. Por ello el tono es a menudo crítico, desmitificador de una realidad personal y social que forma parte de la narrativa memorial.

Otro tema cardinal en **Octubre, Octubre** y en la nueva novela de los setenta parece ser la busca del sentido de la existencia en el sentido de la escritura, placenteramente ejecutada y observada, como una capacidad de la voluntad de ser. La reflexión sobre el proceso de escribir y la cultura en general no sólo aparece en esta novela sino también en otras posteriores. Junto a ese tema hay una intensa voluntad de diálogo con uno mismo y con los otros, con el pasado y con el futuro que estructura el texto. Es una novela dialógica y memorial: una novela humanística.

En defintiva, aunque J. L. Sampedro no se puede incluir ni por la edad, ni por la fecha de publicación de sus obras en un grupo en concreto, lo que le confiere un cierto carácter marginal, que me ha permitido abordar el estudio de su obra desde una gran libertad, es

evidente que esa marginalidad aparece también como una característica de la novela contemporánea. Nuestro novelista, en ocasiones, se adelanta respecto a los demás escritores, al mostrarnos su personalísima concepción del mundo; en otros momentos se atrasa y,en ocasiones, aglutina los elementos que configuran a generaciones distintas.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

I. OCTUBRE, OCTUBRE.
UNA PASIÓN NO CORRESPONDIDA

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

El autor de la novela "Octubre, Octubre"[10], inserta en la novela de José Luis Sampedro **Octubre, Octubre**, es a la vez el autor de las reflexiones que se narran en "Papeles de Miguel"[11]. A través de las distintas lecturas de los dos textos que configuran la novela de J.L. Sampedro nos sentimos abocados a construir una imagen de Miguel novelista[12]y a vislumbrar el proceso de gestación de su obra de creación y de imaginación, a conocer la necesidad que le condujo a la escritura como medio para la reconstrucción de su mundo interno, como búsqueda de una identidad y, a la vez, como expresión de la experiencia de su proceso místico.

Todo texto nos remite a su creador. Todo en la novela es discurso de Miguel. Miguel se fragmenta en innumerables personajes, pero el novelista mantiene la unidad a pesar de la diversidad. Esta interpretación de la obra literaria consiste en reconocer los diferentes procesos de identificación del autor con sus personajes, qué representan para él, para qué han sido construidos, qué pretende decirnos con ellos.

A Miguel el texto le sirve para ordenar su conciencia, expresar su evolución ligada a una experiencia. A través de la novela nos encontramos con su biografía como escritor y su biografia como hombre que ha perdido a su amada y busca su identidad. Evidentemente, esta biografia es limitada y de ella se desprende sobre todo la importancia del hombre, del ser que busca una respuesta a sí mismo mediante la cultura -porque en última instancia recurre a la creación literaria- y del ser que se encuentra inmerso en el entorno inmediato, en la cultura en general y en sus sentimientos. Me gustaría hacer notar que, como toda biografía, tiene un gran contenido ético y moral. Los deseos de verdad y, por lo tanto, de conocimiento, están unidos al concepto de ser verdadero.

En estos textos, el novelista Miguel nos da a conocer su sentimiento de desamparo provocado por el abandono de Nerissa y por la muerte de Miguelito. A la vez, la novela es un medio y un ejemplo de elaboración del sentimiento de duelo. Miguel reconstruye su mundo interno a través de la experiencia mística, buscando su propia identidad, ordenando su conciencia, mirando al pasado y, sobretodo, a través de la misma obra de creación.

La línea conductora que encadena la interpretación de la obra parte del sentimiento de abandono y soledad. Ante el vacío que le ha dejado la ausencia de la amada, Miguel explora ese vacío y describe sus sentimientos que pasan por distintas etapas, manifiesta su estado de duelo, su experiencia de la pérdida y da a conocer cómo elabora de nuevo su mundo interno. En ese monólogo Miguel tiene a veces a Nerissa -su gran amor perdido- como interlocutor. Ella es su punto de referencia. En ocasiones el texto se convierte en un monólogo interior que con frecuencia se identifica con el "flujo de conciencia" joyciano. El monólogo interior es una forma de autoanálisis del personaje en cuya vida interior se nos introduce directamente: la aparición del inconsciente, la yuxtaposición de pensamientos íntimos desmembrados. Es posible que Miguel, el novelista, se exprese en primera persona con la intención de ser más realista y objetivo.

---

[10] Como función metanovelesca, siempre que nos referimos a la novela "Octubre, Octubre" que se encuentra dentro de la novela estudiada y que lleva el mismo nombre, lo haremos entre comillas.

[11] El texto "Papeles de Miguel", que forma parte de la novela **Octubre, Octubre,** aparecerá siempre entre comillas.

[12] De ahora en adelante, siempre que mencionemos al novelista nos referimos al personaje de Miguel "creador" de "Papeles de Miguel" y "Octubre, Octubre". Cuando queramos hacer referencia al verdadero creador de **Octubre, Octubre** utilizaremos el término de autor.

I.1. La experiencia del abandono

El sentimiento de dolor está muy presente a lo largo de la novela. Es distinto el dolor en "Octubre, Octubre" que en "Papeles de Miguel". En "Octubre, Octubre" el dolor no está del todo definido sino que aparece en unos personajes angustiados tratando de encontrarse a sí mismos: es el paso al mundo adulto. En "Papeles de Miguel" el dolor está definido por dos situaciones dolorosas: la pérdida de Nerissa y la muerte de Miguelito.

Ciertamente, de los numerosos procesos de duelo a los que el hombre debe enfrentarse, el más doloroso se refiere a la finitud de su vida y de los seres queridos. Pero no podemos olvidar que en todo tipo de situaciones vitales hay cierto grado de aflicción y de duelo. Cada paso hacia adelante, al mismo tiempo que nos gratifica y ofrece nuevas oportunidades, significa dejar algo atrás.

A lo largo de los dos textos, Miguel nos expresa los sentimientos que experimentan los distintos personajes frente a la realidad de la pérdida, y de qué forma tan distinta se enfrentan e intentan manejar esta situación. **Octubre, Octubre** pone de manifiesto muchas situaciones de aflicción; es una novela de abandonos y pérdidas. En la infancia, Luis es abandonado por su madre, Ágata pierde a su madre y siente la ausencia de su padre que la confía a unos tíos y a una institución religiosa. En la vida adulta, cuando comienza la novela, Luis es abandonado por Monique, Ágata es rechazada por Gloria y Miguel es abandonado por Nerissa. Más tarde Jimena será abandonada por Paco... Y en la novela se nos pone en evidencia también el abandono más definitivo: la muerte. Miguel nos habla de la muerte de Miguelito y de su padres y también de otras muertes como las de Flora, Ildefonso, Pablo, Roque, la madre de María. Asistimos al hecho de enfrentarse Miguel, el novelista, a la finitud de su vida, a la vejez y a la muerte. Otro tipo de abandonos que podemos señalar es que Luis ha dejado Francia, se ha situado de nuevo en Madrid y Miguel, por su parte, ha abandonado el trabajo.

Freud estudió el duelo que produce toda pérdida con el fin de comprender la enfermedad depresiva llamada melancolía, la cual constituye una reacción patológica ante la pérdida. La interpretación freudiana nos invita a pensar que algunos de los personajes de la novela en muchos aspectos permanecen en un estado de aflicción. Habían situado todo su deseo en un objeto y, al margen de este deseo, el azar lo ha arrancado de sus manos violentamente. Esta pérdida provoca una serie de reacciones que describe el sicoanalista vienés:

> La melancolía se caracteriza síquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio...Este cuadro se nos hace más inteligible cuando reflexionamos que la aflicción -el duelo- muestra también estos caracteres, a excepción de uno solo: la perturbación del amor propio. La aflicción -duelo -intenso, reacción a la pérdida de un ser amado, integra el mismo doloroso estado de ánimo, la cesación del interés por el mundo exterior -en cuanto no recuerda a la persona fallecida- la pérdida de la capacidad de elegir un nuevo objeto amoroso lo que equivaldría a sustituir al desaparecido- y el apartamiento de toda función no relacionada con la memoria del ser querido. Comprendemos que esta inhibición y restricción del yo es la expresión de su entrega total a la aflicción...[13]

El texto de Freud hace una descripción precisa de lo que sucede cuando alguien se ha de enfrentar con la pérdida repentina -y siempre es repentina cuando no es deseada- del

[13] Sigmund Freud, **Duelo y melancolía**, en **Obras Completas,** Biblioteca Nueva, Madrid, 1984, pág 2091.

objeto amoroso. El alma está en aflicción y no puede recuperarse fácilmente de la desaparición del receptáculo de su deseo y, por esta razón, se ha de someter a un proceso lento y doloroso que le permita verse libre y capaz, por tanto, de buscar un objeto sustitutorio. Se ha de señalar la diferencia que señala Freud entre duelo, no patológico, estado normal delante de la desaparición de un ser amado, y melancolía, estado más duradero, menos claro, más patológico. En el primero la oposición al abandono de las posiciones adquiridas por la libido se manifiesta en forma de rechazo a la realidad o de aquellos aspectos de la realidad que no favorecen el retorno del objeto de deseo. En la melancolía el "yo" que sabe bien quién ha perdido pero no muy bien qué ha perdido dirige toda la agresividad contra sí mismo, pierde la autoestima, quiere la muerte. O bien real o bien como anulación de sí mismo.

A modo de síntesis, podemos decir que Freud sostenía que la eleboración del duelo consiste en primer lugar en verificar una y otra vez en la realidad que el ser querido ya no existe. El examen de la realidad ha mostrado que el objeto amado no existe ya y demanda que la libido abandone todas sus relaciones con el mismo. Contra esa demanda surge una resistencia naturalísima, pues sabemos que el hombre no abandona gustoso ninguna de las posiciones de su libido, aún cuando les haya encontrado ya una sustitución. Esta resistencia puede ser tan intensa que surja el apartamiento de la realidad y la conservación del objeto por medio de una psicosis optativa alucinatoria.

En segundo lugar es preciso retirar gradualmente, con gran gasto de energía y tiempo, el afecto depositado en la persona amada lo que, después de algunos meses, quizá dé como resultado una renovada capacidad para interesarse en el mundo externo y establecer nuevas relaciones. Lo normal es que el respeto a la realidad obtenga la victoria. Pero su mandato no puede ser llevado a cabo inmediatamente y sólo es realizado de un modo paulatino, continuando mientras tanto la existencia psíquica del objeto de deseo. Cada uno de los recuerdos y esperanzas que constituyen un punto de enlace de la libido con el objeto es sucesivamente sobrecargado, realizándose en él la sustracción de la libido.

No es fácil indicar por qué ha de ser tan dolorosa la transacción que supone esta lenta y paulatina realización del mandato de la realidad. Tampoco deja de ser singular que el doloroso desplacer que trae consigo nos parezca natural y lógico. Al final de la labor de aflicción vuelve a quedar el yo libre y exento de toda inhibición. Freud relacionaba la intensidad del dolor y el tiempo requerido para elaborar el duelo con la falta de voluntad para liquidar el vínculo con determinado objeto de amor. Fijémonos en que Freud habla de "elaboración del duelo" para indicar que este exige una gran cantidad de esfuerzo y de energía mental y emocional.

Karl Abraham confirmó la hipótesis de Freud afirmando que el melancólico interioriza a la persona que ha perdido. No obstante, afirma que dicho proceso también ocurre en el duelo normal. Así pues, el proceso de duelo implica este consuelo:

> Mi objeto amado no se ha ido, pues ahora lo llevo dentro de mí y nunca podré perderlo[14].

Por eso Abraham sostiene que en un duelo normal el sujeto logra establecer cariñosamente en su interior al ser querido, frente a la idea de que la elaboración del duelo alcanzaba su objetivo cuando el individuo conseguía desligarse de la relación anterior y se separaba de ella. Abraham, en cierto modo, concibe de manera opuesta las cosas: el éxito de dicho proceso consiste en establecer firmemente en el mundo interno a la persona perdida en el mundo externo.

---

[14] Karl Abraham, 1924, citado por I. Salzberger-Wittenberg, **La relación asistencial. Aportes del pscionálisis kleiniano,** Amorrortu editores, Buenos Aires, 1978, pág. 437.

Melaine Klein señaló que la intensidad del dolor se debe al temor de que el objeto interno positivo se haya perdido junto con el amado externo. Afirma esta autora que la persona que hace el duelo necesita:

> No sólo renovar los vínculos con el mundo externo y volver a experimentar continuamente la pérdida, sino también, al mismo tiempo y mediante esto, reconstruir con angustia el mundo interno el cual se siente en peligro de deteriorarse y derrumbarse[15]

Hay en el abandono la necesidad de que la persona abandonada sea escuchada y le permitan volver a examinar el pasado. Desde la perspectiva del presente, Miguel lee su pasado y esto hace que los encuentros de entonces tengan un significado distinto. Es interesante señalar que su historia amorosa es recordada por él mismo en un momento en que la experiencia de pérdida es muy fuerte y la intenta sublimar. Este deseo, esta vivencia, marca el recuerdo. El pasado se hará memoria sólo en parte y se destacará de él todo aquello que anuncie y prepare el momento presente. Así pues su historia amorosa es recordada desde el deseo y la experiencia mística.

Toda pérdida revive pérdidas anteriores. Hay que señalar que la elaboración del duelo le lleva a profundizar los sentimientos, a establecer empatía con otras personas que sufren, a integrar en mayor medida los aspectos destructivos y constructivos de la personalidad: en una palabra, al desarrollo emocional. Nada es igual ante el abandono. Las relaciones con los que le rodean adquieren otras dimensiones. Todas las pérdidas exigen que se haga duelo por ellas, y también el efecto de tornar al individuo más consciente de su propia finitud.

Como ya lo indicara Melaine Klein en 1963, nunca estamos realmente solos, sino solos con nuestro mundo interno. Ya sea con sentimientos de impotencia, miedo, terror y aflicción o, por el contrario, con cierto grado de esperanza y seguridad interna fundadas en las expectativas de amor y bondad.

Es interesante señalar que es preciso que se interioricen las experiencias positivas. Es posible que a menudo no interiorice ninguna experiencia positiva o que se expulse en el momento de la separación.

Otro tipo de abandono del que Miguel nos habla es la presencia de la enfermedad, la vejez, la cercanía de la muerte. Sobre estos temas Elliott Jacques, lo expresa en estos términos:

> El individuo ha dejado de crecer y ha comenzado a envejecer (...) La paradoja consiste en que se ha alcanzado la plenitud de la vida y la realización total, y, al mismo tiempo éstas han quedado atrás. Más allá está la muerte" Y añade "el ingreso de la propia muerte en la escena psicológica bajo la forma de una eventualidad real e inevitable, es el rasgo fundamental de la crisis de la madurez"[16]

Las palabras de Jacques comportan que la forma de enfrentarse con éxito a esta crisis consiste en aceptar el hecho ineludible de la muerte personal y en resignarse constructivamente a ella, y que la capacidad de afrontar la muerte externa que acecha depende, a su vez, de la capacidad para admitir la muerte interna, es decir la propia capacidad de destrucción. Nuestras nociones acerca de la muerte están teñidas por los sentimientos destructivos con los que hemos revestido el mundo y la muerte.

Es evidente que algunas pérdidas constituyen un aspecto inevitable de la experiencia vital y son indispensables para alcanzar un estado adulto plenamente maduro, pues la

---

[15] Melaine Klein, 1940 citada por I. Salzberger-Wittenberg, **op. cit**., pág.91

[16] Eliott Jacques, en **Death and the mid-life crisis**, 1965,pág.506, citado por I. Salzberger-Wittenberg, **op. cit**., pág. 108

elaboración del duelo permite a Miguel integrar más, fortalecer el carácter, desarrollar la valentía e interesarse de manera más profunda por los otros, en la medida en que se valora en toda su dimensión a los demás y a la propia vida. La aceptación de la vida y la muerte, la coexistencia entre el amor y el odio lleva a una integración más plena y a una creciente y fortalecedora estabilidad del carácter. Cuando dejamos de creer que el tiempo es infinito, éste se vuelve más precioso y hace:

> que reconsideremos nuestro sistema de valores y prioridades. Sobre esta base es posible tomar importantes decisiones. Tomar conciencia de los sentimientos destructivos y la tragedia nos permite tolerar más los sentimientos de otros individuos y compenetrarnos en mayor medida con sus sufrimientos. La finitud de la vida vuelve más preciosas las relaciones, más urgente la necesidad de realizar un trabajo, y puede aumentar nuestra capacidad de apreciar la belleza y la bondad. El hecho de ver la vida con una perspectiva más amplia nos posibilita adquirir serenidad y sabiduría.El individuo que cuenta con semejante madurez emocional envejece con gracia y se convierte en fuente de inspiración para los demás, pertenezcan o no a su propia generación, y de este modo vence a la muerte, pues vivirá en la memoria de aquellos que tuvieron el privilegio de conocerlo, o quizá dejará detrás suyo una obra de valor permanente.[17]

No trataré en este capítulo de hacer una aplicación exacta de las posturas de Freud, Abraham o Melaine Klein, pero intentaré hacer una síntesis de las constantes, las ideas recurrentes que me han hecho suponer que Miguel describe con una apasionada precisión su proceso de duelo o melancolía porque en sus actitudes aparecen rasgos característicos de los dos estados.

Una de las primeras características del sentimiento de duelo es la aparición de un abatimiento dolorosísimo. A lo largo de la novela Miguel manifiesta la evidencia del abandono de la amada, la no correspondencia amorosa. Hay una realidad negativa que el personaje ha de asumir lo quiera o no. Nerissa le ha abandonado.

Esto le provoca distintos sentimientos: Contrariedad, abatimiento, tristeza...¿cómo es posible que el amor sea tan desigual?...¿cómo es posible que alguien que es querido con tanta intensidad pueda mostrarse tan cruel? Estos sentimientos le llevan contínuamente a la memoria y al olvido. Por mucho que luche contra esta incongruencia finalmente acaba aceptando la realidad. La realidad se impone. Se ha de imponer a pesar de todas las imposiciones del deseo que no quiere desprenderse de su objeto. Y por todo esto el abandono forzado provoca siempre un intenso dolor. Nada más comenzar la novela Miguel nos expresa su estado interior. Nos habla de su angustia. Más adelante nos manifestará cual es la causa de su angustia y dolor:

> En el hogar, brasas ennegreciéndose, con rojos espasmos. El cuarto en tinieblas, yo en angustia.[18]

Nerissa ha abandonado a Miguel. El novelista nos explica ese momento. Las despedidas, como los encuentros, son casi los únicos episodios de una relación que se pueden relatar con un cierto orden. En el aniversario de la pérdida de Nerissa, el recuerdo de aquellos momentos dolorosos vividos intensamente es obligado:

> mi corazón helándose al recuerdo. Tu voz en el teléfono apuñalando mi congoja: "No puedo más, amor mío. No ser del todo me duele demasiado." Volvías a Londres, pero con Eduardo.[19]

---

[17] Elliott Jacques, **op. cit**. pág. 110. Citado por I. Salzberger-Wittenberg, **Op. cit.** pág. 99.
[18] J. L. Sampedro, **Octubre, Octubre,** Alfaguara, Madrid, 1981, pág.43.
[19] J. L. Sampedro, **op. cit**., pág. 341

Nerissa lo abandonaba. Miguel explica sus sentimientos, su actividad deseperanzada. Para Miguel esa pérdida significaba su muerte. Por eso, analógicamente, el avión de vuelta le parece un ataúd. Las acacias, que en todo **Octubre, Octubre** dibujan Madrid, son un punto de acogida de su dolor y de su rebeldía, de su impotencia ante el abandono: Nunca lo sabrás pero, tras mis lágrimas al colgar el teléfono,mi desesperación me llevó a Barajas y tomé el primer avión a Barcelona...confiando en verte contra toda esperanza...mientras siguiera en el Prat el final no era definitivo...Llegué a mi casa al alba. El portal:

> entrada de una tumba. Mi cuerpo se sublevó: allí mismo, en el alcorque de una acacia en flor, devolví de golpe todo lo que no había cenado.[20]

El sentimiento que tuvo Miguel cuando Nerissa le abandona es de puro aniquilamiento. Ese día tiene una gran importancia como fecha definitiva de cambio, pues no en vano la relación de Miguel y Nerissa perfila la *consecutio temporum* de una historia cronológica contada minuto a minuto. Las referencias discursivas del motivo puntual del tiempo adquieren valor de *leitmotiv*:

> me dejaste, aquel treinta de junio. ¡Cuatro años, un mes, ocho horas después de tu advenimiento![21]

BIBLIOTECA VIRTUAL

El tiempo, como hemos dicho anteriormente, se ritualiza. Así, hay fechas que tienen un profundo significado íntimo, personal. Algunos días se sacralizan y fácilmente adquieren significado religioso:

> ¿Cómo no recordarte si esta fecha 30 es mi Viernes Santo, mi crucifixión?[22]

Para expresar lo más ampliamente posible sus sentimientos en el tiempo, en su calendario, fija hasta la hora exacta de los acontecimientos; ahora se cumplían cuatro años, un mes y ocho horas desde su advenimiento en el ascensor. Por ello el novelista, entre cada treinta de mayo y cada treinta de junio, siente que ha cuajado su Cuaresma anual entre su aparición y su adiós. El dolor se expresa en términos religiosos que en muchos casos descansa en las connotaciones derivadas de la onomástica simbólica: Viernes Santo, Cuaresma. La pérdida de Nerissa y anteriormente la de su hijo Miguelito son su gran dolor. Ese dolor, dice, es su cruz y el novelista utiliza una vez más la simbología religiosa para expresar sus sentimientos:

> ¡Hijo, hijo! El tajo dado por tu muerte a mi corazón forma mi cruz con la pérdida de Nerissa.[23]

La muerte y la separación son las grandes heridas de Miguel. Se siente traspasado por dentro y por fuera. Nerissa y Miguel forman su cruz. Junto a la cruz está la imagen de la flecha que también hace referencia al dolor y que aparece a lo largo de "Papeles de Miguel". La flecha no es algo exterior sino que está dentro, clavada en lo más hondo. En algunos momentos, Miguel llega a identificarse con la palabra saeta. En otros, la saeta es signo de un dolor concreto. La flechas en **Octubre, Octubre** son siempre símbolo del dolor. Son un *leitmotiv* que va apareciendo de forma intermitente y que define su estado interno. Miguel se

[20] Ibidem, 341
[21] Ibidem, 115
[22] Ibidem, pág. 341
[23] Ibidem, 48

define a sí mismo como el traspasado por todas las saetas, el dolor le ha configurado. Las saetas han sido su fuerza:

> La fiera punta no está en mí, sino que es yo. Enamoradamente la envolví en mi carne, le di calor y cobijo, se hizo raíz de mi vida.[24]

La relación de Miguel con Nerissa no se va explicando en "Papeles de Miguel" de una forma lineal, ni en lo concerniente a los acontecimientos ni a los sentimientos. Estos aparecen y se despiertan en relación con acontecimientos interiores que vive Miguel en su viaje interior.

La soledad resultante del abandono se manifiesta de diversas maneras. A menudo esa soledad se siente muy profunda y se vive con rebeldía porque se continúa sufriendo la certeza de que esa soledad no tiene razón de ser. Una forma de manifestarlo es señalar lo cerca que físicamente están el uno del otro ya que, por ejemplo, puede oír su voz a través del teléfono con facilidad y en contraposición a esta cercanía está la pérdida no deseada, el alejamiento definitivo de la amada. Una dolorosa contradicción. En el sentimiento del dolor se pone en evidencia otro aspecto que añade una mayor frustración y es el sentimiento y la conciencia de que sufre no sólo por lo que ha perdido sino también por todo aquello que hubiera podido ser y no fue y tiene conciencia de que no hay futuro. En el mito de Tántalo que Miguel plantea pone en evidencia lo ilógico de ese dolor, ya que proviene de una situación que aún no se ha disfrutado. El sentimiento de impotencia y limitación se vive en los dos extremos. No sólo hay dolor por lo que se ha perdido sino también por la pérdida de todo lo que pudo haber sido y no fue. Dolor por su cobardía, por el conocimiento de sus límites.

El dolor que le provoca su pérdida de alguna manera nos define lo que es esa mujer para él. Lo que ha significado en su vida se va perfilando a lo largo del libro en que el autor nos explica su historia, no de una forma lineal sino alternativamente, en saltos retrospectivos o propectivos. Siguiendo la línea de su memoria que es rica en recuerdos.

Junto al dolor por el abandono de Nerissa hay otro dolor provocado por la muerte, la ausencia definitiva, de Miguelito, su hijo. A consecuencia de su muerte su obra se paraliza. Pierde la memoria. La pérdida de memoria es una forma de anestesia:

> "Oscuro resplandor", la primera novela, dejada sin concluir por la muerte de Miguelito y mi amnesia después del accidente.[25]

En un accidente de avión en Santander muere Miguelito. Su muerte y el abandono de Nerissa comparten un mismo espacio, el aeropuerto. Todas las pérdidas ponen en evidencia otras pérdidas y la memoria busca en ellas no sólo lo que tienen en común a nivel de sentimientos, sino todos aquellos elementos que las hermanan en un mismo espacio o tiempo:

> Dos veces -otra tan igual y tan distinta- he agonizado en un aeropuerto: en aquel Santander y, luego, en Barcelona, cuando Nerissa me fue arrebatada.[26]

La pérdida de Miguelito es una herida que, abierta en su carne, le acompaña hasta el final de su vida. En la vejez se desvanece la memoria, pero el recuerdo de Miguelito persiste. El recuerdo de ese dolor es para siempre. Ya cercana la muerte, su memoria le lleva a ese espacio que compartió con él y que le vio desaparecer:

---

[24] Ibidem, 377
[25] Ibidem, 44
[26] Ibidem, 78

"Hostal Miosotis", segunda playa del Sardinero...Su primer concierto en la ciudad. El éxito le arrastró a su Destino: fue contratado para el verano siguiente. Le llamaron para embarcarle en aquel avión, rumbo a los abismos marinos.[27]

El pasado en Miguel está constituido por el dolor. Él es un hombre doliente y pasivo. Trata de asumir el sufrimiento, de afirmar el destino, de tomar postura ante él. El sufrimiento sólo tiene sentido cuando se padece "por causa de". Al aceptarlo, no sólo lo afronta, sino que a través del sufrimiento busca algo que no se identifica con él: transcender el sufrimiento:

Evocaciones dolorosas, puñales en mí clavados, pero me tengo en pie mejor que antes. ¿Quizá porque emergen consuelos olvidados?[28]

La vivencia de dolor es grande y a menudo se pone en evidencia el miedo de ser destruido. Miguel tiene el sentimiento de que puede ser anulado, destruido por el dolor. Teme que el dolor sea tan fuerte que le destruya. Su miedo le impedirá en un principio sentirlo en toda su profundidad. El grito de Miguel ante esa situación es semejante al de Ágata:

Tengo sed. "Eli, Eli, lamma sabacthaní.[29]

Miguel teme al dolor, tiene miedo, como Ágata. Con su *no quiero sufrir* muestra sus resistencias, sus defensas ante la posibilidad de ser aniquilado. Con el transcurrir del tiempo se hará consciente de ese proceso interno y se atreverá a vivir el dolor que toda separación y pérdida conlleva. Miguel elaborará así su proceso de duelo:

O quizá cobarde ahora, bajo mi máscara de cansancio. Miedo a ceñirme con mis propias manos la corona de espinas de tu ausencia; la que me llenaría de vida.[30]

El miedo de Miguel expresa su talante cobarde. Sólo una vez, en "Papeles de Miguel", el novelista habla de su cobardía en el proceso de abandono de Nerissa. Se pregunta por la cobardía de ambos. De algún modo, Miguel confiesa que él fue cómplice y víctima del abandono de Nerissa. Así el dolor también evidencia su cobardía. Hay una cita de Chejov que Miguel recuerda, concerniente a la importancia de la libertad que supera todos los miedos y cobardías para amar. Miguel y Nerissa se niegan esa libertad porque, en realidad, no la pueden asumir:

Huyendo juntos, ¿hubiéramos evitado nuestras penas o se hubiese degradado nuestro amor hasta la rutina y el hastío? Porque el amor no es el Amor.[31]

Aparece, a lo largo de la novela, un miedo al amor cotidiano. Parece que Miguel siempre quiere vivir dentro del amor "literario". Es posible que se deba a la vivencia infantil de unos modelos familiares en los que no se produjo una verdadera vinculación afectiva con el padre y la madre. Esta falta de vínculos le impedirían más tarde unas relaciones afectivas satisfactorias.

Otro aspecto que se destaca en el proceso de duelo es que el dolor, además de sumir al

[27] Ibidem, 563
[28] Ibidem, 78
[29] Ibidem, 111
[30] Ibidem, 116
[31] Ibidem, 116

hombre en un gran abatimiento, le hace extremadamente vulnerable. El sentirse vulnerable le humaniza y le hace capaz de asumir el dolor. Nos gustaría señalar que en la novela hay pocas veces en que Miguel se siente vulnerable, capaz de ser herido. Esto sólo le sucede cuando conoce a Isolina y esto significa para él la posibilidad de sentirse brutalmente arrastrado a la "tentación". Miguel justificará su comportamiento alegando que si ha estado a punto de caer en los brazos de Isolina es a causa del dolor. Isolina representará la tentación porque la confunde con Nerissa.

Una característica del dolor es también su fuerza. A veces se transforma en uno mismo y se convierte en la única posibilidad de sentirse vivo. A menudo produce un embotamiento de los sentidos, sólo se siente aflicción. De ahí que se haga patente el dolor como posibilidad de vivir. Miguel, al referirse a este hecho, alude a la copla de Antonio Machado:

> Es la espina dorada en la honda coplilla de Machado que tantas veces te recordé: "¡Quién te pudiera tener en el corazón clavada!"[32]

Es interesante señalar que el novelista parece que puede hablar del dolor cuando de alguna forma siente que lo está situando. Habla de él en pasado. Y destaca dos aspectos que se ponen de manifiesto ante la realidad del abandono. Por una parte, el sentimiento de odio, rabia y venganza y, por otro, el sentimiento de vencimiento y de martirio causado por el sufrimiento.

> He sufrido, pero el suplicio es la gloria del mártir. Intuyéndolo sin saberlo fui incapaz de vengarme.[33]

Nerissa abandona a Miguel. Miguel se siente víctima de la situación y este sentimiento se muestra de distintas formas a lo largo del texto. Es en los sentimientos de odio, rabia, impotencia donde Miguel encontrará mayores dificultades para expresarse. A menudo se preguntará qué ha sucedido con su sentimientos destructivos. Hay que tener en cuenta que cualquier frustración o pérdida despierta sentimientos de odio, persecutorios y depresivos. Si el individuo ha tenido cierto éxito en llegar a un acuerdo con estos sentimientos, estará mejor preparado para enfrentar las ansiedades asociadas con la muerte y la madurez:

> Nerissa me desterró de sí aquella tarde, por aquel teléfono. ¿Nació entonces el odio del eunuco contra Solimán?¡Si me hubiese encontrado a Eduardo aquellos días! A ti nunca te odié, Nerissa; pero sí a tu tirano,con su odioso chantaje sobre ti, el de su enfermedad para necesitarte.[34]

Hay que destacar cómo Miguel hace blanco de su odio y responsable de su desgracia a quien no lo es. De alguna manera el personaje no quiere aceptar sus propios sentimientos hacia quien le causa la desgracia. Y, como siempre, la ambigüedad que se crea produce confusión. Nerissa no será culpable porque la convierte en diosa y los dioses nunca son culpables. Es interesante mostrar de qué mecanismos se sirve el autor para redimir a Nerissa de su culpabilidad, de su abandono. A lo largo de toda la novela el novelista no se atreve a odiar. No hay una transgresión. No odió, se lo imaginó nada más, nos dice Miguel.

Ante el dolor provocado por otro hay un mecanismo de victimismo o de venganza. Miguel es incapaz de la venganza. Ésta le produce sentimientos de culpabilidad y de ella se desprendería el castigo. *Fui incapaz de vengarme* dirá en más de una ocasión. El novelista

[32] Ibidem, 377
[33] Ibidem, 377.
[34] Ibidem, 48

habla incluso de su incapacidad para manifestar este sentimiento. Seguramente es falso que sea incapaz. No se lo consiente, pues aprendió a reprimirlo en su infancia. La ventajas que saca del victimismo significan una mayor autoestima y aceptación social. Hay una gran carga de moralidad dentro de este planteamiento. La agresividad se manifiesta a través de la humildad que es una forma de captación de benevolencia para situarse en un plano superior. El sufrimiento que conlleva todo martirio tiene un fondo de purificación.

Miguel a menudo se deja llevar por su pensamiento lógico y discursea sobre el odio. Es evidente que racionalmente puede concebir ideas agresivas, pero en general incluso su pensamiento es contrario al odio. Parece que hay una norma vinculada a la infancia contra la violencia que no quiere transgredir:

> El odio que yo echaba de menos en la Novela lV, durante mi etapa de amargura por tu rechazo, Nerissa,lo racionalizaba pensando que infundiría "garra" al relato. Odio, violencia, destrucción: lo exigía mi amargura. No se requería en la Novela l, la erótica; pero eran indispensables en la ll, la revolucionaria, y de ella procede la manifestación política que subsistió en el nivel lV...A ti nunca, Nerissa; a ti no te odié nunca. Pero ¡a Eduardo! ¿Sabes que planeé su asesinato? Palabras, puro juego, dirás tú.[35]

Miguel se conoce a sí mismo y también Nerissa. Saben los dos que Miguel es incapaz de sentir su odio. De alguna manera, no se atreve a mostrar su agresividad, la quiere canalizar sólo a través de las novelas. No puede descargar el odio ni siquiera en una obra de imaginación. Hay una fuerte represión de la agresividad dirigida directamente al otro. Pero el mismo Miguel discursea sobre el odio y duda de sus afirmaciones:

> ya no estoy seguro de ninguna de ambas cosas: de que haya erotismo sin violencia y destrucción y, menos aún, de que yo expresara odio en la Novela ll, ni tampoco en la lV.[36]

Miguel confirma el sentimiento que tiene todo lector delante de **Octubre, Octubre**, no hay verdadera violencia ni agresividad. Esta duda que tiene el novelista Miguel es una certeza en el lector de la novela. Allí no hay verdadera violencia y, si la hubiese, recordemos que sería una violencia, un odio y una destrucción literarias.

Miguel, como novelista, juzga a los personajes de su novela y se alegra de que no fueran capaces de odiar cuando tenían motivos para hacerlo. No comprende a Paco porque es capaz de odiar cuando a cualquier lector le parece un personaje vital, con sangre, que responde ante los acontecimientos desde una gran humanidad. En él,las fuerzas del ser no aparecen encadenadas sino que la rebeldía y la transgresión forman parte de su acción.

A lo largo del texto Miguel va penetrando en el tema del odio que se relaciona con el del verdugo. Justifica a la vez el tema de la víctima que se enlaza con el del esclavo. Reflexiona sobre todo ello para hallar justificación a sus sentimientos:

> Todas las vías son de salvación. La liebre se cumple en el pico del águila; el prisionero en el potro del verdugo.[37]

Al final acepta la agresividad pero no el odio. Es el sentimiento moral lo que le pesa, más que la propia agresividad. Se pregunta si puede el hombre ser cruel sin odio ya que parece que ésta es una cualidad de los niños, porque para ellos la crueldad es natural, sin resentimientos, porque es en la infancia donde la norma moral tiene poca fuerza aún. El

[35] Ibidem, 378
[36] Ibidem, 378
[37] Ibidem, 378

sentimiento de frustración tampoco está expreso en la novela de forma directa. Hay una especie de miedo:

> Di, loco, ¿en qué sientes mayor voluntad: en amar o en odiar? -Respondió que en amar, ya que odiaba a fin de poder amar."Con este ánimo escribí la Novela lV. Tal como cantaba el loco Llull: Ramón lo Foll, el loco.[38]

Sólo hay una justificación para el odio: Se odia para amar. Miguel no se consiente de otra forma el sentimiento de odio. Su moral le impide tener sentimientos totalmente negativos. El sentimiento de culpabilidad que le despierta el odio es demasiado grande y el castigo abrumador. No odia por miedo a ser castigado.

Es evidente que a lo largo de la vida uno se enfrenta con muchos tipos de pérdidas y estados de duelo. Cada uno de ellos pone a prueba la capacidad de perseverar en el amor y la gratitud que inspira la madre buena, otras relaciones, la vida, y de utilizar esos sentimientos buenos para mitigar el odio despertado por la frustración y las limitaciones. Si a la larga sobrevienen la rabia y los sentimientos persecutorios, el resentimiento contra los padres, el destino o Dios por no habernos dado una vida suficientemente buena, el amor y el esfuerzo terminan por estrocarse. Se piensa "No vale la pena", o ¿qué sentido tiene vivir, si al final morimos? Así todo pierde significado" Existe, en ese caso, el peligro de caer en la depresión o el riesgo de suicidarse. Otro modo de manejar la desilusión consiste en entregarse a la voracidad -"Vivamos ahora, pues mañana moriremos"- Esto implica renunciar al duelo y a la preocupación por los demás, menoscabar la afectividad y la capacidad de amar, y provocar el deterioro general del carácter.

Al final de la novela, que significa el fin de la elaboración del duelo para Miguel, el dolor es un sentimiento que no se puede reprimir. El dolor se puede racionalizar, pero el pensamiento no es dolor. A lo largo de **Octubre, Octubre** Miguel intenta de distintas formas explorar este sentimiento y poner en orden a través de la palabra al sufrimiento por la pérdida y también nos muestra cómo ha intentado defenderse de ese dolor y la cantidad de sentimientos que ha despertado en él. Miguel es consciente de las grandes diferencias entre la razón cognoscitiva y el sentimiento. La inteligencia sabe, el corazón no sabe. ¿De qué sirve entonces saber? El conocer disminuye el nivel de la angustia:

> Sólo se alcanza el aire vivo tras superar la termitera. Dolor: condición de la libertad...Degradado el dolor al racionalizarlo.[39]

Al final Miguel descubre que el dolor es condición de libertad porque humaniza al hombre. Le hace sentir igual a los otros. El sentimiento de su limitación es el sentimiento de su libertad. El dolor a veces significa una derrota. Pero en definitiva para Miguel la aflicción, el sufrimiento, son una realidad que de ningún modo significa que la vida esté absolutamente vencida. Cuando se acerca el fin de su vida y el sufrimiento ya se puede mirar de frente, Miguel nos explica por primera vez el dolor tan brutal que sintió ante el abandono de Nerissa.

> ¿Qué nivel mío padeció cuando el teléfono me asestó tus palabras despidiéndome? En mi espalda, bajo mi cintura, colmillos de tigre gigantesco; pero me dolía todo, me dolía yo. Me vivía yo en el dolor; aún ignorando entonces que era la condición para reencontrarnos.[40]

---

[38] Ibidem, 451
[39] Ibidem, 564
[40] Ibidem, 564

Seraphina, la última mujer en la vida de Miguel, comparte el más íntimo secreto que es su herencia, su historia, su intimidad, su verdad. Y en esa su historia, el dolor ha sido un núcleo estructurador, una herida íntima, la fuerza de su ser. Al doliente no le cuadra el mucho hablar, sino el callar; el sufrimiento auténtico es siempre "sufrimiento mudo":

> le conté lo que sólo había contado antes a Ti: la muerte de Miguelito, entre hierros y llamaradas. Lágrimas furtivas. ¿Comprendió que le dejaba esa herencia?[41]

Hay una relación entre el sufrimiento y el amor. En la espera que Miguel vive de la muerte, ese tiempo lo siente como posibilidad de amar más. Hay la concepción del dolor que barre lo superficial, lo accesorio, y pone a la luz sólo aquello que es esencial. Lo esencial es el amor y ese amor es más perfecto gracias al sufrimiento. El dualismo desaparece gracias al dolor y al amor, y a la vez porque esa unidad va hacia un Absoluto al que se tiende para fundirse y expansionarse. De ahí podría interpretarse que, según Miguel, la experiencia de fusión a través del cuerpo o sin el cuerpo, a través del dolor y el amor es la única que nos permite acercarnos a la experiencia de fusión con el Absoluto. Gracias a ella se puede superar la vivencia de discontinuidad y experimentar la continuidad:

> Prolongaron toda la noche su suplicio para permitirle perfeccionar su Amor.[42]

Miguel hace coincidir su muerte física con el sufrimiento que vivió cuando le abandonó Nerissa. El dolor que produce el abandono es para él un anticipo de la muerte física. Toda la destrucción que conlleva en sí la muerte se pone de manifiesto en los abandonos que se sufren a lo largo de la vida. En el dolor se anticipa la destrucción definitiva. Miguel se sabe causante y víctima del dolor y a la vez quiere decirnos cual es su importancia. Quiere justificar el dolor que causa a los otros. Seraphita es la interlocutora válida porque se ha estremecido, ha sentido compasión. Le acompaña en su pasión.

Es evidente que en esta primera fase de elaboración del duelo el yo se rebela. No quiere aceptar la realidad. Se gastan muchas energías, decía Freud, y no son pocas las que utiliza Miguel en el camino lento y doloroso de la superación de su estado de duelo. Como ser inteligente que es y habituado al análisis, no evita ningún silogismo ni reflexión que le pueda llegar a hacer olvidar que aquello que teme sea verdad y que Nerissa, consciente y libremente, le rechaza. No le quiere. Pero hasta llegar a aceptar esto, cuánto razonamiento no habrá llegado a tejer. Un razonamiento primero y obvio es el de mostrar que la amada es incapaz de amar. Fueron cobardes. Detrás de algunos hechos, posiblemente el novelista se esconde para tranquilizar su cobardía.

Miguel siente añoranza de lo que fue y seguramente también de lo que pudo haber sido. Hay que señalar que en los personajes el abandono genera, desarrolla, una gran capacidad de análisis. El abandono es un detonante del mundo interior. Hay una gran riqueza de matices que nos ofrece esta mente lúcida y atormentada y a la vez ofuscada, ciega a veces, por la fuerza del deseo.

a. Pérdida de interés por el mundo externo

Una de las caracterísisticas más definitorias y más comunes, tanto del estado de duelo

[41] Ibidem, 593
[42] Ibidem, 597

como del de melancolía, es la pérdida de interés por todo aquello que no esté en relación con la mujer amada o con el recuerdo. La evocación de un pasado feliz puede hacer disfrutar de unos instantes de placidez. Miguel evoca los momentos felices con Nerissa, los bares que recorrieron, el viaje a París. El gran consuelo es la instalación en un pasado que estuvo lleno de felicidad. Pero este consuelo es efímero porque el contraste entre un pasado perfecto y un presente mezquino es dolorosísimo. Su pensamiento sólo puede interesarse por aquellas cosas que hagan recrear el Amor y en este quehacer se ha vuelto muy sutil. Todos los otros negocios le resultan inútiles, le son completamente indiferentes. Miguel abandona las clases, pierde todo interés por el exterior y se encierra en el mundo de la mística y la literatura.

Hay en este camino un abandono progresivo. El detonante es el abandono de Nerissa. Su actitud contrasta con todos los que le rodean. La incomprensión es grande:

> No comprenden mi ambición. Sencillamente esta: Nada.[43]

Cuando Miguel recuerda a Nerissa lo hace siempre desde la idea del Amor, desde el sentimiento del amor imposible, desde el abandono, la pérdida. Hay una canción especial que le viene a la memoria y está asociada a su relación con Nerissa. La letra de esa canción pone voz a la experiencia de ahora:

BIBLIOTECA VIRTUAL

> Todo el mundo me sobra/desde que te conocí". Todo sobra, menos lo Único.[44]

A lo largo de "Papeles de Miguel" Alberto es el único amigo de Miguel. Es a él a quien anuncia que no volverá a la Facultad en octubre. Para Miguel dejar la Facutad significa desnudamiento, avance y, a la vez, su renuncia es un signo de la pérdida de interés por el mundo externo, su mundo cotidano. Nada le importa, se refugia en un mundo interno:

> Largué entonces mis últimas amarras. Libre al fin, en alta mar.[45]

Nerissa ha desaparecido de su mundo habitual. El mundo externo, el que Miguel habita, está sin ella. Si ella no está, ese mundo pierde su valor. Sólo tiene importancia en cuanto es capaz de evocarle su presencia. Para Miguel las fotografías tendrán una funcionalidad esencial, evidenciar el espacio que compartieron; la mirada de alguien es la presencia de una ausencia:

> Con adoración he recogido de sobre la chimenea la fotografía "de Nerissa". La que me hice sin ella, por la misma fotógrafa ambulante, en el mismo rincón del Embankment donde meses antes, nos habíamos retratado juntos. Nadie puede ver a Nerissa en esta cartulina. Pero está: Nerissa, Nerissa, Nerissa" repito muchas veces.[46]

Las fotografías van apareciendo a lo largo de **Octubre, Octubre** y siempre permiten obtener más información. Aquí la fotografía le sirve a Miguel para expresar la presencia de Nerissa donde nadie la ve. A la vez es un medio que utiliza para entablar un diálogo con ella. La fotografía también evoca la ausencia:

> Nadie puede ver a Nerissa a mi lado, en esta cartulina. Pero está: Nerissa, Nerissa, Nerissa repito

[43] Ibidem, 151
[44] Ibidem, 156
[45] Ibidem, 340
[46] Ibidem, 48

> muchas veces. ¿A dónde me llevas ahora? ¿A dónde te llevo? La respuesta no es para mineros; no se encuentra con la excavadora y el esfuerzo. Pero ya voy siendo pescador;[47]

Hay un temor de que el objeto interno positivo se haya perdido junto con el ser amado externo. Hay en el abandono la necesidad de que la persona abandonada se sienta valorada y cuidada. Una de las características del abandono es aferrarse a los objetos externos porque teme perder todos los aspectos interiorizados de aquél.

Nerissa abandona a Miguel pero este continúa escribiéndole, sin recibir respuesta. Es una forma de elaborar el duelo. Miguel se refugia en su mundo interno, crea un diálogo con él mismo, cada vez más intenso, todo diálogo verdadero con el mundo exterior carece de importancia para él:

> Te escribía a ti, Nerissa, sin saber qué palabras mías te llegaban, porque una cosa se escribe y otra se lee...La última carta no fue la última, y así quedó mejor. Cuando la escribí proyectaba otra, pero entonces sobrevino el Almendro en Llamas. Dejaste de recibirlas, como si yo hubiese muerto. Cuando en realidad, revivía.[48]

Otra manifestación de la pérdida de interés por el mundo externo es el abandono de cualquier proyecto de futuro. Su tiempo es sobre todo el pasado. Quiere vivir a través del recuerdo. A lo largo de la novela Miguel se refiere a sus recuerdos con Nerissa, que son evocados por la presencia de otras mujeres. La evocación de Miguelito, la otra gran pérdida, se hace presente a través de objetos y de espacios principalmente. En la última etapa de su peregrinaje Miguel va a vivir con una familia y el niño Pedrito le evoca constantemente recuerdos de su hijo:

> A Pedrito también se le dan muy bien las matemáticas, según dice Antonia, su profesora.
> Para Miguelito eran como un juego;[49]

Otra forma de apartarse de la realidad externa es refugiarse en la literatura. La literatura tiene para él, como función, presentar la posibilidad de revivir. La literatura es memoria. De alguna forma, quiere significar que el pasado fue hermoso y amarga es la realidad actual. A través de la literatura inicia o continúa un diálogo interno que sólo al final se convierte en posibilidad de diálogo externo. Hay un gran interés por la realidad interior porque el novelista teme que el dolor destruya y haya destruido su yo más íntimo y es por ello que se dedica con total pasión a un diálogo interno que posibilite su nueva construcción:

> Sólo que revivir no es vivir otra vez, sino volverse a vivir. Me revivo en mis novelas; no analizo.[50]

Es evidente que resulta menos doloroso investigar en los acontecimientos del pasado que investigar las causas de lo que está ocurriendo a nuestro alrededor. Sumergirse en la tarea de llenar páginas y releerlas es una forma de escapar de la realidad.

b. Pérdida de la capacidad por hallar un nuevo objeto de amor

[47] Ibidem, 48
[48] Ibidem, 450
[49] Ibidem 487
[50] Ibidem, 450

Miguel elaborará a lo largo de la novela su duelo a través de la mística. Durante el proceso vive aislado y, cuando entra en relación con otra mujer que no es Nerissa, no la ve en sí misma sino que todo se lee e interpreta desde la pérdida y la presencia sublimada de Nerissa.

La presencia de estas dos ausencias, la de Nerissa y Miguelito, son tan importantes en la vida de Miguel que le impiden tener otra relación. El se entregó, amó a una mujer y a un hijo y aunque estos ya no están, pues pertenecen al pasado, ese pasado se hace constantemente presente a través del recuerdo. Otra forma de que ese pasado continúe siendo presente es impidiendo todo futuro. Nadie puede convertirse en un nuevo objeto de amor, pues Miguel está ocupado por esos amores pasados que se niega a abandonar y que hace objeto de su veneración. Cuando Isolina desea tener un hijo con él, Miguel se enfurece y rompe su relación. Isolina podía ser el nuevo objeto de deseo mientras hiciera referencia a Nerissa, pero desaparece en cuanto se convierte en una realidad y puede ocupar un nuevo lugar, en cuanto puede significar futuro:

> ¿Un hijo? ¡Qué blasfemia! Sólo hay Uno: Miguelito flamígero, sin rival, sin hermano. Dormido entre las olas de mi pecho, viviendo en las estrellas submarinas.[51]

Sólo hay un hijo, sólo hay una mujer...Miguel está recitando su credo. Cuerpo e hijo son dos palabras que despiertan profundamente otras presencias del pasado y que impiden el futuro. Es posible que Miguel también tenga el sentimiento de que la reproducción no multiplica la vida más que vanamente, pues la multiplica para ofrecerla a la muerte. De nada sirve el futuro cuando irrevocablemente se convertirá en pasado. Miguel justifica su relación con Isolina como un engaño que ha sufrido debido a que el dolor le ha hecho extremadamente vulnerable, pero siempre ha sido fiel a Nerissa:

> Sé que Tú no ignoras que nunca te perdí en mis confusiones. Que si seguí adelante, fue buscando tu faro allá en lo oscuro, llevado de deseos de tu cuerpo, de la sed de morir sobre tu pecho derramando en tu sexo mis entrañas.[52]

Durante algún tiempo, Miguel ha creído encontrar en Isolina la sustitución o recreación del objeto de deseo pero esto es imposible para él y todo el texto es una manifestación de su obstinación por el objeto amoroso al que será siempre fiel. La sublimación del dolor por la pérdida de Nerissa a través de otro objeto amoroso no es posible:

> Pero no fui a sus brazos: ya lo viste. El arcángel y Tú me habéis salvado del simulacro en que es asesinado el árbol del Amor, Almendro en Llamas.[53]

Incluso su fidelidad de ahora es gracias a ella. Si ha estado a punto de caer en esa tentación es a causa del dolor. Miguel será siempre fiel a la mujer amada y ninguna otra mujer podrá ocupar su lugar. Es capaz de "interiorizar" de algún modo la presencia de Nerissa. No lucha por sentirse dependiente de ella. Con el tiempo el protagonista puede preservar los sentimientos cariñosos que le inspira Nerissa y, por consiguiente, es capaz de recordarla con amor y afecto. Esto le permite mantener vivos sus sentimientos y tenerla como un mentor interno, aún en el presente.

A lo largo de la novela es visible que los primeros resultados de la lucha para

[51] Ibidem, 311
[52] Ibidem, 311
[53] Ibidem, 311

enfrentar la pérdida determinan el modo en que se manejará el dolor más adelante. Cada separación reaviva los sentimientos infantiles. Hay que tener en cuenta que hay unas raíces infantiles de las ansiedades relacionadas con la pérdida. Algunas pérdidas, para el aspecto infantil de la personalidad, equivalen a la pérdida de los padres sustentadores que posibilitaron la vida en la niñez, y a la vez propiciaron la posibilidad de encontrarse -ahora como entonces- con la necesidad, el terror, el caos y las penurias.

c. Abandono de cualquier actividad desvinculada del ser perdido

> Soy exclusivamente nerissista. Acepto el abismo entre nosotros, el que te hace Imposible para mí, a cambio del reencuentro cuando haya logrado construir mi muerte.[54]

Estas palabras de Miguel ponen de manifiesto cual es su voluntad respecto al mundo. Nada interesa en sí mismo, sólo es importante aquello que de alguna forma le continúe vinculando con Nerissa que significa el pasado, el amor y el dolor. Nada es importante, sólo aquello que le acerca a ella en el recuerdo o en el futuro: la muerte. Su vínculo con la vida es la espera de la muerte:

BIBLIOTECA VIRTUAL

> Porque mi vida pasa y me destroza la espera de morir para encontrarte.[55]

La muerte es un punto clave para alcanzar de nuevo a la amada, un nuevo estado de perfección. La vivencia de la muerte es la vivencia del drama, de la tragedia, lo cual significa vivir lo sagrado. El tema de la muerte en **Octubre, Octubre** está visto desde distintos aspectos: Como realidad humana o como la posibilidad de una vivencia mística, de acercarse a lo sagrado. Miguel se refiere a lo que dicen los grandes místicos sobre la muerte:

> Me repito estos versos del "Mathnawi": Me extinguí como piedra para tornarme planta; perecí vegetal para renacer animal. Si muriendo como animal resurgí hombre, ¿cómo temer ningún descenso en mi próxima muerte? Con ella me crecerán alas de luz (lll, 1-3)[56]

Miguel desea la muerte que significará un encuentro con la amada. Después del abandono de Nerissa, se encuentra solo y abatido y, una vez agotadas las esperanzas, Miguel va dejando de lado los deseos contradictorios y se le aparece claro un solo deseo: la muerte. El vínculo de la vida a la muerte tiene múltiples aspectos. Este vínculo es sensible tanto en la experiencia sexual como en la mística. Para Miguel el sufrimiento que padece y que sublima a través de la mística acabará con la muerte en que de nuevo se encontrará con Nerissa y Miguelito. Para Miguel, los tres forman una nueva Trinidad:

> Nosotros tres: Tú, la diosa madre; yo, el hijo; Miguelito, el arcangel.[57]

La no aceptación de la pérdida, la necesidad y el deseo de no desprenderse del amor perdido le hace inventar una realidad y vivir desvinculado del mundo externo. Emprende una huida hacia la mística. Nada es en sí mismo, todo es simbología. Cuando Miguel habla de sus sentimientos hace uso constantemente de un lenguaje metafórico.

---

[54] Ibidem, 151
[55] Ibidem, 311
[56] Ibidem, 420
[57] Ibidem, 347

Además del abandono de Nerissa y la muerte de Miguelito, Miguel se enfrenta a otra realidad: su propia vejez, que le llevará a la muerte. Otra pérdida que en este caso significará una ganancia ya que le permite conseguir más rapidamente su objetivo, el encuentro definitivo con Nerissa. La idea de la vejez camino hacia a la muerte es un aspecto importante de la personalidad de Miguel. La imagen de los árboles en otoño está llena de sugerencia:

> La hoja de otoño amarillea poco a poco sin notar cómo se secan, quiebran y mueren las fibrillas de su pedúnculo, una tras otra, hasta que de pronto un día se desprende y cae en brazos del viento. Es preciso vivirlo, beber esa ruptura; nadie se acerca a Él por azar, sino por empeñosa voluntad.[58]

La vejez y muerte se viven como un acto natural. Miguel, que a lo largo de **Octubre, Octubre** pocas veces habla de su cuerpo, de las sensaciones, nota como a partir de su enfermedad el cuerpo va adquiriendo presencia. Las sensaciones son fuertes. Hay una nueva vivencia de uno mismo. Ve su imagen en la naturaleza y también se vive como un acto consciente y en libertad. En su nuevo estado, la enfermedad no le preocupa. La muerte es su objetivo. Él se ha situado ya en el más allá del espacio y del tiempo concreto:

> No sabe que yo vivo ya en otro espacio, que he logrado morir antes de morir. Conmigo no necesita asombrarse de cómo se engañan los pobres humanos para no advertir que se acaban.[59]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[58] Ibidem, 416
[59] Ibidem, 452

I.2. La reconstrucción del mundo interno

a. Integración de lo destructivo

La reconstrucción del mundo interno es un proceso posterior o paralelo al proceso de duelo. Esta reconstrucción se lleva a cabo de distinto modo según la forma de ser de los personajes. Está determinada por una historia personal en el pasado y unas circunstancias personales en el presente. Estas circunstancias pueden ser tan amplias y variadas que abarcan distintos aspectos. Una sola de esas circunstancias no determina nunca la forma de reconstrucción del mundo interno, sino que es la suma de varias la que hace que el novelista Miguel se sienta abocado a vivir de una determinada manera el duelo y elabore la pérdida y la frustación a través de una experiencia mística. Esta experiencia se expresa en "Papeles de Miguel" a través de la creación literaria y a través de la búsqueda de la propia identidad, proceso que explica en la novela, "Octubre, Octubre". El relato de ese dolor y la reconstrucción del mundo interno se inicia *in medias res*, con soporte de *flash back*.

Sólo cuando en el plano interno Miguel ha establecido un número suficiente de experiencias positivas y el hecho de quedar solo no produce demasiada ansiedad u hostilidad, la ausencia se convierte en acicate para el desarrollo. Antes ha sido importante experimentar el dolor por el abandono y vivir la despedida. La idea, el sentimiento, que lo que no se ve: la ausencia produce una dinámica nueva, aparece en la formación y desarrollo de la elaboración del duelo. La pérdida como ganancia está presente en todo el proceso. No se hace hincapié, en cambio, en la vivencia de que toda ganancia es una pérdida:

> en el verso de Sadi, que tanto me ha consolado luego:"Tu amor me denegaste, pero me diste tal Visión de Ti que mi secreto Yo nació a la Vida."[60]

La experiencia mística que Miguel narra en "Papeles de Miguel" no le permitirá de una forma evidente elaborar el proceso de sublimación por la pérdida del objeto de deseo ya que persiste en él una gran pulsión de muerte. La sublimación de la pérdida a través de la mística es la vivencia que Miguel ha construido para integrar lo destructivo y para renovar los vínculos con el mundo externo. Nerissa es lo Imposible y la única forma de alcanzarla es a través de la muerte. Desde este punto de vista, aunque hay un deseo de reestructuración del mundo interno, lo que en definitiva se produce es una huida hacia adelante a través de la mística.

Por otro lado Miguel, al volver la mirada al pasado, no sólo estrecha y aglutina las sensaciones, separadas por el paso del tiempo real, que le permiten la consistencia personal sino que la proyección de esa memoria en el otro, en una novela, acaba configurando una trama afectiva que tensa y da interés al monólogo de la intimidad. El monólogo es el instrumento de la caracterización de Miguel y los otros personajes, a la cual el autor ha sacrificado todos los demás elementos novelísticos. Esta estructura nos permite conocer a Miguel sin mediación o interposición alguna, directamente, a través de lo que piensa, reflejado en lo que dice. A través del monólogo, relata la propia vida. Es una especie de autobiografía, un modelo de introspección sutil. La autobiografía pura es escasa en nuestra literatura; en las más de las ocasiones el escritor hace poquísimas incursiones en su fundamento epistemológico y en los elementos compositivos de su mundo novelesco.

Basándose en experiencias externas positivas, Miguel puede comenzar a reconstruir

[60] Ibidem, 597

su mundo interno y el pasado. El sentimiento de gratitud despertado por la buena relación perdida origina, a la postre, el deseo de trasmitir a otros el amor recibido en el pasado. En este sentido, el amor y los cuidados que le prodigaron no se han malogrado, sino que continúan vivos en su interior y benefician a otros. En este caso, la reconstrucción del mundo interno se realiza a través de la escritura que se convierte así en arma de salvación.

Una muestra de ello es la misma acción que se desarrolla en la novela "Octubre, Octubre" creada por Miguel, el novelista. Éste nos explica que había previsto como final de su novela el suicidio de Ágata. A lo largo de la novela se pone de manifiesto que ella no puede establecer relaciones afectivas intensas porque la pérdida de la madre y el abandono del padre en la infancia le impiden la creación de unos verdaderos vínculos afectivos, Se siente incapaz de establecer relaciones personales adultas y convive con un fracaso emocional que le conducirá a la muerte, al suicidio. Este es un punto de contacto importante en la historia de Ágata y Miguel, porque en los dos hay una gran pulsión de muerte. Al final de la novela Miguel "salva" a Ágata del suicido, tal vez porque ha elaborado el duelo a través de la literatura y ha integrado sus partes destructivas. Agata y Luís serán capaces de amar en la novela "Octubre, Octubre".

Sólo cuando Miguel ha integrado las partes destructivas de sí mismo y espera con mayor confianza que los aspectos llenos de amor de su personalidad las controlen, aumenta la capacidad de estar solo y, a pesar de su interés por la persona amada, puede permitirse llevar una existencia independiente: en otras palabras, puede dejarle seguir su propio camino y establecer nuevas relaciones. La historia de Miguel es, en definitiva, la expresión de la manera de vivir un hombre sólo consigo mismo: su forma de vivir el amor en soledad, su relación con los otros y la forma de crear un mundo interno a través de la novela.

Es posible que, de alguna manera, Miguel nos quiera decir que la novela surge desde un estado de soledad, de abandono, en el que el hombre se ve abocado por distintas circunstancias externas o por circunstancias que él mismo provocó para recrearse en un mundo interno lo suficientemente rico. El novelista es el hombre que desea vivir solo porque siente un gran goce estando consigo mismo. Es el hombre que ha experimentado qué grandes placeres se obtienen a través de la soledad. Lo que da el otro siempre esta supeditado a lo que uno es capaz de darse a sí mismo.

II. OCTUBRE, OCTUBRE. LA HUÍDA MÍSTICA

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

ll.1. Factores que facilitan la experiencia

II.1.1. Experiencia amorosa en el pasado

Toda experiecia mística es una experiencia amorosa. Es evidente que las relaciones amorosas que Miguel, el novelista, haya tenido en el pasado serán importantes para determinar las posibilidades del presente. El erotismo que contiene toda relación amorosa es un aspecto de la vida interior y, si se quiere, de la vida religiosa del hombre. Como dice Bataille:

> Cae de su peso que el desarrollo del erotismo no es "en nada" exterior al terreno de la "religión"[61]

En "Papeles de Miguel" el protagonista levanta acta de un pasado marcado por el inicio y la vivencia de su sexualidad. La memoria, como muy bien dice Emilio LLedó es:

> la capacidad de enhebrar dentro de nosotros, con el recuerdo, los irrepetibles y fugaces instantes de la existencia, el efímero latido de la realidad inmediata y, por supuesto, la banda incisiva del mundo que fluye ante los sentidos, y que éstos registran, "salva los fenómenos" y permite la imprescindible base para todo aquello que significa vida humana. Y es la facultad de la memoria la que permite y la que expresa que puedan darse asociaciones, nociones, esquemas, opiniones, conceptos, que orientan nuestra experiencia, que acompañan la sensibilidad y que, en cierto sentido, marcan también un punto de apoyo, un sustento y, a veces, una remora en la fluidez y transitoriedad de la experiencia.[62]

Miguel recuerda cómo sintió despertar su sexualidad al lado de mujeres maduras. Uno de los recuerdos de sus primeros años se sitúa en la playa y pone de manifiesto el sentimiento de aislamiento que despertó en él. Hemos de señalar que el sentimiento amoroso referido a las mujeres es ante todo un sentimiento que muy pocas veces manifiesta con el cuerpo:

> la mujer con bañador naranja. Toda aislamiento, Eva inaccesible.[63]

En contraposición a su actitud, David, su amigo, sí era capaz de romper ese aislamiento y de ahí surge la admiración por ese personaje. Admiración que producirá en Miguel, como queda reflejado también en "Octubre,Octubre", el sentimiento de ambigüedad sexual o la fantasía de esa ambigüedad:

> Nos llamábamos amigos, pero la amistad es amor con otro nombre, o no llega ni a convivencia. Máscara del amor, como el subterfugio religioso: amad a vuestros hermanos, amaos los unos a los otros. No hay otra comunicación posible entre los mortales islas que somos, sino el amor.[64]

Los sentimientos que le despertó el afecto por David son un punto de arranque en su experiencia presente para muchas de sus reflexiones sobre el amor y lo que a menudo se esconde detrás de esa palabra. Miguel pone como punto de referencia a los místicos árabes en esa forma de ver el amor. La mística le ayuda también a llegar a un acuerdo consigo mismo respecto a los sentimientos amorosos que sintió en su adolescencia con los de su mismo sexo:

---

[61] G. Bataille, **El erotismo,** Tusquets, Barcelona, 1988, pág.49
[62] Emilio Lledó, **El surco del tiempo**, Crítica, Barcelona, 1992, pág 98
[63] J.L. Sampedro, **Octubre, Octubre**, Alfaguara, Madrid, 1982, pág.186
[64] Ibidem, 187

> confiesan los sinceros que no es posible la amistad entre hombre y mujer. Y sólo por un tabú cultural callamos en Occidente cuando el sexo es el mismo.[65]

Desde el presente, revisa su pasado y a través de esa memoria nos da una teoría del amor que se apoya en distintas tradiciones culturales. Esta teoría no aparece de una forma lineal e inequívoca; el autor hace que surja en relación con los sentimientos, con el mundo interior y es por ello que no nos extraña que Miguel crea en algunos momentos que ha ido demasiado lejos y que debe matizar su comentario; por eso añade:

> Pero ese andrógino dualismo sagrado no debiera degradarse en unisex o travestismo, máscaras deleznables, confesiones de impotencia.[66]

Parece como si el novelista estuviera obligado a dar un toque moral al discurso, debido seguramente a la conciencia que tiene de que va a ser leído y que escribe para alguien en concreto. Sobre la realidad dual de la sexualidad incluso utiliza la verdad científica.

> Confusión en estos tiempos, incertidumbre, identidad sin norte, cuando la verdad biológica es el dualismo interpenetrado, la coincidencia de opuestos. Al menos, mientras no se llega a la tercera forma del amor, la ensalzada por Ibn Arabí.[67]

Junto con el recuerdo de David, aparece otro recuerdo del pasado situado en su adolescencia, en Aranjuez, y con Tía Magda. Recuerda el abanico de tía Magdalena moviéndose dulcemente sobre su pecho en la terraza de Aranjuez, contra la oscura fronda del magnolio gigante. La descripción de tía Magda se nos muestra desde la memoria del perfume. El olor le lleva al cuerpo y viceversa:

> Su perfume ligero, casi campestre. "Quelques fleurs", pero su cuerpo añadiéndole maderas del trópico. Efluvio más turbador aún porque, ¿cómo podía emanar canela una piel tan de nieve? Sugería repliegues íntimos. Nuca, brazos, axilas: no se atrevía a más mi ardor de niño ante aquella magnolia abierta en madurez inútil.[68]

Su recuerdo se asocia a Baudelaire y a Juan Ramón Jimenez. Miguel está inmerso en la cultura y por ello sus recuerdos personales, vivencias, se entrelazan con la historia de la cultura, con su historia cultural. Si escribir, narrar, tiene su origen en un proceso cultural, vivir también. La cultura influye en Miguel tanto como la realidad cotidiana, histórica y comprobable. Él se alimenta tanto de la vida como de la literatura. La literatura se ha introducido en su vida de una forma progresiva y no sólo le va conformando el pensamiento sino prestándole sus ojos, es decir, proporcionándole patrones con arreglo a los cuales mirar lo que pasa, escuchar lo que le cuentan, adornar los sueños e interpretar los hechos de la propia novela vivida:

> Sus manos en torno a la olorosa cabellera, evocación de Baudelaire...rescoldos de melancolía juanramoniana en su mirarme: "Arias tristes, Laberinto, Estío."[69]

---

[65] Ibidem, 187.
[66] Ibidem, 187
[67] Ibidem, 187
[68] Ibidem, 74
[69] Ibidem, 74

Como hemos dicho anteriormente el novelista quiere manifestarnos, y lo hace de una forma más o menos consciente, la relación que existe entre la experiencia mística de ahora y la erótica en el pasado y el presente mas recientes. Al recordar las tardes con tía Magda nos dice:

> ya en la cama seguía esperando...¿Qué? Lo escuchado en el colegio...Así, esperaba sin esperar, sabiendo sin saber. Como ahora en otro plano -soy aquél y soy otro-, camino sin saber, sé sin moverme.[70]

La relación de Miguel con tía Magda está llena de deseo "carnal" que no se cumple. La no presencia de la madre en la adolescencia y la presencia de otra mujer que hace de madre y hacia la que no existe el tabú sexual de una forma tan evidente y explícita propicia la situación de iniciación y enamoramiento:

> Nuestras piernas comulgando en el mismo fuego. Nunca, sino por azar, tocó mi rodilla la suya o la rozó mi mano.[71]

Miguel nos explica sus fantasías sexuales en la adolescencia. La fantasía que nos cuenta ilumina su forma de entender y vivir las relaciones con el otro sexo. El novelista no sólo recuerda un mundo de objetos y personajes, sino también sus fantasías; a través de ellas descubrirá también quién es. Las fantasías son una especie de refugio donde puede vivir la aventura de su desarraigo. Eran un puente de evasión; en la actualidad son una referencia para conocerse y saber de qué ausencias estaba hecho el gusto de este espacio. Miguel reconoce que con las fantasías se escapaba por dentro, sin escándalos, sin derribar paredes. En el sueño quedaba la huella de la aventura y también la nostalgia, la incertidumbre. Siempre se sueña la aventura desde la rutina o se sueña la rutina desde la aventura. Pero en ambos casos el puente de evasión es la fantasía:

> Ignoraba mi juego secreto, la función verdadera de aquellos "zigurats", escenarios de mis fantasías. Templos babilónicos o pirámides mayas donde, invariablemente, reinaba una tía Magda...decidiendo con un gesto la vida o la muerte de innumerables prisioneros...Filas enteras de esclavos eran castradas, por medios complicados, para ofrecer sus virilidades a la diosa del templo...A veces, mi mano entraba un momento bajo la falda de la camilla en instintiva protección de mi sexo. Pero nunca me llegaba el turno: la fantasía terminaba antes para volver a empezar."[72]

Adelantamos que estas fantasías de adolescencia se cumplen de algún modo en las relaciones que se establecen entre los personajes de Ágata y Luis en "Octubre, Octubre". Hay que destacar el valor que adquiere la angustia dentro de la fantasía, la angustia y deseo de la propia destrucción. Como nos explica Bataille:

> La experiencia interior del erotismo requiere, en el que la vive, una sensibilidad no menos grande para la angustia, que funda la prohibición, que para el deseo que conduce a infringirla. Es la sensibilidad religiosa, que liga siempre el deseo al pavor, al placer intenso y a la angustia.[73]

En Aranjuez recuerda su mundo de la sexualidad en relación con la religión. En todo tiempo, como en todo lugar, en la medida en que estamos informados, el hombre está definido por una conducta sexual sometida a reglas, a restricciones definidas: el hombre es un

---

[70] Ibidem, 75
[71] Ibidem, 76
[72] Ibidem, 79
[73] G. Bataille, **op. cit**, pág. 56

animal que permanece "interdicto" ante la muerte, y ante la unión sexual. Miguel ha vivido profundamente el deseo y la prohibición:

> ante la iglesia de San Antonio: mis primeras confesiones de actos "deshonestos conmigo mismo"[74]

Miguel se sirve también de objetos para evocar las fantasías sexuales en su adolescencia. El anillo de Isolina, un objeto que forma parte de su relación presente, le trae a la memoria su adolescencia en Aranjuez. Es evidente que hay en la adolescencia de Miguel una serie de fantasías sadomasoquistas que de alguna manera se hacen presentes en su novela "Octubre, Octubre" en el personaje de Luis y que Ágata pone en práctica. La sexualidad y la agresividad son dos elementos claves en la vida de Miguel y en su creación literaria. La agresividad está relacionada con la sexualidad y es tanto o más conflictiva que la sexualidad. La repugnacia, el horror, es el principio de su deseo. El horror se da en la medida en que su objeto no abre en él un vacío menos profundo que la muerte:

> la manita sensual y nerviosa donde la cortante arista de malaquita podría dejar en otra piel una huella ensangrentada. Como la obsidiana del sacerdote emplumado abría el pecho del prisionero en mis fantasías sobre la mesa camilla de tía Magda.[75]

El sentimiento de castración es vivenciado a distintos niveles. A nivel de fantasía en la adolescencia, y en la novela "Octubre, Octubre" a nivel de reencarnación por Luis, y en las relaciones que Luis mantiene con Ágata.

Todo ello se produce como consecuencia de una relación en que Miguel es devorado por otro, según averigua años más tarde.

> Una mujer así, castrando a un niño, sorbiéndole como una sanguijuela, anulándole para toda la vida. ¿Qué hacen luego esas víctimas?[76]

De una manera fundamental, todo lo que es objeto de prohibición es sagrado. La prohibición, al designar negativamente la cosa sagrada, no tiene solamente el poder de provocarnos -en el plano de la religión- un sentimiento de pavor y temblor, sino que también puede provocarnos sentimientos de devoción y adoración. Eva fue una prohibición para Miguel, también tía Magda y más tarde también lo será Nerissa. El recuerdo de tía Magda es muy fuerte y por ser un amor no consumado permanece en la memoria y en el deseo con mayor profundidad:

> Robé lilas para ella, ocultándolas dentro de mi blusa. Mi pecho quedaba perfumado, y por la noche me hacía evocarla...Tía Magda; Madre en mi Amantísima Trinidad, revelación del amor.[77]

La vivencia del propio cuerpo y el de la amada se hace a través de evocaciones de olores u objetos pero nunca a través del cuerpo del otro de una forma directa. Aranjuez y Madrid pertenecen a tía Magda y en particular ciertos olores por eso, después de muchos años, cuando Miguel es ya viejo y vuelve a la estación de Aranjuez se encuentra con la presencia de aquel amor del pasado.

La experiencia que los sentidos nos administran y sintetizan, y cuya veracidad

---

[74] J. L. Sampedro, **op. cit**, pág. 231
[75] Ibidem, pág. 340
[76] Ibidem, pág. 233
[77] Ibidem, 117

fenomenológica es indiscutible, puede falsificarse por influencia de una sociedad con un lenguaje convencional, con sus prohibiciones y mandatos, con sus tabúes y fetichismos. Miguel, el novelista, al recordar su relación con tía Magda, engarza esa "historia" dentro de una tradición, de una cultura, y a la vez cuestiona de algún modo sus sentimientos y recuerdos.

El protagonista se encuentra en el dominio inevitable de la cultura, en el que no cabe la subjetividad inocente, el reflejo puro de los hechos y las cosas. Si la sensación y el placer mismo constituyen otros puntos de partida para el desarrollo de una forma de entender la vida, es necesario traspasar también esta limitación impuesta por la naturaleza, pero traspasarla sin negarla. Porque precisamente esa radicalización del principio del cuerpo y del placer es el primer paso liberador de toda la oscuridad de los prejuicios que la ya larga historia de la cultura, de la sociedad y de sus dominadores, ha ido marcando en la conciencia. Miguel se mueve entre la naturaleza y la cultura pero es la cultura quien tiene un peso más específico en su vida.

Poco a poco Miguel va descubriendo que tiene una forma de vivir el amor que comporta o puede comportar una serie de mentiras o de trampas que son fruto de la imaginación. Es consciente de la falsedad en que puede vivir y desea la verdad, la busca hasta encontrarla. Un elemento necesario para encontrar la verdad es sembrar la duda; Miguel siembra la duda al darnos a entender que la relación de Luis con tante Hélène y de Miguel con tía Magda, según las cuenta él, son falsas y que la verdad es la que sabe y dice Petra:

> Tenía un sobrinillo. Pobre, ¡Qué vida le daba! Siempre amenazándole con el pecado mortal y la condenación; prohibiéndole jugar con los chiquillos que según ella, no sabían más que guarrerías. Le tenía acoquinado, no se sabe que fue de él. Acabaría siendo mariquita, con esa educación, digo yo.[78]

Esta visión de Petra es corroborada por otro personaje; el dorador le da a Miguel una imagen de tía Magda que le hace replantear la suya. En el diálogo de las experiencias vividas siente que la cerrada órbita de la intimidad se abre y se consolida en el recuerdo de una mayor verdad. La imagen de uno mismo en la memoria del otro es, sin duda, una posibilidad de permanencia más real en ese río de la temporalidad inmediata que arrastra incesantemente las sensaciones y en el que sólo, en la silenciosa y cerrada memoria personal, puede tener una relativa posibilidad de pervivencia. Toda verdad que se tambalea por la duda produce de alguna manera un abismo.

> ¿A qué siniestro abismo me arrastra ese dorador? Pobre Magda, adorada Magda, admirable Magda, santa Magda, culpable Magda. Sé que me perdonas...Aunque inevitablemente estas historias te diluyen y te alejan.[79]

El decubrimento de la verdad, el decubrimiento de su propio engaño le libera y aquello a lo que permanecía atado como un puntal se reduce a cenizas. Quiere Miguel descubrirnos que muchos de los recuerdos no son más que anclas en las que fondea para no moverse. Sabe que es importante filosofar, entender el mundo, descubrir remedios para liberarse de los terrores y prejuicios que paralizan la mente; pero sobre todo vivir, y no vivir solo. La soledad del sabio necesita ser contínuamente contrastada.

> Te quiero, Magda, pero te digo adiós. Adiós a mi adolescencia; puedo hacerlo precisamente porque la he recobrado aquí. No te olvidaré nunca, pero ya quedas fuera. Sombra, tú serías tú en otro planeta; no en

[78] Ibidem, 194
[79] Ibidem, 198

mí.[80]

El sentimiento que en el recuerdo ha guardado Miguel de tía Magda es el de adoración. Lo que significa el sentimiento de adoración y hasta qué punto favorece la libertad necesaria para el autoconocimiento son un tipo de cuestiones que Miguel irá desvelando a lo largo de su historia. Se adora lo que no se tiene, lo que está prohibido y se desea. Hay que señalar que a menudo las prohibiciones obedecen más a un código de ideas que no a una vivencia personal.

El amor a través del cuerpo surgirá más tarde y lejos de Madrid con Hannah. La expansión del hombre en el dominio del otro, la teoría del placer, no sólo encuentran un contraste adecuado en la comunicación y en el encuentro con los otros hombres, sino que es esta necesidad de comunicación la que aporta plenitud a la vida y al placer:

> ¡Valle de Aosta, teatro donde nos descubrimos uno a otro, donde nuestros cuerpos tocaron las cimas y abismos de la carne!...Nos bebíamos como bebíamos el sol. ¡Perpetua embriaguez! ¿Perpetua? Sabíamos que no, pero callábamos.[81]

La consciencia de plenitud y satisfacción del cuerpo humano posee la capacidad de transformar el cauce de las sensaciones. Miguel es consciente de esa plenitud en su relación con Hannah. El corte de la temporalidad inmediata, que va poniendo cerco a cada una de las sensaciones, queda transfigurado por esa presencia del placer. El placer no sólo incide en la realidad corporal, estableciendo un puente entre el mundo al que pertenece o que le pertenece y él mismo, sino que además le ofrece una correspondencia y fraternidad entre esas dos "materialidades", la de su cuerpo y otros cuerpos, la de su cuerpo y el mundo.

El placer es fuente de seguridad y de afirmación de uno mismo. Esta apropiación de lo real, y la conciencia gratificante y creadora de esa apropiación, constituyen, sin duda, uno de los fenómenos más extraordinarios y profundos de la naturaleza. Profundos, sobre todo, porque sumergen a Miguel en ese todavía misterioso universo de lo real, cuya fuerza, consistencia y libertad, se miden por esa capacidad de saltar -con el placer y con la esperanza del placer- al interior mismo de la posibilidad y de la realidad.

El placer del cuerpo lleva implícito no sólo la afirmación de la sensación y lo sensible, sino también de la inteligencia y la mente, del lenguaje y el arte, del conocimiento y la sabiduría. El sentido y la realidad del placer se esfuman si no están regidos por una organización de la intimidad que movilice y oriente nuestra afirmación del mundo en el placer.

Emilio Lledó en su estudio sobre el epicureísmo, al comentar las palabras de Epicuro:"Yo por mi parte no sé pensar el bien, si quito los placeres del gusto, del amor, del oído y los suaves movimientos que de las formas percibo por la vista", nos habla de que este Bien, identificado por Epicuro con la realidad del cuerpo y sus sentidos, se enfrenta a una buena parte de la metafísica del Bien descrita, desde el platonismo, a lo largo de la historia de la filosofía. El Bien ya no es objeto de conocimiento, ni siquiera objeto de deseo, o voluntad imprecisa, cuya tensión e inquietud, constituye su única realidad:

> Es en la vida y en su sustento "existencial", el cuerpo, donde se encuentra el inmediato Bien, el regalo misterioso de una naturaleza y una historia que han ido, en un lento proceso de integración y eliminación, constituyendo un organismo, una "organización viviente! a la medida del "orden del mundo", a la medida

[80] Ibidem, 198
[81] Ibidem, 75

del aire y de la luz.[82]

Toda existencia intenta permanecer en su ser. Para Epicuro el placer no es el placer innecesario que pervierte y deteriora el equilibrio y la armonía que sustenta, sino que es condición para seguir manteniendo esa fluencia del ser, que es la vida, y esa confirmación de su verdad, que es el placer. No hay una renuncia a conocer la naturaleza, más bien hay la aceptación de que, al seguirla, se tienen que limitar o adecuar a ella las necesidades.

Miguel pasa fácilmente del campo de lo erótico al campo de la mística y viceversa ya que, de alguna forma, hay un debate interno en el novelista entre esas dos tendencias; una que podríamos señalar como más epicúrea y otra más platónica; hay un debate que él quiere armonizar. Miguel, el novelista, a lo largo de "Papeles de Miguel" quiere poner de manifiesto cómo el amor es siempre el mismo en los dos casos. Otro aspecto a destacar es la sensación de vida y muerte que se da en toda vivencia del sentimiento amoroso y que en el fondo de ese sentimiento se encuentran las posibilidades de tener experiencias cumbres, como algunos autores llaman a las experiencias místicas:

> Pensamos lo mismo -"no florece lo que no muere"- y nuestras manos desposaron sus dedos. Nuetro silencio hacía eco a la "soledad sonora" del patio y escalaba la beatitud. Integrábamos ambos toda la Humanidad; llenabamos el mundo."[83]

Es evidente que en toda experiencia amorosa a la vez que se nos ofrece la posibilidad de sentir, se nos arrebata lo sentido por la estructura misma de la temporalidad. El placer está en el orden del tiempo. Es difícil el ensamblaje entre placer y temporalidad. La mente compensa de múltiples maneras los límites del tiempo, pero Miguel sabe que la carne pone siempre los límites del placer.

El mundo interior de Miguel que acaba diferenciándole en sus opiniones, sus elecciones y deseos, es un mundo vivo, sometido a la cultura y que no sólo depende de la limpia veracidad natural de las propias sensaciones. La relación amorosa de Miguel con Hannah está llena de recuerdos que le acercan a una tradición literaria, a San Juan de la Cruz y al Cantar de los Cantares:

> Pero en el Valle no jugaban símbolos, sino la misma vida. Tras la siesta junto a un arroyo me bastó recordar a San Juan de la Cruz: "y allí nos entraremos y el mosto de granadas gustaremos" De siglos venía el texto para Hannah...¡Qué rito milenario de amor evocaba, en su lengua hebrea, el Cantar de los Cantares! Su fuerza me abrumaba, me piqué, improvisé con hechos sobre las gracias de Hannah, fuimos el Amado y la Amada: "no mires que soy morena, es porque el sol me miró"[84]

Como hemos dicho anteriormente, desde la perspectiva del presente, Miguel lee su pasado y esto hace que los encuentros de entonces adquieran un nuevo significado, que sean interpretados desde la mística, desde la experiencia que ha iniciado.

> También la Hannah de aquel verano del treinta y cinco se me apareció en una puerta, en el cursillo napolitano de estudios mediterráneos...era algo mayor que yo y se declaró mi guía en el acto, mi Jádir. Me aventajaba, además, con su madurez de raza perseguida y su esoterismo cabalístico.[85]

Desde un punto de vista retrospectivo Hannah se convirtió en un Jádir. Todo místico

[82] Emilio Lledo, El epicureismo, pág.115
[83] Ibidem, 76
[84] Ibidem, 76.
[85] Ibidem, 81

tiene un maestro que dirige sus pasos. En el presente Nerissa es su guía principal, desde el momento en que Miguel inicia su proceso místico. Pero siempre su maestro oculto será San Juan de la Cruz:

> Así y todo, hermano de lbn Arabí, San Juan de la Cruz. Me vuelvo a él en memoria de Hannah y releo el zumo de granado como "fruición y deleite de Amor de El", como "bebida del Espíritu" Y encuentro las mismas palabras del Cantar de Salomón lanzadas aquella tarde por Hannah a las cumbres alpinas: "Darte he yo a ti la bebida del vino adobado y el mosto de mis granadas.[86]

Después de Hannah, la experiencia amorosa que en definitiva marcará ya totalmente su vivencia mística es su relación con Nerissa. En la Novela lll explica su encuentro casual con Nerissa. Para referirse a ese encuentro utiliza elementos culturales pertenencientes al mundo de la pintura: Boticelli.

> yo esperando el ascensor, sin sospechar nada, ella descendiendo ya hacia mí, surgiendo del camarin sagrado como una figura de Boticelli. ¡Hannah resucitada! Porque lo eras, pese a tus ojos marinos, a tu figura esbelta.[87]

Miguel, en la novela, explica la historia de sus amores y los distintos sentimientos que vivió antes de conocer a Nerissa. Eva, David, tía Magda y Hannah de alguna forma sirven para iluminar ese gran amor, hacerlo más inteligible. Miguel da cuenta de sus amores anteriores y a través de su historia vemos como todos ellos configuraron e hicieron aparecer de una forma más notable su personalidad, el sentido de su vida. "Papeles de Miguel" giran ya, desde un comienzo, entorno a Nerissa. Esta mujer es el eje de la narración, es el antagonista al cual se refiere contínuamente; la presencia de su ausencia estimula al protagonista de distintas formas, pero esencialmente como un reto a afrontar. La biografía de Nerissa se irá desgranando poco a poco a lo largo del libro. Nerissa nace en la Laguna:

> ¿Cómo adivinar aquellos días tinerfeños, que allí, en una casa de La Laguna, había nacido ya Nerissa?[88]

La relación que tuvo con Nerissa tiene semejanzas con la de tía Magda. Cada mujer que aparece en su vida es una amplificación de las características de la primera. Con Nerissa, al igual que con tía Magda, no hay un encuentro de lo cuerpos. De nuevo se replantea el tema, valorizándolo en una especie de gradación descriptiva. La amplificación es un factor estructurante de la novela.

> No te tuve nunca; sólo gocé de tu cuerpo algún roce furtivo, unos besos rasgados de desesperación...[89]

La historia amorosa que establece Miguel con Nerissa no tiene nada que ver con la que tuvo con Hannah. Ésta es el contrapunto a las otras experiencias que son redundantes, gracias a las cuales el mensaje adquiere una específica articulación dialéctica. A través de Nerissa a menudo aparece Hannah. Nerissa es un paso adelante:

> eres y no eres Hannah. Hannah, pero sublimada; un escalón más hacia lo alto. Por eso no has sido mía,

[86] Ibidem, 83
[87] Ibidem, 80
[88] Ibidem, 80
[89] Ibiem, 81

aunque tanto lo desearan mis venas: para ser Imposible, para llevarme al Amor.[90]

Miguel, al recordar su experiencia amorosa con Nerissa, tiene plena consciencia de que hay vacíos en su memoria porque su cuerpo no tiene memoria del suyo. Ello le produce una mayor tristeza porque, entre tanta memoria de ella, no tiene recuerdos de su cuerpo. Es interesante señalar esa falta de recuerdos en la instancia del cuerpo. La carencia de ellos ayuda a la fantasía, a la imaginación, a crear un mundo imaginario. La pobreza de una realidad exterior hace que se recree con fuerza una realidad interior:

Fue verdad, no te tuve. Pero también es otra la verdad: te tengo más adentro que en el imaginado lecho.[91]

La fantasía y la imaginación ocupan siempre un lugar importante en las relaciones con el otro sexo. Parece que la única forma de vivir el amor para Miguel sea no alcanzarlo nunca en su totalidad para poder así vivirlo en la memoria durante mucho tiempo, como una necesidad o más bien como una fantasía a la cual se puede acariciar. Es como si el placer, como si la preocupación por sentir las sensaciones gratificadoras del cuerpo contradijesen los empeños del intelectual por encontrar un placer supremo, un conocimiento liberado de los lastres de su limitada condición carnal. Miguel desea una contemplación que sea capaz de alcanzar una fuente de gozo más intensa y duradera que el latido concreto de la carne. Las experiencias amorosas se mantienen sobre todo en el plano del deseo. El deseo alimenta el recuerdo:

Me recordó las sandalias en que por primera vez descubrí el pie de Nerissa...Me la encontré en el vestíbulo del hotel, con su marido. Allí descubrí sus pies y sus piernas desnudas, hasta el borde de una falda amarilla.[92]

Luis en "Octubre, Octubre" siente veneración por los pies de Ágata. Miguel recuerda las sandalias en las que descubrió el pie de Nerissa. Hay una redundancia en lo que se refiere a unas partes concretas del cuerpo femenino. Siente veneración también por las rodillas de Nerissa.

¡Prodigio de tus rodillas! Después acabaría besándolas, pero serían la cerrada frontera de tu cuerpo, cuando le rendí el debido homenaje: de princesa bizantina.[93]

Además de las rodillas hace referencia a las manos, el aliento..., y las palabras, tan importantes para Miguel, pierden su valor delante de Nerissa porque las palabras se comen el aliento. En el amor sobran las palabras: la oposición palabra/silencio auspicia la correlación no significante/significante. A menudo es más importante sentir la presencia total del otro:

Estoy viendo tu capa-poncho, con dos aberturas para sacar tus manos e imponerlas sobre las mías. Y el perfil de tus rodillas conduciendo...,Te asombró mi silencio, ¿recuerdas?...mientras se habla no se alienta y yo subsistía respirándote...[94]

[90] Ibidem, 154
[91] Ibidem, 82
[92] Ibidem 486
[93] Ibidem, 118
[94] Ibidem, 229

Miguel recuerda a menudo a Nerissa por medio de sus prendas de vestir. A través de ellas nos da a conocer su universo de colores, sus preferencias por el amarillo, el blanco y el verde. En Londres, la recuerda con la falda plisada blanca y el jersey verde. Al hablar de los cabellos hace alusión, a su perfume y al hablar de los besos, a su sabor. El novelista pone de relieve los cabellos y los besos intensificando un aspecto concreto, el perfume y el sabor, que no se relacionan con la mirada. Pone énfasis en unas cualidades no visuales y rompe el cerco de la mirada:

> El perfume de tus cabellos. Y tus besos, raros como frutos exóticos. Inolvidable: mis labios rezuman ahora la miel del recuerdo.[95]

La sensualidad de los cabellos aparece en el **Cantar de los Cantares**, en Baudelaire. El recuerdo que tiene Miguel de Nerissa es esencialmente a través de la mirada. El novelista ha realizado un viaje por su cuerpo a través de la vista, de ahí que haga mención a los ojos, cabellos pies y rodillas. Hay una idea que persigue a Miguel y es la realidad que nunca tuvo, el cuerpo de tía Magda y el de Nerissa. El deseo no realizado se ha convertido en una especie de obsesión que la imaginación intenta apaciguar:

> ¿Tenía la serena cabeza de tía Magda un ardiente cuerpo de Hannah?...¿Sabes Nerissa? Mi deseo de tu cuerpo me ha impulsado a veces a imaginar tu rostro sobre el cuerpo de Hannah, que tan bien conocí. No resultaba. Tus montones de trigo eran otros.[96]

Hay que destacar la imagen que nos trasmite Miguel de él y Nerissa como pareja delante de un espejo. Curiosamente le sugiere las estatuas egipcias, hace referencia a la cultura antigua. Otros personajes encontraron la sonrisa y la serenidad en el rostro, en novelas posteriores, en los sacórfagos etruscos. Recordemos la novela **La sonrisa etrusca**:

> ¿Cuánto rato estuvimos parados ante aquella pareja feliz, de estatura acoplada, de cuerpos paralelos y juntos, sonrientes y serenos como en las estatuas egipcias.?[97]

En algunos momentos, ya al final de "Papeles de Miguel", el novelista, nos habla no de su propio recuerdo, sino del de Nerissa. Este cambio de voz produce la rotura de un monólogo y la penetración por medio de otra voz a una realidad más amplia, menos personal, menos intimista:

> Recuerdo, Miguel. En aquella esquina me besabas al despedirnos, tus brazos en mi espalda, estrechándome contra ti. Yo de puntillas dándote mi boca, breva de miel. Mi cabeza en tu hombro. Yo repetía, anegada de dulzura: "Amor, amor, amor..."[98]

El hecho que el conocimiento del cuerpo de Nerissa sea esencialmente a través de la mirada y no de las manos implicará evidentemente toda una forma de captar la realidad y de vivir la propia experiencia. Nerissa y Miguel no tienen un espacio propio, no compartieron un espacio íntimo al igual que no compartieron totalmente su cuerpo. Poco a poco el autor, a través de la expresión de su experiencia interior, va dando nuevos datos sobre la biografía de Nerissa que surge siempre desde marcos generales y abiertos. Miguel recuerda los nombres

[95] Ibidem, 116
[96] Ibidem, 154
[97] Ibidem, 413
[98] Ibidem, 595

de las calles y cafeterías. Toda historia tiene una geografía:

> En "Nebraska",¿recuerdas?, aquella cafetería de la calle de Caspe...añadía otro nombre geográfico a nuestro planisferio amoroso.[99]

Hay una geografía de calles y bares en la relación de Miguel y Nerissa, una geografía personal, íntima. Su intimidad la vive en medio de la gente, en lugares públicos, con lo cual el sentimiento de aislamiento es mayor, por contraste. El espacio será, más adelante, un elemento clave para expresar el desarrollo de su experiencia mística:

> "Hamburgo" tiene cinco escalones desde la calle y era una delicia esperarte para ver cómo los bajabas, con aquel abrigo deportivo. "Nüremberg" nos ofrecía una semioscuridad intimista. "Dakota": sus grandes cristaleras lo convertían en acuario para los transeúntes, con sus clientes dentro, como peces. "Casa Lucero" era un grato contraste popular...[100]

El paisaje en su experiencia místico-religiosa es muy importante como punto de referencia. A partir de él realiza frecuentes *flash back* que por un lado le llevan al pensamiento de los místicos y por otro lado a los espacios que compartió con Nerissa. "Embankment" aparece muchas veces a lo largo de "Papeles de Miguel" convirtiéndose de alguna manera en un lugar mítico en la relación entre Nerissa y Miguel; es para ellos el *locus amoenus*:

> La sombra era una isla de intenso verde, cargado de perfume pegajoso, casi húmedo. El mismo aroma de nuestra higuera en el "Embankment"[101]

El recuerdo de ese espacio es despertado por un árbol concreto: una higuera. Este árbol por su presencia repetitiva en **Octubre, Octubre** y en sus novelas, como veremos más adelante, forma parte del universo literario de J.L.Sampedro.

Hay calles de Madrid que pertenecen estrictamente a la relación de Miguel con Nerissa: Esquina de Jorge Juan y Claudio Coello. Además de Madrid, y en concreto algunas calles, Londres es la ciudad que cobija ese amor clandestino:

> El paseo por Londres, el primer paseo solos, libre y alegremente en una gran ciudad. Los grandes espejos de "Burton", mirando a la calle, nos permitieron vernos del brazo por primera vez"[102]

El paisaje inglés le viene a la memoria porque se asemeja al que tiene ante sus ojos o porque a menudo su estado emocional en el presente le recuerda vivencias semejantes, situadas en unos espacios concretos. El Tajo en Aranjuez le lleva retrospectivamente a otros paisajes que vivió con Nerissa. Todos esos recuerdos nos señalan su geografía amorosa, llena de calles, bares, árboles, ciudades, ríos...

> ¿por qué de repente la memoria de nuestra excursión a Brighton, cruzando esas verdes colinas de Sussex...¡Extraños parentescos de los paisajes! O de los estados de ánimo.[103]

Las curvas del Tajo le traen a la memoria las del río Ouse. Y la tendencia de Miguel de

[99] Ibidem, 155
[100] Ibidem, 413
[101] Ibidem, 379
[102] Ibidem, 413
[103] Ibidem, 228

recordarlo todo se manifiesta también en la cultura ya que allí recuerda a Virginia Woolf. La cultura es la memoria de la inteligencia de los otros; para Miguel la cultura es continuidad, como la memoria:

> las curvas del río Ouse, donde Virginia Woolf se dejó morir en la corriente...[104]

La historia de Nerissa y Miguel, tal como hemos dicho, se halla vinculada a la ciudad de Londres; por todo ello, cuando Miguel se va acercando a la muerte y va diciendo adiós a la realidad externa, también se dirige a su memoria y se va dispidiendo de esos espacios que estructuraron su historia de amor con Nerissa:

> ¡Adiós nuestro paseo en bote por el "Serpentine" de Hyde Park![105]

Miguel recorre su experiencia amorosa en el pasado, con la idea de que es preciso encontrar lo esencial por debajo de lo que podríamos llamar los accesorios del pasado. Escoge lo esencial y vive el amor como una posibilidad de autoconocimiento. El presente es fundamentalmente recuerdo del pasado y experiencia mística que apunta siempre más al futuro que a otro tiempo. La ausencia de Nerissa se eleva a la categoría de realidad. Y esa ausencia en la que vive le impide entrar en el presente real.

Además de Madrid y Londres, París es otra ciudad testigo del amor de Miguel y Nerissa. La letra de una canción devuelve a Miguel aquel mundo amoroso. El tema del tiempo al que hace alusión la canción es un leitmotiv que estructura la obra dándole una formulación más precisa:

> Y la eternidad era hoy. Pero había otra más. La misma canción lo prometía: "Quand je te reverrais/ ce ne sera plus moi". Escúchalo Nerissa. Sólo en la sucesión de eternidades habita el Amor. En cambio, el amor se contenta con "siempre", esa engañosa, miserable palabra, que muere con nosotros.[106]

Todo lo que se refiere al mundo de Nerissa es importante. Un setter de fuego le recuerda a Miguel el perro de Nerissa. Y ello será la causa de que nos dé una serie de datos sobre él. Nos habla del nombre de ese perro: "Tai Yang"... traducción china de "sol". Es evidente que cualquier ser u objeto relacionado con Nerissa evoca en él torrentes de palabras llenas de deseos, de recuerdos, de sentimientos:

> Siempre me ladraba, celoso de tu amor por mí. ¡Cómo sigo envidiándole! ¿Ha envejecido mucho? ¡Quién pudiera vivir como él, a tus pies y a tu capricho![107]

Nerissa es una mujer casada. Ello explica que no pueda corresponder totalmente al amor que siente. La enfermedad de su marido le impide abandonarlo. En la playa de Argel, Miguel, mientras realiza su peregrinaje para alcanzar una auténtica experiencia místico-religiosa, recuerda las playas que Nerissa gozaba con Eduardo, su marido:

> ¡Ay, Nerissa, nunca pudimos gozar juntos una noche de playa! A ti te llevaba Eduardo a Menorca.[108]

---

[104] Ibidem, 228
[105] Ibidem, 591
[106] Ibidem, 153
[107] Ibidem, 229
[108] Ibidem, 376

Nerissa es lo Imposible. Ante lo imposible Miguel se rebela y desea poseerlo de algún modo, deificarla, convertirla en una diosa, es una necesidad. Es una forma de sobrevivir a la herida de la pérdida. Hay quien tiene experiencia de sobrevivir, hay quien no la tiene y no sabe que es posible y se autodestruye. Hay toda una sicología de la sobrevivencia. Miguel es espectador de su angustia y también su víctima:

> soy exclusivamente nerissista. Acepto el abismo entre nosotros, el que te hace Imposible para mí, a cambio del reencuentro cuando haya logrado construir mi muerte.[109]

Cuando recuerda a Nerissa, el protagonista lo hace siempre desde el amor, desde el sentimiento del amor imposible. Una forma de sublimar su pérdida es convertirla en una diosa. Por ello todo lo que tiene relación con Nerissa es sagrado, hasta el número de teléfono.

> Mi mantra sagrado era tu número, y yo marchaba por las calles repitiéndolo como en trance. "Dos-veinte-cuarenta y tres-sesenta y cuatro" Peregrino hacia el oasis de una cabina telefónica; metálica en España, roja en Londres.[110]

Estos tres amores en la vida de Miguel dan lugar a la idea de la Trinidad; el sistema ternario se constituye por la manifestación del tercer elemento (latente), que viene a modificar la situación del binario y a darle equilibrio dinámico. Jung comenta las ideas de Plotino, quien, en su lenguaje de precisión filosófica y de vaguedad poética, habló de estas cuestiones. Plotino, en efecto, compara lo Uno (el principio creador) con la luz; el intelecto con el sol y el alma del mundo con la luna. La unidad se fragmenta interiormente en tres "momentos": la actividad, la pasividad y la unión, o el resultado de los otros dos. Es indudable que en la idea humana, viva, del tres y del ternario, entra la experiencia multisecular de lo biológico. A la existencia de los dos (padre y madre), sigue casi inevitablemente la del tres (hijo)...el tres tiene poder resolutivo del conflicto expresado por el dualismo; y es también la resultante armónica de la acción de la unidad sobre el dos. Simboliza la influencia del espíritu sobre la materia, de lo activo sobre lo pasivo.

En el estudio realizado por Cirlot [111]el tres parece el número del orden interior o vertical. Determinado en el simbolismo del nivel por los puntos esenciales: alto, centro, bajo, concierne al significado de los "tres mundos", celeste, terrestre e infernal que se relacionan íntimamente con la división ternaria del hombre, en espíritu (irreales, pensamientos), alma (sentimientos) y cuerpo (instintos) y con las posibilidades morales del bien, lo neutro y el mal. Algunos autores establecen la división ternaria del hombre en: intuición (luz moral); pensamiento (luz intelectual) e instinto (luz animal). A esta división y a los efectos del predominio de una fuerza u otra, corresponden las tres conocidas etapas de la perfección mística: vía unitiva, vía iluminativa, vía purgativa, simbolizadas alquímicamente para los colores: rojo, blanco, negro. Los tres niveles se designan de este modo en la doctrina hindú: *sattwa* (estado superior o de predominio espiritual), *rajas* (estado intermedio, dinámico y transformador) y *tamas* (estado instintivo o inferior). La imagen de los tres niveles, como tres divisiones cósmicas labradas por la moral y emanadas por el pensamiento humano, según Eliade es muy antigua, pues ya se halla en los pigmeos de la tribu semang (Malaca), y en otras razas del más bajo estadio cultural. Los irlandeses simbolizan esta realidad con una torre de tres pisos. Para Diel, las funciones esenciales del hombre son tres: conservación, reproducción, espiritualización. Su deformación o perversión se traducen en los tres

[109] Ibidem, 151
[110] Ibidem, 155
[111] J. E. Cirlot, **Dicionario de símbolos,** Labor, Barcelona, 1991, pág.432.

tradicionales "enemigos" del alma: el mundo, la carne, el demonio; inversión de las tres virtudes teologales. Nos parece interesante transcribir los correspondientes ternarios que establece Guénon tratando sobre los "tres mundos" descritos por Dante en su **Comedia**: *Sattwa, rajas, tamas*: cielo, atmósfera y superficie de la tierra, interior de la tierra; futuro, presente, pasado; supraconsciente, conciencia, insconsciente:

> ¡Qué claro ahora el misterio de mi Amorosísima Trinidad! Tía Magda fue el decubrimiento, el deshielo, con su romanticismo; Hannah prendió el fuego erótico."La hermosa judía" la llamaba yo en broma...de su conjunción en la más alta alquimia brota, Nerissa.[112]

El dos es eco, reflejo, conflicto, contraposición: la inmovilidad momentánea cuando las fuerzas son iguales; corresponde al transcurso, a la línea detrás-delante; geométricamente se expresa por dos puntos, dos líneas o un ángulo. Simboliza el primero de los núcleos materiales, la naturaleza por oposición al creador, la luna comparada con el sol. Todo esoterismo considera nefasto el dos; significa asimismo la sombra y la sexuación de todo o el dualismo (Géminis), que debe interpretarse como ligazón de lo inmortal a lo mortal, de lo invariante a lo variante. La región del dos, en el paisaje místico de la cultura megalítica, es la mandorla de la montaña, el foco de la inversión que forma el crisol de la vida y encierra a los dos antípodas (bien y mal) (vida y muerte) Por eso el dos es el número de la Magna Mater.

El tres es síntesis espiritual, fórmula de cada uno de los mundos creados, resolución del conflicto planteado por el dualismo. Hemiciclo: nacimiento, cenit, ocaso. Corresponde geométricamente a los tres puntos y al triángulo. Resultante armónica de la acción de la unidad sobre el dos. Concierne al número de principios y expresa lo suficiente, el desenvolvimiento de la unidad en su propio interior. Número idea del cielo y de la Trinidad. Tía Magda, Hannah y Nerissa son las tres mujeres que configuran la historia de Miguel. Las mujeres cuando son "buenas" se convierten en Jadir, no sólo para él, sino también para los otros. Tío Jacinto cuando enviuda conoce a Rosaura y ésta será su guía:

> sí, al final disfrutó de la vida hasta su apacible muerte, sin verla venir en los brazos de Rosaura, su Jadir, su angélico guia.[113]

En contraposición a las mujeres Jadir está "las mantis". En **Octubre, Octubre** además del concepto de trinidad, las mujeres están polarizadas, en términos dualísticos positivo-negativo. Todas ellas tienen en común que son inaccesibles, unas son diosas para adorar y otras son diosas que devoran, destruyen. Las imágenes de parejas que presenta no son una imagen alternativa para abandonar su soledad:

> Claudia anulaba a Jacinto, Hélène manejaba a Augusto ¿Acaso ley de la pareja humana, esa destrucción del uno por el otro?...Ocurre en la Mantis, en algunas arañas y crustáceos. El fatuo de Javier traicionaba a tía Magda. Monique me hubiera contaminado; me salvé a tiempo, llevándome al niño. ¿Mis padres? Mamá era más débil,[114]

En contraposición a tía Magda, a Hannah y a Nerissa están Chantal, Isolina, Monique; es la trilogía de mujeres que de algún modo no le dejaban ser. El hecho de que en un momento escapase de su influencia es considerado como un triunfo.

La historia de Miguel se polariza entre dos tríadas de diosas; una tríada es la de

---

[112] J. L. Sampedro, **op. cit.,** 1982, pág.81
[113] Ibidem, 115
[114] Ibidem, 115

mujeres del espacio positivo, las jadir, y otra tríada la de mujeres del espacio negativo, las mantis, las devoradoras. Lo que tienen en común todas ellas, a excepción de las del medio, Hannah y Monique, es que su historia amorosa es esencialmente un encuentro de miradas indicadoras de un deseo que no se realiza. Cuando Miguel se encuentra con Isolina de nuevo, es incapaz de traspasar la barrera del cuerpo. Miguel no habla de barrera sino de muros:

> La piel de sus muros tuve ante mis manos y no las extendí para abarcarla. No penetré la puerta de su gloria ni agité su andera en su recinto.[115]

II.1.2. Cercanía de la vejez. La enfermedad y la muerte

La experiencia amorosa de Miguel en el pasado configura su experiencia mística en el presente. Otro factor que facilita la experiencia es la cercanía de la vejez, la enfermedad y la muerte. Comienzan los "Papeles de Miguel" en setiembre de 1975. Miguel tiene 62 años:

> ¿Creíste fácil dejar atrás las ruinas de sesenta y dos años?[116]

La idea de la vejez camino hacia a la muerte es otro aspecto de la personalidad de Miguel que se desarrolla a lo largo de la novela. Además del abandono de Nerissa y la muerte de Miguelito se enfrenta a otra realidad: su propia vejez y enfermedad que le llevará a la muerte. El protagonista se remite a la imagen de los árboles en otoño para expresar todas las vivencias de ese momento:

> La hoja de otoño amarillea poco a poco sin notar cómo se secan, quiebran y mueren las fibrillas de su pedúnculo, una tras otra, hasta que de pronto un día se desprende y cae en brazos del viento. Es preciso vivirlo, beber esa ruptura; nadie se acerca a Él por azar, sino por empeñosa voluntad.[117]

La vejez y la muerte se viven como un acto natural y a la vez como un acto consciente y en libertad. Carne y ansia. Recuerdo y vuelo, le atirantan, le atan hasta el final. La muerte es la madurez. Una teoría del placer tiene que enfrentarse con múltiples limitaciones. La primera de ella es, sin duda, el dolor. De la misma manera que la conformación, acuerdo y fraternidad con las cosas, con la naturaleza, produce el placer, también esa misma sensibilidad es capaz de deformación y de desacuerdo. Así como el placer representa un momento positivo y alentador, la enfermedad y el dolor expresan la cara teratológica y negativa, la posible negación que tiene necesariamente que yacer en la estructura esencialmente alternativa de la existencia.

La vejez y la enfermedad le hacen sentir a Miguel el cuerpo de una forma especial. La presencia del cuerpo es grande y descubre en él una realidad muchas veces ignorada. El cuerpo se hace sentir y la separación entre cuerpo y espíritu o la sensación de un espíritu sin cuerpo desaparece. La única y firme raíz de su existencia y de toda existencia es la corporeidad, el "venerable cuerpo". Miguel se plantea "¿Cómo vivir?. Al ver las máscaras, y en concreto la de un hombre viejo, Miguel se reconoce a si mismo. Está describiendo su vejez:

---

[115] Ibidem, 310
[116] Ibidem, 44
[117] Ibidem, 416

un viejo de acabadísima tristeza; sin necesidad de ojos para mostrar su nostalgia de todo lo pasado y, peor aún, de las ocasiones que dejó pasar.[118]

Miguel añade una característica más a las máscaras; además de esconder el rostro, no tienen cerebro. Dice el dorador que es una forma de expresar que nadie es razonable. Ni él mismo. Miguel se ha cansado de dar clase en la Universidad y la abandona, pero se pregunta con frecuencia si su actitud ha sido razonable.

Me gustaría señalar que la vivencia que Miguel tiene de su cuerpo se muestra de una forma explícita en la vejez, con la enfermedad y cercana ya la muerte. Antes no lo ha compartido con casi nadie. Ha sido una especie de prisión. No nos habla nunca de su cuerpo a lo largo de "Papeles de Miguel", pero sí hay un recuerdo de los cuerpos que deseó y no tuvo, sus grandes amores: tía Magda y Nerissa. Miguel nos presenta su idea del Amor que aún no ha alcanzado, que sigue siendo su meta. Ahora que Nerissa le ha abandonado y camina hacia la vejez, siente su propio cuerpo.

Siempre vuelvo a tu cuerpo. ¿Por el lastre del mío? No sabemos vivirnos. Libres de inhibiciones...Ha sido necesaria la vejez para revelarme mis regiones desconocidas...Ahora mi espalda campo atirantado, llena de nudos como cicatrices.[119]

En la vejez, en la enfermedad, de nuevo frente a frente con el cuerpo; de nuevo o por primera vez, con más realismo que nunca. Su contemplación es obligatoria. Es el espejo de su realidad, del paso del tiempo. Él señala la llegada de la muerte. El cuerpo que repele y el cuerpo que despierta ternura.

Miguel siente así su cuerpo:

Impulsado a desnudarme, curiosidad por mi cuerpo. Risible y conmovedor, el pobre. Rodillas protuberantes, carnes fláccidas, frágil prominencia del esternón, venas abultadas...Destartalada carroza, agrietada corambre. Las manchas seniles de las manos corriendo brazos arriba y hasta en el pecho, entre el vello ceniciento.[120]

En contraposición a su propio cuerpo Miguel hace referencia dos veces en la novela a un mismo animal: el cerdo. Hay que señalar que ese animal lo enlaza el novelista con el mundo de la cultura, en concreto con la pintura de Rubens. Recordemos que el cuerpo de Nerissa se enlazaba con Boticelli. Contraposición entre el mundo del renacimiento y el barroco:

No era el rosado cerdito de Rubens, en el alicantino corral de Hannah.[121]

En otra ocasión, en la novela, ese animal forma parte del mundo de Serafina y le sirve a Miguel para hablar de la reencarnación para niños. De nuevo aparece la referencia a Rubens.

El cochino que criaban en su corral..."Piel muy blanca, pelillo rubio, orejas de rosa como transparentes...¡Me enamoraba de él!". Describía carnaciones de Rubens, formas del Bosco. La mandaban a casa de su abuela hasta terminar la matanza. Cuando volvía encontraba un cerdo pequeñito y

[118] Ibidem, 189
[119] Ibidem, 119
[120] Ibidem, 592
[121] Ibidem, 592

la convencían que era el mismo. ¡Reencarnación para niños![122]

Miguel tiene certidumbre en cuanto al pasado y en cuanto al futuro en todo aquello que se refiere a la muerte. La muerte tiene su gran presencia en el cuerpo. Con su visión de la muerte, Miguel nos está hablando del cuerpo:

> Frontera el cuerpo y su divisoria, la muerte. Trampolín para el salto más allá. Nadie abraza a la pobre muerte cuando viene por las vacías alamedas del alba y sólo encuentra necias resistencias. Las orugas más sabias, se entierran afanosas en el ataúd de su capullo para transfigurarse en mariposas.[123]

En la vejez también necesita el cuerpo. Hay que señalar el valor que para Miguel tiene el cuerpo, su utilidad. Primero recordar: este aspecto le define como un contemplativo. Segundo, vivir y, por último, conocer el cuerpo del amado. Esta forma de situarse es la de un hombre mayor enamorado.

> aquel Amor donde Tú me aguardas aún no ha llegado. Camino hacia él y necesito mi cuerpo para recordar, vivir, conocer el tuyo. Esa es la condición humana. Acaso también la divina. Para ser Él nos necesita. El Imposible no sería Absoluto sin lo Mortal, que es lo Posible. De otro modo no sería completo.[124]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Lo imposible es para Miguel la posibilidad de trascender lo mortal. Lo imposible sólo se alcanza cuando se rompe la vida.

MIGUEL DE CERVANTES

[122] Ibidem, 565
[123] Ibidem, 119
[124] Ibidem, 184

II.2. El proceso místico

En **Octubre, Octubre** el novelista Miguel, a partir de una experiencia de abandono, reconstruye el mundo interno a través de la mística, la creación literaria y la búsqueda de identidad. La forma de vivir el abandono determina en Miguel las futuras experiencias.

"Papeles de Miguel" es una obra mística, es una obra de ausencias y de amor. El dolor está siempre presente. A través de la memoria de la amada, Miguel lucha contra el olvido; es una forma de vivir la discontinuidad buscando la continuidad. Elabora la memoria en función del abandono de Nerissa, la conciencia de la propia muerte y de la ausencia en general de lo vivido. A la vez elabora la memoria en función del futuro. Sólo cuando se tiene pasado se tiene futuro y por lo tanto presente. El novelista sabe que la memoria es esencial para vivir, para expresarse: sin memoria no hay experiencia.

En "Papeles de Miguel" podemos observar dos procesos, uno prospectivo y otro retrospectivo. Miguel hace memoria para encontrar su verdad más íntima. Por medio de ésta descubre su ambigüedad y también la autenticidad que le ha hecho madurar. La mística es una búsqueda de la verdad, un proceso hacia adelante.

A la vez podemos ver que en Miguel se dan dos aspectos de algún modo antagónicos. Por un lado nos da a conocer la novela "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel", que son memoria, y por otro lado su historia mística, que es un camino hacia el olvido. A través de la memoria quiere llegar al olvido**.**

Octubre, octubre es una novela de aprendizaje, de búsqueda espiritual, de autoconocimiento del hombre, de conquista final de la depuración espiritual. Es un aprendizaje, búsqueda y conquista de una posición moral.

En la novela se nos cuentan dos historias de amor. En "Papeles de Miguel" el novelista Miguel nos habla del amor ausente a través de la mística y en "Octubre, Octubre" nos habla del amor presente a través del erotismo. Tanto el mundo del erotismo como el de la mística tienen en común que se ven abocados a expresar experiencias inefables. Estos estados inefables tienen que hacer uso de imágenes sensoriales referidas a realidades cotidianas: el almendro, el mar.

Hay dos tipos de experiencia mística según los grandes tratadistas: la de extroversión y la de introversión; ambas tienen por meta la percepción y goce de Dios, el Uno, etc.. Se diferencian en que la primera percibe a Dios en las cosas, a las que llena con su presencia, y la segunda lo percibe en el fondo del alma, en el vacío total de formas sensibles e intelectuales. La experiencia de la extroversión representa una etapa preliminar de la de introversión. Estas dos etapas se dan en todos los místicos en varios grados.

De los tres elementos que determinan la objetividad de la experiencia mística (certidumbre, objeto y modo) los dos últimos son diferentes para el místico teísta o para el panteísta. Como vínculo común sólo queda la "certidumbre" absoluta de la realidad de Dios, el Uno, Brahma, sobre todo en la unión. También son comunes las características de pasividad, inefabilidad y expresión paradójica que son también los caracteres de la experiencia de extroversión. Pero cabe distinguirlos entre sí por la diferente jerarquía que ocupan en la experiencia mística total: los de la experiencia de extroversión corresponden a la aprehensión de lo divino en las cosas; los de la experiencia de introversión a la aprehensión de lo divino en el alma. La percepción de Dios en las cosas culmina con la percepción de Dios en el alma. Otra semejanza digna de notarse es que en el lenguaje de la experiencia de extroversión hay cierta tendencia al panteísmo absoluto, todo es Dios; en el de introversión, al panteísmo relativo, el alma es Dios.

La experiencia mística de extroversión presenta un elemento común en las diversas culturas: todo es uno, con identidad total o sólo parcial. El uno es la vida, la fuerza, el ser de las cosas. Esta característica descansa en la certidumbre intuitiva de que se percibe lo divino y va acompañada de los sentimientos de pasividad e inefabilidad. Su forma de expresión es la paradoja.

Hay que señalar una diferencia fundamental entre la vivencia mística de Miguel y la de cualquier otro místico. Para los místicos, el objeto de deseo es Dios con sus distintos nombres según las religiones; para Miguel, el objeto de deseo que se deifica es Nerissa. Conforme el novelista va avanzando en su proceso místico Nerissa se identifica con el Absoluto.

Si por una parte en "Papeles de Miguel" descubrimos a un hombre que repasa su pasado a través de la lectura de Octubre,Octubre -lee literatura y se lee a sí mismo como en cierta manera hace todo lector-, por otro lado se convierte en un hombre en busca del Absoluto y esa búsqueda se realiza a través de la mística árabe.

La búsqueda del Absoluto puede ser propia del artista no interesado por lo relativo. Parece que Miguel desea sustraerse a la fuerza de la gravedad del vivir ya que su historia es una búsqueda de levedad, provocada, probablemente, por la pérdida de su hijo y la ausencia de Nerissa.

Sea como sea, en "Papeles de Miguel" se pone en evidencia que la proximidad de los dos terrenos, el erótico y el místico, es obvia: aunque el místico tienda a superar el amor a un ser concreto, con frecuencia encontró en él su camino el misticismo: es a la vez, para los ascetas, una facilidad y una posibilidad de rebote. Miguel expresa e interpreta toda una experiencia mística, pero esta interpretación está condicionada siempre por su "inefabilidad". La interpretación representa, pues, una añadidura conceptual a la experiencia "pura", inefable. A veces resulta difícil determinar qué parte de la descripción corresponde a la experiencia y qué parte a la interpretación. Son distinguibles pero no separables. Hay pues la afirmación de lo inefable de la experiencia mística y a la vez una clara voluntad didáctica en su interpretación.

Al hablar del proceso místico de Miguel es imposible descorrer el velo de lo inefable, por eso nos limitaremos a investigar la experiencia de segunda mano que las declaraciones de Miguel nos suministran. En su obra abundan expresiones de matiz filosófico (las cosas no son nada, el tiempo es ilusión), psicológico (sentido, alma, espíritu), teológico (gracia, virtudes), poético (fondo del alma, esponsales).

En la descripción de la experiencia mística, Miguel, a través de "Papeles de Miguel", trata de expresar realmente una experiencia, una realidad que él vive o ha vivido recientemente,nos habla de su experiencia y se remite contínuamente a la experiencia de otros místicos. Para entender este proceso místico hemos de tener en cuenta que la frustación, el sentimiento de tener aspectos de la vida no vividos, conduce normalmente a la destructividad. Miguel supera la voluntad de destruir con la voluntad de crear y lo hace a través de la creación de una experiencia personal mística y a través, también, de la creación literaria.

Podemos interpretar también en parte la experiencia de Miguel desde una perspectiva sicológica. Si vive en condiciones contrarias a su naturaleza y a las exigencias básicas de la salud y el desarrollo humano, no puede impedir que una reacción degenere y desaparezca o cree condiciones más de acuerdo con sus necesidades. Las necesidades del hombre nacen de las condiciones de su existencia. Y vemos que se producen dos procesos, uno de retroceso y otro de progreso.

En Miguel es clara la necesidad de trascendencia. En la necesidad de trascendencia que tiene el hombre reside una de las raíces del amor, así como del arte, de la religión y de la

producción material. Se trasciende la destructividad con la creatividad. En "Papeles de Miguel" es visible su despego por la acción externa y su buceo sicológico. Miguel escribe sobre un proceso del qual él constituye una parte más o menos bien dispuesta.

Al igual que en **Cántico**, de San Juan de la Cruz, no hay una anécdota concreta que fije el comienzo de la historia sino una queja dramática que parecería previa a la novela misma. Lentamente, nos vamos dando cuenta de lo sucedido: Nerissa ha abandonado a Miguel. Éste se queja y hay un cambio. El Amado descubre a la Amada (Almendro en llamas). Cesa la queja, y la esposa convertida metafóricamente en paloma se lanza en vuelo hacia el esposo. Hay que señalar que el desgarrón emocional de la queja quiere significarnos que no ha habido unión.

Hay similitudes flagrantes, hasta equivalencias e intercambios, entre los sistemas de efusión erótica y efusión mística. Pero estas relaciones no pueden manifestarse con claridad. Los siquiatras asimilian superficialmente, según Bataille, el misticismo a una exaltación enfermiza:

> Pero los más profundos dolores son aquellos que los gritos no traicionan; sucede los mismo con la experiencia interior de las posibles lejanías del ser que es la mística: momentos "sensacionales" no responden a la experiencia prevista.[125]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Desde un punto de vista técnico hemos de señalar que la renuncia a contar la historia desde el punto de vista del narrador omnisciente trae como consecuencia que el lector ha de adivinar, a través de los monólogos, las intenciones ocultas; con esta exigencia, el lector extrae la sensación de penetrar en un mundo que no es enteramente descifrable, un universo donde hay varios niveles de entendimiento del tema, donde persiste y se hace más profunda la ambigüedad misma de la vida. A menudo el obsesivo monólogo, más que aclarar los hechos, parece encubrirlos, deformarlos. Sus monólogos son el fluir de la conciencia, pero sólo en algunos aspectos.

El tiempo narrativo en el texto es en ocasiones retardador, cíclico, o inmóvil. En todo caso, el relato es una operación sobre la duración, un encantamiento que obra sobre el transcurrir del tiempo, contrayéndolo o dilatándolo. Hay en la experiencia mística una batalla contra el tiempo, contra los obstáculos que impiden o retardan el cumplimiento de un deseo o el restablecimiento de un bien perdido.

La rapidez y la concisión de estilo utilizada agrandan la expresión de la experiencia porque presentan al espíritu una multitud de ideas concurrentes, en sucesión tan rápida que parecen simultáneas y hacen flotar el espíritu en tal abundancia de pensamientos o de imágenes y sensaciones espirituales, que no es capaz de abarcarlas a todas y a cada una plenamente, o no tiene tiempo de permanecer ocioso y privado de sensaciones.

El trabajo de Miguel, escritor, tiene en cuenta tiempos diferentes: el tiempo de Mercurio y el tiempo de Vulcano, un mensaje de inmediatez obtenido a fuerza de ajustes pacientes y meticulosos; una intuición instantánea que, apenas formulada, asume la instancia definitiva de lo que no podría ser de otra manera; pero también el tiempo que corre sin otra intención que la de dejar que los sentimientos y los pensamientos se sedimenten, maduren, se aparten de toda impaciencia y de toda contingencia efímera.

El tiempo de cada capítulo de " Papeles de Miguel" se inscribe en un tiempo mayor que es el de "Papeles de Miguel" y, a la vez, éste al de la novela **Octubre, Octubre**, que se constituye único y autónomo. Debemos señalar el contraste entre las fechas que acotan los capítulos y el final del libro con la palabra eternidad.

---

[125] Georges Bataille, **El Erotismo**, Tusquets, Barcelona, 1988, pág. 350.

J.L.Sampedro crea un espacio y un tiempo novelescos y él, como observador que es, está fuera de este espacio y este tiempo. No sucede así con los personajes, que se hacen en el tiempo y el espacio. En el personaje de Miguel la experiencia de tiempo y espacio son una vivencia profunda porque tiene conciencia de que su tiempo y su espacio futuro estan condicionados por su tiempo y su espacio pasados. Sabe que, si quiere saber a dónde va, debe tener en cuenta de dónde viene. Su experiencia mística está configurada por los distintos espacios.

La ordenación del espacio en "Papeles de Miguel" está exigida por un sustrato doctrinal místico. Podríamos decir que Miguel nos narra una experiencia mística urbana. Pasa por distintos espacios hasta alcanzar la altura: La terraza de la Residencia Sanitaria "Primero de Octubre".

Los espacios donde sucesivamente Miguel hace estancias constituyen otras tantas etapas de su cambio interior. Los espacios provocan reacciones en cadena y condicionan la narración. No obstante, en "Papeles de Miguel" el espacio está subordinado al análisis sicológico y a la reflexión moral.

En "Papeles de Miguel" nos encontramos de alguna manera con una "arquitectura metafórica" que hace posible una ascensión ritual y concreta de profundo sentido espiritual. La mística es un proceso de duelo y por ello tiene unas características y unas etapas semejantes a las del duelo normal. Al ser abandonado por Nerissa, Miguel se convierte en víctima. Pero de algún modo intuímos que es Miguel quien la ha abandonado, de ahí que no pueda sentir odio y aparezca en él un sentimiento de culpabilidad que le induce a crear un mundo místico para compensar su cobardía.

II.2.1. Período purificativo

El estudio de la mística requiere conocimientos de ascética, pues, por lo común, la experiencia mística va acompañada de ascetismo. El concepto de ascética como esfuerzo que dispone para la contemplación y la vida perfecta es esencial en la espiritualidad. Aunque se admite la posibilidad de carismas místicos sin preparación ascética, el hecho es que los grandes místicos cristianos han sido también ascetas.En cuanto a la palabra mística, significa secreto y se refiere a la experiencia de lo divino.

El período purificativo o ascético se inicia con la conversión, súbita unas veces, gradual otras. Es el despertar a una conciencia nueva de la realidad divina y de la imperfección propia, más profunda que la ordinaria e inefable. Es efecto de una "herida de amor que arrastra fuera de sí a quienes afecta". Amor imperativo de unión con Dios, conciencia de la propia impureza y firme determinación de eliminar los obstáculos que impiden la unión son los resultados de la conversión. Es la conversión a una ascesis heroica que se dirige a la unión con Dios y lleva consigo el perfeccionamiento moral extraordinario. Sin la pasión por la unión y la perfección moral exigida por aquella tendríamos la conversión en el sentido ordinario. Miguel siente el deseo de purificación a partir de la experiencia mística que tuvo en Mallorca tras el abandono de Nerissa.

La ascesis consiste en el adiestramiento de los sentidos y facultades espirituales en los ejercicios que disponen a la unión. Guía de las prácticas ascéticas es la "meditación" u oración discursiva propia de este período, a diferencia de la contemplación, que es intuitiva y pertenece a los períodos siguientes. La meditación descubre los defectos que se oponen a la unión y el modo de desprenderse de ellos, a la vez que excita sentimientos de amor a Dios. Sin este último rasgo, no pasaría de ser una especie de entrenamiento intelectual.

Me gustaría señalar que Miguel, como Luis, comienza la novela **Octubre, Octubre** cambiando de espacio, con mudanzas. El viaje exterior es el punto que señala el inicio de un cambio mayor.

Miguel nos habla de lo que ha perdido: amores, infancia, adolescencia, hijo...le falta la vida. Hoy es difícil pensar en un naufragio externo, sólo quedan pequeños hundimientos personales, efímeras estancias en la isla que uno lleva a cuestas y cuyos secretos pertenecen sólo a uno mismo.

El protagonista se lleva a menudo la presencia de los demás en sus viajes, no sólo con la memoria, sino también con los objetos. La presencia de Miguel se materializa con objetos. Si Luis recibe un baúl de París, Miguel prepara el baúl de Miguelito para trasladarse a un nuevo espacio:

> He preparado los legajos para llevármelos. También el baul de Miguelito. ¡Como me hubiese alentado salvar toda su infancia en los juguetes, los libros escolares, los cuadernos pintarrajeados que hubimos de abandonar en Argel!. Por fortuna conservé sus primeras notas en papel pautado. Y la caja de lata, su primer instrumento musical[126]

El desnudamiento es una palabra clave para la mística. En todos los "Papeles de Miguel", esta es una palabra nuclear. Revela una actitud en Miguel que posee y que quiere alcanzar más y más. Es una meta que posibilita el encuentro con el Absoluto.

> Papeles...¿Y esos legajos? ¡Las novelas! ¡Había llegado a olvidarlas! ¡Increíble! Al pronto vi en ello una prueba de mi desasimiento. Bajo esa impresión acerqué los paquetes al fuego, desaté el primero...¡El pasado saltó como un tigre! ¿Qué pasado? ¿De quién? ¿No quedaron aventadas sus cenizas durante ocho meses de purificación.?[127]

El hecho de que Miguel queme sus otras novelas significa que desea una purificación, que se ha situado en una vía mística. En todo proceso místico, no obligatoriamente, pero si con mucha frecuencia, se debe pasar por la purificación. En todo proceso de purificación es preciso alcanzar la máxima autenticidad. Miguel ha recorrido su pasado escribiendo. Su escritura es viva.

> Una vez abierta la carpeta, sueltas las páginas, inevitable ojearlas. Resbalan vivas. Sus tentáculos me apresaron con nombres reconocibles. Final de "Octubre,Octubre", de Luis con Ágata. Final continuación, final-comienzo...El pasado en mis máscaras ¿Máscaras?¡Pero la máscara es el yo más verdadero; el yo elegido...![128]

Siguiendo el pensamiento de Bataille:

> El santo no sale en busca de la eficacia. Es el deseo y sólo el deseo lo que le anima: es en esto parecido al hombre del erotismo.[129]

El camino para alcanzar el Absoluto tiene unas características que Miguel cumple. La austeridad es necesaria, es un deseo:

> Sereno volví a casa ¿Casa? Levantada ya para la mudanza, más bien hostal de caravanas. Libros

[126] J.L. Sampedro, **Octubre, Octubre**, Afaguara, Madrid, 1982, pág. 48
[127] Ibidem, 47
[128] Ibidem, 44
[129] G. Bataille, **op. cit.**, pág. 351

destinados a la Facultad, ropa enfardada para los del asilo, muebles ajenos ya, cuadros descolgados, el reloj de pared en el suelo, helado su corazón. Todo compartió mi vida, pero todo ya sobrante. Hojas secas arrebatas por las ráfagas de mi desnudamiento.[130]

Tras la fuerte pasión por un status o situación y por la conformidad, está la necesidad de identidad que muchas veces es más fuerte que la necesidad de pervivencia física.

El proceso interior en Miguel se acompaña y de alguna manera se visualiza con un cambio exterior. Si bien es cierto que los paisajes pasados le han dibujado, él sabe que sólo podrá alcanzar nuevos espacios y nuevos paisajes en la medida que avance y se despida de los viejos. El novelista Miguel nos cuenta que va perdiendo baúles abandonados y novelas en los distintos cambios de espacio que le conducirán al espacio más reducido:

Mi mudanza exterior de domicilio, la única que los demás perciben, se hace cambio interior por obra de la Iluminación. Me transmuto y reencarno en otro yo, empiezo a ser el que era: así puedo desnudarme del que soy.[131]

En lo concerniente al universo de símbolos, hemos de señalar que raramente el ojo se detiene en una cosa y sólo lo hace cuando la ha reconocido como el signo de otra. El ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas. Si un edificio no tiene ninguna enseña o figura, su forma misma y el lugar que ocupan en el orden de la ciudad bastan para indicar su función. En este nuevo espacio en el que inicia su experiencia mística, Miguel ha encontrado a Nerissa en forma de paloma:

Mi retorno a este barrio decisivo; a esta tierra donde tienen raíces desconocidos habitantes de mi morada interior. Por eso me ha guiado aquí Nerissa; así me aguardaba su paloma; traspasando luego el muro sus angélicas alas desplegadas por el agua.[132]

La estructura total de la novela se consigue mediante la suma de tantos monólogos interiores como personajes intervienen en el relato, consiguiéndose entonces un efecto de rotación, de sucesión de puntos de vista. Al utilizar la primera persona, el novelista hace a menudo digresiones sobre situaciones y, para huir de su propia cárcel, busca fuera signos como el de la paloma que le hagan avanzar, salir de sí mismo. Si en algunos momentos Miguel nos parece un personaje hermético, prisionero de su mundo, parece que él lo sabe y su relación con Petra, la sirvienta, le hace salir de él mismo

Esas historias me enraizan al barrio, pero también me ayudan a salirme de mí, interesarme en una vida más vasta y compleja donde me disuelvo, me anonado. Más aún, me remueven facilitando mi interior minería.[133]

En la medida en que Miguel no se siente diferente puede sentirse a sí mismo como un "yo". El sentimiento de individualidad descansa en el de muchedumbre. En momentos de crisis, cuando se borra o desaparece el sentimiento de pertenencia a una colectividad real, en concreto a Nerissa y a unos empeños reales, aparece también un olvido necesario del propio cuerpo y de la estructura material que le identifica y le fraterniza con el mundo y le dice, sin excesivas palabras que es, que somos, absolutamente iguales a la naturaleza, aunque hayamos, en parte, podido escapar a alguna de sus certeras pero monótonas limitaciones.

[130] J. L. Sampedro, **op. cit**., 1982, pág. 43
[131] Ibidem, 191
[132] Ibidem, 191
[133] Ibidem, 195

Petra le dice más de sí mismo de lo que él recuerda:

> Mi arqueología secreta excavando en las novelas, se completa al recobrar mi adolescencia enterrada en estas calles, en la memoria de Petra y el dorador.[134]

La presencia de otros personajes certifica que todo aquello que recuerda es verdad o mentira. La presencia de los otros notifica la veracidad del hecho. Hay objetos que testifican el pasado. Son prueba -como la recurrencia referencial de las fotografías- de un naufragio sucedido en un ayer lejano.

a. Características de este espacio. Madrid, Barrio de tía Magda, Aranjuez

Hay en esta primera etapa mística una investigación del ser, del yo que va unida a su tiempo y a su espacio, a sus circunstancias. Miguel no quiere que desaparezcan sus paisajes: paisajes de infancia y de adolescencia. Sabe que todo su ser está condicionado por todo lo que le ha rodeado. Él ha hecho o destruido ese paisaje. Se ha alejado de él y lo ha dominado. Pero no lo puede negar porque sería negar los antecedentes y a la vez negar el presente.

La voz que habla evoca pasados al igual que si se tratara de segmentos de una vida unidos entre sí por un leitmotiv a modo de eslabón. Pasados que se suceden en un orden en el tiempo, y una ocupación de espacios que se transforman aleatoriamente en virtud de la deformación inherente al acto de su representación. Espacios a los que la distancia contada en años ha impreso cambios y ha traicionando imágenes como si los paisajes también crecieran y envejecieran con sus pobladores.

El espacio es importante en "Papeles de Miguel" y siempre tiene un tono fuertemente intimista, ya que presenta un predominio de los sentimientos, aunque sean siempre sentimientos susceptibles de ser racionalizados y analizados.

Miguel vuelve la vista atrás en su historia y después arranca hacia adelante. La plataforma del pasado no se puede cambiar, está ahí y con ella avanzará siempre. La vuelta al barrio, a Aranjuez: el cambio de barrio es una ascensión a la verdad. El espacio simboliza el tiempo.

El hecho de que los capítulos lleven flechas puede interpretarse que su monólogo utiliza una expresión literaria, clara, perfectamente lógica y ordenada en sus nociones, juicios y raciocinios, para expresar lo que en rigor, en su inteligencia, aparece oscuro, confuso, vago, hasta en los límites de lo inconsciente. Las fechas llenan su tiempo, no lo conducen.

Es importante señalar que Miguel se encuentra a sí mismo en el espacio. Miguel va a sus bodegas y allí está su historia árabe, musulmana, judía...La cultura, la familia, la historia, la geografía son el paradigma que le sostiene. Ese paradigma es el cañamazo donde el personaje teje su historia. La sensación de monje es fuerte. La casa es una celda. Hay que señalar la capacidad de metamorfosear la realidad que tiene Miguel. El cambio de espacio ha supuesto un cambio interior:

> Mucho esperé de mi mudanza, al cambiarme de concha como cangrejo ermitaño, pero más me ha sido dado. Total transformación: de crisálida en insecto. No me creo aún con alas pero ¡qué libertad! Agilísimo tórax; ya sin camisa de fuerza. Buena regla para el espíritu: cada cinco años nueva casa; cada diez nuevo lugar; cada veinte, nueva tarea. Y siempre hacia lo sencillo.[135]

---

[134] Ibidem, 237
[135] Ibidem, 72

El tema de la metamorfosis se puede utilizar como una huida natural, como una liberación de los personajes y del novelista. La larva se convierte en crisálida, la crisálida en mariposa, el renacuajo en rana. Podemos afirmar que nunca hemos presenciado la metamorfosis de una persona, de su parte material, pero sí hemos presenciado la metamorfosis del alma que es la verdadera persona. El cambio de nombre y el cambio de espacio equivalen a una metamorfosis. El nuevo espacio que habita Miguel quiere significar un espacio interior, el inicio de un proceso místico. A la vez, quiere dotar a ese espacio de realidad física y una forma de hacerlo es situarlo dentro de otro más amplio que le dé consistencia real. Hay una serie de nombres de calles que aparecen en los Papeles y que enmmarcan, ciñen y ensanchan la casa donde vive Miguel: Calle de San Marcos, Calle de las Infantas, antes Rosalía de Castro, Calle San Mateo, Libertad 7 donde vivía tía Magda, Calle Reina donde vivía el autor, antes llamada Gómez de Baquero, Plaza Vázquez de Mella antes Ruiz Zorrilla, Princesa, Bulevares, Gran Vía, Rosales, Plaza España...

El Madrid que recordaba Miguel le contenía a él de joven; en los recuerdos, la ciudad se embebía o se dilataba. Miguel ve Madrid y Aranjuez en el pasado y en el presente. La ciudad contiene su pasado en multitud de detalles. A la vez que transforma algunos espacios y los carga de connotaciones místicas, no se olvida de hacer inventario de una realidad exterior natural y social. Nombra algunos bares: Bar Melgárez, La Albufera, y también algunos árboles. Mientras en "Octubre, octubre" la comida ocupa un lugar importante, en "Papeles de Miguel" no se hace alusión a ella. El personaje de Miguel tiene tanta carga espiritual que no expresa estas necesidades.

Miguel se mueve en dos tipos de culturas, la cultura que hace referencia al pasado, a lo que ha quedado de ese pasado, y la que se refiere a lo cotidiano, al vestir, al comer, al mundo que le rodea. Hay que señalar que a veces el mundo real, la naturaleza y concretamente los árboles se convierten en símbolos.

El tipo de árboles que aparece en "Papeles de Miguel" esta muy ligado al espacio urbano donde se desarrolla la novela. Madrid y las acacias:

> Se refería al arbol de la plazuela de Chueca, tumbado como una torre de Pisa sobre la humilde fuente pública, junto al buzón de correos.[136]

Este árbol evoca a otros árboles; la modesta acacia madrileña le recordaba aquel soberbio castaño de los jardines del Luxemburgo, junto a la verja. Las acacias que en todo **Octubre, Octubre** dibujan Madrid son un punto de "acogida" de su dolor, su rebeldía, su impotencia ante el abandono. Se apoyará en una acacia para echar fuera de sí mismo todo lo que le destruye físicamente, que simboliza, a la vez, el deseo de expulsar fuera de él lo que le destruye sicológicamente:

> Mi cuerpo se sublevó: allí mismo, en el alcorque de una acacia en flor, devolví de golpe todo lo que no habia cenado.[137]

Mallorca, un espacio del pasado, es un lugar de cambio como lo será Sevilla para Luis. Las circunstancias que rodean a Miguel ingresan en él y él no las desprecia porque sabe que son interpretables, que le invitan a ir más allá. No reniega de su entorno sino que profundiza en él, sabe que nada sucede inútilmente.

El período ascético es esencialmente activo, de esfuerzo o "purificación activa" por

[136] Ibidem, 154
[137] Ibidem, 341

parte del hombre. Ofrece dos aspectos: uno negativo, la "mortificación" del "hombre viejo"; otro positivo, la"libertad" del "hombre nuevo" para encaminarse a la unión:

> Lo ha notado como todos. Mi cambio desde Mallorca;[138]

La búsqueda del hombre nuevo le hace volver a Aranjuez, el barrio de la adolescencia. Siempre volver al pasado para determinar el presente. Y esos espacios que pertenecen a la historia personal y en concreto a amores que de ningún modo han sido arrebatados por otros ocupan un espacio real, un lugar en el corazón.

Como todo peregrino, va recorriendo cada uno de los espacios más significativos de la adolescencia en Aranjuez. Hay una relación de la mística con la Naturaleza y con el Amor. Ningún amor hace olvidar a otro sino que todos conviven en uno:

> ¿Cómo no habré vuelto antes a Aranjuez? Ni siquiera con Nerissa, aunque lo proyectamos. Me duele pensarlo. Un mundo para ella, para ejercer su amoroso reinado.[139]

En el paisaje de Aranjuez hay una proyección de sentimientos, como en el Romanticismo. El paisaje se convierte en una realidad subjetivizada. Aranjuez y Madrid pertenecen a tía Magda. Al llegar a la estación de Aranjuez, Miguel ve que en los arbustos del seto se abrían ya las lilas. Esas flores perteneceran a tía Magda para siempre.

Miguel sitúa a cada una de sus mujeres en espacios distintos, en marcos distintos. Tía Magda en los Jardines de Aranjuez, Hannah en Isogne, Chantal en París con Monique, Isolina en Madrid, Nerissa en distintos espacios: Tenerife, Sevilla, Londres, Madrid sobre todo, y en concreto en distintas cafeterías que tienen nombres de ciudades (Nüremberg, Hamburgo, Dakota). Se establece una correspondencia clara entre la historia y el medio ambiente y se describen los efectos que pueden deducirse de esta correspondencia.

Miguel vuelve a Aranjuez sabiendo que es su ambiente natural, la verdadera patria de su corazón en la que se halla a sí mismo. En momentos de emoción, felices o infelices, tiene tendencia a remontarse atrás hasta llegar a su adolescencia, como si hubiera en ella algo sin explicar o, a veces, como si hubiera que buscar apoyo en ella para no desaparecer por completo de la realidad. Para Miguel, Aranjuez está lleno de hermosos recuerdos. Su paisaje es un deseo. Realidad y cultura. Miguel no puede conocerse más a si mismo si no se reconoce en aquel entorno, porque le pertenece como su mismo ser. Miguel vuelve a Aranjuez, sabe que ese paisaje es suyo, revive la experiencia, la tiene dentro y esto le confiere una gran sensibilidad:

> Sortilegio de Aranjuez circundado por el Tajo, como el mundo helénico por el río Océano. Sus estatuas vivían. Magia del XVlll, la cima de Occidente: Razón y sensualidad en equilibrio. Los jardines, mi paisaje interior para siempre.[140]

Aranjuez se convierte en un espacio mítico porque es un espacio obligado que determina ciertos procesos. El novelista elige un número restringido de aspectos, hechos y detalles de entre la enorme proliferación que la vida social o física le ofrece. En Aranjuez recuerda también su mundo de la sexualidad en relación con la religión:

---

[138] Ibidem, 115
[139] Ibidem, 225
[140] Ibidem, 117

ante la iglesia de San Antonio: mis primeras confesiones de actos "deshonestos conmigo mismo[141]

Razón y sensualidad se corresponden a dos palabras claves para Miguel: cuerpo y cultura. Alas y anclas. El equilibrio para él está representado por el Siglo XVIII y por Aranjuez, porque allí vivió sus años de equilibrio, de felicidad interior.

El jardín es su paisaje interior; el paisaje que vive es un paisaje cuidado por el hombre, no es un bosque ni un huerto del cual se espera obtener productos. En el jardín, la mano del hombre es muy visible y diaria y no tiene otra finalidad que producir armonía, belleza, sensaciones de paz y equilibrio. El S. XVIII, situado por el autor en Aranjuez, significa uno de los momentos más importantes de la cultura:

Apogeo del XVIII, principio de la catarata final. Nadie vivió este último sorbo de plenitud en vilo como los grandes venecianos.[142]

En Aranjuez el contraste entre la vida del hombre y la naturaleza es evidente y esa evidencia da al personaje un realismo que más tarde, a la vez que hace más creíble su experiencia mística, le conferirà la distancia necesaria para que sea una experiencia inefable. Miguel se pregunta en Aranjuez por algunos amigos y piensa que habrán muerto mientras que los árboles continúan vivos. Tiene conciencia de sus límites; entre otras cosas, ello hará posible la experiencia mística:

Habrá muerto, como tantos, mientras los magníficos plátanos que nos encarrilan hacia Palacio renacen cada año.[143]

El tiempo en la mística es siempre el aquí y el ahora. Este tiempo de la mística se contrapone al recuerdo, ancla que aboca a Miguel a la novela. Tiene una gran capacidad para moverse en el presente con la conciencia de una historia vivida. El pasado se revive contínuamente en el presente al que da una continuidad y un significado. A la vez, la memoria es un gran lastre porque la mayoría de acontecimientos se viven con múltiples adherencias. Esto puede entorpecer su peregrinaje en la búsqueda de verdad y de verdaderos procesos de creatividad:

he peregrinado a Aranjuez. Salí de la plazuela bajo los arcos, hacia la calle de Stuart...reconocí la confitería de Dorado bajo otra fachada. La farmacia de Toro... La casa.
Un azulejo tosco me situaba en la calle del Rey...[144]

La peregrinación, aunque al comienzo esté situada en Aranjuez, continúa teniendo la misma meta. El objetivo es el Almendro en Llamas. La memoria, el recuerdo y los símbolos son redundantes. Se repiten los signos para que el novelista pueda existir; para que pueda existir el hombre, el personaje y las ciudades. La ciudad es diferente para el que pasa sin entrar que para el que está preso en ella y es diferente una ciudad a la que se llega por primera vez, que la que se deja para no volver jamás. Aranjuez, Estambul y Mallorca son espacios que forjaron su pasado y que le prepararon para esta nueva etapa:

¿Por qué tardé tanto en llegar a Estambul? ¿Por qué no me guió Hannah hasta allí...? Al reinterpretar

[141] Ibidem, 231
[142] Ibidem, 117
[143] Ibidem, 227
[144] Ibidem, 232

luego mi vida lo comprendí: no habia sonado la hora. Hasta aquel crucero turístico, Semana Santa del sesenta y nueve.[145]

El mundo árabe, tan importante para su proceso místico, penetra en Miguel a través de Ramon Llull y del viaje a Estambul. La mezquita es una caverna necesaria para la transfiguración. La existencia de un plano vital misteriosamente superior al hombre está presente en las más hondas cavernas de su espíritu. Sagrado puede llegar a ser el oscuro seno de una caverna. La caverna forma parte de la geografía simbólica de la mística:

Caverna mística de la Suleimanye, cielo interior para el vuelo de espíritus en llamas... El arquitecto de Solimán el Grande abarcó el vacío para amparar nuestro propio vaciamiento.[146]

Los distintos espacios que aparecen en "Papeles de Miguel" son distintas formas de acercarse a la realidad a diferentes niveles. En "Papeles de Miguel" nos encontramos con una "arquitectura metafórica" que hace posible una ascensión ritual y concreta de profundo sentido espiritual. Estambul desde la perspectiva actual de su proceso místico es el punto de arranque de este presente. Nada sabía Miguel entonces. Con ello pone en evidencia Miguel que las certidumbres que se tienen del presente son todas muy limitadas. El presente de ahora sólo se puede entender plenamente cuando sea pasado:

Allí mi primer paso hacia el Almendro en Llamas. Tardé en saberlo porque, con tu advenimiento, me consagré al afán contrario: llenarme de ti.[147]

Una manifestación clara del cambio interior, que se percibe en el exterior, es una nueva concepción del tiempo por parte del protagonista. Es bastante lógico que una nueva comprensión del espacio implique un nuevo entendimiento del tiempo. En "Papeles de Miguel" aparecen dos tipos de tiempos, uno que es puramente exterior, cronológico, y otro que se difumina en una duración psicológica y existencial que no puede medirse con el reloj o el calendario. Éste es el tiempo de Miguel que se integra en otro tiempo colectivo y general y, en algunos momentos, se opone a él. Miguel nos sitúa en la novela en un tiempo reducido que por esa razón queda intensificado e idealizado. El tiempo, a través del análisis, ilumina el sentido de la obra. La novela está construida sobre la doble oposición, la espacial y la temporal. A lo largo del texto podemos ver aceleramientos, remansamientos y cambios de ritmo.

La historia de Miguel no la conocemos lógicamente, en un orden cronológico, sino a través de fragmentos y de circunstancias. La novela **Octubre, Octubre** utiliza un armazón temporal relativamente complejo que se concreta en anticipaciones, vueltas al pasado, encabalgamientos de acciones, colisiones. Cuando Miguel se introduce en el proceso místico, percibe el tiempo de una forma distinta, pasado presente y futuro se funden en una amalgama:

Me encuentro ahora con (y en) el futuro y el pasado. Acaso lo mismo: eterno retorno.
Soy quien nunca fui; también quien ya fue.[148]

Miguel contrasta su realidad interior, su vivencia del tiempo, con la realidad exterior y de ese contraste surge el encuentro entre el tiempo místico y el real. Desde su casa contempla

[145] Ibidem, 118.
[146] Ibidem 118
[147] Ibidem,167
[148] Ibidem, 74

el reloj de telefónica y su pensamiento no se detiene en ese tiempo, sino que se dirige al concepto de eternidad:

> minutos perpetuamente huyendo. También eternidad, bajo máscara de tiempo, esa fugacidad inacabable del "tiempo que ni vuelve ni tropieza"[149]

A menudo Miguel se pregunta sobre su nueva vivencia del tiempo y este hecho es una constante a lo largo de "Papeles de Miguel". Él ha iniciado una experiencia mística pero ya sabe, a través de las lecturas, de las características de ese tipo de vivencias y por ello le es mas fácil evaluarlas. Una pauta de reflexión es su forma de vivir el tiempo:

> ¿Acaso he roto ya el círculo de los relojes y mi tiempo es simultaneo?[150]

La ausencia de la Amada durante el proceso místico hace que desaparezca la capacidad de simbolizar y la vivencia del tiempo vuelva a ser de pasado, presente y futuro. De esta forma se pone en evidencia que la experiencia del tiempo se deduce de la experiencia mística, de la experiencia amorosa. La relación de tiempo y espacio se transmuta en tiempo y ausencia o presencia de la amada:

> amarrado me siento a este tiempo, el del calendario. ¡Y creí haberlo superado![151]

En "Papeles de Miguel" hay referencias concretas al momento histórico en que vive Miguel. Nos encontramos pues ante una experiencia interior profunda pero no por ello desarraigada del exterior, de un tiempo histórico: Últimos días de vida de Franco:

> Todos obsesionados con esa vergonzante agonía. No hablan de otra cosa: los partes del "equipo médico habitual"..¡Si pudiesen, volverían al "reinar después de morir" Le sacarían al balcón triunfal, mecánico subir y bajar el bracito, altavoces con las palabras de antaño, tan vacías hoy como entonces.[152]

Al igual que hay unos espacios, una geografía en la vida de cada hombre, también hay unas horas que le son más propias. Ese tiempo diario más íntimo puede ir cambiando a lo largo de los años pero en el recuerdo sólo aparecen aquellos momentos que en el presente, en el hoy tienen más significado. Miguel, cercano ya a la vejez, desea la muerte para alcanzar el encuentro definitivo con Nerissa. Sus horas, incluso en el recuerdo, no pueden ser otras que las del atardecer, las del ocaso. Son su tiempo más íntimo:

> ¿Por qué en mi memoria predominan las tardes, hay menos amaneceres y muy raros mediodías? Sólo sobre la playa tangeriana de mi infancia luce el sol meridiano. Cada ser tiene su hora propia.[153]

A lo largo de la novela aparecen fiestas tradicionales, entre ellas el Carnaval. Miguel evoca ese tiempo ritualizado de fiesta y quiere desentrañar su profundidad, todo lo que en ella hay de misterio, de sagrado...dejando a un lado los aspectos más superficiales y anecdóticos.

---

[149] Ibidem, 77
[150] Ibidem, 81
[151] Ibidem, 112
[152] Ibidem, 114
[153] Ibidem, 184

Carnaval, tiempo ambiguo y mágico para la verdadera resurrección del año![154]

Miguel señala el carácter ambiguo de esa fiesta porque no es sólo algo exterior sino algo que se incorpora a su ser, es expresión de su mundo interior, del que cada vez es más consciente. Sabe que desde la ambigüedad que exalta el carnaval y la conciencia de esa ambigüedad es posible un cambio, una resurrección. La visión general que Miguel tiene de la sociedad, del mundo, es esencialmente crítica. Es una imagen también propia del hombre que se encuentra en el período purificativo de un proceso místico.

Nave de los locos; hablan del orden jurídico y empiezan por esta imposible monstruosidad; la ignorancia de la ley no excusa su cumplimiento. Pues ¿y su orde económico?: No frenar ningún egoísmo; ya la mano invisible lo convertirá en bien común.¿Y la política? Su verdad es la opinión de la mitad más uno.[155]

Miguel vive las experiencias en estrecha relación con la cultura y busca que los acontecimientos se realicen en unas fechas determinadas. Hay una sacralización de su tiempo con Nerissa y de alguna manera quiere que todo el futuro gire alrededor de él:

Perezca quien no arda en esa llama. ¿Será el treinta de Mayo, día de Advenimiento?[156]

El hombre no sólo sacraliza el espacio sino también el tiempo. Así todo lo que se realiza en ese espacio y tiempo está impregnado de la magia interior. La vivencia de lo sagrado es importante. Lo sagrado nunca se prodiga y se manifiesta cuando se rompen los conceptos de espacio y tiempo:

No soy de ningún sitio, y mi hora es otra. La de mañana y la de ayer,[157]

b. Evocación de los recuerdos. Experiencia mística en Mallorca

Desde el primer capítulo de **Octubre, Octubre**, Miguel nos habla del Almendro, pero nos es hasta el capítulo cuarto que se titula "El Almendro en llamas" cuando nos cuenta realmente lo que significa esta palabra para él. La experiencia fue tan importante, que modificó su comportamiento. Los sentimientos de dolor y frustación que había experimentado hasta entonces por el abandono de Nerissa encuentran una vía de sublimación. La mística aparece como el camino para alcanzar de nuevo ese objeto de deseo que le ha abandonado:

Me fui a Mallorca, como pude haber ido a cualquier otro sitio sin recuerdos..¿Por qué me sobrevino allí y no antes, en Stambul, en Argel, en tantos sitios donde pasé de largo ante el milagro?[158]

Cada hombre, de hecho, prolonga a través de su vida el efecto de su apego a sí mismo. Se mantiene incesantemente en acción con el fin de alcanzar un resultado válido en la duración del ser personal. En la medida en que se abandona a la servidumbre del presente al

[154] Ibidem, 188
[155] Ibidem, 190
[156] Ibidem, 310
[157] Ibidem, 77
[158] Ibidem, 156

futuro, es la persona plena de sí misma, orgullosa y mediocre, que el egoísmo aleja de la vida a la que el P. Tesson llama "divina", y que puede, más vagamente, llamarse "sagrada".[159] Miguel cuenta esta experiencia en Mallorca cuando ha pasado un año:

> Sólo ve la Zarza Ardiente quien la lleva dentro de sí. Como yo el Almendro, acaba de hacer un año. ¡Sólo un año; ya un año![160]

Hay que señalar también que la experiencia mística está reservada a la madurez, a la proximidad de la muerte, en el momento que faltan las condiciones favorables para la experiencia real. En la experiencia mística lo que entra en juego es ante todo el pensamiento y sus decisiones, incluso las negativas, pues el pensamiento mismo no apunta más que al aniquilamiento. En este terreno, las apariencias primeras tienen poca relación con las del erotismo. Pero no olvidemos que el amor a un ser dado es la forma de la efusión mística: en Europa se ama a Cristo y en la India a Kali... y, en todas partes, se ama a Dios. Miguel sitúa su experiencia mística, su amor por Nerissa, en un espacio y un tiempo concreto: en Mallorca y por la mañana:

> avancé por el sendero cuesta arriba a lo largo del bardal. En el vértice, señor en un trono, solitario y aislado, un árbol más alto. Fue agrandándose a compás de mis pasos y, de repente, cuando estuve ante él, un súbito silencio sobrevino. Me sentí en un recinto sagrado, descubriendo que el Absoluto empieza en el Silencio, más allá de la música de las esferas. Entonces flameó mi Zarza Ardiente.[161]

Al hablar de "mi Zarza Ardiente" continúa con la tradición religiosa judeo cristiana, ya que Moisés entró también en contacto con el Absoluto a través de la Zarza Ardiente y, al personalizar la experiencia con el pronombre posesivo, la individualiza. Más tarde explica lo que vio y cómo se sintió. Hay flagrantes similitudes, hasta equivalencias e intercambios entre los sistemas de efusión erótica y efusión mística. Pero estas relaciones no pueden aparecer lo suficientemente claras más que a partir del conocimiento experimental de las dos clases de emociones. Para Georges Bataille:

> prácticamente, los estados que habrían guardado los psiquiatras con un juicio precipitado no entran en el campo de su experiencia, no nos son conocidos más que en la medida en que son personalmente experimentados. Las descripciones de los grandes místicos podrían en principio paliar la ignorancia, pero esas decripciones desconciertan en razón de su simplicidad, no ofrecen nada que se aproxime a los síntomas de los neurópatas...Si queremos determinar el punto en el que se esclarece la relación del erotismo y de la espiritualidad mística, debemos volver a la visión interior, de la que únicamente, o poco le falta, parten los religiosos.[162]

En todo proceso místico aparece una identificación entre naturaleza y personaje. En algún momento de la experiencia, el paisaje no es tan sólo un estado de ánimo sino que también ilumina la vida insconsciente de quien lo contempla o imagina. Las dos experiencias místicas narradas en los capítulos "El almendro en llamas" y "La playa y el morabito" tienen en común que la naturaleza es el vehículo de la iluminación que le lleva al éxtasis:

> Se incendió aquel encaje de ramas. El almendro floreció de golpe. Me quedé sin razón, puro mirar atónito, ante aquel fuego blanco de infinitos pétalos. Ardiente por su vibración. En eso consistía el

[159] Citado por G. Bataille, **op. cit**., pág. 322
[160] J. L. Sampedro, **op. cit**., 1982, pág. 184
[161] Ibidem, 157
[162] G. Bataille, **op. cit**., pág. 372

milagro: en que al estallar en flor, el almendro vibraba rapidísimo como un diapasón callado, obligando a ondular el universo. Vibraba el aire, el perfil de la colina, el firme de la tierra, el cielo y hasta el silencio. El cosmos se centró en el Almendro, condensado él mismo en encendida nieve, blancura vibrante, luz absoluta. Cegadora y, por eso, tenebrosa también. Vibración de oscura luz: el Absoluto.[163]

Lo que revela la experiencia mística es una ausencia de objeto porque el objeto se identifica con la discontinuidad y la experiencia mística, en la medida en que Miguel tiene la fuerza para operar una ruptura de su discontinuidad, introduce en él el sentimiento de la continuidad. El desfallecimiento deseado no sólo es el aspecto sobresaliente de la sensualidad del hombre, sino que también lo es de la experiencia de los místicos. La experiencia mística dura un instante y después de ella el mundo es como antes:

Cuando volví del éxtasis, el mundo era como antes... El almendro ya no tenía flores, parecía más reseco que nunca, como si quisiera provocarme a no creer en el milagro[164]

Si el tiempo y el espacio y el mundo en general despues de la experiencia vuelven a ser los de siempre, el hombre también.

No debe tenderse a rebajar la experiencia de los místicos como lo hicieron los siquiatras, no siempre intencionadamente. Tampoco hay que espiritualizar el terreno de la sexualidad para elevarlo al nivel de las experiencias etéreas, como hacen los religiosos.

No caí de rodillas, no ocurrió nada espectacular. Me límite a reanudar mi camino -eso sí, tembloroso todavía-, hasta coronar la colina y descubrir el mar. El tiempo había vuelto a ponerse en marcha.[165]

Pero como toda experiencia profunda, vivida, no desaparece, está ahí para siempre. Miguel utiliza el lenguaje de los místicos cuando se acercan al Absoluto: florecer, caverna, árbol. No tiene que buscar un lenguaje propio, lo ha heredado de toda una tradición. Si en el Génesis, un árbol del bien y del mal constituyó tan riguroso límite que con la transgresión se acabó el Paraíso, en **Octubre, Octubre** nos encontramos con el árbol del Absoluto:

ya estaba florecido en mí para siempre, ya había brotado en mi caverna interior el árbol del Absoluto.[166]

Siguiendo el pensamiento de Georges Bataille, los trances, los encantamientos y los estados teopáticos que describieron a porfía los místicos de todas las disciplinas (hindú, budista, musulmana o cristiana, sin hablar de aquellos, más escasos, que no pertenecen a religión alguna), tienen el mismo sentido: se trata siempre de un desprendimiento en relación al mantenimiento de la vida, de la indiferencia por todo lo que tiende a garantizarla, desde la angustia experimentada en semejantes condiciones hasta el instante en que los poderes del ser zozobran. Y finalmente, del libre desarrollo de ese movimiento inmediato de la vida que acostumbra a estar comprimido, que se libera de repente en el desbordamiento de una alegría de ser infinita.

La experiencia del Almendro en llamas es una experiencia cumbre en la vida de Miguel. El antiguo objeto de deseo, Nerissa, se ha sublimado a través de una experiencia mística en la que Nerissa forma parte del Absoluto. A partir de ahí la frustación y el dolor

[163] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 157
[164] Ibidem, 157
[165] Ibidem, 157
[166] Ibidem, 157

pueden tener un nuevo sentido:

> Con la pluma sigo adelante, buscando un sentido a mi abatimiento. Para eso me fue dada la visión del Almendro.[167]

c. Provocación de las vivencias. Isolina, la tentación

La relación de Miguel con Isolina es justificada por Miguel desde distintos puntos de vista, como una posibilidad de salvación no sólo para él sino también, o más, para ella:

> Me va a llevar a Balj, siendo yo su guía; voy a ayudarla dejándome llevar de su mano. Tu mano, Nerissa; no puede ser otra cosa.[168]

Miguel vive la relación con Isolina como un encuentro con Nerissa y a la vez ese encuentro y esa relación son un viaje imaginario a Balj, cuna de Rumí. En sus encuentros, los mapas y los libros de geografía y de viajes les sirven para imaginar países y explorarlos. Considerar los viajes sólo como imaginarios es un punto de vista moderno; no siempre se puede discernir cúal es la información geográfica y cúal es la simbólica. A menudo un mismo objeto puede incluirse a la vez en una y en otra. En algunos capítulos "Peregrinos a Balj" y "Despertar en París" el viaje da un principio de unidad; a causa del viaje los personajes se nos dan a conocer o se realizan. Por encima de la aventura concreta Miguel vive otro viaje, el del hombre a través de su existencia. La idea del viaje está relacionada también con la idea de la muerte:

> Los viajes; el de la muerte como puerta para la reencarnación y el más apacible, hacia Balj.[169]

Miguel es consciente de la diferencia de edad que hay entre él e Isolina. Busca antecedentes en este tipo de relación y los encuentra, como es habitual, en el mundo de la cultura y, más en concreto, compara esta relación con otras del mundo antiguo:

> Edipo conducido por Antígona. La más dulce muchacha, la más conmovedora pareja en aquella edad de dioses sobre la tierra.[170]

Cuando se encuentra con Isolina desnuda, la realidad de la carne, Balj desaparece. Hasta ahora no había comenzado el viaje; sólo lo había hecho en la imaginación. Ahora la realidad exterior se impone. El recuerdo de las circunstancias pasadas se hace desde el punto de vista de la razón y ello hace que los sentimientos no afloren con toda su fuerza. La circunstancia presente, que se vive a fondo en el plano de los sentimientos, es la que vitalmente conmueve a Miguel, la que lo trastoca, la que lo hace ser, al fin, de carne y hueso. La razón no le lleva muy lejos, los sentimientos, en cambio, le dan vida. Las circunstancias que ahora se le presentan le obligan a dar respuestas. Evidentemente hay circunstancias en las que el personaje se encuentra con toda su debilidad; es entonces cuando se encuentra con la verdad de sí mismo. La experiencia erótica vinculada a lo real es una espera de lo aleatorio, es la espera de un ser dado y de unas circunstancias favorables. El erotismo sagrado, dado en

[167] Ibidem, 114
[168] Ibidem, 265
[169] Ibidem, 275
[170] Ibidem, 265

la experiencia mística, quiere solamente que nada perturbe al sujeto. El cuerpo desnudo de Isolina pone de manifiesto una realidad que no desea y le impide el juego de la sublimación:

> Cuando al dar vista a Balj, inesperadamente, abrió su manto y emergió desnuda...Balj tragada fue por los abismos de la degradación.[171]

Entre sensualidad y mística existe un conflicto secular. Hay que señalar las palabras que utiliza Miguel para expresar sus sensaciones ante el cuerpo desnudo: abismos, degradación. En la experiencia mística, la mortificación tiene por objeto extirpar los "apetitos" que disipan las energías del alma. Apetito es el apego desordenado de la voluntad y de los sentidos a las criaturas, entendiendo por tales tanto las cosas materiales como las espirituales y divinas. El desorden consiste en buscar en ellas el propio gusto y no a Dios. Su remedio está en la "pobreza espiritual", o desnudez de la voluntad y de los sentidos. La pobreza abarca lo temporal y lo eterno. El desprendimiento así practicado trae pureza de alma, libertad de las cosas y, en la misma medida, posesión de ellas en Dios. Miguel, al rechazar a Isolina, vence la tentación que ésta representa. No ha caído el desorden, ha practicado el desprendimiento. Todo ello le posibilitará un ascenso en su vía mística, le prepara para el período iluminativo. Cuando describe el cuerpo de Isolina nos dice:

> emergió desnuda: tallo de lirio con melena negra y sombría también su flor secreta e insolentes las rosas de sus pechos.[172]

Lo que se opone al rechazo del erotismo no radica en la cuestión de saber si para alcanzar los fines más deseables es "útil" renunciar a la vida sexual, lo que hay que preguntarse es si una resolución fundamentada sobre un cálculo, en particular una renuncia, es compatible con el estado de indiferencia que rige las posibilidades de la vida mística. No podemos decir que no se pueda alcanzar este estado mediante una resolución calculada. Pero si alguien lo consigue es "a pesar de" su cálculo, y "a pesar de" su resolución.

Los religiosos argumentan que la razón por la que se practica la continencia entre los cristianos no es el temor a la sexualidad. En uno de los más interesantes estudios, el P.Louis Beirnaert, al examinar la aproximación que entre la experiencia del amor divino y la de la sexualidad introduce el lenguaje de los místicos, señala *la aptitud de la unión sexual para simbolizar una unión superior*. Se limita a recordar, sin insistir, el horror de principio del que la sexualidad es objeto:

> Nosotros somos, dice, quienes, con nuestra mentalidad científica y técnica, hemos hecho de la unión sexual una realidad puramentebiológica..." Según él, si la unión sexual tiene la virtud de expresar "la unión del Dios trascendente y de la humanidad", es que "tenía ya en la experiencia humana una aptitud intrínseca para significar un acontecimiento sagrado". "La fenomenologia de las religiones nos muestra que la sexualidad humana es, de entrada, significativa de lo sagrado.[173]

El P. Tesson, que hace de la moral el principio soberano de la vida mística, lejos de mostrarse contrario a la sensualidad, señala su conformidad al designio de Dios. Según él: *dos fuerzas de atracción nos atraen hacia Dios: una, la sexualidad, está inscrita en nuestra naturaleza", la otra, la mística, "viene de Cristo"* [174]

---

[171] Ibidem, 311
[172] Ibidem, 311
[173] Citado por G. Bataille, **El erotismo**, Tusquets, Barcelona, 1988, pág. 308
[174] Ibidem, 314

El principio de olvidar la sensualidad en favor del estado místico es cuestionable. Sólo mencionaremos, en este sentido, que el misticismo musulmán -el de los sufíes- pudo hacer coincidir la contemplación y la vía del matrimonio.

En su relación con Isolina, Miguel confiesa su no atrevimiento con Nerissa. El miedo, la desconfianza, el retraimiento producen una reacción. La reacción se produce gracias a un clima espiritual. Nerissa sigue siendo una presencia constante a lo largo de toda la experiencia mística y en concreto en el período purificativo. Miguel la lleva en su pensamiento y eso provoca que encuentre sus huellas por todas partes, incluso mientras dura su relación con Isolina que, como hemos visto, significa la tentación. Cuando Stefi, la abuela de Isolina, le enseña un estuche con una foto, rápidamente hace memoria de un retrato de Nerissa y lo recuerda con una fidelidad absoluta. Ya hemos visto que las fotos son elementos redundantes en el discurso narrativo y que el autor las utiliza para marcar con mas fuerza la idea de ampliación del universo personal. Todo lo nuevo es paralelo a algo anterior que no lo anula, sino que lo amplia. De ahí se desprende el sentimiento que las cosas se reencarnan, al igual que las personas:

> Aquel retrato infantil que me enseñaste en Brighton..!Hasta las cosas se reencarnan! Otra trinidad: la vieja gitana de ese palacio,la eterna Nerissa que me aguarda después, la joven Nerissa que me espera ahora.[175]

MIGUEL DE CERVANTES

[175] J. L. Sampedro, **op. cit**., 1982, pág. 305

II.2.2. Período iluminativo

La pureza de espíritu dispone a la "iluminación", que señala el ingreso en la vía mística. Mas el esclarecimiento y la transformación no son aún plenos al final del período purificativo porque la pureza del alma es sólo relativa. Quedan por extirpar ciertas imperfecciones voluntarias y otras involuntarias o psicológicas, a las que no alcanza la purgación ascética. Unas y otras son el objeto de la "purificación pasiva", que comprende el sentido (noche del sentido y del espíritu). Según el gran maestro de la "noche oscura", San Juan de la Cruz, la primera tiene lugar entre el período purificativo y el iluminativo y la segunda entre el período iluminativo y el de la unión. Representan el lado atormentador, negativo, de la iluminación.

Característica principal de la iluminación es la "luz" infundida en el alma. Tiene como efecto la "contemplación" que San Agustín califica de "sabiduría" e intuición amorosa de Dios. Iluminación, conocimiento intuitivo y amor resultante de la iluminación del alma son los elementos esenciales de la contemplación. Se llama infusa con respecto a la iluminación divina que la causa, y "pasiva y sobrenatural" con relación al sujeto que la recibe. A diferencia de la purgación activa o áscetica, que implica esfuerzo personal, la pasiva o mística es consecuencia de la contemplación infusa. Hay una purificación pasiva del sentido y del espíritu, así como del tiempo en que acaecen. En algunos casos pueden coexistir, pero la del espíritu nunca precede a la del sentido.

La purificación pasiva del sentido (noche del sentido): es la purgación de la parte inferior del alma (facultades orgánicas internas y externas). Es "común" a los principiantes y "amarga y terrible" por la "oscuridad y aridez" que produce. Es característico del tránsito de la purificación a la iluminación y tiene como efectos el reconocimiento de las imperfecciones, antes invisibles, y la limpieza y libertad del entendimiento "para entender la verdad" que no entra por el sentido. Sin embargo, la purgación del sentido no termina hasta que haya sigo purgado el espíritu: *porque todas las imperfecciones y desórdenes de la parte sensitiva tienen su fuerza y raíz en el espíritu*. Según explica San Juan de la Cruz [176]

La purificación pasiva del espíritu completa, intensificándola, la purgación del sentido y dispone el espíritu para la unión transformante. Señala el paso del período iluminativo al de unión y tiene que ver con las imperfecciones inconscientes. Es la condición del "hombre nuevo" iniciada en el período ascético y que ahora culmina en una iluminación inefable de las potencias y sentidos por el "divino fuego".

El período iluminativo consiste en el desarrollo de la contemplación, esto es, del conocimiento y amor infuso, lo mismo hay que decir del período unitivo, que contiene los últimos grados contemplativos. La contemplación iluminativa abarca los grados comprendidos entre la meditación y la unión extática del desposorio.

El momento de pasar de la meditación al recogimiento lo reconoce el místico por tres señales: incapacidad para discurrir, aversión a la representación de objetos particulares y, sobre todo, gusto: *de estarse a solas con atención amorosa a Dios, sin particular consideración*,[177] como comenta S. Juan de la Cruz. Cada uno de estos grados significa un avance sobre el anterior en el camino de la unión y su correspondencia con los descritos por místicos no cristianos es sólo genérica.

Todas estas características se dan en el período iluminativo que vive Miguel. Hay una purificación de los sentidos y, de esta manera, la experiencia con Isolina adquiere sentido.

[176] Citado por A. L.Cilveti, **Introducción a la mística española**, Cátedra, Madrid, 1974, pág.24
[177] Ibidem,26

Este período se caracteriza por los viajes externos que preparan el encuentro solitario con la amada a través de la meditación y la contemplación. En este tiempo, Miguel realiza estudios sobre mística y va al desierto para encontrar personas que están viviendo o desean vivir experiencias místicas similares a las suyas.

a. Características de este espacio. París, Argelia, Barrio de Legazpi

Miguel quiere vivir una nueva etapa en su vida. El espacio actúa reforzando los efectos y sirve de vehículo a las intenciones del novelista. Los cambios indican puntos sobresalientes de la composición y de la curva dramática de la narración. En "Papeles de Miguel" el protagonista nos cuenta su viaje externo y su viaje a la memoria. En el período ascético, purificativo, la importancia del viaje a través de la memoria, para poner en evidencia el pasado que ha ido construyendo el presente, ha sido grande. Ha significado saber más a cerca de él mismo. El viaje ilustra el tránsito de una situación anímico- espiritual a otra que proyecta el movimiento del espíritu. Concreta una subjetiva voluntad de hacer, de ser. En su esencia originaria, el viaje es menos una aventura que una búsqueda. La decisión de marchar nace, sin duda, de la voluntad de romper con el medio familiar y el estéril estacamiento de las costumbres, pero más aún del deseo de deshacerse del hombre viejo, de lanzarse al camino de la propia transformación. Las etapas de un viaje corresponden a un proceso iniciático. El viajero retorna transformado: impregnado de lo desconocido, llega convertido en un "héroe", un hombre nuevo.

El viaje puede ser, también, inmóvil, interior. La lección que sirve para todo viaje es que el éxito sólo se consigue si el héroe llega a identificarse con el objeto de su búsqueda, el Otro. Miguel, dentro de un proceso místico, se mueve desde una situación concreta de cotidianeidad, de vida organizada, hasta un allá y un entonces, hacia un espacio y un tiempo diferentes. El viaje es la búsqueda de un irse haciendo hombre, de las experiencias, sacrificios, aventuras por los que viaja hacia la búsqueda,la conquista de la madurez. No es de extrañar que el viaje, -o el cambio de un espacio-, sea un motivo literario estructurante también para la literatura mística.

París es el nuevo espacio en este período Iluminativo. Está lleno de memorias del pasado con Miguelito y Monique, la madre de Miguelito. Si en el período purificativo ha hecho memoria de su infancia, adolescencia y juventud, en este nuevo período se refiere a la vida adulta, en la que se acostubra a adquirir el compromiso matrimonial y el de la paternidad. París significa también un dejar atrás el recuerdo de la experiencia reciente con Isolina, que representa la tentación de la carne. París es, de alguna forma, una puerta que deja atrás el pasado y le abre un futuro:

> Isolina fue dejar atrás mi interior; este París, velo de colorines sobre el denso cursillo, es dejar atrás mi exterior: lo bebo por eso con avidez.[178]

La experiencia con Isolina fue marcada por la intensidad. Confiesa cuanto duró la presencia de su ausencia. Los viajes imaginarios que proyectaban, a la vez que satisfacían una ansia de maravilla, también transmitían el sentimiento de querer escapar de la gravedad de la condición humana. Tener el sentimiento de errar es promesa de otra vida en la que todo es posible. Miguel equivocó su viaje imaginario. Buscaba en la ciudad, dentro de él, en los demás, ese hilo que conecta, una perspectiva, una regla interna. Miguel no encuentra lo que

[178] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 343

buscaba pero se encuentra más a él mismo:

> Pues cuando Balj se desvaneció aquella tarde como espejismo, cuando ya había dejado de estar en el error, la rutina adquirida por mi cuerpo durante las semanas de intoxicación me provocaba todavía pensamientos y hasta sueños. Mi alma seguía retenida cuando ya mi espíritu se había liberado.[179]

Miguel siente la euforia de aquél que no ha caído en la tentación. No tiene sentimiento de culpa ni remordimiento. Tener remordimientos es una manera de continuar manteniendo una situación de culpa. El ha triunfado. No ha caído:

> Tan vacío y libre me siento que ya no es cuestión de mis aposentos, porque no hay paredes, corredores ni escaleras. Habito un altiplano donde nomadeo en libertad, bajo el cielo que es mi único manto. Aún no estoy ante el blanco muro absoluto, pero no veo nada frente a mí, ni siquiera yo mismo en el espejo interior.[180]

Aquí vemos que Miguel, para expresar su estado interior, utiliza el vocabulario que hace referencia a la casa, a la morada. Se suma a la tradición mística de Sta Teresa y San Juan de la Cruz. La referencia al muro blanco está en contraposición a los distintos muros delante de los cuales siente encontrarse el autor. Miguel ha tenido que abandonar la situación inicial que le servía de marco y emprender el viaje. Los símbolos de la puerta y el muro que aparecen a lo largo de la novela ilustran las posibilidades del viaje. Si la imagen del muro aparece varias veces es porque los lugares cerrados favorecen las fantasías, tanto de los que estan dentro como de los de fuera.

Es posible que Miguel se viva a sí mismo con una gran ambigüedad, o mejor, con una gran dualidad. A veces parece que esa ambigüedad no se la consiente personalmente, pero es capaz de observarla hasta en una ciudad. Al igual que admira a los místicos árabes y sufíes, admira a Kavafis y admira también la ciudad de Venecia:

> Pero domina la Venecia dieciochesca, genial, de vida ambigua: piedras descansando sobre agua; fulgente joya engastada en fango (que la va devorando)[181]

En lo que se refiere a espacios, Miguel comparte con Nerissa Londres y con Miguelito París. De esas ciudades extranjeras, como viajero, recuerda hoteles y restaurantes. En su peregrinaje a París, Miguel vuelve a espacios que compartió con Miguelito:

> Me he atrevido incluso a volver al restaurante de aquella noche, "Le Vieux Gaulois.[182]

Al igual que sucedía en el período purificativo, Miguel no hace apenas referencia a la comida. Podríamos decir que, como buen místico, "pasa del aire", no da ninguna importancia a las cosas "terrenales" de la carne, de ahí que ni las consigne. Al hablar de ese restaurante de París hace alusión a la música y a las personas con las que se relacionó. Nada más. Los espacios que vivió con Miguelito en París no le traen un recuerdo doloroso, le traen tan solo su sólo presencia.

> No me afectó el recuerdo; no vibró ni una fibra de mi cuerpo. En cambio, ¡qué emoción interior la

[179] Ibidem, 345
[180] Ibidem, 346
[181] Ibidem, 344
[182] Ibidem, 348

indudable compañía de Miguelito! ¡Qué seguridad de tu presencia![183]

El espacio, lo mismo "real" que "imaginario", se asocia e incluso se integra a Miguel, del mismo modo se confunde con la acción o el discurrir temporal. Miguel recuerda otros espacios aunque no vuelve a ellos; un ejemplo es Blanes. Al hablar de su hijo nos va contando su propia historia ligada a la suya, a un espacio, a un tiempo y a unas personas y acontecimientos. Nos explica también su divorcio:

Tenía...sí, cinco años. Estábamos en Blanes, después de mi divorcio.[184]

En su deseo de trascender siempre la propia historia personal, hace memoria de que, cuando él iba, Blanes era todavía casi el mismo pueblo que habitó Joaquim Ruyra. No había un solo rascacielos y las casas paralelas a la curva del mar eran estilo del país, el paseo accedía directamente a la playa.

El recuerdo de Blanes es provocado por su estancia en las playas argelinas, su nuevo punto de peregrinaje. Toda la experiencia humana tiene los ingredientes de la novedad y todas las aventuras provocan inseguridad. La memoria personal nos apoya por analogía ya que sin memoria no hay aventura. El viaje de formación o de experiencia forma parte de la narración, Miguel llega a ser quien es a través de las "aventuras" y de la experiencias y de superar hábilmente obstáculos que parecen difíciles en un momento dado. En "Papeles de Miguel" nos da a conocer su viaje iniciático y de formación tanto a nivel personal como a nivel místico. Si en un principio estos dos caminos no tienen nada en común, conforme va avanzando la novela el desarrollo personal y el místico confluyen en uno solo:

Una playa poco mayor que ésta de Ras-el Djeb, donde para acercarme más a ti he venido con Mahmud[185]

Antes de su viaje al desierto de Argelia y como imagen o visión del desnudamiento interior, necesarios para el período iluminativo, Miguel abandona la casa y el barrio de Madrid que le recogió en su primer peregrinaje y que le evocó toda su adolescencia y juventud. Los paisajes que descubre en Argelia evidencian a Miguel su camino místico y el que otros autores dejaron descrito. En esta nueva estapa del período iluminativo, inicia un viaje exterior en el que nos señala contínuamente que los pasos recorren no aquello que se encuentra fuera de los ojos sino lo que se encuentra dentro:

Ante nuestros ojos se encarnaban los versos 566 y siguientes del "Mathnawi", que describen la vida mística, el "Introrsum ascendere" de los místicos cristianos; el viaje exterior y el interior; "el cuerpo camina sobre el polvo; el espíritu, como Jesús, sobre la mar" Una mar como ésta, así de propicia.[186]

Hay siempre en Miguel un viaje exterior y un viaje interior que se vive también en el dualismo del cuerpo y del espíritu. El cuerpo es relacionado con el polvo y la tierra y el espíritu con el mar y el agua. Como la aventura romántica, la de Miguel es siempre una aventura transcendental; para él es tan importante el destino del viaje como el camino que ha de recorrer para llegar. La aventura y el viaje son una metáfora de la vida de los hombres, de una larga tradición en la cultura occidental. Este tipo de aventura que podríamos llamar viaje

[183] Ibidem, 348
[184] Ibiedem, 376
[185] Ibidem, 376
[186] Ibidem, 379

interior, tiene como objetivo el conocimiento de uno mismo y del universo.

En su viaje exterior e interior, Miguel se siente acompañado por Nerissa. El sentimiento de la presencia y la ausencia de la amada es una característica del periodo Iluminativo en que se encuentra Miguel:

> Solo no, sino contigo, Nerissa. El mundo adquiría a mi alrededor creciente densidad. El recio viento era una salvaje y perfumada caricia en el rostro, como si me azotara con tus cabellos.[187]

El novelista introduce términos humanos para referirse al amor místico. Toma elementos de la civilización cultural para interpretar la experiencia ordinaria y la extraordinaria. Al expresar su experiencia, comenta que es "Como si me azotara", porque la violencia es a veces la única forma de sentir.

Todo viaje implica exploraciones metódicas de los emplazamientos y costumbres. En su viaje a Argelia, cuando inicia la peregrinación para conocer al santón, habla de la comida:

> Sus mujeres nos trajeron agua, pan de cebada, chumbos, unas ciruelas y té con menta[188]

La comida es muy frugal y en cierto modo se acomoda a la comida de los místicos. Se da poca importancia al alimento del cuerpo porque es más importante el alimento del espíritu. La comida en todas las religiones ocupa un lugar señalado y dentro de la mística los ayunos son importantes. Con la comida todas las religiones intentan que los hombres dominen su cuerpo, ya que no sólo hay que dominarlo con la sexualidad sino también con la alimentación. Los pecados del cuerpo son la lujuria y la gula. Si Miguel con Isolina ha vencido la lujuria, ahora pone de manifiesto que está libre también de la gula. El período de la ascética desapareció y ahora nos encontramos con el periodo iluminativo. Cuando Miguel nos habla del santón, del ermitaño, alude a los alimentos de que dispone para comer:

> En un apoyo de manpostería, junto a la puerta, un cántaro de agua y algunas vituallas, seguramente aportada por los campesinos y pastores de la comarca: dos hogazas, queso de cabra, una lata de té, un pilón de azúcar envuelto en su habitual papel azul, un plato de barro con tapa de fina cestería.[189]

Además Miguel nos señala que los alimentos que tiene el santón le han sido regalados como pura dádiva. Pone en práctica su total entrega al Absoluto, a lo espiritual, y no se preocupa por las necesidades de la carne. El le protege: "Mirad las aves de cielo...".

El espacio en el que habita el santón está lleno de silencio y de vacío, elementos sumamente necesarios para pasar del período iluminativo al período unitivo. El espacio ha de favorecer el recogimiento que, según la mística, permite la entrada de las potencias dentro del alma y posibilita la quietud. La quietud es el sentimiento de la presencia de Dios, que redunda en "gustos" espirituales y corporales. Implica unión de la voluntad, pero no del entendimiento, la memoria y la imaginación. El espacio del santón también despierta en Miguel el recuerdo de los versos de Quevedo:

> Dentro era la penumbra, el frescor húmedo, el silencio encerrado, la vida suspendida, la paz en el vacío. Me asaltó el recuerdo no de Rumí sino del pasmoso Quevedo; ese grito suyo que repitió más de una vez: "¡Desnúdame de mí!"[190]

---

[187] Ibidem, 379
[188] Ibidem, 380
[189] Ibidem, 380
[190] Ibidem, 381

Estos versos de Quevedo aparecen varia veces a lo largo de "Papeles de Miguel". Son un *leitmotiv* en la obra porque son un *leitmotiv* para Miguel. Su meta es el desprendimiento, experiencia necesaria para alcanzar la unión. Desnudarse de todo deseo, de toda pasión, de todo bien material. Desnudarse también de la memoria y del pasado porque las novelas de Miguel y "Los papeles" son su memoria. La memoria puede resultar un fardo pesado y de ahí que los versos de Quevedo expresen perfectamente la necesidad interior de desnudarse de sí mismo, incluso de sus novelas. Dentro de la tradición religiosa los que encarnan este desnudamiento son los místicos.

No es casual que las grandes religiones nacieran en el desierto, a través de hombres solitarios enfrentados con esa metáfora de la Nada y de lo Absoluto. En ese peregrinaje exterior al desierto, después de haber estado en la ermita, nos habla de su estado interior, de su viaje interno:

> Sentí cansancio en mis viejos huesos, pero en mi pecho cabía el aliento del Universo, como si el santuario me hubiese depurado. Eso:como si me hubiese lavado de todo, desprendido de ovas, de musgo, de líquenes.[191]

En sus visitas a los santuarios, los peregrinos querían alcanzar la purificación. Miguel se siente limpio después de la visita al ermitaño y esta purificación le prepara para la nueva etapa unitiva. En el período iluminativo, al igual que en el ascético, la purificación es una característica:

> Lavado de todo, depurado...¡Demasiado! comprendí de pronto, lleno de alarma. Nerissa, oh Nerissa, ¿dónde te habías quedado?"[192]

Otra característica fundamental de esta nueva etapa es el sentimiento de la ausencia de la amada. Si en un principio la amada se identificaba en objetos exteriores al amado, en otra etapa la amada no se encuentra en el exterior, sino que se siente dentro de uno mismo. En este período iluminativo, nueva etapa, la presencia de la amada en el interior es inconstante.

> "Me habías abandonado junto a la carretera polvorienta, solitaria como si no condujese por ningún lado a ninguna parte. Tu ausencia era tangible."[193]

Una vez ha abandonado París y Argelia, lugares a los que ha ido en busca de una preparación, viaje profundamente formativo, de nuevo Miguel se encuentra en Madrid. Me gustaría señalar que dentro de su viaje místico, esencialmente interior, no se olvida totalmente de lo que sucede fuera de él. Hay en sus palabras una clara denuncia social en muchas ocasiones, de una forma directa o indirecta. En Madrid ante una alarma que no para de sonar nos dice.

> "Un hombre es golpeado en la calle y apenas produce un grito inadvertido. Una mujer es explotada, un niño tirita en un portal, gentes innumerables viven sus tragedias y nadie clama. La sirena era la voz de la propiedad amenazada, lo más respetable y sagrado de todo."[194]

Miguel se impone después del viaje a Argelia un nuevo cambio de espacio. El viaje

[191] Ibidem, 382
[192] Ibidem, 382
[193] Ibidem, 382
[194] Ibidem, 411

exterior y el interior han de acompasarse de nuevo, llevar un mismo ritmo. El mundo habitual que le rodeaba hasta entonces ahora le es extraño; necesita un espacio que esté más acorde con su nueva experiencia interna:

> De repente mi barrio es ajeno...La coexistencia en el espacio con la Maga de Balj me exaspera. Al imponerme su presencia se empeñan en anclarme aquí. "Nos perteneces", gritan o murmuran. ¡Cómo se equivocan! A estas alturas de la vida, de la peregrinación, ya no se pertenece a nada ni a nadie.[195]

Miguel se vive en proceso, en una necesidad de avanzar, de ir hacia adelante. Siente la necesidad de orden y quiere aventura, pero su inscripción al orden es tan sólida que hasta la aventura es ya ordenada. Para Miguel la aventura de ser tiene una sólida entidad, es la voluntad de encontrar una dimensión perdida. Su deseo de aventura es una respuesta a la necesidad de salir de los límites de lo razonable, es buscar la salida al abismo con el afán de descubrir la realidad que huye. Lo anhelan los que buscan la experiencia amorosa o el aliento místico.

Después del viaje a Argelia deja su barrio, con lo cual continúa su viaje dentro de la ciudad de Madrid. Desinstalarse conlleva riesgos que llevan en sí una necesidad profunda de reconocimiento de nosotros mismos. El vértigo nos recuerda la presencia permanente de lo real. En el viajar, incluso en el cambio de barrio dentro de una gran ciudad, uno reconoce lo poco que es suyo al descubrir lo mucho que no ha tenido ni tendrá:

> Hay que soltar amarras, reanudar el viaje, flotar a la deriva. Vivir es cruzar puertas y dejarlas atrás.[196]

Para marcar exteriormente este cambio interior, ha dispuesto abandonar el barrio. En la vida de Miguel, a veces nos parece más importante lo que sucede en su mente que en su vida real; el paisaje se nos aparece por momentos como una realidad subjetivizada. Miguel relaciona sus experiencias vitales no sólo con la tradición místico-religiosa cristiana, sino también con la oriental:

> Esta etapa ha concluido. En el piso ya me queda poco. Pero he de tirar el barrio también por la ventana. Los brahamanes tienen razón: ha llegado ya el momento de la etapa final."Vanaprastha"; retirarse al bosque. ¿Dónde? Ha de ser a solas, pero no demasiado;[197]

El cambio, el viaje, que abre el espacio a Miguel, aparece como una promesa de felicidad. El viaje está estrechamente relacionado con la noción de desarraigo, capital en toda la novela. Miguel parte siempre en busca de la felicidad, de la realización de la pasión. En algunas ocasiones, en cambio, parece que vaya tratando de extinguir o satisfacer alguna pasión devoradora. Los cambios de espacio dan una expresión sensible al discurrir del tiempo y también sirven para traducir la sicología de Miguel. La visión subjetiva del mundo que le rodea reemplaza al análisis en términos abstractos:

> lejos de todo. Para vivir tus eclipses tendido en el potro; atirantado entre la carne del recuerdo y el ansia del vuelo[198]

El recuerdo de los místicos se hace presente en muchos espacios, y ahora se nos aparece

[195] Ibidem, 415
[196] Ibidem, 415
[197] Ibidem, 416
[198] Ibidem, 416

en Aranjuez. Las citas explícitas de Ramón LLull revelan el nexo entre Miguel y el filósofo. En la cita que reproducimos a continuación, se consigue el efecto estilístico de la transcodificación porque, al variar el contexto en que se sitúa, el elemento reproducido en el texto adquiere una función y un valor nuevos con respecto al texto originario:

> Recordé el versículo de Llull en Aranjuez, ante las "Castañuelas" en el Jardín del Rey, donde el artificio de la piedra labrada simula que el agua cayendo trepa por la pendiente: "¿Cuándo cesarán las tinieblas en el mundo?... Y el agua, que tiene por costumbre discurrir hacia abajo,¡cuándo llegará la hora en que, por su naturaleza, suba hacia arriba?[199]

Miguel vive intensamente este período iluminativo y convierte los acontecimientos en mensajes significativos. Los mensajes que ve en el exterior son los que emergen de su interior:

> Un hallazgo. Muchos hallazgos estos días. Los acumulo, pues siento que se acaban.
> Todos fugaces; si acaso retenidos como símbolos, como mensaje a mi estado de ánimo.[200]

En esta nueva etapa, Miguel experimenta una serie de sentimientos muy propios del período iluminativo y, de entre todos ellos, cobra especial importancia, por lo que representa de eje en su ascención mística y vital, el sentimiento de la ausencia de la amada:

> Hasta entonces sufro en tus eclipses, desiertos tendidos para mi peregrinación a Ti. En mis momentos de exaltación soy, si acaso, un ayudado por Ti, pero todavía no soy (ese "todavía" es mi esperanza) un arrebatado por Ti, en ese rapto divino que es la tercera y más alta unión de Amor en Ibn-Arabí[201]

En esta nueva etapa del periplo exterior e interior, Miguel vive en una pensión, como ya había hecho en su juventud. Casa Eugenia se encuentra situada en la calle Bolivar El Libertador. El nombre de la calle fue un anzuelo para Miguel:

> ¡Qué diferente esta pensión de la de entonces! ¡Qué distinta además de mi proyectado retiro![202]

El efecto del espacio depende de la posición y del punto de vista del observador. Los movimientos de la mirada introducen en la descripción un elemento dinámico a la vez que permiten una "circulación" y una exploración del espacio en muchos sentidos.

Miguel busca signos de su nueva etapa por todas partes y el nombre de la calle era para él un dato importante. En su intento por dejar atrás el pasado, busca su Jadir en el nuevo barrio:

> El" Ángel púrpura " de Sohravardi; otro Jadir de paso, como el que guió también a Ibn Arabí. Y atrás quedó para siempre el barrio de tía Magda, el barrio de Isolina. ¡Atrás, atrás![203]

Su nueva pensión se encuentra en un barrio bajo, el barrio de Legazpi. Es el barrio de Paco, personaje que aparece en "Octubre, Octubre" y que significa lo instintivo, lo intuitivo, todo lo contrario al pensamiento y a la razón. Simboliza todas las fuerzas primitivas que están en el hombre sin cultura:

---

[199] Ibidem, 416
[200] Ibidem 343
[201] Ibidem, 446
[202] Ibidem, 447
[203] Ibidem, 448

> Esta zona de Legazpi. El matadero y el almacén de frutas. Mugir de reses; olor animal estabulado, llegando hasta aquí según el aire.[204]

El novelista nos guía a lo largo de los caminos que trazó previamente la mirada y establece relaciones entre las diferentes partes de la ciudad y el viaje que se describe, señala las semejanzas, determina las proporciones y apunta los contrastes. En ocasiones, Miguel integra sonidos en los espacios. Hay escenas ruidosas y silenciosas según el tema, el número, la expresión y las actitudes de los personajes y también según el juego de luz y los colores. El ritmo de la frase o del conjunto sugiere también el ruido o el silencio, así como la rapidez o la lentitud. La descripción del espacio revela el grado de atención que el novelista concede al mundo y la calidad de esa atención: la mirada puede detenerse en el nombre de la calle descrita o ir más allá. Miguel nos habla de las calles que rodean la pensión: Calle Guillermo de Osma, Paseo de la Delicias, la Chopera, calle de "Voluntarios Macabeles", calle "Alejandro Saint-Aubin". El espacio es una coordenada que facilita enormemente el paso de un tiempo a otro, a otros espacios y a otros personajes, reales o de ficción:

> Esta pensión se anunciaba también con un rótulo luminoso facilitado por "Coca-Cola". Como la de Luis, en la Novela IV. Mejor dicho, en las cuatro novelas, como si fuera el único retorno posible de Luis a sus fuentes.[205]

Parece que Miguel vive, como Luis, el retorno a sus fuentes en esa pensión. Sólo una habitación le pertenece, los demás espacios los comparte con otros. En la pensión, en su nueva habitación, los libros que le acompañan son pocos y elegidos y todos ellos están en relación con la experiencia que vive:

> En mi pequeña estantería los sufíes resplandecen mejor. Se me saltan a las manos, salvados de toda la ganga que eran los otros libros, escorias de ciencia y técnica.[206]

No sólo le acompañan los sufíes, también le acompaña la música. Utilizar la pintura, la música y la escultura, además de la literatura, es una forma de querer totalizar una visión del mundo. En "Papeles de Miguel" ciertos objetos de la escenografía nos revelan mejor que las palabras y los actos la personalidad de Miguel: su estatuto social, su economía, sus costumbres, sus aspiraciones, su imaginación, su sentido artístico, sus creencias:

> En las desnudas paredes del cuarto repercute mejor la música. El desfallecimiento del Quinteto de Schubert.[207]

Los hombres contaminan las cosas y las cosas a los hombres, se desvanecen los límites de lo inerte y lo animado y dentro, de esta fraternidad entre objetos y dueños, el novelista elige objetos para describirse a sí mismo y a los otros. En la realidad ficticia, los objetos no son nunca desdeñables ni casuales. No sólo conectan con los amores, sino también con sus desengaños y su aburrimiento.

A menudo las emociones y las ideas dan la impresión de tener cuerpo, color y sabor, y los objetos de poseer una misteriosa intimidad, un espíritu. Son pequeños objetos que

[204] Ibidem, 448
[205] Ibidem, 449
[206] Ibidem, 451
[207] Ibidem, 451

despiertan en él pensamientos, recuerdos y añoranzas:

> Echo de menos los globos y también los molinillos de viento, cuadrados, cuadrados de papel incididos por las diagonales casi hasta el centro y clavadas luego las puntas en un palo con un alfiler para que puedan girar. Curioso cómo hace falta la atadura para el vuelo.[208]

Los molinillos de viento le recuerdan la importancia de la atadura para el vuelo. Miguel está aludiendo a su realidad última: su vuelo definitivo. ¿Cuál es la atadura? Su propio cuerpo, la memoria, los libros. Miguel siente su atadura, lo cual significa que nota ya el vuelo:

> Este aire contaminado de barrio industrial...me envuelve en un cristal diamantino. Su agitación está parada y yo, quieto, vuelo como la luz.[209]

Miguel se acerca al final y se siente conducido a él. Sabe que le guían y ahora ya no busca nada, simplemente lo encuentra. Se deja llevar por la fuerza de la vida. Poco a poco se acercará a su última morada, la que configurará la etapa unitiva con la que dará fin a su experiencia mística:

> ¡Cómo se anudan las cosas, cómo voy de mano en mano! Dejarse llevar; el río sabe más. De Ramón el ropavejero a la calle Bolívar; de la señora Eugenia a su primo Pedro; de Pedro al Colegio Lulio; del colegio a los hijos de Pedro: Lucía y Pedrito.[210]

A lo largo de esta experiencia interior de la que da cuenta en "Papeles de Miguel", el protagonista vive en comunión con la naturaleza. La luz constituye un elemento fundamental de la composición; en muchos momentos selecciona los volúmenes y los mezcla, modifica las perspectivas y también los colores. Hay colores predilectos que pueden ser fríos o calientes, puros o matizados, contrastados o fundidos, claros u oscuros:

> El páramo absorbía en su creciente fosquedad las casuchas y las naves industriales. Todo se fundía en el seno de la noche como todo se funde en Él, también oscuro.[211]

Cuando el paisaje exterior se animiza, el interior de los sentimientos se vuelve visible, toma consistencia. Los sentimientos de Miguel se cristalizan en un paisaje, como han hecho los místicos a lo largo de la historia. Es evidente que esta etapa se caracteriza por los viajes y los cambios de espacio, pero no podemos olvidar que, por encima y debajo de los viajes, la verdadera aventura, el reconocimiento del carácter profundamente inexperto del hombre, queda en los únicos dominios en los cuales se ha mantenido siempre viva: en la experiencia amorosa, la intuición intelectual y la creación artística. Estos tres aspectos son la verdadera aventura que vive Miguel y los personajes más importantes de **Octubre, Octubre**. Son la fuerza de fondo que se expresa con distintas formas y recursos.

---

[208] Ibidem, 452
[209] Ibidem, 453
[210] Ibidem, 486
[211] Ibidem, 490

b. Nuevas vivencias que provoca: experiencia mística, experiencia de abandono. Mendigo

Miguel, también como Luis, pone atención a sus sueños. En ellos sabe de sus deseos o descubre aspectos que el pensamiento lógico reprime. Algunos sueños son el preludio de la experiencia mística que Miguel vivirá en esta nueva etapa, son indicios de su cercanía cada vez mayor a Nerissa, al Absoluto. Veamos como nos explica su sueño en París:

> Te cojo en mis brazos: no solamente no pesas, sino que al revés, me levantas como un impulso, me haces flotar como un salvavidas sobre las enredadas algas. Y de pronto se ha invertido la situación: tú me llevas en brazos y yo reclino mi cuello sobre tu hombro, como allí en el "Embankment", aquella tarde.[212]

En este sueño, Nerissa le pregunta si ha descifrado el enigma de un cuento que Miguel inventó y que transcurría en parte en el palacio de la Archiduquesa; allí se oía el llanto de un niño que el viajero no logra descubrir donde está:

> se acerca a lo que fue puertecita de servicio y que se encuentra tapiada, sin duda desde hace mucho tiempo. Allí es donde se oye con toda intensidad el llanto, como si llegara desde un pozo o un subterráneo. Llanto sin violencia, gemir ya resignado en su desesperación...Al fin se aleja el hombre, pero ya no puede olvidar.[213]

Un niño llora. El viajero no lo encuentra. El llanto es resignado en su desesperación. La puerta está tapiada. Todo parece indicar que ese niño es el mismo Miguel viajero, que esconde su llanto y su desesperación, su dolor y su resignación. Pero no lo descubrirá hasta más tarde cuando su viaje, su aventura, esté más avanzada. Cuando nos narra este sueño, aún no ha pasado por el desierto de Argelia; la nada del desierto destruirá la puerta tapiada y surgirá el niño que llora porque se siente abandonado:

> El niño era el mismo viajero niño, llorando de soledad en su interior; una soledad de la que el mundo le había distraido hasta llegar a aquella ciudad. Una soledad no percibida hasta no haber visto el rostro de la Archiduquesa, su belleza devastada por haber sido privada de su amor.[214]

Toda aventura es una aventura a los límites de uno mismo y dirigida al centro de uno mismo. Todos los itinerarios van a despertar aquello que en el viajero es desconocido y oscuro. Los éxitos o fracasos que ocurren en el camino son de idéntica importancia y de idéntico valor e igualmente necesarios: obedecen al irreductible trabajo de tallarse uno mismo su propia estatua.

Para que Miguel alcance una mayor humanidad y tenga la posibilidad de traspasar el umbral, abandonando el "aquí-ahora", debe revelarse lo maravilloso en algo, estar incorporado. Junto al protagomista, ha sido preciso otro personaje, Nerissa, ausente o "presente", con el carisma de allá que porta la tea que arroja esa luz inhabitual sobre el camino, que actúa como precipitante del desplazamiento entre una y otra orilla. La presencia del personaje revelado se va precisando en sus rasgos relevantes a medida que se suceden los acontecimientos. Aún Miguel no ha experimentado el éxtasis en esta nueva etapa. En Argelia, de las aguas, creerá ver aparecer a Nerissa:

---

[212] Ibidem, 346
[213] Ibidem, 347
[214] Ibidem, 348

> vi escapárseles una enorme raya deslizándose hacia mí. Sus alas ondulaban con la lenta sensualidad de una odalisca. Un ángel del abismo[215]

"Odalisca", "abismo", son palabras claves en "Octubre, Octubre", y es importante señalar que aparecen en este momento de experiencia cumbre, junto al agua. Del agua viene la salvación. La universalidad del agua como metáfora espiritual es evidente, desde la Biblia (Juan 4:14) hasta la terminología alquímica (Jung op. cit pag.104) (261) El agua tiene una importancia en **Octubre, Octubre** y en toda la narrativa de J.L.Sampedro. Recordemos la mujer y el agua en **La vieja sirena**, la vida de los gancheros en el río **El río que nos lleva**, el Báltico en **Congreso en Estocolmo**, **Mar a fondo** en la recopilación de cuentos. El agua significa el valor espiritual y, al dar importancia a ese tema, se suma a toda la tradición literaria y mítica.

La unión plena que expresa Miguel en este período iluminativo significa la suspensión de todas las potencias en Dios, Nerissa, incluida la imaginación, y hasta cierto punto, los sentidos externos. Dura poco, a diferencia de la unión transformante del período unitivo, que es permanente. Sus efectos más notables son el sentimiento cierto de la presencia de Dios, el conocimiento de las perfecciones de Dios que sale "a vistas" para el futuro desposorio, la "grandísima ternura" y el progreso en las virtudes. A la oración de unión sigue la "unión extática", en la que se da el desposorio. Entre una y otra sobrevienen, por lo común, la mayoría de los éxtasis, visiones, etc..., aunque estos fenómenos extraordinarios no son exclusivos de ningún período:

> Y en el mismo instante emergió tu rostro, Nerissa, del abismo marino, de la negrura nocturna, del fondo de mí. Volviste a estar conmigo, existiendo a mi lado.[216]

El rostro es el lugar por excelencia en el que se definen los rasgos de la personalidad y de los estados de ánimo. Destacar sólo el rostro es una forma de espiritualizar la ya totalmente espiritualizada relación con Nerissa porque en su recuerdo ya no tiene cuerpo, es tan sólo un rostro.

El éxtasis, wajd del sufismo, tiene varias formas. En general consiste en la suspensión de las facultades y sentidos producida por la intensidad de la contemplación y la debilidad del sujeto. Cuando el éxtasis es violento se llama arrobamiento y rapto y desaparecen en los últimos grados contemplativos, cuando el místico ya ha pasado por la purificación del espíritu. En el éxtasis encontré deleite y descanso, pero llegó la Verdad y desapareció el éxtasis, dice el sufí al-Junayd. Así continua describiendo Miguel la experiencia:

> Me sentí desfallecido...lloré sobre mis manos lágrimas de angustia y éxtasis, como las del niño perdido en el caos adulto de una muchedumbre frenética, cuando ve de pronto a su madre acudir a salvarle cogiéndole de la mano.[217]

Si después del sueño resuelve el enigma de una forma racional, ahora, después de la desolación, ante la ausencia de Nerissa, se produce la revelación. No hay revelación sin desolación. Ahora Miguel vivirá su llanto y aquel niño que oía llorar en el palacio de la Archiduquesa se atreverá a llorar, se dará a conocer porque tiene los brazos de una madre.

Miguel, en el sueño, como Luis, es avisado de lo que le ocurrirá más tarde y puede

[215] Ibidem, 383
[216] Ibidem, 383
[217] Ibidem, 383

resolver el enigma. La palabra "odalisca" forma parte del sueño de Luis y Miguel, al relatar su sueño, relata el de Luis. Hace más visible el hilo conductor que hay entre las dos historias que, en definitiva, son una sola. El protagonista en algunos momentos se encuentra en el umbral de lo maravilloso. A veces está al lado de aquí, del umbral, y clama por una realidad pasada-allá, al otro lado del umbral.

En este nuevo punto de su peregrinaje, Miguel habla de su apariencia externa, hace alusión a su ropa. En el texto "Papeles de Miguel" apenas hay comentarios sobre la indumentaria que lleva Miguel, en cambio se nos habla con frecuencia de la que lleva Nerissa. El que en este período iluminativo se haga mención al especto físico, se justifica porque es un elemento que define también la experiencia mística:

> Qué hallazgo, la vieja capa de mi abuelo! Uno de los pocos residuos de la antigua vida. Me lo traje como símbolo, como algocon varios usos y de pronto he descubierto que es mi abrigo natural para ahora. Por debajo da la sensación de no llevar nada; no ciñe, casi hasta proporciona cierta ilusión de desnudez, de libertad. Comprendo mejor a mis maestros con túnicas, chilabas o kandoras.[218]

Esta capa será su hábito y con su imposición se sitúa en el punto más alto del proceso iluminativo, preparándose para alcanzar su última etapa, el período unitivo. Él ya ha realizado casi todo lo que estaba en sus manos - resistir la tentación de la carne, viajar para encontrar a maestros, peregrinar al desierto, desprenderse de espacios y cosas que amaba- para alcanzar la unión con la amada.

Una de las características del nuevo estado es el sentimiento de felicidad, de gozo. Este sentimiento se produce porque, por un lado, el nuevo estado de desprendimiento en sí da felicidad al depender cada vez menos de sí mismo y, por otro lado, proporciona la satisfacción de sentir que se está llegando al final del camino:

> Al fin adelanto en la desnudez. Ya he alcanzado la dignidad de mendigo. Soy Su pordiosero, Tu pordiosero. Al pie del Muro blanco, en el quicio de Tu puerta. ¡Oh recogedme ya!.[219]

Muro y puerta, desnudez, mendigo, Su y Tu, pordiosero, son palabras que sintetizan su momento, su experiencia. La escasez y la privación son dos conceptos importantes en la experiencia de Miguel porque sabe que se ha configurado gracias al yo y las circunstancias. Para conocerse mejor, ha recurrido a su pasado y ha hecho presentes las respuestas que dio. Tiene conciencia de que se ha construido gracias a lo que recibió y a lo que recibe. En la segunda etapa mística, en el período iluminativo, la actitud de recibir se convierte ya en una realidad vital como se ve claramente en el capítulo que lleva por título "Ascensión a mendigo", donde se pone de manifiesto que todos somos vitalmente mendigos. El sentimiento de abandono hace desear más a la amada. Se siente un mendigo y, de alguna manera, como Luis, parece que la humildad, el aceptarlo todo, aunque sólo sean las migajas, servirá para conseguir lo que desea la Amada:

> La soga muerde al brocal, mi espalda porfiante desgastará tus bronces.[220]

II.2.3. Período unitivo

[218] Ibidem, 488
[219] Ibidem, 490
[220] Ibidem, 227

Con la purificación pasiva del espíritu queda el místico dispuesto para la "unión transformante" o "matrimonio espiritual", característico de este período y que representa la consumación de la vida espiritual. El matrimonio es un sentimiento cierto e inefable de la presencia de Dios en el alma; pero se distingue de las otras dos etapas por su permanencia y por los superiores efectos que produce. Una de las propiedades del matrimonio es la "comunicación de bienes: *los bienes de entrambos (Dios y el alma), que son la divina esencia, poseyéndolos cada uno libremente" según dice San Juan de la Cruz.*[221], Llama,ll.

Los efectos del matrimonio son el abandono en Dios, la inocencia y la paz, la desaparición de los éxtasis y el fortalecimiento corporal derivado del "vino" de la bodega del Amado. Una característica frecuente del matrimonio entre los místicos cristianos es que se realice a través de alguna visión, mediante símbolos. Acaece en el "fondo" o "sustancia del alma", donde mora la Trinidad. En este punto, la audacia de las comparaciones no puede por menos que sugerir la idea de identidad entre el hombre y Dios; es aquí donde la semejanza de la mística de Oriente y Occidente aparece más pronunciada.

En lo que se refiere a las características de esta unión hay distintos puntos de vista. En la *"Restauración de las ciencias religiosas* " Algazael[222] enseña que: *cuando el místico entra en la absoluta unicidad del Uno"* alcanzado el fin de la subida: *pues no hay subida superior a ésta, porque subida implica multiplicidad..., y cuando la multiplicidad ha sido eliminada se establece la unidad y cesa toda relación.* No obstante, los místicos cristianos niegan la identidad. El mismo Eckart[223], acusado de enseñar la unión identificativa, afirma que el alma: *se reconoce como criatura.*

Lo propio acontece con los judíos y mahometanos, aunque no faltan excepciones, como las de Abulafia (judío) e Ibn Arabí[224] (mahometano), ambos españoles.

A lo largo de "Papeles de Miguel" se nos explica una experiencia mística en sus distintas etapas. Miguel, mientras configura su destino, configura la persona que es, el carácter que tiene, y "se" configura la personalidad que ha llegado a ser. El sufrimiento cercó a Miguel, pero él, superando su dolor, se eleva por encima de sí. Sufrir significó obrar y significó crecer, pero significó también madurar. Como ser humano que se supera, madura hacia su mismidad y el verdadero resultado del sufrimiento ha sido un proceso de maduración. Miguel alcanza la libertad interior, a pesar de la dependencia exterior, y madura al encuentro de la verdad.

El abandono produjo soledad y en esa soledad buscó la verdad. La búsqueda de la verdad es un acto del corazon más que un acto del intelecto y es una característica del período unitivo. Es evidente que la mística, por la estructura de personalidad que va creando en el individuo mediante la doctrina de desprendimiento, implica obligatoriamente una fuente de conocimiento. Cuando uno no se aferra ni a sus ideas ni a sus sentimientos, ni a su memoria, pierde los preconceptos y se encuentra con verdades insospechadas. Cuando uno lo ha perdido casi todo, o está a punto de perderlo, es cuando la verdad se vuelve más diáfana.

Desde una gran humanidad, Miguel se acerca a la experiencia mística final que, como hemos dicho anteriormente, está reservada a la madurez y a la proximidad de la muerte: en el momento que faltan las condiciones favorables para la experiencia real. Miguel se acerca a la muerte y ve en ella la apertura a la continuidad ininteligible, incognoscible, que es también el secreto del erotismo y del cual sólo el erotismo aporta el secreto.

Miguel es un ser contradictorio, acepta que tiene un cuerpo y que ese cuerpo le da la

[221] Citado por A. L. Cilveti en **Introducción a la Mística española,** Cátedra, Madrid, 1974, pág. 30
[222] Ibidem, 28
[223] Ibidem, 28
[224] Ibidem, 28

única revelación de verdad, la revelación de la vida que también es siempre muerte. Hemos de señalar que, a través de su cuerpo, nos revela una manera de pensar y sentir hacia uno mismo, hacia los otros y hacia el mundo en general. En líneas generales podemos afirmar que en "Papeles de Miguel" hay una presencia de lo espiritual por encima de lo corporal, aunque no se trate en absoluto de una espiritualidad descarnada y alejada de un proceso de maduración personal. Un gran acierto es haber conseguido que el proceso místico esté muy relacionado con un proceso de maduración personal que implica siempre el proceso de duelo después de un abandono. Hay un cierto paralelismo entre la experiencia mística y la forma de hacer el duelo ante la pérdida del amado.

a. Características de este espacio. Residencia Sanitaria "Primero de Octubre"

Al describir la nueva etapa, la del período unitivo, se sitúa en un espacio concreto: la "Ciudad Sanitaria". Me parece interesante reseñar este espacio por el papel que tiene en "Papeles de Miguel" en lo que se refiere a la descripción de una experiencia mística. La Residencia Sanitaria "Primero de Octubre" de Madrid será su último espacio, su última etapa. Nada puede defender al hombre de la ley de la naturaleza que es la muerte y la Ciudad Sanitaria es el lugar, el escenario más idóneo para la enfermedad y la muerte que, para Miguel, significa la posibilidad del encuentro con Nerissa, y con el Absoluto:

> Curioso mundo, la Ciudad Sanitaria. Altísimo termitero lleno de galerías. Dos clases de hormigas: las permanentes y las que entran y salen; a veces muertas. El termitero, como la estatua ardiente del dios Baal, devora por una parte y se deshace por otra de sus víctimas.[225]

Para hablar de la realidad hace alusión a la mitología porque ella es el espejo donde se refleja el presente, la vida real. En este período aparece el dios Baal.

Baal era la palabra con que los semitas occidentales denominaban al dios de la atmósfera, el "Señor" por antonomasia.

Si cree que los habitantes del termitero, y a la larga todos los hombres, son víctimas de la enfermedad y la muerte, también cree que los médicos son sacerdotes. Así la muerte es vista como un sacrificio, como una inmolación donde se precisa siempre una víctima y un sacerdote. La dotación de sentido que se produce cuando el sufrimiento pasa a ser sacrificio puede dar sentido a la misma muerte, mientras que el instinto de conservación es incapaz de dar siquiera sentido a la vida:

> los médicos más que salvadores, son en el fondo oficiantes del secreto, iniciadores en el misterio, preparadores para la muerte.[226]

Hay en este proceso místico una visión muy determinada de la muerte. Lo que llamamos la muerte es, en primer lugar, la conciencia que tenemos de ella; percibimos el paso del estado vivo al estado de cadáver, es decir, al objeto angustioso que para el hombre es el cadáver de otro hombre. Para cada uno de los que fascina, el cadáver es la imagen de su destino. Como explica Bataille[227], el cadáver testimonia una violencia que no sólo destruye a un hombre sino que destruirá a todos los hombres. La prohibición que se apodera de los

[225] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 451
[226] Ibidem, 452
[227] G. Bataille, **op. cit.**, 1988.

demás a la vista de un cadáver es el retroceso o la distancia en la que "arrojan la violencia", en la que "se separan de la violencia". El horror del cadáver se ha de entender en tanto que signo de la violencia y amenaza de contagio de la violencia.

La muerte es el signo de la violencia introducida en un mundo que podía arruinar. Inmóvil, el muerto participa de la violencia que lo había fulminado. Miguel contempla el rostro del cadáver, asume su violencia y se prepara para el sacrificio.

Se produce un desplazamiento espacial hacia fuera, exteriorizante en casi todos ellos a causa de los viajes que realiza o que recuerda, mientras que los últimos capítulos nos obligan a una sensación interiorizante. Este desplazamiento también se produce de abajo a arriba. Hay que señalar que, si bien hay aspectos enigmáticos, el libro permite una comunicación muy eficaz y honda. En lo alto de la Residencia "Primero de Octubre" Miguel encuentra su nuevo domicilio, su nuevo espacio, y asciende hacia lo alto. La vida significa ir abriendo puertas que llevan a lo alto y es vivida como algo en proceso que tiene dinamismo propio; no como una búsqueda de equilibrio estable, sino como la capacidad de una búsqueda de equilibrio, sabiendo que una vez encontrado se habrá de abandonar de nuevo hasta el final. Hay un sentimiento profundo de humanidad, una conciencia de los límites reales de la vida, un reconocimiento del carácter "corporal" de la existencia y una reflexión inmediata y audaz sobre la estructura misma del "hecho" humano. Miguel encuentra su última morada en lo alto de la residencia Sanitaria, que se caracteriza por un mayor vacío:

> Entonces advertí la otra puertecita en el rellano. Más pequeña, frente a la vivienda. Pregunté.
> -Nada. Un cuartito vacío.
> La altura y el vacío.¡Plenitud![228]

La altura y el vacío son dos conceptos importantes en esta etapa final del proceso místico. Vivir es una preparación para la muerte y además una aceptación y adecuación a la vida. La cercanía de la muerte le proporcionará la posibilidad de la experiencia mística final. Para que ésta sea posible hay una serie de requisitos que Miguel observa.

Las últimas puertas en la vida real muchas veces acostumbran a ser las de un centro sanitario. Miguel pasa la última etapa de su vida en la Residencia Primero de Octubre, sabe que allí están sus últimas puertas y que con la muerte se abrirá la última, en el sentido metafórico. En su camino místico, Miguel pone de manifiesto su distanciamiento del mundo que le rodea, su aislamiento social, su sentimiento de soledad. Así, esta última morada tiene además otras características:

> esa casita como una cabaña alpina, retirada del mundo...
> Cada vez me cuesta más trabajo volver al mundo de los ruidos, la avidez, la ciega torpeza. Cada vez pertenezco más a ese amparo en la altura.[229]

Le es difícil comunicarse con sus coetáneos, se aísla y vive en casi una total soledad. Es difícil discernir hasta qué punto la soledad es la que le ha propiciado la experiencia mística o la soledad ha sido una meta necesaria para que aquélla pudiera originarse. Entre las múltiples lecturas que se pueden hacer de la actitud de Miguel està la de pensar que un cuerpo maltratado por la enfermedad, la vejez y la cercanía de la muerte, una vida sin posibilidad, tiene que olvidar su desdicha amparándose en el refugio de la mística. Lo contrario sería hacer su desgracia todavía más consciente al reducirla a los límites de la realidad. Gracias al impulso místico y a la filosofía que lleva implícita, no será tan duro el trance. Él no vive

[228] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 518
[229] Ibidem, 519

instalado exclusivamente en el cerrado ámbito de su cuerpo como naturaleza, porque la cultura - y en concreto la cultura mística-, ante la imposibilidad de ampliar el espacio ceñido inevitablemente por los límites de su cuerpo, se convierte no sólo en el nuevo territorio en el que se realiza su vida, sino que le arranca de su cápsula natural para encerrarlo en otro orden que llega a alcanzar con su mente, con su capacidad de articular en ella símbolos, fantasías, imágenes de deseos y sueños:

> Ese cuarto: ¡por fin! Celda, ermita, desván de los recuerdos, caverna de los sueños.[230]

El espacio, como símbolo en la descripción del proceso místico-religioso, siempre ha sido muy significativo. Miguel, el yo narrador, nos da cuenta de su nueva morada y en la explicación utiliza una serie de palabras que tienen una clara referencia simbólico mística. Corresponden a la arquitectura religiosa:

> yo en mi celda recién dada de cal. En torno, la terraza, claustro para circunvalar esa Kaaba. El pretil, su frontera con el vacío.[231]

Se podría interpretar que toda búsqueda de conocimiento personal, tarde o temprano, aboca al personaje a descubrir emocional e intelectualmente que el conocimiento es imposible y que dentro del hombre hay siempre un gran vacío y un gran silencio. Vacío y silencio que siempre han concebido los místicos como único camino para abarcar el infinito. El místico sabe que ese vacío y ese silencio se encuentra sólo con la muerte:

> Inmensa, mi morada ya vacía. Alcazaba del Atlas...
> En mi vacío las galerías se ensanchan, los techos se dilatan, se curvan, se abren. No llenaré nunca este palacio y, sin embargo, ya está lleno. De Ti[232]

El sentimiento de vacío es clave en toda experiencia mística. En uno de los párrafos más citados de Eckhart[233]se lee que el alma se une a la Trinidad vaciando la conciencia de noticias particulares (como San Juan de la Cruz), pero:

> puede llegar a ser más dichosa avanzando hasta el vacío de la Divinidad, de la que la Trinidad es una revelación. En este vacío de la Divinidad ha cesado toda actividad y el alma será más perfecta cuando sea arrojada al desierto de la Divinidad, donde no hay actividad ni formas, de manera que quede sumergida y perdida en este desierto donde su identidad es destruida.

En ese vacío, el valor del silencio es grande ya que prepara para el momento final. Este silencio no se contrapone a los ruidos, sino que está por encima de ellos:

> Para mi verdadero viaje final. No perturban el silencio, como no estorba el susurro del aire en el ramaje del bosque. El silencio más alto se siente por encima de los ruidos.[234]

El verdadero y definitivo maestro para Miguel es Nerissa. En todas las religiones es importante la figura del maestro; él está por encima, porque ha experimentado, porque sabe y, por lo tanto, su autoridad es indiscutible. Además de su superioridad por lo que se refiere a la sabiduría hay un aspecto que hace referencia al afecto que se siente por esa persona, sólo

---

[230] Ibidem, 520
[231] Ibidem, 561
[232] Ibidem, 595
[233] Citado por Cilveti, **op. cit.**, pág. 27
[234] J. L. Sampedro, **op. cit.**, pág. 561

pueden ser maestros las personas queridas, admiradas. Nerissa será su maestro, su jadir, no por su sabiduría sino por el amor que le tiene:

> Sólo Tú mi Maestro vivo, mi Jadir guía, para aprender de ti el Amor que concilia los contrarios. Ya ves, mi cerebro sabe que ese Amor es lo Imposible; conoce que tu ausencia forma parte de ese Amor; ha leído incluso que esa ausencia no existe...pero mi corazón no lo sabe y sangra, porque no soy perfecto.[235]

En esta última etapa de nuevo se hace mención a la comida, pero con connotaciones muy especiales. No significa tanto un alimento para mantener la vida y a la vez producir placer, sino una nueva posibilidad de tener vivencias que se relacionan con el estado religioso:

> dátiles frescos...Me los dió a probar. Con leche, como en el desierto, para la hospitalidad bajo las tiendas nómadas...Pero a mí los dátiles me llevan a la sura XlX del Corán, donde son alimento de la Virgen María. Y sobre todo, a las imágenes poéticas de Rumí, a las fábulas místicas de Fahrid ud-Din Attar.[236]

Es curioso señalar que los dátiles no le traen a la memoria recuerdos reales de sabores, de compañía, de espacio. Los dátiles le recuerdan palabras, una realidad religiosa evocada por los libros. Hay una total literaturización religiosa de muchos aspectos de la vida. Los dátiles también forman parte de la literatura amorosa árabe:

> Los ofrecía Majnun al polo femenino: Leyla, la noche. La Única, manifestación de la divina esencia. Leyla, meta de la vía mística.[237]

La comida y los regalos también configuraran este nuevo espacio. Si por un lado dan realismo al texto, por otro lado, la capacidad de Miguel por dar un doble significado a las cosas convierte los regalos y la comida en elementos esenciales de la experiencia mística, en la experiencia de muerte como sacrificio, como vivencia de continuidad. El protagonista regala un collar a Serafina porque ésta será la sacerdotisa que ofrecerá el sacrificio:

> El collar afghano, su regalo de Reyes. Plata y cordones rojos con gruesas bolas de ámbar. Negado a Isolina por el destino. Ahora en su sitio: sobre el pecho de Magda, los pechos de Hannah, sobre ti en Serafina. Consagrada sacerdotisa; encarnando nuestra historia.[238]

En esta etapa de la experiencia mística es muy importante el sentimiento trinitario. El collar en el pecho de Serafina está a la vez en el de Magda y en los pechos de Hannah: la Trinidad. Lo específico del misticismo cristiano siguiendo, los estudios de Cilveti[239], es que concibe los elementos constitutivos de la unión (intuición y amor) en la doctrina teológica de la Trinidad: *Las tres Personas de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo son las que hacen en ella (el alma) esta divina obra de unión* (San Juan de la Cruz, Llama,ll).

Al final Miguel gracias a Magda, Hannah y Nerissa, su trinidad, puede vivir la experiencia mística de unión. El amor que hicieron crecer en él le posibilitan el amor final:

> Yo te llevé de Magda su perfume (mi despertar), de Hannah las hogueras (mi exaltación), la boca de

[235] Ibidem, 417
[236] Ibidem, 520
[237] Ibidem, 520
[238] Ibidem, 561
[239] A. L. Cilveti, **op. cit.**, pág. 29

Nerissa (mi éxtasis en la cúspide del beso)[240]

En toda la novela lo trinitario adquiere una gran importancia y, al final, significa la unidad. Lo trinitario no sólo tiene valor en lo que se refiere a la elaboración de su proceso místico, sino también en la construcción de la novela, en su unidad. Aparece en la amplificación de las cualidades de la mujer con las cuales replantea armoniosamente las cualidades femeninas, valoralizándolas en una especie de gradación ascendente descriptiva. La amplificación es un procedimiento expresivo que usa el protagonista y le sirve para acentuar algunos núcleos semánticos por medio de la enumeración intensiva: el despertar, la exaltación, el éxtasis. Hay a lo largo del texto también la acumulación de tres nombres: Magda, Hannah, Nerissa que de una forma iterativa van apareciendo:

> ¿Por qué pensé "Serafina", si se trataba de Hannah; quiero decir de Nerissa? Una y trina, como la propia conjunción sufí: "Madkhur-Dhakir-Dzikr". Como el hindú "Sat-Chit-Ananda", Objeto-Sujeto-Unión. Como la Trinidad explicada por San Agustín: Ser-Vida-Sabiduría. Todos los caminos conducen al centro. El mío ahora, a mi Trinidad final.[241]

Ellas le enseñaron a amar, de ellas lo recibió todo y le prepararon para la Unión. Miguel relaciona su experiencia trinitaria con la de otras culturas y, al hacerlo, a la vez que se entronca con el mundo sufí e hindú, pone de relieve lo que le es fundamentalmente propio, su trinidad personal elaborada en su vivir. Seraphita será la sacerdotisa del sacrificio que contemplará la unión trinitaria. Otro de los regalos con que el protagonista la obsequia es el perfume que, en este caso, significará la unción:

> el perfume que le regalé por ser su cumpleaños. Sus escrúpulos para estrenarlo: "Nunca he llevado"...Su secreto deseo: guardarlo parasiempre. Al fin, ruborizada: "Lo estreno si se pone usted un poquito." Intuyó el simbolismo de esa doble unción, unción.[242]

Como hemos visto, los objetos y los regalos son formas de expansión, son una forma de ir más allá de los delicados límites de la piel. Esos dos regalos son una manifestación de quien le sucederá, de quien serà el escogido, siguiendo una larga tradición bíblica. Bataille[243]nos dice que la víctima muere, mientras que los asistentes participan de un elemento que su muerte revela: lo "sagrado". Serafita será la depositaria de todo lo sagrado que se revela en la muerte del otro. De ahí que la muerte de Miguel tenga una serie de elementos que se ritualizan al alcanzar la experiencia la categoría de sagrado: Ella sostiene al Hombre. En pie, porque la muerte no es ocaso: es un Ascendimiento.[244]

b. Nuevas vivencias que provoca. Nerissa, objeto real fuera de él.Serafina, nuevo objeto de amor. La muerte. Experiencia mística

A lo largo de su proceso místico, el protagonista nos pone de manifiesto que el sustento de todos los empeños intelectuales es un cuerpo humano sometido al dolor y la muerte y, al mismo tiempo, lleno de posibilidades, de misterios de organización y de

[240] J. L. Sampedro, **op. cit.**, pág. 624
[241] Ibidem, 521
[242] Ibidem, 596
[243] G. Bataille, **op. cit.**, pág. 115
[244] J. L. Sampedro, **op. cit.**, pág. 624

sensibilidad. En la elaboración del proceso hay una búsqueda de equilibrio entre las dos realidades del cuerpo y del espíritu.

Miguel ha experimentado el dolor, vive en condiciones contrarias a la naturaleza y a las exigencias básicas de la salud y del desarrollo humano, y por eso crea condiciones más de acuerdo con sus necesidades. De ahí la importancia de su actitud ante el sufrimiento. Miguel busca y encuentra el sentido que alberga el sufrimiento. Y podríamos decir que los valores actitudinales hacia el sufrimiento son superiores en rango ético a los valores creativos y vivenciales. Para realizar valores actitudinales, necesita, además de la capacidad creadora y la capacidad vivencial, la capacidad de sufrimiento. La capacidad de sufrimiento la adquiere por sí mismo; la padece primero para sí. Sumido en plena naturaleza, el cuerpo es también en sí mismo naturaleza. Miguel convive con la enfermedad y la vejez, que son ahora su tiempo del cuerpo, y, a la vez, vive un tiempo paradisíaco aunque el ahora sea mortal. El paraíso suprime la muerte pero sin la muerte no hay placer. La conquista de Miguel es a través del ahora, afirmar simultáneamente la muerte y la vida.

En su nuevo estado, la enfermedad no le preocupa ya que la muerte es su objetivo. El tiempo transcurre, pero el acontecer fluye hacia la historia. Se puede llamar historia a lo pasado porque al quedar realizado, resiste a la caducidad. El sentido de la vida de Miguel resiste a la caducidad; como su amor a Nerissa resiste a su muerte. Él se ha situado ya de alguna manera en el más allá del espacio y del tiempo concreto.

> No sabe que yo vivo ya en otro espacio, que he logrado morir antes de morir. Conmigo no necesita asombrarse de cómo se engañan los pobres humanos para no advertir que se acaban.[245]

Es preciso señalar los distintos valores que para Miguel tiene el cuerpo. Como contemplativo que es, la capacidad primera y más importante es la de recordar. La segunda capacidad importante es la de vivir y, por último, la de conocer el cuerpo de la amada. Esta forma de situarse es la de un hombre mayor enamorado. Miguel certifica la importancia y la realidad de este sentimiento poniendo distintos ejemplos de amadores:

> cuando Zuleija desesperada se abrió la muñeca, la sangre en el suelo escribía gota a gota el nombre de su amante. Cuando Rabí'a de Balj...agonizaba en la cárcel, recién cortadas sus manos por amor, trazó con su sangre su último verso. Cuando a Halladj le amputaron las manos en el suplicio, la hemorragia de sus muñecas escribía en la arena de la plaza: "Allah,Allah".[246]

Miguel se sumará a esta lista de amadores y destacará de ellos el valor que tiene el nombre de la amada, convirtiéndose en una palabra clave, dentro de la relación amorosa. El nombre de la amada es pertinente para la comprensión del sentimiento que nos está narrando:

> Si yo también me desangrara formaría tu nombre con mi sangre, como lo forman mis labios ahora en los umbrales de la tribulación: "Nerissa, Nerissa,Nerissa...[247]

Junto al tema de la muerte, inevitablemente está el del tiempo, del que se habla de forma casi siempre indirecta. No hay en la obra angustia por el paso del tiempo, sólo hay una cierta recreación en el tiempo pasado a través del recuerdo y un tiempo presente que es el de la mística.

El protagonista no se vive en un universo estable. El dinamismo, que la vida refleja,

[245] Ibidem, 452
[246] Ibidem, 417
[247] Ibidem, 417

expresa inequívocamente el sentido temporal, fluido, evanescente, fugaz y, sobre todo, irrecuperable y caduco de la existencia. Al concebir la vida humana como un territorio pasajero, de endeble suelo, podríamos pensar que el sentido verdadero se manifiesta en una huida de ese territorio, por la insatisfacción que produce todo lo que de él nace. Eso podría ser visto como una fuerte insolidaridad con lo real.

Miguel encadena una historia con otra y las interrumpe en algunos momentos. Elabora el relato sobre la continuidad y la discontinuidad del tiempo. En algunos momentos, el relato de Miguel da la sensación de un lapso de tiempo extremadamente breve; Miguel es tiempo y por eso verá el tiempo como se ve a él mismo. En esta última etapa mística hay que señalar que el tiempo exterior adquiere unas nuevas características. El tiempo es sólo el camino para llegar a Él sin importar su rapidez o su lentitud:

> El peregrino incansable que, incluso cuando duermo, camino hacia su meta. Mi corazón, alzándome poco a poco hasta Él, acercándome a Él. El tiempo agotándose en el reloj de arena de mi vida. ¡El tiempo! Antes me afligía su rapidez, en contraste con los larguísimos veranos infantiles.[248]

A lo largo del proceso, su tiempo llega a ser el tiempo de los místicos. Ibn Arabí será uno de sus maestros espirituales en la nueva experiencia del tiempo que converge con la del espacio y, en definitiva, con la del ser que quiere llegar a ser más plenamente:

> Después de todo, a cada instante, como proclamó Ibn Arabí, "lam yakum thumma kana": "dejamos de ser y somos de nuevo". Nos anula y recrea el Absoluto para igualar el Todo y la Nada. No lo percibimos y creemos en la continuidad, lo mismo que en el cine la serie de imágenes sucesivas produce la ilusión, pero, en verdad, el mundo está siempre en estado naciente.[249]

La individualidad del protagonista está hecha de múltiples elementos. No sólo del tiempo en que sucesivamente existe, sino también del espacio en el que como cuerpo habita. Es un ser que se hace y se deshace en el tiempo, y no puede, al parecer, "ser otro" que aquello que como sustancia le sostiene. Y su sustancia es tiempo. Y no sólo aquel en el que encuentra como estar presente, la forma de conectarse con el mundo y con los otros seres semejantes, sino también esa multiplicidad de experiencias que integran su individualidad y que, en determinados casos, puede convertirse en "persona".

La nueva visión del tiempo en el período unitivo implica también el de la inutilidad de la acción. Para el místico la acción pierde toda importancia. Como explica Bataille[250], el santo no sale en busca de la eficacia. Es el deseo y sólo el deseo lo que le anima: es en esto parecido al hombre del erotismo:

> Ahora sé que el tiempo no es para hacer, sino para contemplar, y en cuanto al asombro...Es el de la sabiduría[251]

La vida del hombre viene determinada por las coordenadas de espacio y tiempo. El tiempo que significa duración, vida, ahora es sobre todo contemplación. Contemplación que supone superar la acción, estar a un nivel superior de conocimiento y desarrollar una forma distinta de sentir. La contemplación implica el asombro y el sentirse en una nueva dimensión con todo el Universo. La actitud del contemplativo en muchos momentos es de una gran

---

[248] Ibidem, 486
[249] Ibidem, 487
[250] G. Bataille, **op. cit.**, pág. 351
[251] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 487

alegría y de asombro inmenso:

> Maravilla de maravillas y todo maravilla. Asombrosa la nube que crece y se desfleca. Asombroso eso que llamo "yo". Esta fortaleza de barro, "un tiempo fuerte, ya desmoronada". Tan pronto impaciente como en calma.[252]

La visión que tiene sobre el tiempo va cambiando. Miguel cree en un principio en la reencarnación de las personas e incluso se pregunta si también sucede lo mismo con las cosas. En la experiencia mística hay una anulación del tiempo, siempre se está en estado naciente. Miguel en su misticismo quiere superar la reencarnación que quería Luis; su necesidad es la superación del tiempo.

> No estoy tampoco en el tiempo; pasa sin darme cuenta. ¿Qué importa? Ni este tiempo ni otro. No quiero el retorno que deseabaLuis Madero. Como yo mismo lo quise en otra época cuando, desesperado, quería reencarnar contigo.[253]

Miguel, como buen místico, siente vivirse en el presente en ciertos momentos de su proceso espiritual, siente que no hay ni pasado ni futuro, tan solo una serie de presentes sucesivos, un camino perpetuamente destruido y continuado por el que avanzar. Por todo ello Miguel dice:

BIBLIOTECA VIRTUAL

> En la llama quiero existir; no en la fingida línea.[254]

La llama es un símbolo importante en toda la tradición mística. Cuanto más inmerso está en la experiencia mística, el recuerdo cada vez se especifica menos. Se apunta un dato y nada más y se van perdiendo datos precisos en favor de la globalidad de sensaciones. Sus otros sentimientos y deseos se encuentran en otra dimensión, fuera de todo afán:

> En vano me rodean el tiempo y el vivir: mera vorágine en torno al centro en calma del ciclón. No hay sombras ya en el blanco de mis muros, ni lámpara en mi techo, pues ¡qué pronto me llenará la Luz![255]

Además de las palabras de Ibn Arabí y de Rumí, sus maestros espirituales en esta experiencia interior, el protagonista utiliza referencias textuales de Quevedo para expresar el estado de su cuerpo ahora en la vejez.

Su forma de sentir la cercanía de la muerte se expresa también en su forma de ver la naturaleza. Si por un lado se hace referencia a la palabra y, en definitiva, a la cultura, ahora también se hace referencia al cuerpo, a los movimientos del corazón de sístole y de diástole, al mundo natural:.

> Latidos colosales de la materia, en sístoles y diástoles del cosmos, componiendo ante nosotros esa serena faz de la noche estrellada. Yo también tranquilo y convulso, frío y abrasado, tocando ya el Absoluto en tu mano, pero aún en esta orilla. ¿A qué esperamos?[256]

Para expresar su estado de ánimo, utiliza una serie de antónimos y así el sentido se interpreta sobre el eje de la oposición, diferenciando la complementariedad. Con la relaciones de contrariedad quiere expresar su deseo definitivo de unidad. Este anhelo de unión de

[252] Ibidem, 594
[253] Ibidem, 596
[254] Ibidem, 596
[255] Ibidem, 624
[256] Ibidem 594

contrarios está expreso en toda experiencia mística, pero en "Papeles de Miguel", además, es un deseo profundamente humano que aparece a menudo cuando Miguel se define como novelista. La mística reafirma desde otro ángulo el fundamento de la misma idea: la unión de contrarios. Así, este deseo propio sobre todo del período Unitivo está patente como un leitmotiv temático a lo largo de la obra.

Miguel fabula su existencia y en concreto su experiencia místico- religiosa en relación a Nerissa y, por ello, quiere hacer coincidir su muerte física en el mismo día en el que vivió el sentimiento de dolor cuando ella le abandonó. Quiere que se encarne la nueva vivencia en una fecha muy concreta porque ha sacralizado su tiempo con Nerissa:

> Llegará tarde, pues será el día treinta. El mismo día que morí en Nerissa.[257]

Respecto al tiempo y al espacio hay que señalar la gran contradicción que existe entre la idea de infinito, como espacio absoluto y tiempo absoluto, y nuestro conocimiento empírico del espacio y del tiempo. Miguel ha descubierto que el sentido de su vida está en la eternidad, no en la historia ni en el tiempo. La muerte significa eternidad:

> Ya pronto seré Tú y Nerissa yo. Los dos seremos uno: Eternidad.[258]

Podríamos decir que los hombres que inventaron el tiempo han inventado después la eternidad como contraste, pero podemos pensar que la negación del tiempo es tan vana como él. La teoría de la inmortalidad, tal como aparece en el **Fedón**, puede tal vez servir para que quien niega la vida y para el cuerpo que encuentra en esa negación ideal una preparación para la real y radical negación que le espera. Toda teoría de la inmortalidad puede arrastrar al olvido del mundo, al olvido del cuerpo, incluso al desprecio de la vida, porque en algunos momentos esa vida, que es limitación, estará amenazada por la miseria y el dolor. Miguel vive en profundidad una dualidad en **Octubre, Octubre**; así nos encontramos con el deseo de superar el límite que significa el cuerpo y el dolor por medio de la mística, a la vez que hay también una exaltación y una vivencia profunda del cuerpo, una necesidad de vivir en el límite:

> Ya no vivo sin la altura y el viento. Sin ese pretil frecuentado por ti, ahí donde me esperas. Los vencejos necesitan dejarse caer para empezar a volar...¡Ese pretil para volar, para vivir, para morir![259]

La muerte significa un vuelo y por eso su nueva casa está en las alturas. El pretil es el punto de arranque para el vuelo unitivo. Miguel tiene conciencia de que se encuentra ya al final del peregrinaje y su mirada se orienta hacia el sur, donde se encuentra el espacio ligado a su historia más íntima. Al dirigir su mirada al sur da la espalda al norte y en ese gesto podemos interpretar su solidaridad por el mundo subdesarrollado y su indiferencia por el progreso:

> ¡Por fin orientada mi rosa de los vientos!...Encontré la Verdad más allá; alzando la mirada. Invisible hacia el sur, Aranjuez y mis jardines originarios. Más lejos todavía, Argel con Miguelito, Ras-el-Djieb con Mahmud y el morabito de Si Bekr.[260]

La mirada de Miguel al dirigirse hacia el sur incorpora todos los espacios de su vida,

[257] Ibidem, 623
[258] Ibidem, 624
[259] Ibidem, 521
[260] Ibidem, 563

de su historia. Todos los lugares tienen una presencia: Aranjuez contiene a tía Magda, el henil de Issogne a Hannah y el Embankment a Nerissa. Poseer esos espacios es poseer los amores de los cuales fueron escenario y testigo; los diferentes espacios se unifican, se sitúan en el presente. En este periodo unitivo, ante la cercanía de la muerte y lo que significa de unión, se produce no sólo la unidad de tiempo sino también de espacio:

> Aquí, circunvalando esta Kaaba o en el pretil del Ángel. Como seguiré estando en los jardines de Aranjuez o en aquel henil de Issogne. Y en el húmedo aire del Embankment o al pie del ascensor: Advenimiento.[261]

Nada se pierde irremediablemente en el pasado con la muerte. Se reproduce una unión de espacios así como de personas y tiempos. No podemos olvidar que Miguel siente la vida desde la perspectiva de la mística. La muerte, que el místico desea, pasa a ser para él la vida divina. En cierto modo se opuso al orden genital que iba en el sentido de la vida y vuelve a encontrar la seducción por la vida bajo el aspecto que tomó el sentido la muerte. Según el P. Tesson[262], la "vida divina" exige que "muera" aquel que quiere encontrarla. Pero nadie concibe una muerte que fuera pasivamente ausencia de vida. Morir puede entonces asumir el sentido activo de una conducta que no tiene en cuenta aquellas conductas que nos impone el miedo a la muerte. El protagomista se representa así la llegada de la muerte:

> No llaméis al doctor porque es el Ala que me rozó tres veces (gris y verde y dorada), el Ala de Azrael: Nerissa será el Ángel en el puente Chinvat.[263]

Miguel se enfrenta con el hecho de ser mortal con serenidad. Los contrarios se unen en el Todo, el sabio ni rehusa la vida ni teme el no vivir. Los seres discontinuos que son los hombres se esfuerzan en perseverar en la discontinuidad. Pero la muerte, al menos la contemplación de la muerte, los rinde a la experiencia de la continuidad.

El vínculo de la vida a la muerte tiene múltiples aspectos. Este vínculo es sensible tanto en la experiencia sexual como en la mística. Miguel es consciente de su finitud en el momento que se siente lanzado hacia la eternidad, el Todo, y la constata en aquello que siempre ha amado: en la escritura:

> Se prodigan los signos: esta pluma olvidada viniéndose a mi mano, tirando de las últimas palabras, esta torre poniéndose a flotar, a navegar ingrávida, para otro viaje a Balj, ahora por la ruta verdadera,...[264]

Y más tarde, para expresar la cercanía de la muerte, nos hablará de la ausencia de palabras y la presencia de silencio. El novelista nos está diciendo que la vida está también, o sobre todo, en la palabra. El silencio es el símbolo de la muerte. A nivel estructural hay relación entre la extensión de los capítulos y su experiencia interior, cada vez son menos necesarias las palabras. Éstas empiezan a ocupar menos espacio, a mostrar más el vacío:

> Ya mueren las palabras. Silencio: es nuestra cita: ¿Papel?:blanco fulgor del Almendro encendido. ¿Seres,cosas?: tan sólo pinceladas sobre el cristal girante de la Lámpara. ¡Transparencia del mundo ante mis ojos! Nada tiene volumen, sólo sombras animadas por gracia de la Luz..¡Traspasar ese vidrio y existirme en la Llama![265]

---

[261] Ibidem, 623
[262] Citado por G. Bataille, **op. cit**., pág. 354
[263] J.L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 623
[264] Ibidem, 623
[265] Ibidem, 624

La experiencia mística en el período unitivo no sólo significa la unidad de espacios y tiempos sino que lo más importante es la unión amorosa. Una característica fundamental de los místicos teístas es el enorme énfasis que dan al amor. La unión transformante es "consumación de amor". Miguel alcanza en esta última etapa la unión con Nerissa y el Absoluto. Esta unión está sometida antes a un proceso. Después de un período de ausencia de la amada, propio de toda experiencia mística, Miguel de nuevo encuentra a Nerissa:

> No habías vuelto a mí desde el verano. Reconocí tu rostro sin verlo; tu silueta inconfundible en el filo del abismo. No: a la orilla del vuelo. Avancé y se esfumó tu presencia. Pero el pretil aún tibio.[266]

El personaje de Miguel tiene certidumbre en cuanto al pasado, y en cuanto al futuro por lo que se refiere a la muerte. La presencia de Nerissa es constante hasta el final y distinta. En su relación con ella no se rompió el límite, no se transgredió, por ello se convirtió en objeto de devoción y adoración:

> Tus pasos ya, ese roce...En el pretil, frontera del vacío...Empieza a vislumbrarse tu figura...Este Soplo, este Aroma, esta Presencia...Cerca de mí, más cerca, ya en mi sangre...¡Llenarán mis vacíos aposentos![267]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Aparecen las palabras del vocabulario místico: Aroma, Soplo, Presencia. El fundamento esencial del léxico nos retrotrae a San Juan de la Cruz. Dentro del vocabulario místico también las palabras que hacen referencia a la casa son importantes. Aquí figura: aposentos. Pero hay una palabra que define las características de esta arquitectura: el vacío. Importancia del vacío para llenarse de Él. Si no hay experiencia de abandono, y de vacío, que es posterior, las posibilidades de conocimiento de uno mismo disminuyen. En la mística la idea de vacío es fundamental. Sólo el vacío permite experiencias imposibles cuando se posee. El miedo a perder entorpece muchas de las posibilidades de análisis.

Siguiendo el estudio de Cilveti[268], el matrimonio espiritual *es una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas parte por total posesión de la una a la otra, con cierta consumación de unión de amor, en que está el alma hecha divina y Dios por participación*. Compárese con la siguiente descripción de Plotino[269]: "El alma ve, de pronto, al Uno en sí mismo, pues nada hay que los separe, ni son ya dos, sino uno...; es aquella unión en cuya comparación la unión de los amantes terrestres, que desean fundir sus seres en uno, no es más que una copia. El alma...busca a Dios para unirse con El por amor,como una noble virgen desea unirse a un noble Amor".

El material reunido en esta etapa confirma suficientemente las características comunes esenciales que más arriba se asignaron a la experiencia mística en general: sentimiento de objetividad (realidad) de lo divino, pasividad e inefabilidad del conocimiento y amor, lenguaje paradójico y preparación ascética. Los contrarios para expresar los estados de ánimo en esta última etapa son la única forma de expresión:

> Este calor, a veces, en mi corazón: te siento en él...Dulce torbellino, tempestad sosegada, tiniebla luminosa. Pasé por estos sotos, ¿dejé huella? La del ave en el aire. Tanta esperanza y tanta

[266] Ibidem, 517
[267] Ibidem, 624
[268] A. L. Cilveti, **op. cit.**, pág. 27
[269] Citado por Cilveti, en **op. cit.**, pág. 26

tribulación...,¿a esto conducía? Fugaces lirios de espuma sobre la faz del Océano inmutable.[270]

Los estados místicos tienen un aspecto muy diferente, no sólo de los estados eróticos, sino de estados místicos que pueden ser considerados menores; lo que les distingue es la más absoluta indiferencia de la persona por lo que pueda suceder. Ya no hay deseo en el estado teopático: el ser se vuelve pasivo, se somete a los acontecimientos que se le imponen, aparece sin movimiento. En la beatitud inerte de este estado, en la transparencia absoluta de todas las cosas y del universo, la esperanza y la aprehensión han desaparecido. El objeto de contemplación, al volverse igual a "nada" (los cristianos dicen igual a Dios), aún parece igual al sujeto que contempla. Ya no hay, en ningún punto, diferencia: imposible situar una distancia; el sujeto perdido en la presencia indistinta e ilimitada del universo y de sí mismo deja de pertenecer al desarrollo sensible del tiempo. Está absorbido en el instante que se eterniza, sin apego al porvenir o al pasado, y el instante, por sí solo, es la eternidad.

En esta etapa aparece una técnica nueva de recuerdo: se produce un diálogo entre Nerissa y Miguel; aparece la voz de ella que acompaña y hace de contrapunto al recuerdo de Miguel. Esta forma de organizar el recuerdo en diálogo podemos interpretarlo como la señal de que la presencia de Nerissa es una realidad para él. La siente allí, a su lado. Este diálogo en el recuerdo marca el comienzo de una nueva forma de presencia de Nerissa en su vida y prepara la unión:

BIBLIOTECA VIRTUAL

el escaparate del anticuario de Marylebone donde me compraste una piedra de río con un buho pintado sobre ella. ¿Recuerdas?

Recuerdo Miguel. En aquella esquina me besabas al despedirnos, tus brazos en mi espalda, estrechándome contra ti. Yo de puntillas dándote mi boca, breva de miel. Mi cabeza en tu hombro. Yo repetía, anegada de dulzura: "Amor, amor, amor..."[271]

A lo largo de la historia amorosa que se nos explica en "Papeles de Miguel", la mayoría de las veces el protagonista, cuando habla de Nerissa, lo hace evocando un pasado en que estuvieron juntos. Luego habla de su desolación y soledad por su no presencia y, más tarde, parece que Miguel ha conseguido de nuevo la presencia espiritual de Nerissa. La ha integrado en su mundo interno, puede establecer un diálogo con ella. Esta integración es tan intensa que cuando al final Miguel evoca su presencia, fuera de su experiencia interna, en una realidad externa, una vez muerto él, casi nos sorprendemos. Parecía que Nerissa había desaparecido del mundo externo o iba a desaparecer una vez muerto Miguel:

Te encontré en el Depósito, contemplando la mesa con mi cadáver bajo una sábana. "Me quiso mucho -te oí pensar-. ¿por qué no quise que fuera posible?" Luego suspiraste."No ha cambiado nada; apenas más delgado.[272]

El vacío en que le sumió el abandono se ha llenado de amor. Las ausencias le han permitido explorar el vacío que estaba lleno de recuerdos, de memoria. En el proceso místico se ha ido vaciando de toda la memoria para encontrarse con el verdadero vacío, con la Nada y el Todo.

Miguel imagina que Nerissa, una vez muerto él, vivirá de una forma intensa esa unión:

---

[270] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 595
[271] Ibidem, 595
[272] Ibidem, 593

> Me sentí de pronto en el mismo lugar que Tú, contemplando mi forma yacente. Confundidos ambos como las dos imágenes de un telémetro al ajustarlo.[273]

Aquello que Miguel conoce y que ha llegado a incorporar a su ser acaba constituyendo parte de su sensibilidad, de su radical estructura y, en consecuencia, de sus comportamientos. Con su experiencia construye una idea del amor; esta experiencia se refuerza con la cultura y culmina con la experiencia mística:

> Uno de nosotros recordó que el verdadero título del "Libro de los Muertos " egipcio es "Salida hacia la Luz del Día.[274]

El hecho de situar a Nerissa en la realidad, como un objeto real, aunque sea en la imaginación, nos hace pensar que la experiencia mística que ha vivido y vive Miguel no ha hecho que perdiera de vista el mundo real. Si no ha perdido el contacto con la realidad significa que la experiencia mística tiene también muchas más posibilidades de ser auténtica. Este hecho también nos indica que Miguel ha realizado su proceso de duelo. Nerissa le abandonó, pero todas aquellas partes buenas que vivió y desarrolló no han desaparecido con el abandono. Él las ha interiorizado, forman parte de él y ya no pueden desaparecer con el abandono de la amada. Nerissa puede aparecer de nuevo en la novela, pues no ha muerto y el recordarnos que está viva es un modo de trasladarnos a la realidad e indicarnos que ha superado el duelo. El otro abandono que ha sufrido Miguel es la muerte de su hijo Miguelito. En este caso el novelista tenía que utilizar otros medios para indicarnos que Miguel ha elaborado el proceso del duelo y puede situar su amor en otro objeto.

Miguel es testigo de una historia de amor de la que nacerá un niño que se llamará Miguelito, como su hijo muerto. Si Ágata en "Octubre,Octubre" contempla a Mateo y Tere haciendo el amor, Miguel escucha el encuentro amoroso de Seraphita y Pedro:

> Yo les oí, sentado al pie de su ventana. Cerrada, pero ¡los vidrios tan delgados! O mis sentidos tan sutiles.
>
> Gemidos y jadeos. La madura fuerza de Pedro sobre ella. El ritmo se hizo fogoso. No me sorprendí de no sorprenderme, comprendí que así estaba dispuesto. No se me ocurrió alejarme discretamente: al contrario. Mi sitio era ése; ella lo necesitaba.[275]

El último capítulo del libro se dirige a un personaje: Seraphita, a quien se entrega en plenitud. Es el nuevo objeto de amor que recoge todo su ser. Miguel no ha visto a Nerissa tal cual es, sino deformada por los deseos; el encuentro con Seraphita vuelve a Miguel a la realidad exterior. La condición para cualquier tipo de vida equilibrada es alguna forma de relación con el mundo y, entre las distintas formas de relación, sólo la productiva, el amor, llena la condición de permitir a uno conservar su libertad y su integridad. El cuerpo y las palabras quedan después de la muerte y él las entrega como acto de amor a Seraphita:

> Me sobra ya mi cuerpo como un vestido viejo. Piadosamente habrás de recogerlo. Como recogerás estas palabras y esos papeles donde escribí tu historia, que vives sin saberla, heredada de mí.[276]

Estas palabras y esos papeles son la herencia de Seraphita. En ellos se encontrará a

---

[273] Ibidem, 594
[274] Ibidem, 594
[275] Ibidem, 596
[276] Ibidem, 624

ella misma porque él está ahí. Sólo se posee eternamente a los amigos de quienes nos hemos separado. "Papeles de Miguel" están escritos para ser asimilados y convertidos, a través de la memorización e interiorización, en presencias y guías de conducta, en reglas de comportamiento que ayuden a conseguir lo que constituye el principio esencial de todo saber, la tranquilidad de ánimo, la vida feliz.

"Papeles de Miguel" nos muestra como a menudo los hombres aman porque se sienten incapaces de soportar la soledad y como por esta razón tienen miedo a la muerte. Miguel vive su soledad y no teme a la muerte. Vive y hace una reflexión sobre el ser humano, sobre sí mismo y sobre el fundamento ontológico y, si es importante esta reflexión, es porque su experiencia no permanece ajena a los estados de emoción más intensos y es capaz de expresarla para él mismo y para los otros.

> Nos unió el pasado, Seraphita, desde el momento de reconocernos. Tu esperabas el estremecimiento que sólo comunica el traspasado por todas las saetas.[277]

El dolor le ha posibilitado amar más, al tiempo que ha posibilitado asimismo la reconcialiación con el dolor, un paso importante para que se termine el duelo. Hay una vuelta a la realidad porque amar en el dolor posibilita lo positivo. Al final, Miguel tiene la experiencia que el dolor le ha permitido amar más. "Papeles de Miguel", que en un principio eran papeles de ausencia, devienen al final papeles de amor. La creación sirvió para alcanzar la capacidad de amar teniendo en cuenta que Miguel vive el acto creativo como una forma de entregarse, de darse, y también como el encuentro con el sentimiento de identidad. Borges, en **El Aleph**[278], nos comenta que cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es.

Miguel, en su experiencia mística final, sabe para siempre quien es. Forma parte del Todo, es el Todo. Eternidad.

II.3. La cultura. Un universo de referencia

Es obvio que cada hombre hunde sus raíces en su propio mundo, en su propio tiempo; a través de la cultura expresa sus aspiraciones, sus tendencias, así como las imágenes y los módulos que rigen sus comportamientos. Su cultura es, en cierto modo, una expresión propia que sirve para entenderse a sí mismo. En su elección, el hombre no es ciego: configura sus propios valores, su propia concepción de la vida.

El novelista Miguel da muestras de conocer buena parte de la literatura mística musulmana; los contextos simultáneos occidentales y orientales de "Papeles de Miguel" obligan al lector a ir ajustando constantemente su campo de referencia literaria. En "Papeles de Miguel" el protagonista intenta lo imposible: comunicar al lector su experiencia mística infinita. La incoherencia con la que a veces expresa su experiencia espiritual, no es un fenómeno nuevo para la historia de la literatura mística.

Su profesión hace posible que se acerque al fenómeno místico a través de la teoría, que tenga conocimientos sobre el tema, a través de la historia de la mística en distintas culturas y a través de la experiencia. Miguel es profesor de Antropología social; este dato va apreciendo en los distintos encuentros que nos va narrando:

[277] Ibidem, 624
[278] J. L. Borges, **El Aleph**, Alianza, Madrid, 1978, p.p. 155-174.

¿De qué eres profesor?" (Me extrañó que hubiese acertado.) "De Antropología social[279]

El protagonista de "Papeles de Miguel" aparece poseyendo una gran bagaje cultural y, en concreto, una cultura mística en la cual va profundizando a través del estudio, de su experiencia y de su propia acción. En relación con la cultura místico-religiosa hay un proceso de comprensión y, al final, un proceso de identificación.

Hay un ambiente de estudio y reflexión alrededor de ese tema. Cristina, la secretaria de Miguel, es un personaje que se convierte en mensajera: anuncia al profesor un cursillo de estudios islámicos. El cursillo sobre temas islámicos hace más verosímil el hecho que Miguel tenga tantos conocimientos sobre esos temas:

Fue una suerte aquella breve charla con Cristina -¡ella sí fue tu mensajera!- sin la que no me hubiese enterado de este cursillo sobre temas islámicos en la Escuela de Altos Estudios.[280]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[279] Ibidem, 265
[280] Ibidem, 341

II.3.1. Referencias místico-religiosa. Islámica y Judeocristiana

Uno de los elementos que utiliza para trazar la experiencia de Miguel hacia la mística, además de un cambio de espacio y actitud, son sus lecturas. En los libros de los místicos encuentra a sus maestros espirituales, ellos le mostrarán cuales son las características del verdadero amor. Esos libros pertenecen a la mística islámica y a la mística judeocristiana.

La mayoría de los místicos concuerdan en presentarnos sus vidas como un proceso de crecimiento espiritual a través de las etapas o períodos de la Vía Mística: período purificativo de los principiantes, iluminativo de los aprovechados y unitivo de los perfectos. Atendiéndonos a las descripciones de los místicos, los períodos se caracterizan por su continuidad y por el predominio en cada uno de ellos de fenómenos que existen en los demás: al período purificativo sigue el iluminativo y a éste el de unión; mas la "renuncia" a las criaturas, que es la actitud dominante de la etapa purificativa, implica cierto grado de iluminación y un comienzo de unión; el período iluminativo se caracteriza por la "luz", pero ésta, a la vez, que ilumina el alma, la purga y la tranforma en Dios; en la unión, el "amor" transformante también purifica e ilumina. La relativa compenetración de los tres períodos da unidad a la vía mística.

La experiencia mística que vive Miguel en su punto de partida está relacionada con el amor profano. La pérdida de la amada es un sentimiento que ha experimentado en la vida real. A partir de este sentimiento se genera toda su experiencia mística. La pérdida como ganancia, muy presente en todo el proceso por el que pasa Miguel, tiene su paradigma en los grandes maestros místicos:

> en el verso de Sadi, que tanto me ha consolado luego:
> "Tu amor me denegaste,
> pero me diste tal Visión de Ti
> que mi secreto Yo nació a la Vida."[281]

Ya en el primer capítulo, con estas palabras extraidas de sus libros de lectura, Miguel nos da a conocer cuales son sus sentimientos. La lectura, como vemos, es un eje vertebrador de su historia. Y en estos momentos de su vida hay que contar con la presencia en su ánimo de unos autores muy concretos:

> Mi ajuar indispensable -cabe en el viejo arcón- y los libros que ahora me nutren. Ibn-Arabí, Rumí, Attar, Sohrawardi y el que me los dio a conocer, Raimon Llull.[282]

Todos estos autores, incluso Ramón LLull, se caracterizan por una visión común de la experiencia religiosa. En la figura de Ramon Llull la crítica no ha puesto en duda las influencias islámicas, ni tampoco la acción ejercida por éste sobre la literatura española posterior. La deuda de Llull con la mística musulmana y en particular con Ibn-'Arabí es incuestionable. Ramon Llull admite que escribió los versos místicos del **Llibre d'Amic e Amat**, siguiendo el ejemplo de "unes gents qui han nom sufies".

Miguel recurre a Llull porque sabe que a través de él llega toda la mística. Además de Helmut Hatzfeld, tanto Asín Palacios, **El Islam cristianizado**, como Américo Castro, **La realidad histórica de España**, se ocupan de las coincidencias teológicas, más que místicas,

[281] Ibidem, 597
[282] Ibidem, 45

entre el místico carmelita e Ibn-'Arabí, coincidiendo en que es por medio de Llull como San Juan asimila la influencia del murciano, según comenta L. López-Baralt:[283]

> Lo sabía Lulio tan bien como los sufíes. ¿Tuvo su "Shams" de Tabriz, como Rumí? ¿Qué le retuvo en la cristiandad? No hay tanto de Ramón a Al-Ghazali en el razonamiento, ni tanto de él a Rumí en la lírica.[284]

En los libros siempre encontrará Miguel su experiencia o una ampliación de esta experiencia y también la posibilidad de profundizar en ella. En los momentos más íntimos los libros, la cultura, le acompañan, y Ramon Llull será su primer maestro incuestionable. En el camino de la mística es importante tener un maestro espiritual:

> repiten todos los sufíes, como los místicos cristianos o hindúes, "Quien no tiene maestro espiritual tiene a Satanás por maestro".[285]

Miguel habla de todos aquellos autores que le han impactado y que se han convertido en sus maestros. Los libros le permiten expresar sus ideas, sus sentimientos y sus actitudes:

> Y ¿quién mi Maestro sino Tú? El Almendro Ardiente me condujo a Lulio, y éste a Ibn Arabí, de la mano de Asín de Palacios, luego a los grandes sufíes. Pero sólo son libros, palabras definitivas, aunque cada lectura me ilumine de nuevo modo[286]

En buena parte de "Papeles de Miguel" los místicos son sus maestros, están en un nivel superior, son un ejemplo a imitar y a seguir en su forma de entender la vida. Y si bien al comienzo hay distancia entre él y sus maestros, conforme va avanzando en su camino se acerca a ellos desde una mayor sintonía. De los libros de Llull destaca uno: **Llibre del Amic y del Amat**:

> Junto al butacón, entre los pocos libros del estante...Una edición del luliano "Llibre del Amic y del Amat", preparada por Martí de Riquer. Lo abrí al azar, y desde las primeras lineas ofrecidas a mis ojos, comprendí que en él se hacía palabra la Revelación. El Almendro en Llamas.[287]

Este libro representa el lado afectivo de la mística luliana en la línea del sufismo y franciscanismo. Siguiendo los comentarios de Cilveti: *la unión de lo místico y lo poético tiene su fuente de inspiración constante en la inmanencia de Dios en la naturaleza, característica del sufismo y de la mística franciscana y del neoplatonismo en general.* [288]

El recurso literario fundamental de Lulio es sin duda el diálogo de amor de los trovadores, tan próximo a la experiencia amatoria de Miguel. Hay que señalar el valor de los espacios como evocadores de personajes, sentimientos, ideas, pero también de textos literarios. Miguel, como Llull, se siente libre porque le aman. París le evocará a Lulio porque recoge con gran precisión el matiz de sus sentimientos:

> Cerca de aquí vivió Lulio, que escribió: "Amor es aquello que esclaviza a los libres y libera a los

[283] Luce López- Baralt, **San Juan de la Cruz y el Islam**, Hiperión, Madrid, 1990, pág. 371
[284] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 151
[285] Ibidem, 417
[286] Ibidem, 417
[287] Ibidem, 157
[288] A. L. Cilveti, **op. cit.**, pág. 121

esclavos." Ya soy tu esclavo libre.[289]

El protagonista se siente amado y el abandono que le hacia sentir esclavo de lo que había perdido ahora se convierte en liberación. Ahora puede sentir el amor como expresión de libertad. Si hasta ahora ha vivido el amor sintiéndose libre y esclavo, en adelante se sentirá esclavo libre.

El recuerdo de los místicos se hace presente en otros muchos espacios. Ante ciertas imágenes profundas del pasado se le despierta un tipo especial de pensamientos. Así, en Aranjuez, los versículos de Llull, que son pasado, que pertenecen ya a la cultura, se actualizan en su pensamiento, se convierten en presente. Aranjuez es para el autor una especie de *locus amoenus*, representa el lugar feliz, el edén, la edad de oro, la situación sin problemas del hombre alejado de los contrastes de la historia y reconciliado con la naturaleza. En la literatura medieval suceden allí los acontecimientos agradables:

> Recordé el versículo de Llull en Aranjuez, ante las "Castañuelas" en el Jardín del Rey, donde el artificio de la piedra labrada simula que el agua cayendo trepa por la pendiente: "¿Cuándo cesarán las tinieblas en el mundo?... Y el agua, que tiene por costumbre discurrir hacia abajo, ¿cuándo llegará la hora en que, por su naturaleza, suba hacia arriba?"[290]

En Legazpi siente de nuevo las palabras de Ramón Llull. La presencia de este autor se da con igual intensidad en las tres etapas místicas. Mallorca y Aranjuez corresponden al comienzo de la experiencia mística, a la ascética. Legazpi corresponde al período Iluminativo. Las palabras que recuerda de Ramon Llull se refieren a su soledad, un momento muy concreto de la experiencia mística:

> Ramón Llull lo sabía: "Deseó el amigo la soledad, y fue a vivir solo para tener la compañía de su Amado, con el cual está solo entre la gente.[291]

A través de Llull, Miguel siente trascender la amargura, la resignación, la desesperanza. El sentimiento de frustración, de rebeldía, pocas veces está expreso en la novela. Hay miedo por mostrar el odio, teme este sentimiento por la destrucción personal que puede significar. En Llull encuentra un camino para elaborar ese sentimiento:

> Di, loco, ¿en qué sientes mayor voluntad: en amar o en odiar? -Respondió que en amar, ya que odiaba a fin de poder amar. Con este ánimo escribí la Novela IV. Tal como cantaba el loco Llull: Ramón lo Foll, el loco.[292]

Como podemos ver, Llull le ayuda a justificar el sentimiento de odio que le ha producido el abandono de Nerissa. Miguel se ha sentido mal consigo mismo experimentando odio porque su moral le ha impedido, le impide, tener sentimientos negativos. El sentimiento de culpabilidad que le despertaría el odio sería demasiado grande y el castigo, abrumador. No odia para no ser castigado y, en este camino, Llull es su guía espiritual.

En la última etapa, la vía unitiva, en la Residencia "Primero de Octubre", las palabras del místico que Miguel recordará serán las de Ramon Llull y en concreto aquellas que hacen referencia al amor y a la muerte. Nos encontramos en los momentos finales de la vida de Miguel:

---

[289] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 348
[290] Ibidem, 416
[291] Ibidem, 449
[292] Ibidem, 451

> Buscaba el amigo a su Amado y encontró a un hombre que moría sin amor: 'Di ¿por qué mueres sin amor?' Respondió: 'Porque sin amor vivía,'" Eso lo escribió Lulio.[293]

En ciertos momentos de la experiencia mística, Miguel experimenta perplejidad y confusión. A través de sus páginas revivimos y recibimos sensaciones equívocas, contradictorias, intensamente misteriosas, muy propias del amor en cualquier plano. Sus páginas a veces implican la anulación del tiempo, del espacio y del lugar, e incluso de la lógica o del raciocinio mismo:

> Comprendo a Llull: "Di, ¿por qué me tortura con amor quien me ha tomado para ser sirviente suyo? -Si no soportases trabajos por amor, ¿con qué amarías a tu Amado?[294]

Como Ramon Llull, Miguel tiene conocimientos de la kábala. La mística judía se denomina cábala (de kabbalh, tradición) porque los cabalistas identificaban su doctrina con la verdadera tradición judía. Sin embargo, la etimología oculta en parte el significado real, que es el de secreto en sentido doble apunta a la doctrina secreta de las relaciones de los escogidos con Dios y a la doctrina que los escogidos transmiten secretamente a sus discípulos. Miguel, como profesor de antropología, ha tenido siempre interés por otras culturas, pero ese interés ahora es distinto, tiene una finalidad personal concreta, iluminar su experiencia mística:

> Ahora me acerco a la Kabala como la sirvieron sus fieles,como transfiguración del mundo en el árbol del Shephirot. Como se acercaron también los sufíes: Ibn Arabí, dedicándole una obra con el título expresivo de "Faida", Utilidad.[295]

Sus conocimientos de cabalística los aplica a dos nombres: Nerissa y Hannah. En el caso de la relación de Miguel con la mística judía hay que señalar que viene marcado no por el encuentro casual de libros sino por el amor que sintió por Hannah, la hermosa judía, como la llama Miguel:

> Apliqué la cabalística a tu nombre, Nerissa, y también -no te enfades- al simétrico de Hannah, escrito así por ella, como un espejo plantado verticalmente tras las primeras letras. Así se ha reducido a "Han", sílaba evocadora del sagrado "Om". Exhalación ascendente, completada por la descendente Nah. Escalas que sí fui aprendiendo; puentes desde el espejismo denominado realidad hasta la Realidad, el Absoluto.[296]

Miguel, como Ramón Llull, propone un marco de referencia en su experiencia mística que integre, junto a la filiación cristiana occidental, las filiaciones hebrea y árabe. Él aglutina lo Oriental y lo occidental. La cultura musulmana parece injertarse poderosamente en el viejo continente en la temprana Edad Media, en una época en la que el Islam era tan combatido como profundamente admirado por la intelligentia europea. La autora Alice E.Lacaster[297]considera de trascendental importancia la presencia de libros místicos islámicos en la península, pues el misticismo, con su afán de renunciar al mundo y de buscar exclusivamente a Dios, tiende a guardar estrechas semejanzas en todas las religiones y huye

[293] Ibidem, 522
[294] Ibidem, 566
[295] Ibidem, 155
[296] Ibidem, 155
[297] Citada por L. López-Baralt, **op. cit.**, pág. 335

de comparar los dogmas que las separan.

Además de Ramón Llull otro gran maestro es Rumí. Las citaciones que aparecen en la novela están más en relación con las determinadas etapas místicas de Miguel, coinciden con su evolución sicológica y con los conocimientos que el novelista adquiere de ese autor.

En un comienzo, las citas aluden al sentimiento de desprendimiento que está viviendo y al deseo que este desprendimiento de su fruto. Quiere que el abandono signifique una mayor unión y la mística es la única vía que posibilita la unión ante la separación y el abandono en que vive:

> Pero empieza a serme posible estar juntos y lejos. Como en el poema de Rumí: "Tú en Tabriz, yo en Ispahan, somos uno."[298]

Tal como se desprende del texto, Miguel se acerca a la mística a través de su experiencia interior y a través de la cultura mística que enlaza con la de los trovadores. Con independencia de la cultura mística, la de los trovadores ha sido importante en la configuración cultural de Miguel, tal como se observa a lo largo de su trayectoria:

> ¡Qué nuevo Rumí, el filósofo, visto por Gibson, el discípulo de Arberry! ¡Qué descubrimientos sobre el "amour courtois" en Ibn Da'ud y sus sucesores, mostrando que el "assag" es de todas lasculturas, cimentación del hombre!...Pero gracias, sobre todo, a Mahmud.[299]

La filosofía de Rumí está diseminada a lo largo del libro y se produce una transcodificación, un mecanismo que de alguna forma soporta también la producción de sentido del texto, además del sentido personal. En Rumí, como en otros autores, Miguel quiere encontrar respuesta a la vida humana:

> Filosofía de Rumí: rechazar todas las categorías analíticas para comprender el vivir humano, sólo interpretable mediante símbolos y analogías.[300]

El texto que resulta es muy personal, porque ha participado directamente en él al escoger no sólo los referentes metafóricos y culturales, sino también las emociones que le causa. Al final, el texto es a la vez metáfora total, viva y abierta de los matices infinitos del amor. La comunicación esencial, última, no sólo queda siempre a salvo, sino que gana en eficacia por esas vías. Es posible que en "Papeles de Miguel" se cumpla de una manera muy especial el postulado de Bergson: *L'art de l'écrivain consiste surtout a nous fair oublier qu'il emploie des mots.*[301]

La visión interior que experimenta Miguel sólo se puede traducir por medio de imágenes ambiguas directamente intuidas en el proceso de su experiencia extática y preñadas de múltiples significados posibles. Se sirve para ello de una gran parte de la tradición mística, sobre todo de aquella que le es más afín. La importancia de esta doctrina no sólo la señala en el plano religioso, sino también en el científico:

> Rumí sabía más hace ya siete siglos. Ya era evolucionista: mejor aún que Darwin. En su escala mística, la evolución es viaje hacia Dios, retorno ascendente al origen. Los minerales devienen planta, que se

[298] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 184
[299] Ibidem, 342
[300] Ibidem, 342
[301] Citado por G. Bataille, **op. cit.**, pág.97

tornan animales, que se elevan a hombre, ángel, hasta Él[302]

El tema de la muerte es clave para alcanzar un nuevo estado de perfección en las distintas etapas porque la vivencia de la muerte es la vivencia del drama. El tema de la muerte en **Octubre, Octubre** está visto basicamente desde dos aspectos, como realidad humana y como la posibilidad de una vivencia mística. Miguel se refiere a lo que dicen los grandes místicos sobre la muerte:

> Me repito estos versos del "Mathnawi":
> "Me extinguí como piedra para tornarme planta; crecí vegetal para renacer animal.
> Si muriendo como animal resurgí hombre, ¿cómo temer ningún descenso en mi proxima muerte?
> Con ella me crecerán alas de luz" (lll, 1-3)[303]

Que la filosofía de Rumí sea un *leitmotiv* en la obra es importante no sólo a nivel de la experiencia místico-religiosa, sino también en lo que se refiere a la concepción de creación literaria. Si se considera la literatura como un sistema en el que las obras asumen un valor caracterizado por su mutua relación, la cita es un caso evidente de intertextualidad:

> Proclama Rumí: "Bajo la visible evolución de las formas es la fuerza del amor lo que impulsa todo progreso.""De no ser por el amor, ¿cómo hubiese llegado a existir nada?"[304]

Miguel siente el abandono y la pérdida de Nerissa, la "renuncia" de Isolina, como una realidad que le convierte en un "mártir", en una víctima. Pero gracias a ese martirio le es permitido llegar a ella, ya que Miguel lo vive todo como símbolo. Quiere conocerse y dar sentido a su vida por medio del estudio, de la cultura:

> La mejor manera de alabarle a Él es no alabarle -proclama Rumí- porque hacerlo es afirmarse y afirmarse ante Él es perderle"[305]

El texto nos muestra también la radical insuficiencia del lenguaje para reproducir en nosotros la vivencia infinita del personaje. La lengua humana no sirve para tales empresas, se destruye en el proceso. Pero el fracaso mismo nos ayuda a intuir la magnitud del irreproducible éxtasis:

> Versos de Rumí: "Avanza por la senda del deseo/ dejando atrás el légamo del mundo,/ aguza tu visión con ojos limpios: / el Universo es Él, únicamente"... Sólo hay una Mente que mira a través de nosotros. Y no sólo de nosotros. Su Ojo es la pupila del león y el ocelo del insecto, la membrana del saurio y del pez, e incluso el tentáculo de la actinia, el pseudópodo de la ameba, los cabellos del viento y hasta la quieta violencia del basalto.[306]

La experiencia mística de extroversión en culturas diferentes presenta un elemento común: todo es uno, con identidad total o sólo parcial. El uno es la vida, la fuerza, el ser de las cosas. Esta característica descansa en la certidumbre intuitiva de que se percibe lo divino y va acompañada de los sentimientos de pasividad e inefabilidad. Su forma de expresión es la paradoja. Para Miguel el Todo, el Universo, La Mente, el Ojo son Él y en definitiva la

---

[302] J. L. Sampedro, **op. cit.**,1982, pág. 342
[303] Ibidem,347
[304] Ibidem, 343
[305] Ibidem, 346
[306] Ibidem, 378

Amada. La naturaleza le recuerda a Miguel su camino místico que otros autores dejaron descrito. El valor evocador del espacio, del mar, se pone en evidencia:

> Ante nuestros ojos se encarnaban los versos 566 y siguientes del "Mathnawi", que describen la vida mística, el "Introrsum ascendere" de los místicos cristianos; el viaje exterior y el interior; "el cuerpo camina sobre el polvo; el espíritu, como Jesús, sobre la mar" Una mar como ésta, así de propicia."[307]

En los momentos de tristeza, acude a su maestro Rumí. En toda la literatura mística encontramos la expresión de experiencias eminentemente humanas. Este tipo de libros sagrados intenta expresar las experiencias más profundas en la vida del hombre, experiencias de dolor y amor que a menudo resultan inexplicables:

> Me vino a la mente otro verso de Rumí, comienzo de un "rubai" "esta noche es mi desolación"[308]

Para los sufíes, la noche simbólica es tan importante que el anónimo autor del **Libro de la certeza** asocia el nombre de la amada más famosa del Islam, la Beatriz o la Julieta musulmana, Leila, con dicha noche espiritual. Según comenta L. López-Baralt,[309] la noche, la ausencia, marca una etapa o morada de la vía mística cercana ya a la unión. Por eso cuando la experiencia de tristeza se convierta en éxtasis, recordará el final de este "rubai".

> Se completó en mi memoria "el rubai" evocado: "...esta noche es la revelación/ En mi corazón no hay más misterio que mi amada/ Oh noche, no pases tan deprisa para no acabar conmigo"[310]

Los maestros sufíes Rumí y Ibn Arabí le acompañarán en en ese viaje exterior e interior constantemente."Sufismo" (de "suf", lana) expresa la mística mahometana. El sufí místico vestía de lana en señal de desprendimiento. El desprendimiento es el camino para la unidad. La unidad significará alcanzar el más alto grado de la experiencia religiosa: la vía unitiva.

> En su "Mathnawi canta Rumí:
> "¿Dónde está el Amado; dónde "nosotros" y "yo"...?
> Cuando el hombre y la mujer se hacen uno, Tú eres ese Uno;
> Cuando cada unidad se disipa, tú eres la Unidad".[311]

El período iluminativo el protagonista lo vive también en Madrid, concretamente en Legazpi; allí hace mención de la metáfora del espejo utilizada por Rumí. En "Octubre, Octubre" el espejo forma parte de la historia amorosa entre Paco, que vive en Legazpi, y Flora. Hay incluso un capítulo que lleva por título "Se rejuvenecieron los espejos".

> Espejo: metáfora favorita de Rumí."Cuando te mires al espejo y no veas nada, habrás llegado a ti[312]

Los libros de los maestros sufíes le recuerdan otros libros espirituales, los libros espirituales de la infancia, así, todo presente tiene un pasado. Sus lecturas actuales tienen su antecedente en otras que le han encaminado a las de ahora. Al dar cuenta de ellas enlaza su

---

[307] Ibidem, 379
[308] Ibidem, 383
[309] L. Lopez-Baralt, **op. cit.**, pág. 243
[310] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 383
[311] Ibidem, 412
[312] Ibidem, 448

realidad interior de ahora con una realidad social del pasado:

> Mis libros espirituales: No son los del padre Miranda, aunque están emparentados. La oda de Rumí, en el "Mathnawi", la de la comunión de los santos:"Oh, tú, que has visto el orto de la luna desde mi seno y a quien he iluminado con mi Luz. Soy tu Dios, yo estaba enfermo y no acudiste.[313]

En los libros espirituales, que lee en esta etapa mística, se destaca el poco valor de la palabra. El protagonista es muy sensible a este tipo de textos, pues hemos de tener en cuenta que, además de vivir una experiencia interior mística, se encuentra a la vez dentro del mundo de la creación literaria; él es novelista y ello significa dar una gran importancia a la palabra. El mundo de la mística se contrapone en cierto modo al literario:

> Anoche, la "Mugatt'at" de Hallaj: "Te he escrito, sin escribirte, a Ti; porque he escrito a mi Espíritu, sin trazar una sola letra...y ahora la carta sin letras hace llegar de vuelta, sin ninguna misiva, la respuesta."[314]

También la pasión por la danza es notable en algunas experiencias místicas, ya la canta Rumí. En algunos casos a través de ella se llega al éxtasis. El tema de la danza, como transformadora, aparece también en "Octubre, Octubre" en la fiesta de Nochevieja en la caverna:

> Lo cantaba Rumí. Copio del "Ruba'iyât". "Álzate, sol, los átomos danzan; las almas en éxtasis danzan. Cada átomo, feliz o miserable, está enamorado de ese sol que es el Único."[315]

Miguel siente su corazón preparado para la danza. En los sufíes y en otros movimientos religiosos, ésta es un medio de aproximarse al éxtasis. La danza en el protagonista se refiere sobre todo a una actitud interna: el corazón danza. Ello sucede cuando el alma se está acercando a la unión, porque el desprendimiento es grande; por eso, puede vestir la capa que le ha ascendido a mendigo:

> Yo bajo mi capa negra, mi corazón danza enamorado de Nerissa: Él.[316]

La lectura de Rumí le acompaña hasta el final de la novela y es un medio que utiliza Miguel para darnos a conocer su estado de ánimo y su visión de la vida. Conforme va avanzando en su experiencia siente la necesidad de abandonar el pasado y vivir el instante presente con total renovación. Así pues, las enseñanzas de Rumí, a la vez que indican el camino a seguir, certifican, como realidad, la experiencia que vive el protagonista:

> Cada instante ve renacer el mundo aunque lo ignoremos -leo en Rumí-, La vida fluye siempre renovándose, aunque se nos aparezca como continuidad.[317]

Otro de los grandes temas que aparecen en **Octubre, Octubre** es la razón. La razón aparece relacionada con la cultura, pero siempre hay algo superior: el amor, siempre misterioso. Rumí, su maestro, así lo enseña; Miguel y Rumí se acercan a través de los textos y la posible intersubjectividad se transforma en intertextualidad:

---

[313] Ibidem, 450
[314] Ibidem, 450
[315] Ibidem, 489
[316] Ibidem, 489
[317] Ibidem, 562

> Reglas: necesarias para la razón. Pero "todo aquel versado en el misterio interior -leo en Rumí- sabe que le inteligencia es el Diablo, mientras que el amor es de Adán...Si no fuese por el amor, ¿cómo podría existir nada?".[318]

Además de una relación entre "Papeles de Miguel" y los distintos textos citados, se puede establecer una relación con "Octubre, Octubre", una de las novelas que escribió Miguel. Se pueden establecer los paralelos y las diferencias del amor, del erotismo en sus aspectos divino y humano. En el interior del texto se producen un conjunto de notables relaciones: hay una gran intertextualidad en **Octubre, Octubre**. Los libros son para Miguel una gran compañía. Así pues, da gran importancia a la cultura en la formación de la personalidad, pero cada vez más la cultura se reduce a lo esencial. Sólo Rumí le sigue acompañando:

> Vuelto a mi celda releí a Rumí: "A la luna y el sol, ¿en qué daña el ocaso? Nos parece un ocaso lo que en verdad es aurora."[319]

Muchos de los conceptos místicos que desarrollará el protagonista en "Papeles de Miguel" hacen referencia a la concepción del tiempo o del espacio que se encuentran ya expresados en los grandes místicos. El tiempo y el espacio son coordenadas que tienen relación con el cuerpo y por lo tanto, con la vida y con la muerte. Éstos son temas esenciales en un proceso espiritual. De este modo, Miguel pone en evidencia la fugacidad frente a lo inmutable:

> Escucha a Rumí: "El tiempo y la duración son apariencias debidas a la velocidad de la acción divina. Así el rápido giro de una antorcha simula una continua línea de fuego."[320]

Como afirman los estudiosos Carl Jung, E. Underhill y Mircea Eliade, hay que tener en cuenta la insistencia de todas las religiones en ciertos símbolos o imágenes fundamentales: la luz, el fuego y la oscuridad. La luz, como símbolo, es sin duda universal; la vemos elaborada como tal en las Jerarquías celestes del Pseudo Dioniso y Mircea Eliade. Kubra establece la diferencia entre el fuego del demonio y el fuego espiritual del *dikr*: oración repetida que la estudiosa L. Lópe-Baralt[321] explica como recogimiento. Miguel convierte el nombre de Nerissa en una oración repetida, en un *dikr*.

El persa Rumí ve concretamente cómo el místico debe abrazar y aceptar la noche, la ausencia, que conduce precisamente a la intuición de la unidad esencial de Dios. Los poetas sufíes y sus comentadores, a pesar de manejar a menudo una lengua poética, abierta a significados ilimitados y arbitrarios, respetan sin embargo un número de equivalencias fijas. Todo lenguaje místico expresa una relación especial entre el hombre y Dios. El concepto de Dios lo toma el místico de su credo religioso particular o de la filosofía que profesa; en esa concepción destaca la diversidad: tres personas de la Trinidad cristiana, el Uno plotínico, pero la función del lenguaje no acaba con esta conceptualización heterogénea de la Divinidad, sino que además pretende expresar la "actitud" del místico con respecto a ella. Es en esta actitud donde descubrimos una estrecha analogía, elemento común, entre místicos de creencias religiosas divergentes. En todos los casos son unánimes las características siguientes: a)

[318] Ibidem, 592
[319] Ibidem, 594
[320] Ibidem, 345
[321] L. López-Baralt, **op. cit.**, pág. 251

sentimiento de objetividad, de realidad, de lo divino, Dios, el Uno, Brahma, etc.; b) pasividad; c) inefabilidad de la experiencia de conocimiento y amor; d) terminología paradójica para expresar lo inefable; e) preparación ascética.

> me amaga otra etapa de sequedad. ¿Va a ser mi vida un ciclo de altibajos? Como en el texto de Ibn Arabi, recogido por Asín del "Tohfa", donde se explican los dos estados de opresión -"aprieto", decía San Juan de la Cruz- y expansión, "Kabd y Bast". Al menos estos estados, aclara el Xeij al-Akbar, denotan ya el comienzo del amor perfecto.¡Ah, Nerissa: me acerco a Ti![322]

Uno de los términos utilizados para expresar la experiencia mística es *bast* que en árabe significa directamente "extender", "ensanchar", "dilatar", "abrir la mano" y, en sentido metafórico, "alegrarse", "estar cómodo", "regocijarse", "sentir bienestar", "estar contento"; es también sinónimo de la voz castellana "anchura", que con los dos valores directo y traslaticio usa igualmente. El término *Bast* aparece también en "Octubre, Octubre"; allí se refiere al nombre de un gato. No obstante en esa novela, para Ágata y Luis, significará también la posibilidad de abrirse a un espacio más amplio que simbolizará una nueva forma de relacionarse.

Miguel tiene una gran cultura sobre la mística y eso hace que busque en ella explicación a sus sentimientos y el posible paradigma a tener en cuenta en su peregrinaje.

Así pues, el protagonista nos habla de un tipo de relación, la de padre e hijo, que aparece en la mística árabe y en la tradición literaria religiosa. El sentimiento de padre es muy fuerte en Miguel; es posible que la muerte del hijo le haga sentir mayor conciencia de la relación:

> Cuando la madre de Ibn Arabí adolescente visitó en Córdoba la casa de Fátima, la Xaija del muchacho, escuchó a la Maestra estas palabras: "Oh,madre de luz, este muchacho es mi hijo y es tu padre."[323]

En la relación entre padre e hijo la sexualidad está prohibida: es tabú. De ahí que hable de este vínculo. En estas relaciones el amor tiene unas características muy concretas. Otros ejemplos de relación se refieren al amor cortés. Por ello, podemos afirmar que aparece en la obra un concepto de amor eminentemente literario:

> Mujeres de los sufíes, de los Quijotes y Amadises. "Fin'amors de los juglares provenzales ¿es eso lo que me envías, Nerissa? ¿Es un "assag", prueba suprema de los trovadores, casta impudicia de ladama desnuda acariciada, contemplada, hasta alcanzar el "joi", el gozo sin contacto, esa transfiguración tántrica?"[324]

Otro gran maestro en su experiencia mística es Ibn Arabí. De este autor destaca nuevos aspectos: la posibilidad de superar el dualismo y el valor que la mujer tiene en la cultura islámica.

> En lo más alto de la verdad no caben los dualismos porque se confunden todos; bien lo enseña Ibn Arabí[325]

El autor que le ha conducido a los maestros islámicos es Ramón Llull. Miguel se interesa por esa mística por distintos motivos; uno de ellos es el papel de la mujer. No hay

[322] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 150
[323] Ibidem, 270
[324] Ibidem, 270
[325] Ibidem, 77

que olvidar que Miguel comienza y traza su camino místico como consecuencia y a través de la mujer: Nerissa le lleva a la contemplación de lo Único. La mística islámica hace que la experiencia mística de Miguel sea plenamente ortodoxa; así, su vivencia tiene unos puntos de referencia muy claros:

> Como en su Fusus al-Hikam escribió lbn Arabi: "Pues no podemos nunca ver a Dios inmaterialmente, contemplarlo en la mujer es lamanera más perfecta de todas." Todos los místicos lo saben en el Islam, desde Balj hasta Al Andalus. La mujer, óptimo espejo de Dios, vivido plenamente. Los cristianos sólo se atreven a la sublimada devoción por María.[326]

Miguel se sumerge en la mística islámica, entre otras razones, porque sintoniza más con ella que con la mística cristiana, pues permite y "favorece" la relación con el otro sexo, con la mujer:

> Fui"amante arrebatado", una de las etapas de Ibn Arabi; yo tu "marbub", tu vasallo; tú mi Jadir, "Beatrice" guiandome al paraíso.[327]

De este modo, Miguel confiesa abiertamente su predilección por los sufíes debido a su concepción de la mujer. Además le atraen los sufíes, no sólo porque exaltan a la mujer como la más perfecta representación de Él, sino porque no personalizan al Absoluto.

Ibn Arabí le enseña a ver en la mujer, en Nerissa, a Dios. Es muy importante destacar que Miguel accede a la mística en gran parte debido a la experiencia de abandono de Nerissa. La pérdida y el vacío son unos motivos básicos para que el protagonista se replantee su historia y busque un nuevo sentido, que encuentra en la mística. Ésta le permite hallar de nuevo a Nerissa en el Absoluto:

> Y cuando vuelvo a "verla" con mis ojos, recuerdo las palabras de Ibn Arabí: "Gozan la más perfecta visión de Dios aquellos que Le contemplan en una mujer"[328]

A Ibn Arabí, Miguel lo conoce a través del libro de Asín. Se podría pensar que, gracias a los libros, Miguel acepta algunos estados de ánimo de alguna forma inconfesables. Así se permite la tristeza gracias al libro **Elogio de la Tristeza**:

> me consuela con su "Elogio de la Tristeza"..."Es la tristeza el manto de honor con que se visten los que a Dios (Nerissa) tratan con respetuosa cortesía", comienza. "¡Oh, triste, bendito seas una y otra vez! ¡Por Dios juro que tú eres el hombre feliz, el verdadero poseedor de la intuición real!"[329]

En relación al tiempo Miguel cree en la reencarnación de las personas, y se pregunta si también sucede lo mismo con las cosas. El tiempo a lo largo de esta experiencia místico-religiosa tiene para Miguel unas dimensiones nuevas: es el tiempo de los místicos y en concreto de Ibn Arabí:

> Después de todo, a cada instante, como proclamó Ibn Arabí, "lam yakum thumma kana": "dejamos de ser y somos de nuevo". Nos anula y recrea el Absoluto para igualar el Todo y la Nada. No lo percibimos y creemos en la continuidad, lo mismo que en el cine la serie de imágenes sucesivas produce la ilusión,

[326] Ibidem, 82
[327] Ibidem, 229
[328] Ibidem, 412
[329] Ibidem, 417

pero, en verdad, el mundo está siempre en estado naciente.[330]

El proceso de interiorización de la doctrina mística es muy intenso en Miguel, puesto que no sólo lee los pensamientos de Ibn Arabí, sino que también realiza sus gestos. Todo ello nos pone de manifiesto el valor totalizador que tiene toda vivencia cuando es profunda y más cuando es religiosa. La sacralización no sólo se realiza con las palabras sino también con los gestos:

> Dando así la vuelta a la Kaaba en la Meca encontró Ibn Arabí la compañera decisiva...Yo también camino con mi mano en la tuya. Nadie se da cuenta de que ya has venido.¡Dulcísimo secreto![331]

La unión mística no puede significar para Ibn Arabi el encuentro del hombre con Dios, como si hubieran estado separados, sino la realización plena de su unidad esencial. Ni el hombre se transforma en Dios ni Dios en el hombre, puesto que son uno. La unión mística consiste en el despertar del hombre al hecho de la unidad por intuición. Un ejemplo de cómo será esa unión la encuentra en el Mantic Uttair:

> En el "Mantic Uttair" el largo peregrinar de los treinta pájaros en busca de Simorgh, el ave fabulosa. Al encontrarle se ven reflejados en él: Simorgh es los treinta pájaros.[332]

Sobre la forma en que se lleva a cabo esta unión el protagonista busca otros ejemplos en sus libros. Hay que destacar ese deseo siempre de ir más allá, de no ceñirse a una sola doctrina, ni a un solo maestro. Hay la necesidad de abrirse a perspectivas más y más amplias. En Attar, místico islámico, encontrará también una definición de lo que será la unión:

> Aniquilaos en mí, gloriosa y deliciosamente -les dice-, a fin de volver a encontraros vosotros mismos en mí" termina Attar. Bi-unidad de Ibn Arabí.[333]

De los tres elementos que determinan la objetividad de la experiencia mística: certidumbre, objeto y modo, los dos últimos son diferentes para el místico teísta y panteísta. Como vínculo común sólo queda la "certidumbre" absoluta de la realidad de Dios, el Uno, Brahma, sobre todo en la unión, más las características de pasividad, inefabilidad y expresión paradójica. Ésos son también los caracteres de la experiencia de extroversión. Pero cabe distinguirlos entre sí por la diferente jerarquía que ocupan en la experiencia mística total: los de la experiencia de extroversión corresponden a la aprehensión de lo divino en las cosas; los de la experiencia de introversión a la aprehensión de lo divino en el alma. La percepción de Dios en las cosas culmina con la percepción de Dios en el alma. Otra semejanza digna de notarse es que en el lenguaje de la experiencia de extroversión hay cierta tendencia al panteísmo absoluto, todo es Dios; en el de introversión, el panteísmo relativo, el alma es Dios.

Miguel se siente cercano a Ibn Arabí, hace su síntesis. Éste se encomienda la tarea de resolver las dificultades del Corán interpretándolo a la luz de su intuición mística fundamental: la identidad entre Dios y el universo. Esa interpretación constituye precisamente su teoría mística. Ibn Arabí reafirma ideas que anteriormente ha expresado Miguel con sus propias palabras o a través de las de Rumí:

---

[330] Ibidem, 487
[331] Ibidem, 593
[332] Ibidem, 567
[333] Ibidem, 567

Tomo de Ibn Arabí: "Mi corazón abierto a todas las formas. Es un prado para la gacela, un claustro para monjes de Cristo, un templo para ídolos, la Kaaba del peregrino, las tablas de la Torah y el Libro del Corán. Mi religión es el amor, hacia esa meta caminan mis caravanas". Nuestra religión.[334]

Ibn Arabí había asimilado toda clase de fuentes en una síntesis superior donde se reconcilian el cristianismo, el judaísmo, las sectas musulmanas, el gnosticismo y el neoplatonismo. Este místico supo dar al sufismo su expresión más profunda y coherente; por eso es conocido como "vivificador de la religión". Su doctrina orienta la corriente principal del sufismo posterior al margen de la teología oficial; por ello algunos doctores de la ley islámica le llaman "Destructor de la religión".

Así pues, la vivencia de Miguel y su expresión tienen antecedentes literarios en los místicos cercanos a San Juan de la Cruz; no obstante la presencia de éste es la más importante. La cita de unos versos del **Cántico Espiritual** al comienzo de la novela es un buen testimonio:

Entremos más adentro
en la espesura
San Juan de la Cruz[335]

BIBLIOTECA VIRTUAL

San Juan de la Cruz viene a coincidir muy de cerca con la tradición de la poesía mística musulmana, que dio figuras como Ibn Árabí de Murcia e Ibn al Farid a lo largo de toda la Edad Media. Encontramos en ambas tradiciones: la musulmana y la de San Juan de la Cruz, idéntica concepción de un lenguaje en total estado de disponibilidad, en el que las palabras pueden tener sentidos arbitrarios e ilimitados, porque en el fondo se las está tratando de capacitar para la traducción suprema -e imposible- de Dios.

La semejanza de lenguaje de cristianos y no cristianos no sólo es metafórica, sino también conceptual: intuición de Dios, aniquilamiento del alma, conciencia de unidad con el Todo.

Miguel Asín de Palacios[336] ya ha documentado numerosos paralelos entre los reformadores y la compleja literatura mística musulmana: el símbolo de la noche oscura del alma, la renuncia de los carismas, los estados alternos de la apretura (qabd) y la anchura (bast), entre algunos otros. Las investigaciones en torno a la literatura de los sufís llevan a aumentar los ejemplos, como nos comenta la estudiosa L. López-Baralt: *Uno de los paralelos más profundos entre S.J. de la Cruz y los poetas místicos sufies es su peculiar manera de comentar los versos incoherentes: no hay verdadera alegoría sino rupturas constantes de cualquier posible sistema de equivalencias; se glosa indiscriminadamente y no sólo ad libitum, sino ad infinitum.*[337]

San Juan de la Cruz tiene una relación muy intensa con los místicos sufíes. Miguel también y es consciente de que el apasionado Rumí está muy cerca del poeta carmelita. Exactamente como San Juan de la Cruz, el místico sufí sabe que es prácticamente imposible comunicar lo experimentado, a menos que el lector sea también un místico. Miguel lo es y de ahí que pueda establecer una comunicación con toda una literatura mística.

Siguiendo el pensamiento de L. López-Baralt[338], San Juan de la Cruz comparte con

[334] Ibidem, 593
[335] Ibidem, 13
[336] Miguel Asín de Palacios, **El Islam Cristianizado**, Hiperión, Madrid, 1981, pág. 125
[337] L. López-Baralt, **op. cit.**, pág. 198
[338] Ibidem, 282

sus correligionarios de Oriente muchos de sus símbolos y de su lenguaje técnico-místico más importante. Podemos encontrar numerosos referentes del vocabulario sanjuanístico entre los sufíes. Las influencias sufíes son tan abundantes y tan significativas que marcan y matizan para siempre la literatura mística de S.Juan de la Cruz. Éste maneja en buena medida un lenguaje técnico y una simbología que los musulmanes habían cifrado en una compleja literatura espiritual siglos antes de que el reformador carmelita viera la luz. Ante ciertos rasgos de su literatura, debemos comenzar a hablar no de un "Islam cristianizado", como propuso el maestro Asín, sino de un "cristianismo islamizado".

En **Octubre, Octubre**, Miguel se convierte en un personaje místico al adoptar los símbolos de **Cántico Espiritual**. Su relación amorosa con Hannah está llena de recuerdos que le acercan a San Juan de la Cruz y al **Cantar de los Cantares**. En su recuerdo de Hannah, hace mención a estos dos epitalamios: **El cantar de los Cantares** y **Cántico**:

> Pero en el Valle no jugaban símbolos, sino la misma vida. Tras la siesta junto a un arroyo me bastó recordar a San Juan de la Cruz: "y allí nos entraremos y el mosto de granadas gustaremos" De siglos venía el texto para Hannah...¡Qué rito milenario de amor evocaba, en su lengua hebrea, el Cantar de los Cantares! Su fuerza me abrumaba, me piqué, improvisé con hechos sobre las gracias de Hannah, fuimos el Amado y la Amada: "no mires que soy morena, es porque el sol me miró"[339]

Si "Papeles de Miguel" es un Epitalamio místico, "Octubre, Octubre" es un epitalamio "carnal". Los cambios abruptos de paisaje y la ubicación geográfica que advertimos en "Papeles de Miguel" son regla en el epitalamio. Miguel, al hablar de su primera novela, "Oscuro Resplandor", nos dice que quiso hacer un canto al amor: un epitalamio. También la primera intención del novelista de "Octubre, Octubre" era escribir una relación amorosa en un lecho renacentista. Eso pudo dar lugar al recuerdo de **Cántico Espiritual** y en última instancia al **Cantar de los Cantares**. Al trasvasar a su novela el misterio irreductible del epitalamio, lo convierte en un paradigma importante de su arte.

San Juan de la Cruz imita muy de cerca el **Cantar de los Cantares** bíblico en su **Cántico espiritual**. Este poeta muestra una gran sensibilidad hacia el epitalamio, a sus profundas implicaciones y a la trascendencia de los préstamos esperables de la ambientación pastoril y del vocabulario. También presenta una gran hebraización del lenguaje a la vez que parece también permeable a otra tradición literaria semítica, esta vez en lengua árabe, para hacer más asequibles sus versos de amor místico:

> Así y todo, hermano de lbn Arabí, San Juan de la Cruz. Me vuelvo a él en memoria de Hannah y releo el zumo de granado como "fruición y deleite de Amor de Él", como "bebida del Espíritu" Y encuentro las mismas palabras del Cantar de Salomón lanzadas aquella tarde por Hannah a las cumbres alpinas: "Darte he yo a ti la bebida del vino adobado y el mosto de mis granadas.[340]

El erotismo y la mística nos abocan de algún modo a un mundo secreto, hermètico, de difícil penetración. La literatura mística es también expresión de un estado "colectivo" y promueve un determinado tipo de moral. "Papeles de Miguel" forma parte de la literatura mística española y se entronca con San Juan de la Cruz, cuya poesía está nutrida por símiles, metáforas, equivalencias y símbolos tomados en buena medida del Islam. Una de las características del lenguaje de Miguel son los varios sentidos designados a un mismo vocablo. Y al revés, un solo sentido a varios vocablos.

Además, Miguel se hermana con San Juan y los espirituales de Oriente por la

[339] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 76
[340] Ibidem, 83

insistencia en la Nada que es el modo de llegar al Todo. El ascenso al monte de la propia alma, que se logra por medio de la auto-aniquilación, es un motivo recurrente de la mística universal. Miguel coincide con San Juan y los sufíes, en su manera común de subir metafóricamente al Sinaí del alma, orientado en su singular aventura por "mapas " místicos. Sin embargo Miguel señala que hay diferencias, entre el carmelita y los espirituales de Oriente, que hacen referencia a la forma de dirigirse al Absoluto. El protagonista se aleja en eso del poeta carmelita:

> Esos "servir a su Majestad" en que cae un lírico sublime como San Juan de la Cruz para aludir a Dios, ¡qué deplorables![341]

La alusión a Santa Teresa era obligada por su relación con San Juan de La Cruz, y su importancia en la mística española. Miguel, contemplando a Serafita en las faenas de la casa, con la cabeza baja y afanándose sobre sus pucheros, recuerda a Teresa, que explicaba que el Absoluto andaba entre ellos.

Los poetas que nombra Miguel en relación con la mística están dentro del lenguaje intuitivo y parece que más que entenderlos, los siente, los intuye, se deja llevar por ellos. Sus diferentes textos nos obligan a acercarnos a los procesos del éxtasis. Hay a lo largo de ellos la idea de la insuficiencia del lenguaje para traducir su ininteligible experiencia espiritual.

Desde una perspectiva sicológica, los místicos parecen predispuestos al histerismo; su organización es intensamente impresionable, nerviosa, tensa y activa en lo físico y en lo psíquico. A esto se añaden las circunstancias de su vida, la ascesis y en especial la represión sexual, fuente de la neurosis. H. Delacroix observa: *Aunque los grandes místicos no han escapado a las taras neuropáticas que estigmatizan a casi todas las organizaciones excepcionales, hay en ellos un poder creador..., un genio que es, en verdad, lo esencial.*[342]. H. Delacroix ofrece una hipótesis elaborada: el subconsciente es un poder de unificación y organización de la vida psíquica, que primero aparece como extraño al yo y que progresivamente invade y sustituye a las formas de pensamiento y acción de la conciencia personal hasta asimilarlas por completo y constituirse como absoluto, como "lo divino". Así los fenómenos místicos elementales, como visiones y palabras interiores traducen para la conciencia las sugestiones del subconsciente. La expresión plena de lo divino tiene lugar en los estados místicos superiores, quietud, unión extática, etc., regidos por las leyes sicológicas de la intuición y la pasividad. Los sicólogos católicos niegan resueltamente la competencia de la sicología en los estados más altos de la mística y sustituyen la hipótesis del subconsciente por otra hipótesis extraída de la filosofía y teología escolástica: la vida mística consiste en el "deseo natural" del Absoluto, con la ayuda de la gracia. El misticismo cristiano pasa por todas las etapas psicológicas.

Dejando de lado este aspecto, el novelista Miguel muestra una gran compenetración con las voces de otros textos, se hace voz de lector que, al escucharlas, se habla a sí mismo. Una voz ajena que acaba haciéndose propia. Como Ramón Llull, Miguel quiere darnos a conocer los valores del Islam y, como todo escritor, nos ofrece un mosaico de las influencias más diversas. Estas influencias obligan al lector a ir ajustando su campo de referencia cultural a medida que avanza la obra. Entre otras cosas, Miguel pone de manifiesto que la mística musulmana y la cristiana tienen numerosos puntos en común.

El autor utiliza la transcodificación para expresar la experiencia mística de Miguel y subsume todas las formas de cultura místico religiosa, incluso la islámica, para expresar la

[341] Ibidem, 231
[342] Citado por A. L. Cilveti, **op. cit.**, pág. 44

experiencia.

II.3.2. Referencias literarias

En "Papeles de Miguel" hay un concepto de cultura que abarca distintas manifestaciones artísticas como la pintura, la escultura, la música y la literatura. Éstas evidencian unos valores, un modo de concebir la vida, el cuerpo y las relaciones con los demás. Entre estas manifestaciones cobra singular importancia la escritura, que significa la presencia de otro pasado que no es el propio, un pasado que no sólo puede tener la misma dimensión que el nuestro, sino que, como historia, llega infinitamente más lejos. Y ese pasado histórico, sin otra sujeción al presente que las letras que lo transcriben, es una vez más la ruptura de los límites del tiempo de Miguel y nuestro propio tiempo y la ruptura de la monotonía de nuestro propio lenguaje.

Miguel nombra y da importancia a distintos autores por sus ideas o por su forma de vivir y morir y por el don de la palabra. La utilización de citas es un caso evidente de intertextualidad que revela el nexo entre el autor de las citas y el novelista. Las citas consiguen un efecto estilístico de transcodificación porque el elemento reproducido en el texto adquiere una función y un valor nuevos con respecto al texto originario, al variar el contexto en que se sitúa. Miguel es consciente de que el saber teórico está en la base del saber práctico y sirve, en consecuencia, para conseguir una vida serena. En la vejez mira hacia atrás e intenta entender su vida ya pasada, sabe que sólo se puede comprender lo vivido, y desde ahí darle sentido. La novela, de alguna forma, es una *Vorgeschichte*. Miguel nos narra una serie de acontencimientos que se supone que han sucedido antes de iniciarse la narración y que se exponen por medio del procedimiento de la analepsis. Kierkegaard es uno de sus pensadores favoritos, entre otras razones porque su forma de comprender la vida justifica la suya en este momento y la ilumina:

> La vida sólo se comprende hacia atrás, escribió Kierkegard[343]

Al igual que Luis, personaje de "Octubre,Octubre", Miguel recuerda al poeta Rilke y los dos señalan los mismos versos. Toda la novela es una síntesis del pensamiento de estos dos autores: Rilke y Kierkegard. Por un lado, la vida es vista como un esfuerzo, un querer que apunta al futuro y, por otro, sólo se comprende cuando miramos hacia atrás. Podemos decir que hay en "Papeles de Miguel" y en "Octubre, Octubre" un mismo deseo, una misma pasión, la de crecer, madurar, ser en definitiva más uno mismo, ser lo que se es, sabiendo que el pasado es presente. En "Papeles de Miguel" este proceso se realiza a través de la mística y la cultura y en "Octubre, Octubre" a través de la sexualidad:

> Madurar queremos nosotros/ y eso es ser algo oscuro y esforzarse sin tregua.[344]

En relación con el concepto de "Amor imposible", a nivel literario, que Miguel desarrollará a lo largo de "Papeles de Miguel", se relaciona también con el Romanticismo alemán de Rilke y Hölderlin. La corriente literaria romántica proclamará los dos elementos imprescindibles para la prosperidad del género de aventuras: libertad e individualismo. Ellos no intentaban reflejar la realidad tal como era, sino como ellos querían que fuera. El

[343] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 45
[344] Ibidem, 45

Romanticismo supone el triunfo de la aventura y Miguel vive su experiencia interna como una aventura. Por distintos motivos, otro de los poetas que recuerda con gran cariño Miguel es Kavafis:

> Vuelve otra vez y tómame en la noche, cuando los labios y la piel recuerdan...pero ¡qué poderosos los perfumes, en qué lechos espléndidos caímos! Recuerda, cuerpo, la piel toda jazmines en la noche". Kavafis nunca tuvo miedo. "Nada me retuvo. Me liberé y fui. Hacia placeres que estaban tanto en mi realidad como en mi ser. Y bebí un vino fuerte, como sólo los audaces beben el placer.[345]

Rilke es un poeta, Kavafis también. La poesía, como dice Bataille[346] conduce al mismo punto que cada forma del erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos. Nos conduce a la eternidad, nos conduce a la muerte, y por la muerte, a la continuidad: la poesía es "la eternidad".

Las referencias que Miguel hace a los poetas se deben al valor que les confiere y a la poesía en sí misma como elemento que, como la mística, la sexualidad y la muerte, es capaz de romper la discontinuidad del vivir y hacerle sentir la continuidad. Además, cada uno de los poetas es recordado por distintos aspectos y Kavafis lo será por su forma de vivir el amor, la vejez y la muerte y por el valor que da a la palabra. No podemos olvidar que Miguel, como Kavafis, es viejo, siente que se acerca la muerte, ama y escribe:

> Kavafis, viejo amigo, bien sabías que huir es inútil: "No hallarás otra tierra ni otra mar...y en los mismos suburbios llegará tu vejez...Kavafis, pobre viejo de día, transmútandose al llegar la noche. Se encierra con su amante...[347]

La capacidad de transmutación en ningún momento le hace olvidar su realidad y le permite la memoria aunque sean memorias de sangre en llamas. Vivir para poder recordar, porque recordar también es comprender la vida:

> ¿Qué importa si despues recuerda? Memorias de sangre en llamas...Cierto que la transmutación se desvanecía; Kavafis al fin volvía a su casa "para esconder allí su vejez y su miseria;[348]

Para Miguel esa capacidad de transmutación es esencial. De esa transmutación surge la vida, la poesía y sus palabras traspasan la frontera del presente. Con Kavafis reivindica el valor de las palabras, capaces de evocar realidades muchas veces inconfesables:

> cantan ahora sus versos los jóvenes, cuyo espíritu, cuya voluptuosa carne, aún se conmueven con la expresión que él diera belleza[349]

En su experiencia mística, y en el momento de sequedad en que vive provocada por la ausencia de Nerissa, se siente salvado por Kavafis. El valor del recuerdo y la escritura que éste le pone de manifiesto, le salva. Él escribe para recordar y también para que alguien encuentre sus palabras, por eso su lectura es buena en los momentos de sequedad. Es interesante señalar que, al lado de las lecturas místicas, sobre todo en el comienzo de su vida espiritual, están la de estos otros autores como Kavafis con una visión profundamente humana de la existencia:

---

[345] Ibidem, 113
[346] G. Bataille, **op. cit.**, pág. 453
[347] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 113
[348] Ibidem, 113
[349] Ibidem, 114

> Dieciocho años en gran sequedad pasó Teresa por no poder discurrir. Sólo la salvaba algún libro, sin el cual se le "disbarataba el alma". Sólo me salva ahora el hermano Kavafis[350]

Al entender la obra de Kavafis, que refleja el hombre y la sociedad de la que forma parte, Miguel se entiende más a sí mismo y a la realidad social que es capaz de valorar y situar críticamente. Kavafis es un paradigma para Miguel por su poesía y por su capacidad de vivir:

> ¡la palabra es salvadora! Mi vejez apela a Kavafis, que no soñaba otras vidas como Pessoa; vivia sus sueños con su carne. Con ella labraba en piedra sus verdades.[351]

Kavafis es identificado por Miguel como el que se atrevió y vivió lo que él no fue capaz de vivir. A menudo estas abundantes citas literarias hacen de contrapeso a las citas místico-religiosas, que aparecen de una forma paralela, expresándonos así no solo su desarrollo espiritual sino también, y en primer lugar, su desarrollo humano:

> Las lunas llenas de sangre son para un Kavafis poderoso, marchando "sin fin concreto por la calle, como poseído todavía del placer ilegal, del prohibido amor que acaba de ser suyo".[352]

Kavafis significa para Miguel la transgresión porque es capaz de vivir el placer ilegal, la homosexualidad. En Kavafis hay una reivindicación del cuerpo en todos los aspectos y esta vuelta al cuerpo nos enseña que él es el sustento de toda cultura, toda historia, toda sociedad. La cultura nos da una teoría de la naturaleza humana, de su corporeidad, de las formas de relación con los otros, de la justicia como fundamento de la solidaridad, del conocimiento y el placer y de la felicidad, pero el que sustenta completamente la realidad es el cuerpo.

Si Kavafis, entre otros aspectos, es un paradigma por su forma de vivir la homosexualidad, Bataille será otro autor que, gracias a su palabra, describe sentimientos en la vida de Miguel que ha logrado integrar:

> Necesité a Bataille, recuerdo, con toda la fuerza de su "Ma mère", para asumir el vocablo "incesto". Otros me los hizo posibles Kavafis.[353]

Miguel tiene en cuenta la vinculación de las palabras con las cosas y a la vez los condicionamientos que el lenguaje tiene sobre la forma de conocer, en el entramado de nuestra personalidad. La cultura puede oponerse al concepto de libertad y la libertad puede entenderse como desarraigo de todos aquellos nudos ideológicos, mitos, ritos religiosos, prejuicios culturales, interpretaciones tradicionales, aposentados sin crítica en el lenguaje. La importancia de los libros está en relación con la experiencia que vive. En los libros encuentra la libertad que desea o le arrebatan. Los libros son a la vez de paradigmas, espejos:

> Releo "La experiencia interior", de Bataille. ¿Por qué irritó tanto a Sartre? Ahora lo comprendo mejor: el silencio del éxtasis como única respuesta a la herida más violenta.. La filosofía del suplicio del palo.[354]

---

[350] Ibidem, 114
[351] Ibidem, 115
[352] Ibidem, 121
[353] Ibidem, 113
[354] Ibidem, 153

El territorio de la cultura precisa ser aprendido, mirado desde perspectivas en donde el "alma" esté preparada para hacer brotar y, por consiguiente, hacer vivir lo que es silencio, hacer realidad lo que es posibilidad. El lenguaje es sustancialmente tiempo, viene siempre del pasado y en cuanto pasado; pero en el momento en que llega a realizarse en la conciencia, se proyecta hacia el futuro de sus múltiples sentidos, hacia el futuro de su interpretación. Si la felicidad es energía, no hay nada más estimulante que ese placer de la mente en el contacto con tantos y tan diversos interlocutores. Miguel es también interlocutor consigo mismo, examina sus proyecciones en "Octubre, Octubre":

> Mi desasimiento, simétrico a la desintegración de Luis y Ágata. Los tres "caemos en el vacío del cielo", como escribió Bataille, tan leído por Luis. Lachez tout!: otro gran grito de Bataille. También yo, soltando todo el lastre.
>
> Luis y Ágata, jactanciosos en su descendimiento.[355]

La eficacia que tiene la palabra lo ha puesto de manifiesto a través de Kavafis y Bataille, no obstante el tema es tan importante que aparece de nuevo en Barbuse. El valor de la palabra queda expreso también a lo largo del proceso místico. "Hablas bien pero con fantasía", le dice el santón en el desierto. "Ya mueren las palabras" escribe Miguel al acercarse el momento de la unión:

> Ya lo explicó Barbuse: "Se comienza por escribir lo que creemos; se acaba por creer lo que está escrito" Más aún si está impreso.[356]

Este pensamiento sobre la escritura y sus peligros está también presente en "Octubre, Octubre" y lo expresa por medio de Pablo. Miguel vive además el mito de que las palabras son capaces de alcanzar la frontera de lo inexpresable, de ampliar el territorio de la sensibilidad. Para el protagonista, el lenguaje escrito amplía el punto determinado de cada conciencia hacia las fronteras a donde llega.

A través de la posibilidad de vivir otras vidas con la mente, el protagonista sale fuera del ámbito que el destino temporal le señala. La siempre ceñida comunicación con lo inmediato o el diálogo con uno mismo pueden convertirse en la monótona repetición de ese lenguaje que le constituye y por eso necesita el aire de otras palabras, de los otros mundos teóricos que le traen las letras.

César Pavese es otro escritor que le sirve a Miguel para hacer referencia al sentimiento amoroso que vive y al que se siente atado sin posibilidad de huir, aunque Nerissa le rechace.

Como hemos dicho anteriormente, junto a la literatura escrita por los grandes místicos del pasado encontramos las palabras de autores contemporáneos. De este modo, el diálogo se establece ahora con autores de la actualidad y el amor divino ha sido reemplazado por el amor humano. Hay un deseo de síntesis, de creación de un mundo, de un sistema lo suficientemente amplio a nivel sincrónico y diacrónico:

> "El amor es una gracia de Dios y la astucia no sirve para nada". gritaba el pobre y admirable Pavese, en su adiós a Pierina.[357]

Para Miguel los sentimientos, los pensamientos y las palabras se engarzan en

[355] Ibidem 564
[356] Ibidem, 113
[357] Ibidem, 191

contextos literarios distintos que lo iluminan, lo clarifican y lo elevan a un saber con fundamento y con capacidad para ser comunicado y justificado. Parece que hay una adecuada relación entre la teoría y la praxis, entre lo que piensa que es la naturaleza y el mundo que le rodea y las relaciones de su propio ser con ella. Entre los poetas que cita está Quevedo. En el Barroco español y en los grandes poetas de ese tiempo hay una transfiguración del cuerpo. Esa transfiguración asume la forma del sacrificio por el fuego. La poesía de esta época está alimentada por la llama de la pasión, pero es una pasión que se consume a sí misma porque el deseo transfigura el cuerpo en llama. El mundo moderno piensa el cuerpo, la edad barroca lo transfiguró. El protagonista alude a los versos de Quevedo más de una vez en "Papeles de Miguel". Como en Quevedo, se apela a la desnudez esencial:

> "Un nuevo corazón, un hombre nuevo
> ha menester, Señor, la ánima mía;
> ¡desnúdame de mí...!"[358]

En escritores eróticos como Sade, las torturas y agresión al cuerpo tienen como fin la expulsión del alma, la mortificación del alma. La profanación del cuerpo representa el ultraje a la naturaleza, una de las máximas ambiciones de Sade. En escritores barrocos, como Quevedo, el fuego purificador tiene como misión "desatar esta alma mía". En Sade inversamente, "le flambeau des passions" trata de desatar el cuerpo. Pero el cuerpo en Sade se transforma en objeto y finalmente en materia desorganizada.

También cita a Chejov, el maestro ruso. Éste le sirve para justificar unas inquietudes, unas realidades que la literatura místico-religiosa y también otros autores de la literatura en general certifican. El mundo de la cultura, alimenta, sostiene a Miguel:

> Busqué el texto de Chejov en "Mi vida", leído la vispera:
> "-¿Cabe descubrir lo que no existe? -preguntó el doctor.
> -No existe porque no sabemos verlo."[359]

Si la literatura místico-religiosa le ofrecía modelos para vivir una nueva concepción del amor, otras referencias literarias, autores, pensadores y personajes históricos, le ofrecerán pautas para entender más la vida en general, sobretodo en la vejez, y también para acercarse a la muerte y vivirla como un acto de libertad. Meyrink es recordado por Miguel por su forma de acercarse a la muerte:

> sin huir de la muerte; más bien preparándole una bienvenida digna de ella[360]

Cada uno de estos autores es un eslabón esencial en esa cadena que, en múltiples y diversos eslabones, sujeta y constituye su cultura. Esa transmisión de vida, que da felicidad, es resultado de una conciencia crítica que juzga y piensa desde ese tiempo suyo porque, como posibilidad, es fuente de realidad y principio de creación.

La gran cultura que tiene Miguel le sirve no sólo para encontrar modelos para vivir, sino también para morir. En ella encuentra pautas para construir el suyo propio:

> Meyrink esperando el alba para morirse, sentado en su alcoba frente a la ventana, desnudo hasta la

[358] Ibimen, 48
[359] Ibidem, 184
[360] Ibidem, 344

cintura, tranquilo. Bach cantando su "Ven, dulce muerte en el cello de Casals."[361]

En relación con la muerte y el más allá, Miguel también lee a Maragall. Al nombrar a estos autores expresa lo que sabe, cuáles son sus ideas y la relación de éstas con la vida. A menudo ellos reafirman sus ideas. Kavafis: el tema de la sexualidad, de la vejez y de la muerte; Maragall y Quevedo: el de la mística y el de la religión:

Y musité la oración de Maragall: "¡Sia'm la mort una major naixença!"[362]

Todo producto humano, y la cultura es uno de ellos, tiene una carga ideológica. El discurso escrito representa el cauce por donde buena parte del pensamiento discurre y por donde la finitud de cada conciencia se trasciende en la múltiple y variada posibilidad de la tradición. El pensamiento individual, hecho escritura, adquiere así resonancia colectiva. El ser concreto y personal se hace lenguaje y el diálogo, que, en cada tiempo, establece con los individuos que toman de nuevo conciencia de esa escritura, no es sino una parte de la totalidad de un inmenso dominio comunicativo que se convierte, efectivamente, en cultura. Nuestro protagonista conoce también la interpretación de los sueños:

El sueño de Dostoievsky joven, recogido por Mircea Eliade. Una luna.[363]

Miguel ha leído a Freud y a Jung. Para Jung, la luna de ese sueño, principio femenino, revela que la trinidad no es un modo exclusivamente "masculino", como pretende el cristianismo. Sin embargo Jung olvida que la luna no tiene por qué ser femenino, pero acierta. Puede pensarse que si Dios no trascendiera el sexo -dualidad al fin-, habría de ser andrógino.

El autor al citar a todos estos autores les rinde un homenaje, resaltando en ellos ciertas cualidades. En general lo que remarca más es su actitud vital, que de una manera u otra está expresa en su obra. A algunos sólo los nombra; de otros, nos da a conocer sus palabras. Otro aspecto interesante que se desprende y que podemos señalar es que el lenguaje hace que lo dicho, tarde o temprano, sea siempre algo para alguien que está, por consiguiente, situado en el tiempo de la espera.

Otros autores que le influyen en su pensamiento son de origen judío. Esta influencia se debe además a la relación que Miguel establece con Hannah, mujer judía, y a la relación que mantuvo con Alex. Éste le acerca a Steiner y Milosz:

me instruía. Sobre antroposofía, Steiner, sobre todo Milosz y sus fabulosas teorías sobre el iberismo judaico en su "Ars Magna". Alex era judío, claro.[364]

Nombrar a distintos escultores, músicos, pintores, escritores, es en parte hacer una cronología de la cultura. El novelista rompe el cerco de un mundo personal. Irrumpe en la vida de otro.

Miguel a través de los distintos autores, muestra lo que sabe, su sabiduría almacenada en el lenguaje, y al tiempo que ofrece el elemento fundamental sobre el que establecer su "experiencia" de conocimiento, podemos pensar también que su sabiduría es su mayor dificultad para saber.

---

[361] Ibidem, 150
[362] Ibidem, 594
[363] Ibidem, 521
[364] Ibidem, 153

En "Papeles de Miguel" se duplica o multiplica el propio espacio a través de otros libros. Se nos obliga a rápidos e imprevistos ajustes estéticos entre los más diversos ambientes literarios: el grecolatino, el bíblico, el italianizante, el cancioneril, el popular. La novela es culturalmente mestiza y en ello radica buena parte de su dificultad y de su fecunda belleza.

Las cosas son en sí mismas y toman sentido cuando el hombre toma conciencia de ellas, pasando a tener sentido para alguien. El objeto, el libro, se transforma en imagen o reflejo de la experiencia de Miguel. Su conocimiento se basa no en el objeto sino en la imagen del mismo, convirtiendo lo que podría ser general en particular que, inmediatamente, necesitará generalizarse como en el caso de Miguel apoyándose para ello en la expresión. Esta última producirá en el lector una identificación o aceptación, dando lugar a una paradoja aparente: la ilusión de ver en la novela la totalidad de una vida, cuando es únicamente la expresión de elementos o fragmentos concebidos, relacionados y ordenados por una mente particular y la emoción de introducirnos en la realidad de un vivir. La obra de arte, el libro, es como una realidad puesta ante el protagonista; éste la acepta como realidad, la asimila, aunque sabe perfectamente que no es ninguna realidad, sino una forma particular de reflejo de la realidad.

El protagonista ha sido capaz de recibir las palabras de otros. Inserta en su propio discurso el discurso ajeno; lo ve desde sus palabras, lo cual quiere decir que lo incorpora, con la reflexión, al horizonte de ese saber con el que entiende la vida, el mundo y a sí mismo.

Su memoria interior se ha nutrido, pues, de esa memoria colectiva que se expresa, sobre todo, en la escritura. Esa memoria objetivada en los textos, en el libro, le abre el dominio de la afectividad. Esta forma de ser no es un hecho sino una actividad, una continua tensión; tener inteligencia y cultivarla es hacer germinar las semillas del logos que llegan hasta la mente y esperan allí la madurez del tiempo, la reflexión, de la crítica y del proyecto.

El protagonista está despierto en ese tiempo, asimila la tradición, la juzga y la orienta, aunque sea desde un insignificante reducto, permite que el lector se sienta partícipe de un empeño que trasciende los límites de su propia individualidad.

El personaje de Miguel es excepcional tanto por la capacidad inventiva personal como por la capacidad de dar a conocer a los otros la cultura, por la transmisión. De este modo como novelista, Miguel, tiene la posibilidad de vivir, con la mente, otras vidas; así sale fuera del ámbito que el destino temporal le señala.

II.3.3. Iconografía. Música. Mitos

El hombre, su conciencia y su cultura son únicos en su identidad, pero a su vez incorporan las conciencias de otros y de otras culturas. Y la comunicación se instala en la médula de esas relaciones. El arte comunica, puede evocar en nosotros y hacer sentir a nuestra alma todos los sentimientos. Con razón se ve en este efecto la manifestación esencial del poder y la acción del arte, e incluso como se piensa a menudo, su objeto final.

Miguel utiliza la obra artística por la gran riqueza de su contenido; por un lado, para completar la experiencia que tiene de la vida exterior y, por otro, para evocar de una forma general, los sentimientos y las pasiones. Ahora bien, esta sensibilización la obtiene el arte, no con la ayuda de experiencias reales, sino únicamente con su producción, sustituyendo gracias a una ilusión la realidad por sus obras.

Utilizar la pintura y escultura en la escritura es una forma de querer totalizar a través de la literatura una visión del mundo.La gran pasión de J.L.Sampedro por la cultura hace que

utilice ésta para contar sus historias. Se sirve de cuadros famosos de la historia del arte o de imágenes que ejercen una sugestión sobre él y que de algún modo sabe que también lo ejercerán sobre el lector. Las imágenes no son nuevas, son usadas; su novedad estriba en el nuevo contexto que de alguna forma cambia, enriquece y transforma su significado. La contextualización es un proceso semiótico que permite insertar un mensaje en otro para construir un texto omnicomprensivo, coherente. La contextualización permite también reconducir un texto que podría tener ciertos rasgos de ambigüedad e incoherencia.

Miguel, el místico y el novelista, desarrolla sus capacidades creativas: lee, escucha música y ve pintura. La cultura es una condición necesaria para su desarrollo. En el arte encuentra una comprensión de su propia historia.

El arte es para él una forma de dar a entender cómo los hombres se han comprendido a sí mismos, han encauzado el misterio del dolor, de la muerte y del sufrimiento. Miguel que ha vivido la pérdida y sufre el abandono, encontrará en las diferentes manifestaciones artísticas la expresión de sus sentimientos. La escultura de la Pietà de Miguel Ángel le viene a la memoria para expresar su dolor:

> Un crucificado mirando a las alturas, como el Cristo de Miguel Ángel para Vittoria Colonna, su Nerissa.[365]

La vida le implica y él se siente implicado, sabe que a veces es necesaria una forma heroica para vivir las dificultades de la vida. En la última etapa de su experiencia mística, cuando se prepara para la unión, en los pasillos de la Residencia Sanitaria "Primero de Octubre", contemplará Pietás reales que le evocarán las obras de arte. La vida le lleva al arte:

> Esa mujer en el pasillo, esperando con su hijo enfermito sobre el regazo (impresionantes párpados, cerrados y translúcidos) me evocó de nuevo la Pietá de Miguel Ángel[366]

Se produce una especie de *feed-back*: la cultura le lleva a la realidad y la realidad a la cultura y hay una modificación en la visión y comprensión de la realidad, un enriquecimiento. Los pintores y escultores que evoca nos hablan de una realidad. Seguramente los escogió porque dan una imagen intensa pero limitada a ciertos aspectos que configuran temas básicos en **Octubre, Octubre**. El dorador le descubre otra imagen, la de San Sebastián:

> San Sebastián: una llamarada en tres palmos de madera de peral. Puro retorcimiento; desdén por la belleza formal, casi expresionismo, seco fuego. Una mano apasionada dio vida a esa carne desnuda, zarza ardiente."[367]

En esa escultura, sin necesidad de flechas, la carne acusa el golpe invisible y se contrae como bajo una banderilla de fuego. El concepto de carne no sólo aparece bajo una concepción barroca sino también a nivel de estructura de novela: carne-esqueleto. En esta escultura Miguel proyecta su mundo interior. En el San Sebastián la carne acusa el golpe invisible al igual que le sucede a Miguel:

> La estatua delata el frío sadismo profesional de los arqueros, conocedores del punto doloroso y no mortal. Uno ha llegado al colmo del acierto: un agujerito taladra el sexo sugiriendo una saeta clavada

[365] Ibidem, 116
[366] Ibidem, 565
[367] Ibidem, 193

además en el tronco donde se debate el mártir.[368]

A través de la escultura nuestro protagonista habla del sadismo al que se ha visto sometido en su historia personal y matiza cómo ese sadismo en la imagen de San Sebastián ha llegado al colmo del acierto en ese agujerito que taladra el sexo. En su novela "Octubre, Octubre" la sexualidad se problematiza: es como una piedra en el zapato, un dolor sin resolver. La descripción de la escultura no acaba en el dolor, sino que añade una segunda parte en la manifiesta una vez más la importancia de la actitud ante éste. En esa actitud él encuentra la imagen del místico, desea esa experiencia para encontrarse con Nerissa:

> Pero lo asombroso es el contraste de la cabeza. No todo podía ser dolor ni vencimiento físico. El artista tallaba a un santo, cuya alma no se rinde, ni por lo tanto el rostro que es su espejo. En la faz resplandece la esperanza del cielo ya ganado, casi la visión de Dios, como en mí estaría la de Nerissa.[369]

A la imagen de dolor que evoca con la Pietá y la figura de San Sebastián, Miguel opone la de San Bernardo en lo que se refiere al dolor, pero tanto la escultura de San Sebastián como la imagen de San Bernardo tienen en común la expresión de éxtasis en el rostro. Hay que añadir que a la vez que le sirve la figura de San Bernardo para expresar visualmente la experiencia del éxtasis, también el santo forma parte de los místicos que, cómo Miguel, tiene una relación con Ibn Arabí, tal como comenta L. López-Baralt: *San Bernardo e Ibn-'Arabí vienen a coincidir en varios aspectos, el místico murciano...concibe la manifestación de Dios en el alma en cuatro niveles o moradas representados simbólicamente por la bebida. El cuarto y último grado es para él, como para S.Bernardo, precisamente el de la embriaguez espiritual. Tanto Ibn-Arabí como San Bernardo deben tener en común antecedentes, el lenguaje místico vinario que los sufies codificaron por lo menos desde el S. Vll*[370]. Así pues San Bernardo remite a Miguel a la mística por dos caminos: por el rostro de la imagen que de él se representa y por su historia mística que, como la suya, está unida a la de Ibn Arabí; de este último aspecto no se nos dice nada, explícitamente, en el texto. La figura de San Bernardo tiene una fuerte carga connotativa:

> por contraste El Ribalta del Prado, tan admirado por Luis. En éste es Cristo el que sostiene, San Bernardo el que desfallece. Sin duda, el pintor copió a un hombre en brazos de mujer...Un hombre ya declinante en una mujer con brío. Así puso en el rostro de Cristo una satisfactoria conmiseración: es el instante de empezar a separarse los cuerpos tras el desfallecimiento en el éxtasis.[371]

En el San Sebastián, en el San Bernardo, de algún modo el protagonista delata la misma necesidad de mezclar el éxtasis sensual con el religioso. Se trata de establecer la unión más íntima entre el sujeto adorante y el objeto adorado, de obligar al absoluto, lo infinito o lo eterno, a encarnarse en una figura humana -en ocasiones demasiado humana- que pueda no sólo inspirar amor, sino responder al amor. Miguel asocia la expresión de esas imágenes religiosas a otra imagen que se repite en la novela, la del chino empalado:

> La misma voluptuosidad que en la fotografía del chino empalado en el libro editado por Eric Losfeld con textos de Georges Bataille."[372]

---

[368] Ibidem, 193
[369] Ibidem, 194
[370] L. López- Baralt, **op. cit.**, pág. 344
[371] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 565
[372] Ibidem, 194

La fotografía del chino empalado en la que Miguel encuentra la imagen de felicidad en medio del sufrimiento es clave. De alguna manera parece que el autor busca formas y modelos de sublimar el sufrimiento. Busca actitudes ante el sufrimiento. Quiere vivirlo como una posibilidad de realización y no como un pozo en el que uno se hunde. Cuando el dolor es grande el cuerpo se defiende, no quiere ser arrollado por el dolor pero difícilmente se puede situar ante él. Él es dolor.

Miguel recuerda su historia pasada y una de sus memorias en concreto es la relación que se estableció en su juventud entre su tía Magda y él. Este tipo de relación tiene una tradición dentro de la cultura y que él expresa. Miguel quiere situar todo lo que le ocurre dentro de la cultura, seguramente por distintos motivos: para dar más fuerza a aquello que vive o ha vivido o para situarlo dentro de la corriente de la cultura, de la historia humana. Las referencias transforman su historia personal en historia colectiva:

> ¿Qué imagen retengo: mi memoria sentimental o el famoso dibujo erótico de Egon Schiele "Tía y sobrino"?[373]

Para algunos autores la cultura es fundamental, pues fue lo que en su día se proyectó en el tiempo como fe en el progreso, pero en realidad no es sino un esfuerzo extratemporal por aproximar al hombre a su imagen ideal: el esfuerzo por la humanización del hombre.

Dentro de la cultura hay que destacar la importancia de la música en la vida de Miguel. Es evidente que no sólo Miguelito, su hijo, es músico compositor sino que el protagonista de "Papeles de Miguel" tiene muchos conocimientos musicales y hace gala de ello. Esos conocimientos forman parte de un mundo íntimo y personal. Así al recordar alguna de sus experiencias las sitúa muy relacionadas con la música:

> ¡Ay, ahora llega ese pasaje celeste, el inefable desfallecimiento en el Adagio del Quinteto en Do Mayor de Schubert, Opus 163!...Tía Magda lo notó al encenderse las luces y dejó de aplaudir para oprimir mi mano. Éxtasis: nuestras manos al unirse se aislaban entre todas las demás palmoteando. Ella y yo a solas en el teatro lleno.[374]

Lo que Miguel sintió escuchando el inefable desfallecimiento en el Adagio del Quinteto en Do Mayor de Schubert es una experiencia que la relaciona con la imagen del cuadro de San Bernardo. Una música y una pintura en concreto le sirven para manifestar su estado de ánimo más profundo y en cierto modo inefable, ya que ni las palabras dicen lo suficiente, ni la música por si sola, ni la imagen, sólo con todas ellas siente que puede llegar a comunicar algo que vive en lo más hondo:

> el inefable desfallecimiento en el Adagio del Quinteto en Do Mayor de Schubert, Opus 163...Versión sonora del San Bernardo de Ribalta, muriéndose de gozo sobre la carne de Cristo en el cuadro del Padro."[375]

Hay que señalar que en el arte no hay progreso; hay cambios, alteraciones que provienen no sólo de la sensibilidad de cada artista sino también de la metafísica explícita o tácita de la época y de su cultura; de ahí que distintas formas de arte del pasado le sirvan para expresar su experiencia presente que Miguel convierte en literatura. La música le asiste como

[373] Ibidem, 197
[374] Ibidem, 192
[375] Ibidem, 192

alivio en los momentos de tristeza y para expresar con mayor intensidad el momento que vive y que desea vivir:

> Para decírtelo de nuevo con la más alta música: "Es muss sein". Ha de cumplirse.[376]

Miguel introduce el tema de la música, que aparece en toda la obra, a través de Miguelito y de Pablo. También Miguel es aficionado, pero su gusto le viene a través del hijo. La música es un *leitmotiv*, un motivo recurrente que va apareciendo a lo largo de la obra y por distintas razones:

> Pero prefiero jugar con Scarlatti."..."El secreto del estilo, papá. Recuérdalo: Chopin preparaba sus conciertos repitiendo música de Bach". Otro día completó el tema: "Por eso me gusta Magritte."[377]

La música le despertó de la amnesia que le produjo el dolor por la muerte de Miguelito. Ello significa su gran poder y la fuerza que tiene en su vida, por formar parte del mundo afectivo que se construyó ya en la infancia:

> Extasiada con la sonata de Mozart; el "minuetto" preferido por Miguelito cuya audición me arrancó de la amnesia tras su muerte."[378]

BIBLIOTECA VIRTUAL

En "Papeles de Miguel" el protagonista también utiliza los mitos, como expresión de conflictos elementales y también de ideas filosóficas o morales. Los mitos se expresan en el arte, en la literatura mostrándose a través de ellos los principios morales, sobre todo, tienen tal poder arquetipal que constituyen puntos de referencia obligados para la humanidad. Probablemente todos los mitos arcaicos que ahora se nos presentan en su incorrupta verdad, hayan sido en su origen truco y poder tecnocrático y arcano, acumulado por el poder. Los siglos eliminan el poder de modo que sólo queda el relato -mythos- de su misterio puro y auténtico que no persigue fines secundarios y que sólo quiere contar.

Ciertas ficciones, como los sueños, los mitos y los delirios, son resistentes a la lógica. El mito de Tántalo es importante en **Octubre, Octubre**; aparece en "Octubre, Octubre" y también lo encontramos en "Papeles de Miguel":

> ¿Había reencarnado Hannah para condenarme a Tántalo? ¿Para entreabrirme la puerta de Paraíso y cerrarla después contra mis ojos?[379]

En ese mito se plantea de alguna manera lo ilógico del dolor cuando proviene de una situación que aún no se ha disfrutado. Los mitos nos trasladan a un tiempo primitivo. Miguel recurre a los mitos, a la pintura y a la escultura; de alguna forma busca también una protección y explicación a su mundo personal. En literatura es bastante raro encontrar la imagen del placer saboreado tal cual, sin que intervengan, para tranquilizar al lector y poner a resguardo al autor, una moral postiza ejemplificada en los mitos.

No podemos definir a Miguel como un hombre adaptado a su sociedad, a su cultura; por el contrario, parece que la sociedad y la cultura se adaptan a las necesidades de él. Miguel no es el hombre que ha cambiado parte de sus probabilidades de felicidad por cierto grado de seguridad. Desea ir más allá.

---

[376] Ibidem, 277
[377] Ibidem, 488
[378] Ibidem, 592
[379] Ibidem, 414

Todo lo humano resulta dialógico en el pensamiento de Bajtín. *La conciencia es limítrofe porque también la cultura, su fuente, lo es. No se debe imaginar la cultura como un espacio con fronteras. Tampoco hay "territorio interno" en la cultura, también ella se ubica en los límites, "vive esencialmente sobre fronteras*[380]. La cultura no es un compartimiento cerrado, sino que existe en relación con la que la precedió, con las anticipaciones de la que vendrá, con las distintas configuraciones que coexisten en una época dada y que se influyen mútuamente. Y en el cuerpo mismo de una cultura particular, las diferentes formas culturales (el arte, la ciencia, la religión), a su vez se interalimentan entre sí, en la misma forma dialógica que los enunciados.

En "Papeles de Miguel" lo exterior y lo interior, lo singular y lo plural, lo común y lo íntimo, el objeto y su imagen, se citan en la expresión artística y con ella se explica. Lo importante, sin embargo, y Miguel lo sabe, no es fabular algo supuesto y radicalmente nuevo, en tanto la novedad no existe, sino "asimilar todo lo valioso de la anterior evolución y elaborarlo críticamente". Miguel pretende llevar la cultura a una nueva frontera.

II.3.4. Símbolos

En "Papeles de Miguel", los símbolos aparecen como manifestación de lo personal, rompen el espacio y el tiempo y remiten a lo espiritual y a lo trascendente. Los símbolos están cargados de emociones, de ideales y vida. Fundamentan e intensifican lo religioso. En un texto en que se nos intenta comunicar una experiencia mística, el valor religioso de los signos es importante.

Para le experiencia mística el único lenguaje posible es el de los símbolos. Los fenómenos místicos pueden ser experimentados, pero no conceptualizados. Si las palabras corresponden a conceptos, no habrá lenguaje donde no haya conceptos. Parece que la experiencia mística no puede ser aprehendida por medio de conceptos, porque es unitaria y los conceptos versan sobre lo múltiple. Es evidente que el lenguaje místico no es descriptivo porque la experiencia mística es totalmente indescriptible. Es un lenguaje simbólico, sugestión del "no se qué" de la experiencia mística. El sufí Ibn al-Arabí lo circunscribe a la competencia de los iniciados: *Los místicos no pueden comunicar sus sentimientos a otros hombres; sólo pueden sugerirlos simbólicamente a quienes han comenzado a experimentarlos*.[381] Es la opinión de San Juan de la Cruz en el Prólogo al "Cántico".

El símbolo sirve de medio interpretativo de la experiencia mística; el místico lo concibe en función de ella. Miguel se vale del símbolo místico para dar una visión de la actividad mística, que es espiritual, en la pantalla de lo sensible. La correspondencia, sin embargo, no es perfecta porque el símbolo no acapara la significación plena de la intuición mística. Por eso se reproduce en nuevas imágenes, a veces intraductibles, como la "noche" de San Juan de la Cruz, que se convierte en "luz", "llama", "lámparas de fuego". Podría definirse el simbolismo místico en general diciendo que es una intuición de la experiencia de Dios renovada por medio de imágenes, que revelan cada vez más y más la riqueza de su contenido sin agotarlo nunca. La mente del místico va siempre de lo superior a lo inferior, de la intuición a la imagen.

Siguiendo el pensamiento de Cilveti hay que consignar el carácter "arquetípico" de este simbolismo: *el hecho de que "el sentido espiritual" y "los sentidos espirituales", el "progreso" del alma y la "unión" del alma con Dios revisten anhelos subconscientes*

[380] Bajtín y Vigotski, **La organización semiótica de la conciencia**, Anthropos, Barcelona, 1993, pág. 31
[381] Citado por Cilveti, **op. cit.**, pág. 53

colectivos, repetidos en todas las tradiciones, religiones y culturas en varias formas, lo cual no quiere decir que los arquetipos psicológicos basten para dar cuenta de la experiencia mística, sino que revelan una disposición natural para recibir la influencia religiosa que da cuenta de la vida mística.[382]

En el contexto de la psicología de Jung este simbolismo vendría a ser la representación de una actitud psíquica original: el esfuerzo por pasar del caos al orden, de la tiniebla a la luz, del pecado a la gracia.

Podemos describir los símbolos según distintos puntos de referencia, fijarnos en los sentidos. El olfato y el gusto expresan el lado deleitable de la experiencia mística. Vista: la vista espiritual se define por relación a la luz, que es la causa, el medio y el objeto de la visión. Oído: percibe la palabra de Dios o su mensaje en las criaturas. Para los sufíes el oído espiritual escucha las voces celestes. La creación entera es una alabanza a Dios, por lo cual el sufi percibe la voz de Dios en todas las cosas, especialmente en la música y la danza. Tacto: es el sentido de los "toques espirituales". En cierto modo los cinco sentidos espirituales pueden reducirse al tacto, puesto que toda clase de experiencia es como una especie de tacto. Poco frecuentes en los comienzos de la vida espiritual, los toques aumentan en duración e intensidad con el progreso de aquélla.

Otro punto de vista es el desarrollo. El simbolismo de desarrollo sugiere la intuición que el místico tiene de la vida espiritual como progreso a través de las etapas de purificación, iluminación y unión. El centro de reposo es la unión, meta del camino, el cual representa dos formas. Unas veces reviste la forma de transparente alegoría cósmica, un viaje. La segunda forma del simbolismo de desarrollo es el romance interior, del secreto drama de amor entre el Amante y el Amado. El "juego" de amor, la "caza", las "heridas", las "huídas" súbitas, las "ausencias", la "pena" de los amantes y finalmente, el reposo en los "brazos" del Amado, son notas comunes del lenguaje del peregrino en la mística universal.

El simbolismo de unión representa la culminación del simbolismo místico porque la experiencia de unión es la etapa última de la vida espiritual. Como la unión es de amor entre personas (hombre-Dios), el simbolismo de unión se vale de toda la gama del amor personal: paternidad, fraternidad, amistad. El simbolismo puede abarcar todas las relaciones familiares. A éstos se añaden otros símbolos de amor reverencial, como Rey y Su Majestad, tan usados por los cabalistas. El simbolismo del amor matrimonial es el más apropiado. Y como la unión constituye el término de la vida espiritual, es natural que algunos místicos contemplen todas las etapas de la vida mística en la perspectiva del matrimonio.

Los símbolos y su evolución en "Papeles de Miguel" sirven para señalar las distintas etapas del proceso espiritual que vive Miguel. Éste nos explica una vivencia mística a través de un viaje exterior e interior que va del pasado al presente y viceversa y por medio de los sentimientos que se despiertan en un drama de amor.

El dolor que produce el abandono de la amada se simboliza con la saeta. Ese sufrimiento forma parte de la primera etapa mística: período purificativo en el que Miguel se siente abandonado. Él es dolor, vive con la saeta clavada y es la saeta. Se dirige al Absoluto, a Nerissa:

> Y yo lenta saeta; paso a paso, pero certera. Al Absoluto.[383]

Él es el arquero, el blanco y la saeta que es la vida, lanzada irreversiblemente y destinada a caer cuando la fuerza de la gravedad prevalece sobre su impulso, y también es la

[382] Ibidem, 55
[383] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 43

muerte que alcanza a la vida en plena carrera:

> Arquero soy de mí; soy mi saeta a punto de volar, mi propio blanco.[384]

La palabra saeta le sirve para dar cuenta de distintas vivencias. A veces simboliza todo su cuerpo y su vida, es una vivencia total, y otras en cambio se refiere a dolores concretos, de ahí que hable de distintas saetas:

> Tú esperabas el estremecimiento que sólo comunica el traspasado por todas las saetas.[385]

Hay que señalar que en Miguel se producen los dos enfoques que tiene la mística y que señala a través de la saeta. Por una parte, en el comienzo de la vía mística, Miguel va al encuentro del Absoluto que considera está fuera de él, y al final del proceso místico la saeta se dirige a él. En Miguel también está el Absoluto. De este modo expresa las dos formas de mística: la franciscana y la de San Agustín. Así pues, Miguel hace referencia, en un comienzo, a una experiencia de extroversión, como dice Cilveti, y más tarde a una de introversión.

Otros símbolos que están en relación con la saeta son el rayo y el venablo. En "Papeles de Miguel" la muerte es un rayo:

> Triple rayo abatidor del avión, el que sumergió a mi hijo en el Cantábrico no muy lejos de mi padre. Consuelo de saberles próximos, comunicados por las ondas, unidos en las profundidades.[386]

El sufrimiento, que experimenta Miguel en su proceso místico a lo largo de la novela, se describe a través de los cambios de propiedad de cierto número de símbolos dotados de ciertos poderes, que expresan su vivencia. El dolor se simboliza por la saeta, el rayo y el venablo. La tentación, la envidia, la impotencia son también venablos:

> Aquella cena fue para mí el venablo en el costado de Juliano el Grande, mal llamado el Apóstata. Me lo clavó aquella joven sirena, Chantal[387]

El mundo simbólico es un reino intermedio entre los conceptos y los cuerpos físicos. J.E. Cirlot[388]nos dice que la vida de los símbolos hay que contemplarla a través de enfoques culturales diversos y a través de distintos tiempos. Pero hemos de constatar que la lengua simbólica obedece a categorías que no son el espacio y el tiempo sino la intensidad y la asciación. El que se asombre de que un símbolo formal pueda no sólo permanecer vivo durante milenios, sino también retornar a la vida después de una interrupción de miles de años, debería recordar que el poder del mundo espiritual, del que forma parte el símbolo, es eterno.

Hay en la experiencia mística la idea del Cosmos vivo, en regeneración continua, como símbolo de la vida en evolución perpetua, en ascensión hacia el cielo. El Cosmos evoca todo el simbolismo de la verticalidad. Por otro lado sirve también para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y renacimiento. Las hojas también evocan un ciclo, el de los árboles que cada año se desnudan y se recubren de hojas:

---

[384] Ibidem, 623
[385] Ibidem, 624
[386] Ibidem, 147
[387] Ibidem, 77
[388] J.E. Cirlot, **Diccionario de símbolos**, Labor, Barcelona, 1991, pág. 10

> Pero, sobre todo, la noche: las capas de sucesivos infinitos constituyendo el cielo estrellado, llegando hasta nosotros, atravesando nuestro planeta, repitiéndose desde el nadir hasta el cenit,.En este océano innumerable, ¿dónde se está?[389]

A lo largo del texto el protagonista edifica un mundo universal construído con elementos naturales y primarios, que se remontan al origen de la creación y que con su verticalidad: luna y paloma, más tarde demuestran el interés por superar la vida material y enlazan con otra superior, libre de angustias y que puede dar la paz. Hay en el texto una elaboración de los símbolos; en un principio aparece el objeto en su valor real: la luna y la paloma y más tarde se convierten en símbolos abstractos ampliando el concepto.

En relación con el rayo, el venablo y la saeta que dan dolor, hay otro símbolo: la paloma. Ésta significa la amada y su abandono es la causa del dolor. La paloma como símbolo apunta hacia arriba. Indica superación de lo material. L.Lopez -Baralt comenta que:

> "Paloma" es un vocablo de enorme riqueza semántica y alegórica para ya un lector contemporáneo de San Juan de la Cruz. San Juan repite la conocida equivalencia "paloma"= "alma" que, entre tantos otros espirituales, utiliza santa Teresa: "...pedir alas de paloma! Entiendase claro, es vuelo que da el espíritu, para levantarse de todo lo criado, y de sí mismo el primero; mas es vuelo suave, es vuelo deleitoso, vuelo sin ruido." Pero legítimamente podrían aflorar a la mente de ese hipotético lector renacentista otros sentidos, ya modificados, por ejemplo en los Bestiarios medievales. En Guillermo de Normandía tenemos diversos significados para "la paloma". No sólo es el "alma hecha a imagen de Dios", sino que también representa al Espíritu Santo...Se la asocia también a la simplicidad que se exige del cristiano;...Los egipcios según Guillermo de Normandía, toman la paloma como ejemplo de viuda que no adquiere segundo marido; la asocian también a un árbol de la India donde se posan y del cual las ahuyenta un dragón: el árbol es Dios; la fruta, Cristo.[390]

En "Papeles de Miguel" la paloma es la amada. En el comienzo de la novela el personaje principal nos da una descripción realista de una paloma. Pero hay que señalar que, aunque la descripción es real, la paloma se identifica ya con Nerissa, la amada, y con todo lo que hace referencia a un proceso místico. La paloma es la presencia de la amada, mensajera que le dirigirá al Absoluto: la zarza ardiente.

> La paloma esperándome en el alféizar; Nerissa llegada antes para seguir acompañándome. Su negra pupila cercada de rojo, anillo como sangre coagulada, diana donde hacen blanco las cosas. Donde fui acogido hasta penetrar en la cabecita gris graciosamente agitada a un lado y a otro. Me acerqué y no se inmutó, ni siquiera cuando abrí. Iba y venía a pasitos; me dedicó unos arrullos. Echó a volar por fin. Volverá. Tu mensaje Nerissa; enviándome tu ave para acompañarme hacia el Árbol Ardiente.[391]

En la paloma, como en muchos objetos que aparecen en el texto, hay una tensión comunicante. Hay una posesión del objeto a nivel de símbolo, pero no lo transforma totalmente en símbolo. Miguel, al convertir un objeto o ser en símbolo, tiende a facilitar el sentimiento de misterio y nos liga con el mundo espiritual. Integra el objeto a un mundo superior, un universo personal que recorre toda la obra que sin esta integración carecería de sentido y no nos abocaría a lo trascendente. En este texto no podemos confundir el núcleo simbólico de la paloma, o la transitoria función simbólica en un momento dado con la totalidad de este ser como realidad en el mundo. Hay elementos que, desde el comienzo, se utilizan con valor expreso simbólico y otros que van adquiriendo el valor de símbolo a lo

[389] J.L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 414
[390] L. López-Baralt, **op. cit.**, pág. 62
[391] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 74

largo de la obra, debido a la relevancia que le da el personaje en su mundo afectivo y en relación con el universo creado por el autor.

Así pues, la consecución de un estadio de vida superior lo expresa por la presencia de un elemento alado, connotativo de liberación. La paloma es un *leitmotiv* de la ficción sometida a una evolución, y al final objeto de una mitificación. Hay a lo largo de **Octubre, Octubre** una búsqueda, por parte del místico de signos externos que indiquen la presencia de Nerissa.

> ¡Mírala, tu respuesta y tu promesa: tu paloma se posa en mi ventana!.[392]

La paloma desde el comienzo del proceso es mensajera. Habla de la presencia de la ausencia. De lo que no se ve. La palabra paloma une la huella visible con la cosa invisible, con la cosa ausente, con la cosa deseada o temida, como un frágil puente improvisado, tendido sobre el vacío. El uso justo del lenguaje es el que permite acercarse a las cosas presentes o ausentes con discreción, con atención y con cautela, con el respeto hacia aquello que las cosas presentes o ausentes comunican sin palabras. En el período purificativo la paloma es constante en su presencia, une los días pasados con el presente. Concretamente la mirada de la paloma es una forma de notar su presencia y la de Nerissa. La presencia y ausencia de la paloma indica el momento en que se encuentra en su proceso místico. De algún modo lo pronostica:

> La paloma no ha vuelto. ¿En qué desierto me adentré?[393]

Paloma como hemos señalado anteriormente es un vocablo de enorme riqueza semántica y alegórica. San Juan concibe al alma como "pájaro solitario"...su pájaro es "solitario" y no sufre "compañía de otra criatura"... el pájaro simbólico de Rumí vuela alejándose de todo lo material y perecedero, el de S.Juan "ha de subir sobre todas las cosas transitorias". Miguel en la sequedad del período iluminativo hasta la paloma mensajera de Nerissa ha desaparecido:

> "¡Si al menos retornara la paloma..." Más compasión tenía el cuervo del ermitaño. ¿Estoy abandonado? ¿Eras la mensajera de Nerissa? ¿Cómo me veía tu ojo impasible? ¿Qué versión daba de mí tu nervio óptico, tu cerebro?"[394]

Si Nerissa es su maestro, la no presencia de la paloma le hace sentir perdido porque el deseo de la amada es grande. Su abandono le produjo dolor y este lo simbolizó en las saetas; ahora cree encontrar a la amada en la paloma, su mensajera, pero su presencia no es constante. La desaparición de la paloma aumenta su pena y el sentimiento de encontrarse sin rumbo:

> Y ando errante sin maestro. Necesito la paloma, tu mensaje, Nerissa.[395]

En el universo simbólico de Miguel los símbolos representan las distintas etapas de su proceso espiritual. A veces sus significados no se combinan ni se relacionan entre sí, otras en cambio los símbolos se refuerzan entre sí y dan lugar a significados más complejos, ponen

[392] Ibidem, 83
[393] Ibidem, 111
[394] Ibidem, 112
[395] Ibidem, 113

más en evidencia el drama. La presencia y ausencia de la paloma pone de manifiesto el momento espiritual por el que atraviesa. Como todo místico siempre espera que la amada aparezca y ve signos de su presencia o de su próxima aparición en situaciones muy diversas. Sus ojos la buscan constantemente, su corazón está lleno de su presencia, de ahí que crea hallar sus huellas incluso en los lugares más extraños:

> ¡La gotera! ¡Obra Magna del agua! ¡El gato no ha reencarnado en ángel ni en murciélago, sino en paloma! Sus desplegadas alas, mensaje de Nerissa; ¡Esperanza de Ti, tu advenimiento![396]

Tal como hemos señalado anteriormente, la amada no es la paloma, no hay un proceso de identificación total, sino que la paloma es su mensajera. Tanto los símbolos como los mitos le sirven al autor para expresar la realidad profunda. Sirven al hombre para entenderse y expresarse. En algunos de ellos parece que el autor busca a través de la mitología una unión con el pasado. El pasado con sus mitos aclara, confirma y aprueba el presente. Si en ocasiones pensamos que los mitos y los símbolos le sirven para aclarar y evidenciar su mundo interno, en otras tenemos la sensación de que sirven para enmascarar la realidad. No indican claridad sino que manifiestan complejidad:

> Tanto leer Octubre, Octubre y hasta hace poco no he captado su verdadero sentido...¿La ha vencido la paloma (la incomprensión) la sequedad de mi último desierto?[397]

En los distintos espacios físicos e interiores por los que atraviesa Miguel, éste siempre encuentra a Nerissa en la imagen de la paloma. La paloma es un *leitmotiv*, la convierte en un ser angélico y enlaza así con un universo superior celestial. En la literatura los pájaros simbolizan los estados superiores del ser. "El pájaro, símbolo del alma, tiene un papel de intermediario entre la tierra y el cielo", todo va muy unido al hecho que tienen alas y, por lo tanto, pueden volar, elevarse. Al aproximarse la liberación: periodo unitivo, la paloma puebla la novela. Así pues, la evolución de la paloma /pájaro es uno de los elementos en el texto, que partiendo de una realidad concreta, se eleva hacia otra mítica que también nos indica la transformación de otros elementos y del propio protagonista:

> Mi retorno a este barrio decisivo; a esta tierra donde tienen raíces desconocidos habitantes de mi morada interior. Por eso me ha guiado aquí Nerissa; así me aguardaba su paloma; traspasando luego el muro sus angélicas alas desplegadas por el agua.[398]

Los símbolos, y en concreto la paloma, tienen una función explicativa y creadora en un sistema de relaciones muy complejas. Su factor dominante es que unen el mundo físico con el metafórico. Este símbolo pone en evidencia estructuras dobles: lo material y lo espiritual, lo natural y lo cultural. La paloma, que simboliza la presencia de Nerissa y que aparece y desaparece en el período iluminativo, es hallada por Miguel bajo formas distintas:

> De nuevo la paloma; mi primera visión hoy. En mi techo consolidada por la nieve...ha dotado a la mensajera de Nerissa de unas alas múltiples, como de águila heráldica.[399]

Hemos de señalar que el protagonista utiliza este símbolo haciendo referencia en

[396] Ibidem, 122
[397] Ibidem, 148
[398] Ibidem, 191
[399] Ibidem, 184

ocasiones al animal concreto, y en otras a representaciones, como es el caso de la mancha de humedad, y que sólo son apreciadas por Miguel, los demás no las ven:

> Miró y no vio.. Los compañeros, inquietos por mí; yo, amparado en la paloma.[400]

Por todo ello hay que reseñar la imaginación como repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de lo que no es, no ha sido ni tal vez será, pero que hubiera podido ser. Recordemos que fuera del hombre, el símbolo no existe, es él quien lo construye y donde se refugia. Todo símbolo no es otra cosa que la proyección de una sicología al mundo exterior. Miguel de algún modo abandona la realidad concreta, la deja a un lado, para elevarse a un mundo superior y universal. El lector debe imaginar visualmente tanto lo que su personaje ve como lo que cree ver, o está soñando o recuerda, o ve representado, o le cuentan, así como debe imaginar el contenido visual de las metáforas de que se sirve el novelista justamente para facilitar esta evocación visual. La presencia de la paloma va evolucionando, adquiere distintas formas. De una realidad viva, la palabra paloma pasa a ser una imagen en la pared y más tarde una realidad que no mantiene ninguna relación objetiva con el objeto que designa la palabra; pero siempre en las distintas manifestaciones tiene el significado de ser la mensajera de la amada:

> Primero me enviaste la viva paloma a mi ventana, como la que llevó el olivo al arca; después el águila-paloma dibujada por el agua. Ahora esta mensajera a la que has dado el cuerpo de Chantal[401]

La imaginación aparece como fuente de conocimiento o como identificación con el alma del mundo. Miguel controla, parece, la visión interior, no la sofoca, no fantasea con ella sino que deja que las imágenes cristalicen en una forma bien definida y notable. Recordemos que los símbolos designan la infancia unida al sueño y a la felicidad, se oponen a la edad adulta, y actúan como elementos compensadores, en este caso de la pérdida.

En su paso del período purificativo al unitivo se produce el encuentro con Isolina. Esta comparte con otros personajes la historia de una orfandad prematura, de un abandono. En un comienzo Miguel para designarla repite el mismo tipo de palabra-símbolo, paloma, que ha utilizado con Nerissa y en "Octubre, Octubre" con Jimena, pero la extensión del significado de este símbolo aquí es más limitada. En principio se refiere sólo a las mujeres "buenas", para él esas apuntan a la levedad: son palomas.

> un palomar desnudo para una paloma prodigiosa.[402]

La simbolización cuaja en la mitificación. Las palomas pueden ser también un símbolo de ambigüedad por el hecho de representar a la vez sumisión y toma de conciencia.

En relación con la paloma otro símbolo es la luna, que tiene distintos significados en la literatura. Apunta también a la levedad. Es evidente que Miguel no desea el poder, sabe que hacen falta demasiadas ilusiones para desearlo y demasiada voluntad para desear la gloria. Es un personaje que desea sustraerse de la fuerza de la gravedad. Busca la levedad como reacción al peso del vivir. Siente el insostenible peso del vivir y da a la felicidad inalcanzable imágenes de levedad, como la luna.

La luna tiene siempre el poder de transmitir la sensación de levedad, de suspensión,

---

[400] Ibidem, 186
[401] Ibidem, 272
[402] Ibidem, 267

de silencioso y calmo encanto. Italo Calvino[403] señala que el nexo entre levitación deseada y privación padecida es una constante antropológica. Este dispositivo antropológico es lo que la literatura perpetúa. La privación padecida que se transforma en levedad y permite volar al reino donde toda carencia será mágicamente satisfecha. La presencia de la luna a lo largo de "Octubre, Octubre" y en "Papeles de Miguel" significa este deseo de levitación.

Con la luna el protagonista nos remite al tema de la noche que forma parte de todo el mundo místico en general. En la noche, en la oscuridad se produce la revelación y el encuentro, también la desolación, todo en la noche. La luna anuncia lo que ocurrirá, ilumina la noche. Ella siempre está antes para que el hombre pueda ver:

> La luna...rasgaba con luminosas pinceladas las oscuras aguas en éxtasis.[404]

En general, la experiencia místico-religiosa de Miguel está muy relacionada con una vivencia especial de la naturaleza. La escisión que a menudo se hace entre naturaleza y cultura produce siempre malestar en esta última. Por ello la experiencia interior que vive el protagonista, aunque tiene mucha relación con la cultura como guía, se engarza con la naturaleza como muestra de autenticidad.

> Hoy flota desangrada, transparente, irreal. Agujero en la noche para revelar la eternidad del Muro Blanco, más allá de todo lo visible. La Luz Absoluta habitando la tiniebla.[405]

La presencia de la luna en la vida de los hombres es una realidad natural, que subraya el protagonista. Algunos de sus encuentros amorosos en el pasado están enmarcados por la luna. En algunas ocasiones servirá para cubrir la desnudez, en concreto de Hannah, y esconder la transgresión, aquella vez, en Issogne.

La luna además de ser una realidad viva, se convierte en símbolo de las distintas experiencias interiores, que Miguel vive en el proceso místico, por ello adquiere distintas características: es el Amigo.

> Y la luna:...No es una enorme roca muerta rodando por el espacio, sino el Amigo tan fiel al Amado que llega a hacerse luz de Él. Por eso derrama emoción en cuentos la miramos, guía nuestros pasos, despierta a los insectos nocturnos, a las aves de las sombras, al ímpetu de la marea. Rodar muerto y vacío es la vía para arder al fin.[406]

El protagonista busca signos de su estado interior en el exterior, en el mundo real y natural que le rodea, y los halla en concreto en la luna. A la vez, como hemos visto anteriormente, que los busca y encuentra en la cultura: en la literatura mística y la literatura en general.

> Al mudarme aquí me contrarió la orientación a poniente de la ventanita. Me negaba las lunas emergentes. Ahora las prefiero así, declinantes como yo.[407]

El místico establece una relación entre la luna y la muerte y el vacío, experiencias muy importantes a lo largo de sus etapas místicas. La muerte y la separación son las grandes

---

[403] I. Calvino, Seis propuestas para el próximo Milenio, Siruela, Madrid, 1989.
[404] J. L. Sampedro, **op.cit.**, 1982, pág. 383
[405] Ibidem, 121
[406] Ibidem, 347
[407] Ibidem, 121

heridas de Miguel. Así en el período iluminativo la luna le sirve para enriquecer la expresión de su mundo interior, de ahí que adquiera características que no tenía hasta ahora. En esta fase ya será signo de reencarnación:

> la luna, afiladísimo creciente apareciendo la segunda noche.¡Cómo se la comprende como diosa para los hijos del desierto! No hiere los ojos, no endurece el mundo como el día, sino que lo baña de misterio iluminado. Y además ¡vive! Nace, crece, madura en la perfección del círculo y, desnudándose poco a poco, muere. Para reencarnarse en infinito ciclo.[408]

En la última etapa de su experiencia interior, en el período unitivo, aparece la presencia de Nerissa dentro de un paisaje iluminado por la luna. El protagonista además hace hincapié en el valor de la luna en las distintas culturas. Va de lo natural a lo cultural, y con ello de una experiencia individual a una colectiva:

> Estaba yo absorto ante el astro doble como un hacha cretense. Dios viril en Egipto, en Sumer, en la India. Había transfigurado la llanura en una irrealidad llena de fuerza...Recordé a Ibn Arabí en Tunez...Oí una música silenciosa flotando en aquel aire de Anuciación. Sobrecogido y ansioso retrocedí hasta apoyar mi espalda en la Kaaba: entonces te vi aparecer...El aire adensándose poco a poco sobre la proa... Tu figura...No hay palabras...[409]

Miguel, por sus estudios, tiene amplios conocimientos y, como en otros casos, no se conforma con darnos a conocer un hecho, un concepto, o un objeto sino que esos conocimientos le dan pie para ofrecernos una visión lo más amplia posible de la realidad ya sea interna o externa, haga referencia a la cultura o a la naturaleza, y esta realidad se lee desde un punto de vista sincrónico o bien desde un punto de vista histórico-evolutivo. Por eso al hablar de la luna no se ciñe a lo que ve o siente, sino que quiere expresar todo lo que significó en distintas culturas:

> La luna seguía encendida, dueña de su luz, reina del cielo. Como en el más viejo Oriente, donde la luna es dios...Y en los textos paleocananeos sobre arcilla el poderoso Dios-Luna regía el cielo y los mares y el celo de la hembra.[410]

En **Octubre, Octubre** la luna, en la relación de Ágata y de Luis, va aquiriendo distintos matices, según los sentimientos de los personajes. Al igual sucederá respecto a Miguel y todo ello se emmarcará en la cultura. No hay que olvidar que Miguel ha leído a Freud y a Jung:

> Para Jung, la luna de ese sueño, principio femenino, revela que la trinidad no es un modo exclusivamente "masculino", como pretende el cristianismo. Jung olvida que la luna no tiene por qué ser femenino, pero acierta. Si Dios no trascendiera el sexo -dualidad al fin-, habría de ser andrógino.[411]

La saeta apuntaba al dolor, a la separación, al abandono; la paloma y la luna a la levedad, al encuentro con la amada, es una forma de sustraerse del dolor. En contraposición a la levedad, el personaje nos sugiere el símbolo de la caverna. Miguel sitúa en Estambul el comienzo de su historia mística. Aquel viaje hizo posible una nueva forma de ser. El espacio exterior de Estambul le lleva a la mezquita, un mundo oculto. La mezquita se convierte en

---

[408] Ibidem, 376
[409] Ibidem, 350
[410] Ibidem, 307
[411] Ibidem, 521

caverna y hace alusión a un espacio interior, escondido e íntimo. La caverna siempre es un espacio necesario para la transfiguración:

> Caverna mística de la Suleimanye, cielo interior para el vuelo de espíritus en llamas...El arquitecto de Solimán el Grande abarcó el vacío para amparar nuestro propio vaciamiento.[412]

En el mundo árabe penetra el protagonista a través de la obra de un hombre: Ramon Llull y por el viaje a una ciudad: Estambul. Estambul es el comienzo de su opción por la mística, es la ciudad de la reencarnación. Ésta da a los personajes la posibilidad de soñar, de que podrán vivir lo que no se han atrevido a vivir o no han podido y lo deseaban. El tema de la reencarnación y el eunuco es común en Miguel y Luis. Así Luis desarrollará el tema del amor imposible en otra vida pasada: era un eunuco. Miguel desarrollará el tema del amor imposible en el presente a través de la mística:

> En la inmensa caverna alfombrada, entre la sensual caligrafía coránica, empecé a ser el amador de Nerissa antes de encontrarla. En Estambul era posible la reencarnación de Hannah en Nerissa; como también el eunuco inmolando su sexo por amor(otro Orígenes) y que por amor lloró el haberlo perdido, y decidió reconquistarlo en otra vida.[413]

El símbolo de la caverna en el pasado, en la memoria, se representa con la mesa camilla y con la cama renacentista. La caverna se opone a la levedad. Apunta hacia abajo. Es lugar de transformación. Es en la caverna, en la oscuridad, en lo escondido, en el lugar que está fuera del alcance de la mirada de los otros donde se encuentra la verdad. Recordemos que la caverna es un espacio que forma parte también de "**Cántico** ":

> ¡La mesa camilla! ¡Ardiente espacio condensado bajo su falda! En el centro, el fuego...encendido montón de rubíes, era ya digno del "sancta santorum" y le envolvía la falda circular del templo, guardadora del fuego como las cortinas de la cama renacentista en la Novela I.[414]

La caverna será la mezquita en el presente, en su pasado lo fue la mesa camilla de tía Magda. Miguel percibe ese símbolo en el presente y en el pasado. Luis, protagonista de "Octubre,Octubre", también compartirá este símbolo y lo extenderá al antro ambulante del paso sevillano:

> El plano de la mesa separaba el doméstico mundo superior de la sagrada caverna mistérica. Como el antro ambulante del paso sevillano de Semana Santa donde Luis empezó a descubrir su verdadero ser.[415]

Otra imagen de la caverna podemos verla reprentada en la cama renacentista de la primera novela que escribió Miguel. A menudo habla del tálamo que aparecía en su Novela l. En las ficciones creadas por Miguel nos encontramos pues con otras dos cavernas, una cama renacentista y un paso de Semana Santa:

> "Oscuro resplandor": una cama centro del mundo. ¡Pobre palabra -cama- para tal escenario, trono, campo de batalla! Tálamo y túmulo, altar y piedra de sacrificio. De tan ancha, con sus columnas renacimiento y dosel, resultaba cúbica. Como la Ka'aba, pero de sangre y no negra, con el damasco que la cerraba. Jaula y alambique, templo y cárcel, crisol para Luis y Ágata. Homunúnculos en redoma de

[412] Ibidem, 118
[413] Ibidem, 47
[414] Ibidem, 78
[415] Ibidem, 79

nigromante, dando de si el licor de la vida en la pira de sus propias llamas...[416]

Desde el momento en que un símbolo aparece en una narración, se carga de una fuerza especial, se convierte en algo como el polo de un campo magnético, un nudo en una red de relaciones invisibles. Eso no sucede sólo con los símbolos sino también con los objetos. La mesa camilla se convierte en símbolo y que aparece al comienzo de "Papeles de Miguel" y también al final, cerrando y alimentando el mundo interior. Al término de la última etapa del proceso místico, en el período unitivo, Miguel descubre de nuevo un espacio que convierte en caverna: la mesa camilla de Serafina. Hay una unificación del presente y el pasado que se representa también en una unión de símbolos:

> Al fin todos en torno a la camilla. ¡Asombroso! La caverna, debajo, era un templo; las brasas ardían en un altar. Aventados los tobillos de tía Magda. Y, sin embargo, emanación femenina de esa mujer...¿Es la vestal su hija? ¿O está mi corazón definitivamente purificado?[417]

En contraposición a la paloma y a la luna está: la caverna y el pie. El tema del pie aparece en "Octubre, Octubre" y en "Papeles de Miguel"; en este último texto se convierte incluso en tema de un seminario de antropología. Miguel recupera el tema del pie y lo hace desde el ámbito de la cultura. Si en alguna ocasión este tema es tratado desde un punto de vista sexual, ahora es visto sobre todo desde la cultura. Así pues, se establece una dialéctica a lo largo de la novela: entre naturaleza y cultura:

> Hermes, un dios calzado, el pie femenino en China, descalcez en el Islam (y en el Carmelo), la coz de la yegua de Mahoma volcando una urna de agua, la de Pegaso en cambio haciendo nacer la fuente Hipocrene. El sol, pie único en el Rig Veda. Los cojos sagrados, como Mani o Vulcano. Símbolo fálico. En Bizancio, los imperiales borceguíes de púrpura.[418]

El simbolismo añade un nuevo valor a un objeto o a una acción, sin atentar por ello contra sus valores propios e inmediatos o "históricos". Al aplicarse a un objeto o acción los convierte en hechos "abiertos". Queda por saber si esas "aberturas" son otros tantos medios de evasión o si, por el contrario constituyen la única posibilidad parar acceder a la verdadera realidad del mundo:

> Catarina Dolfin-Tron. Pobre y vieja, tras tantos lujos y placeres, se mantenía firme: "Yo no me mato. Y, si caigo, no será de rodillas." Su pie, según Canova, el más perfecto.
> El pie, región de Piscis. Signo de Luis. Tus rodillas Nerissa.[419]

Diel[420]afirma que el símbolo es a la vez vehículo universal y particular. Universal, pues trasciende la historia; particular, por corresponder a una época precisa. El simbolismo es el arte de pensar con imágenes. Tiene un gran valor emocional. Habla del exterior y del interior del hombre. La función simbólica hace su aparición cuando hay una tensión de contrarios.

En "Papeles de Miguel", para expresar la evolución del proceso místico y del proceso humano, Miguel utiliza el símbolo de la puerta. Tendrá distintos significados pero esencialmente es el lugar de paso, de cambio:

---

[416] Ibidem, 46
[417] Ibidem, 519
[418] Ibidem, 114
[419] Ibidem,114
[420] En el estudio de Cirlot, **Dicionario de los símbolos**, Labor, Barcelona, 1991, pág.145

El gran símbolo que ya no nos enseñan a percibir ni a interpretar. Puerta: salvación o peligro.[421]

Hace alusión también a los peligros que encierran las puertas y cómo los salvan en otras culturas. En concreto nos habla de la China. Para Mircea Eliade[422] el símbolo tiene la misión de abolir los límites de ese "fragmento" que es el hombre o uno cualquiera de sus motivos, para integrarlo en unidades más amplias: sociedad, cultura, universo:

Por eso tras las redondas de China se alza un muro para atajar a los malos espíritus, que sólo avanzan en linea recta.[423]

La percepción primera del símbolo de la puerta como barrera se enriquece con otros significados. Miguel nos explica cómo este símbolo forma parte de la geografía del hombre, y en concreto de la cultura religiosa:

Alabanza a la Virgen: "Janua coeli". Cada pórtico de catedral, una cosmología, una historia sagrada. Ombligo del rosetón central; Cristo en mandorla como en una vulva.[424]

Nuestro protagonista confiere a las puertas, en su historia personal, un lugar simbólico importante. El simbolismo de un objeto puede ser más o menos explícito, pero existe siempre. En una narración un objeto es siempre mágico. En **Octubre, Octubre** aparecen puertas en los encuentros: con Hannah y también con Nerissa:

Puerta fue el ascensor, Nerissa, en tu advenimiento a mí...Y desde que me cerraste tu puerta, en su quicio me acurruco, mendigo de tu amor.[425]

Los símbolos son utilizados como contraste en relación al tiempo y al espacio tan concretos que aparecen en la novela, y a la vez para ampliar esos conceptos. El protagonista quiere darnos una visión lo más amplia posible de la realidad, y mostrarla en todas sus dimensiones posibles:

Puertas de ciudad antigua a los cuatro puntos cardinales -¡Aosta, con Hannah!-, como en los mandalas.[426]

La puerta no sólo es importante para Miguel sino también para los personajes de "Octubre,Octubre" y el mismo novelista lo dice en "Papeles de Miguel". Es un símbolo lo suficientemente clave como para recorrer toda la novela: un *leitmotiv*. La puerta hace alusión al tema de las fronteras y los límites:

Luis acertaba, al reconocer en la plaza de la Ópera el portal de su mundo.[427]

Junto con el símbolo de la puerta aparece el de la frontera, que sirve para indicar su

[421] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 227
[422] M. Eliade, **Imágnes y símbolos**, Taurus, Madrid, 1969, pág.143
[423] J.L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 227
[424] Ibidem, 227
[425] Ibidem, 227
[426] Ibidem, 227
[427] Ibidem, 227

proceso espiritual que pasa por distintas etapas: fronteras. **Desde la frontera** fue el título que escogió el autor para su discurso de entrada a la Real Academia. El tema de la frontera y lo fronterizo está ligado con el de la puerta. Dice el autor: *Mis fronteras son todas trascendibles, como lo es la membrana de la célula, sin cuya permeabilidad no sería posible la vida, que es dar y recibir, intercambio, cruce de barreras.*[428]

Las puertas abiertas sugieren que lo exterior penetra o a la inversa. Los espacios también son puertas para otros espacios: así le ocurre a Aranjuez. Para Miguel la puerta a su mundo es Aranjuez. A través de lo que ha llegado a ser se puede evocar con nostalgia lo que era. La puerta de Jano señala el dentro y el fuera, el presente y el pasado. Así pues, nuestro protagonista utiliza distintos elementos que se convierten en símbolos. Estos símbolos tienen ya una larga tradición literaria:

> ¿Por qué no he vuelto antes a Aranjuez, por qué ha hecho falta el empujón mítico de la Puerta Sagrada, la Puerta iniciatica...? ¿Y acaso no he buscado una puerta en Aranjuez, otro desaguadero de mis aposentos?[429]

La frontera y la puerta están relacionados con el simbolismo del viaje, muy importante en **Octubre, Octubre**. Miguel explica lo que puede significar el viaje: una forma de alejarse más aún de las costumbres y de las máscaras; es despegarse de su piel de crisálida y volar. El viaje, mejor el peregrinar, es necesario para el hombre si quiere evolucionar. Si en la Edad Media el peregrinar era a menudo la acción externa que indicaba una fe, una creencia, y los peregrinos tenían una ciudad que les guiaba como meta y a la cual se dirigían para ser salvados, Miguel también busca la suya. Y la ciudad es una puerta:

> ¡Balj!, saltó de pronto en mi mente. La ciudad reina, la antigua Bactria. ¡Claro, la cuna de Rumí! Sería la ciudad puerta, la entrada a la caverna donde me quedaría a solas contigo, en absorta contemplación de Ti. Nada más Tú y yo: "todo en el mundo me sobra"[430]

Como hace a menudo el autor, una puerta evoca otras puertas, una ciudad: otras ciudades. La analogía delata siempre una fuerza mítica en acción, la necesidad de reunir lo disperso:

> Como Babilonia, "Bab-Ilani" o puerta de los dioses. Como Jerusalen, espejo de la Sión divina y cimentada sobre las subterráneas aguas primigenias.[431]

La caverna apunta hacia abajo: lo interior, la paloma y la luna hacia arriba: la levedad; la puerta y la frontera señalan hacia adelante, el muro hacia atrás. En relación con la puerta y la frontera aparece el muro en blanco:

> En esos insomnios, continuando el vaciado de mis aposentos, se ha empezado a transparentar en el blanco muro la explicación[432]

Los símbolos no suelen presentarse aislados, sino que se unen entre sí dando lugar a composiciones simbólicas, bien desarrolladas en el tiempo, en el espacio o en el espacio y el

---

[428] J. L. Sampedro, **Desde la frontera**, Madrid, 1961, pág. 16
[429] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 227
[430] Ibidem, 228
[431] Ibidem, 228
[432] Ibidem, 412

tiempo. Como hablamos del mundo de los símbolos la serialidad abarca tanto el mundo físico como el espiritual.

Miguel utiliza, a través **Octubre, Octubre**, símbolos. Tiene la necesidad de ir más alla del mundo real, del mundo material, de lo concreto, y así expresar su experiencia mística. Los místicos recurren también al simbolismo del fuego, del agua, del aire, del vino, del pan, para expresar la nota "transformante" de la unión. El fuego es amor de Dios y del alma, que purifica, transforma y une. El fuego se llama también luz, en cuanto que transfigura el alma. Los modelos del proceso de formación de los seres vivientes son por un lado "el cristal", imagen de invariabilidad y de regularidad de estructuras específicas, y por otro "la llama", imagen de la constancia, de una forma global exterior, a pesar de la incesante agitación interna.

El agua y el fuego tienen a lo largo de la obra un valor real y simbólico. El Sena, el Cantábrico y el Tajo tienen la ambigüedad del agua, dar vida y muerte al mismo tiempo. El fuego también tiene esta ambigüedad, por una parte destruye y por otra da vida. La unión con la amada que desea Miguel en su proceso místico y que logra en el período unitivo es comparable al agua de la lluvia y del río juntas.

Así pues, a través de algunos objetos Miguel constituye una realidad simbólica. Nada le es indiferente, porque todo expresa algo y todo es significativo. En esa realidad todo se relaciona de algún modo. Hay objetos que aparecen gran cantidad de veces, esa cantidad es la que dibuja su cualidad. Con el objeto el protagonista establece una relación, una historia y también entre si los distintos objetos.

Es evidente que cada objeto es en cierta manera el centro de una red de relaciones, que el novelista no puede dejar de anotar. Eso hace que el discurso se ensanche y abarque horizontes cada vez más vastos. Con algunos objetos llegamos al conocimiento de sus infinitas relaciones, pasadas, que apuntan a un futuro, real o posible. Todo un mundo personal converge en esos objetos. Entre los que aparecen en el texto destacan los regalos por la afectividad que implican: los de Reyes sobresalen.

> El collar afghano, su regalo de Reyes. Plata y cordones rojos con gruesas bolas de ámbar. Negado a Isolina por el destino. Ahora en su sitio: sobre el pecho de Magda, los pechos de Hannah, sobre ti en Serafina. Consagrada sacerdotisa; encarnando nuestra historia.[433]

Las fotografias son junto con los regalos otro objeto importante. Con ello vemos que el novelista Miguel utiliza a lo largo del texto dos tipos de procesos imaginativos: el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal. A menudo Miguel nos hace partir de imágenes dadas:

> Con adoración he recogido de sobre la chimenea la fotografía "de Nerissa". La que me hice sin ella, por la misma fotógrafa ambulante, en el mismo rincón del EMbankment donde meses antes, nos habíamos retratado juntos. Nadie puede ver a Nerissa en esta cartulina. Pero está: Nerissa, Nerissa, Nerissa" repito muchas veces.[434]

Las fotografías van apareciendo a lo largo de **Octubre, Octubre** y siempre permiten obtener más información. En torno a cada imagen nacen otras, se forma un campo de analogías, de simetrías, de contraposiciones. En la organización de ese material, que no es sólo visual sino también conceptual, interviene la intención del novelista en la tarea de ordenar y dar sentido al desarrollo de la historia. La fotografía le sirve a Miguel para expresar

[433] Ibidem, 561
[434] Ibidem, 48

la presencia de Nerissa en su ausencia. A la vez es un medio que utiliza para entablar un diálogo con ella:

> Nadie puede ver a Nerissa a mi lado, en esta cartulina. Pero está: Nerissa, Nerissa, Nerissa" repito muchas veces. ¿A dónde me llevas ahora? ¿A dónde te llevo? La respuesta no es para mineros; no se encuentra con la excavadora y el esfuerzo. Pero ya voy siendo pescador;[435]

El discurso por imágenes, es el típico del mito. La imagen está determinada por un texto escrito preexistente. Las soluciones visuales siguen siendo determinantes en **Octubre, Octubre**.

Los mitos y los símbolos son utilizados en "Papeles de Miguel" para hacer más evidente lo que se quiere decir. Para expresar, como en la música, una misma frase con distintos instrumentos. Utiliza los símbolos para poder conectar con lo íntimo del hombre, con aquello que no es tangible, porque ellos son una especie de grito para acercarnos a realidades que van más allá de lo que se ve y se toca. De ahí que utilice la imagen de la máscara en su búsqueda de la verdad:

> El pasado en mis máscaras. ¿Máscaras? ¡Pero la máscara es el yo más verdadero; el yo elegido...[436]

El protagonista crea imágenes visuales como vía para alcanzar el conocimiento de los significados profundos. La máscara simboliza la falsedad, con ella Miguel quiere mostrar todo aquello que esconde, que parece que cura la herida pero que la cicatriza en falso:

> La máscara es"la más hermosa comodidad del mundo" proclama la veneciana Flaminia en el Vecchio Bizano. En Venecia servía para todo...¿Y acaso no la llevamos para ser hipócritas con nosotros mismos? Preferimos ver en nuestro interior una máscara cualquiera mejor que un abismo. Nos tranquiliza como la cicatriz sobre la herida cerrada en falso.[437]

La idea de herida es clave en la obra. Hay que asociarla con las saetas y la figura de san Sebastián. Sólo el amor puede salvarle del dolor. La máscara sirve para esconder el abismo. Miguel ha buscado una solución al fracaso inherente de vivir, por medio de la creación de un mundo personal a través de la experiencia mística y de la literatura, refugio amado y forjado por el sueño. De alguna forma es el mito de antes de la caída, del paraíso perdido, del jardín del edén, de la unidad, de todo aquello que en la vida humana corresponde a la infancia.

La saeta, la caverna, el pie, la luna, la paloma, la puerta, la frontera, la máscara, la fotografía... forman el universo simbólico de Miguel con el cual nos quiere expresar su mundo más íntimo, más personal y cómo éste va evolucionando. Estos símbolos serán vistos desde una experiencia personal y en relación con la naturaleza y también desde la cultura, desde una historia colectiva. Unos símbolos hacen referencia al espacio: la caverna, la puerta, la frontera, el muro, y otros a la naturaleza: la luna, la paloma, el pie. Algunos apuntan hacia arriba, a lo espiritual, a la levedad: la paloma y la luna y otros apuntan a lo profundo, al interior y a lo escondido: la caverna. También encontramos los que señalan hacia el futuro: la puerta y la frontera y los que señalan hacia el pasado e impiden el paso: el muro. Nuestro protagonista quiere darnos una visión lo más amplia posible de su realidad interior. Todos los símbolos están profundamente relacionados con la expresión de su experiencia mística y

[435] Ibidem, 48
[436] Ibidem, 44
[437] Ibidem, 148

humana y por lo tanto alcanzan a toda la humanidad. Los regalos y las fotografías, en su interpretación simbólica, son más privativos de este autor.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

III. OCTUBRE, OCTUBRE.
LA SALVACIÓN CREADORA

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

III.1. El proceso creativo

El autor José Luis Sampedro es el emisor al que se refieren las modalidades de los distintos mensajes, es decir la unidad y la variedad de los textos de **Octubre, Octubre**. Él es el constructor de la obra o autor implícito, inmanente en el texto. Los personajes de la novela no son más que la proyección de su voluntad.

En esta novela escoge como narrador protagonista a un personaje: Miguel, que nos explica su historia y es a la vez autor de una novela: "Octubre, Octubre", que se construye también con dos narradores protagonistas. Éstos podrían ser los niveles de narración que se desprenden de **Octubre, Octubre**, que contiene en sí misma una ficción. Se juega con el supuesto de que Miguel ha creado "Octubre,Octubre" y J.L. Sampedro sólo al novelista de "Papeles de Miguel". Con Miguel, el autor se acerca al lector, al presentar como narrador protagonista a un novelista y a la vez se aleja al adjudicarle la autoría de esta novela.

En **Octubre, Octubre** siguiendo para el punto de vista la tipología ternaria de Jean Pouillon[438], nuestro autor utiliza la visión "con", que se caracteriza por la elección de "un solo personaje que será el centro de la narración y a partir del cual "vemos a los otros". Es "con él que vemos a los protagonistas, "con" él vivimos los hechos contados. Ese narrador, depositario de su verdad, del sentido de mundo y de su vida, tiene la última palabra sobre su historia. Muestra su historia, de manera que así exhibida se cuenta a sí misma. Sin duda vemos lo que le sucede a él en la medida en que lo que le pasa a alguien se hace evidente a este alguien.

En "Octubre,Octubre" el novelista Miguel construye el texto con dos narradores homoautodiegéticos: Ágata y Luis, y un narrador heterodiegético: el propio novelista, que se encuentra fuera de la historia. A este narrador, en cuanto narrador que profiere un discurso, se le considerará como extradiegético ya que no forma parte del universo diegético. En cambio Ágata y Luis, al formar parte del universo diegético, se considera que profieren un discurso intradiegético.

José Luis Sampedro sitúa a Miguel, el narrador protagonista, en un lugar de privilegio desde el que podrá tener una excelente visión sobre todo lo que constituye la materia de su narración; pero ésta será angosta y subjetiva: el sujeto es objeto de la narración. El personaje trata de reunir y dar sentido a toda una parte de su vida dando relieve a las líneas centrales. Se aboca al pasado desde una edad avanzada pensando que otros podrán aprovechar la experiencia adquirida.

También podemos considerar **Octubre, Octubre** como una ficción, en que el autor a través de un narrador en "Quartel de Palacio", y tres narradores protagonistas: Miguel, Ágata y Luis, nos muestra una parte de su vida e intenta darle sentido.

Su biografía, su memoria personal más íntima, estaría en Ágata y Luis, y en el narrador de Quartel de Palacio su memoria más histórica, es decir: la auténtica novela estaría en "Octubre, Octubre". El autor nos reafirma este hecho al titular su novela: **Octubre, Octubre**, idéntico título de la que supuestamente ha escrito Miguel, y también al iniciar la novela con un capítulo de "Octubre, Octubre".

"Papeles de Miguel" respecto a "Octubre, Octubre" es una catáfora, que sirve para garantizar la coherencia del texto. El mismo título de la novela es una catáfora: un término que se refiere a otro que lo sigue y le da, desde él, su sentido estricto. El novelista al referirse a lo que escribe en el presente no le da el nombre de novela, sino el de "Papeles".

La ficción "Octubre, Octubre" es el ámbito en el que los personajes intentan salir y

[438] Citado por R. Bourneuf y R. Ouellet, **La novela**, Ariel, Barcelona, 1985, pág. 100.

vivir la ambigüedad de su ser para encontrarse más a sí mismos. En ella el autor aborda varias cuestiones fundamentales:, una de ellas es la relación entre la experiencia sexual y el conocimineto. En ocasiones, a través de mitos, nos dibuja el contorno de sus experiencias íntimas y el aura de crueldad y ternura que acompaña a la experiencia del erotismo.

"Papeles de Miguel" cumple una función semejante, pero en otro momento, en otro tiempo cronológico e histórico. Además, pone de manifiesto el oficio de escritor. Es una reflexión, de una forma directa a veces y otras indirecta, de lo que es una novela: por qué escribe, qué le motiva, qué significa su obra.

Hay que señalar, como rasgos importantes, la unidad que configura y forma **Octubre, Octubre** y a la vez la independencia entre "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel". Esta estructura muestra una determinada concepción de la literatura y de la escritura en general, y en definitiva de la vida.

Como novela-mundo, incluye la visión sobre la vida de dos generaciones muy caracterísitcas en un momento de crisis: la entrada a la madurez y el mundo de los adultos entre los 30 y 40 años en "Octubre, Octubre" y la entrada a la vejez a partir de los 60 en "Papeles de Miguel". Hay en la ficción dos formas de enfrentarse y relacionarse con el mundo desde dos perspectivas de edad y desde dos técnicas por parte del autor.

José Luis Sampedro quiere desproveer a la narración de su carácter de cosa hecha, por eso intercala en "Papeles de Miguel" la novela del narrador protagonista: "Octubre, Octubre", que supuestamente también es biográfica y de la que hace continuos comentarios sobre lo verdadero y falso que hay en ella.

Así pues, **Octubre, Octubre** pide ser movido y desplazado continuamente de su lugar original para, en su discurrir en el tiempo, producir el variado fruto de las significaciones. Hay en la novela un progresar, un ritmo de textos, en cierta manera, de preguntas y respuestas. La novela en su totalidad es un discurso en el tiempo, al situar los dos textos en tiempos distintos.

Otra forma de desproveer a la narración de cualquier carácter de univocidad es el modo de construcción de "Octubre,Octubre" a tres voces: la del narrador, la de Ágata y la de Luis, los dos narradores -protagonistas. Combina alternativamente en "Octubre, Octubre" la visión limitada de los personajes, Ágata y Luis, y la panorámica de un narrador-historiador. Cada personaje sólo nos da su visión particular de los demás personajes y de la acción misma.

En **Octubre, Octubre** nos encontramos con dos narratarios, destinatarios de la narración efectuada por el narrador: por una parte el mismo narrador y por otro lado el personaje de Serafina. La escritura, aunque no aparezca un narratario expreso, rescata el tiempo de su irremediable fluir, de su inmersión en el pasado y lo mantienen vivo, convertido incluso en futuro; porque en la forma de escritura todo tiempo es ya futuro y espera un posible lector. Miguel sabe que el escrito sobrevive a su autor.

Los títulos de los capítulos corresponden a la esencia de lo que se habla, a un incidente o una figura secundaria. Los títulos se podrían ver en sí mismos o en relación con el contenido de los capítulos. Preceden al contenido del capítulo pero proceden genéticamente del contenido. El título del capítulo se repite en el texto de ese capítulo. No es un enigma o una explicación de él.

III.1.1. "Papeles de Miguel". Miguel novelista ante su propia obra

"Papeles de Miguel" son fragmentos de un diario que aparecen intercalados en la novela **Octubre, Octubre**. Fueron escritos por el autor años más tarde que la novela

"Octubre, Octubre". Podríamos decir que pertenecen al presente mientras la novela es ya pasado. La novela "Octubre, Octubre" está fechada entre el 2 de octubre de 1961 y el 9 de setiembre 1962 y "Papeles de Miguel" entre principios de setiembre de 1975 y finales de Junio de 1977. El autor señala que "Papeles de Miguel" son: *Fragmentos de los cuadernos de Miguel, seleccionados y fechados por un amigo*. Esta anotación que aparece al comienzo de la novela, nos evidencia la diferencia que existe entre ambos textos.

Mientras la novela es completa y con fechas precisas en cada uno de los capítulos, no sucede así en los de "Papeles de Miguel", que son incompletos y con fecha aproximada. Ésta es una forma de diferenciar los dos textos. El autor nos señala la exactitud y totalidad del mundo novelesco y la inexactitud y fragmentación de la vida del novelista, imposible siempre de ser reducida a una novela. Esta estructura es un artificio que desnuda la ilusión de la novela.

En su totalidad la novela **Octubre, Octubre** abarca un período de tiempo de 16 años. De Octubre de 1961 a Junio de 1977. Hay un tiempo de silencio entre esas dos fechas, de Setiembre de 1962 a Agosto de 1975. Curiosamente estos años de silencio corresponden a unos momentos históricos de singular importancia para el mundo a nivel ideológico: Beatles, Mayo del 68, movimiento hippy y guerra del Vietnam. Nuestro autor declara que nació en 1968, casi en medio del silencio entre "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel". El vacío que existe entre ellos parece llenarlo por completo la vida de aquellos años, en cierto modo inenarrable.

El tiempo que separa los dos textos es necesario. Es evidente que "Papeles de Miguel" son también una especie de diálogo con "Octubre, Octubre" y realmente, a menudo, un diálogo no se puede establecer hasta que ha pasado un tiempo y se ha reflexionado sobre el vivir. La novela que llega al presente de Miguel y está en su presente, se constituyó en "otro" tiempo y estuvo alentada por "otras" motivaciones. Esta distancia también está presente entre **Octubre, Octubre** y los lectores de hoy. De este modo el tiempo de la escritura se sale del tiempo intersubjetivo, de la instancia intersubjetiva, para entrar en otra forma de tiempo abstracto, que no se dirige, en principio, a sujetos determinados y presentes, sino a sujetos indeterminados y ausentes.

Con el lenguaje Miguel nos dice que la vida es sustancialmente tiempo, incluyendo en la palabra vida también el lenguaje. Viene siempre del pasado y es pasado; pero en el momento en que llega a realizarse en la consciencia, se proyecta hacia el futuro de sus múltiples sentidos, hacia el futuro de su interpretación. Con la escritura, la memoria alcanza un grado superior de intersubjetividad que aquél que se manifiesta en el inmediato diálogo del hombre con otro hombre, o del hombre consigo mismo. En todo libro hay dos formas de temporalidad. El pasado como memoria y el futuro como recepción.

Las palabras escritas en "Octubre, Octubre" crecen en Miguel, que las incorpora en su propio tiempo: han transcurrido varios años, Miguel traza con esas palabras nuevos senderos, engarza nuevas ideas, que las esparce en otros. Este texto lleva a su primer lector: su propio creador, la experiencia pasada, con la cual inventa nuevas experiencias sobre la base de las antiguas. El que la novela pueda desarrollarse y transformarse supone, en el ámbito de su lector y receptor, el novelista Miguel, la continua interferencia de lo interior y lo exterior, de la mente que percibe y de la escritura.

Hay en la novela un progresar, un ritmo de textos, en cierta manera de preguntas y respuestas. La novela en su totalidad es un discurso en el tiempo, al situar los dos textos en tiempos distintos. "Papeles de Miguel" no entrecorta el originario "Octubre, Octubre", sino que se intercala en él recuperando por esa intercambiabilidad la palabra del autor y la palabra escrita, la novela, el sentido que en el lenguaje se oculta. "Papeles de Miguel" hace posible

que el originario "Octubre, Octubre" se convierta en el definitivo **Octubre, Octubre** que encierra en sí mismo los dos textos. No olvidemos que el texto es único y que, incluso teniendo en cuenta las posibles lectiones que pudiera descubrir la crítica textual, no ofrece más variantes esenciales que aquellas que introduzca quien lo lee. Las preguntas y respuestas que se formula Miguel respecto a su obra la enriquecen. El protagonista evidencia que toda obra tiene el privilegio de revivir contínuamente y de engendrar nuevas palabras.

Nuestro autor nos muestra que la información no se agota completamente en los instantes en los que es percibida, permite una vuelta hacia lo pasado, o sea un enriquecimiento de cada presente con esa posibilidad de no depender ya, únicamente, de la instantánea experiencia en la que se desgranan los "ahoras".

Esta forma de construir la novela nos muestra una vez más que el hombre viene de la historia, es historia, se transforma en historia, y en este hecho participa por igual el elemento temporal -pasado, presente y futuro-, en el que se desarrolla, y la palabra que lo cuenta. Vida y texto, con todo lo que comprenden y evocan, no son sino la manifestación externa, limitada y perpetua, de una serie de acontecimientos en los que el sujeto se contempla, analiza y juzga, después de haber participado en ellos como protagonista activo.

El novelista Miguel quiere aprender de lo dicho; tiene por consiguiente, una actitud que procura entender el lenguaje como principio de conocimiento y no como clausura. Así pues, "Papeles de Miguel" son una especie de metaliteratura, una reflexion sobre la literatura. Esta reflexión la realiza de una forma directa -los comentarios que aparecen a lo largo de "Papeles de Miguel" son muy numerosos- y de una forma indirecta por el contraste y la relación que se establece entre "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel". La emisión que describe otra emisión no deja de ser un intertexto que entra en relación dialógica con ella.

En "Papeles de Miguel" el lenguaje actúa en un campo, como dice E. Lledó,[439] donde inevitablemente se interfiere la objetividad de aquello que, con la escritura, nos habla, y la voz del lenguaje que somos y que penetra también en el campo del lenguaje que se aproxima. Miguel piensa sobre un lenguaje, su propio lenguaje, le acompaña en un inmediato tiempo futuro. Ese acompañamiento significa la continuidad de una reflexión sobre las palabras y el engarce paulatino con el otro lenguaje que, desde él mismo, permite la coincidencia y relación con el lenguaje ofrecido. "Papeles de Miguel" son el deseo de renovar el diálogo interior con el que el autor vive su existencia. Para Bajtín:

> no hay psiquismo fuera de la materia de los signos. No hay hecho de conciencia fuera del lenguaje interior. El lenguaje interior es el que impone a la conciencia su trama semiótica. El lenguaje interior se forma interiorizando el habla, y de ella retiene, aunque en diverso grado, su característica más constitutiva: la dialogicidad...En el marco del diálogo, toda emisión está orientada socialmente:"cada discurso es dialógico, está dirigido hacia otra persona, a su comprensión y a su efectiva y potencial respuesta.[440]

Bajtín asume todas las consecuencias teóricas de considerar la comunicación como la función esencial del lenguaje. No se trata sólo de la observación obvia de que el lenguaje sirve para comunicarse, sino que es la actividad comunicativa misma la que modela, la que forma al lenguaje.

"Papeles de Miguel" es un discurso que se tiende paralelo al otro discurso originario que cuenta algo del argumento de "Octubre, Octubre", describe un espacio nuevo y posa una mirada nueva, que abre otro sentido en el texto, y descubre alguna perspectiva olvidada.

El pensamiento individual de Miguel, hecho escritura, adquiere resonancia dialógica.

---

[439] E. Lledó, **El surco del tiempo,** Crítica, Barcelona, 1992.
[440] Baytin, Vigotski, **op. cit.,** pág. 108.

Lo monológico consiste sólo en una tendencia a suprimir del signo, del enunciado, otros acentos ideológicos que el dominante. La diferencia entre ambas formas es de grado: lo monológico resulta solamente el grado más bajo de dialogicidad en un enunciado. El texto se encuentra siempre en vínculo dialógico con otros textos. Se orienta además en referencia a textos precedentes, objetándolos, imitándolos, profundizándolos. Y anticipa los posibles textos posteriores, calculando sus respuestas, sus acuerdos o desacuerdos.

Esta visión múltiple que nuestro autor intenta ofrecer en la novela pone de manifiesto, como observa Bajtín,[441] la cualidad dialéctica interna del signo, su multiacentualidad, que no puede ser suprimida, aunque su exteriorización abierta logre ser dificultada. La posibilidad de distanciarse de la palabra de los otros y de la propia depende también de circunstancias histórico-sociales: la fuerza de la ideología dominante, una cultura oficial reacia a una visión pluralista de la realidad, y la capacidad de un sistema social para enfrentar la emergencia de contradicciones sociales.

Recordemos que los textos que componen **Octubre, Octubre**, situados en circunstancias históricas distintas, han favorecido también el diálogo. De ahí se deduce que no sólo es importante el tiempo para establecer el diálogo sino que también a veces es más importante un cambio de circunstancias. La forma y el sentido del enunciado varían según el contexto concreto en que se produce: en qué momento y en qué lugar, quién es el hablante, a quién se dirige, cuál es la relación entre ambos. Además todo receptor de un texto se encuentra con el texto, en principio, de una forma objetiva, formal, pero no hay que olvidar que la recepción es un fenómeno condicionado no sólo a los valores "estéticos", sino a toda una serie de componentes que también integran la "vida" del receptor y de los que surge un peculiar sentido "estético". Toda interpretación es, pues, resultado de un deseo, de unos prejuicios, de unas capacidades intelectuales. Es evidente que el texto, con su fondo semántico y sus ataduras formales condicionan su, y nuestro, despliegue conceptual. En el caso de "Papeles de Miguel", Miguel, lector de "Octubre, Octubre", es un receptor al que se le suma otra característica: la de ser el creador, el emisor de ese texto. La legitimidad de todo discurso, en este caso el de Miguel, que entiende o interpreta su texto, tiene que ver con diversas claves relacionadas con el individuo concreto, con su desarrollo social, cultural e ideológico.

Siempre el lenguaje está orientado hacia otro, en una actividad dialógica más o menos mediata. El diálogo en **Octubre, Octubre** está orientado hacia sí mismo, hacia su propia obra; esto último pone de manifiesto el valor que tiene el diálogo con el posible lector. Miguel se hace lenguaje y el diálogo, que, en el tiempo, establece con el mismo que toma de nuevo consciencia de esa escritura, no es sino una parte de la totalidad de un inmenso dominio comunicativo que se convierte, efectivamente, en cultura. Como el diálogo vivo entre el novelista y su obra, el diálogo con la escritura expresa la necesidad de pensar más allá de la presencia o la propuesta. La pregunta nace pues de ese querer aprender. Para ello es esencial interrogar a ese lenguaje.

El novelista rompe el cerco de un mundo personal. Irrumpe en la vida de otro. Detrás de esa forma de construir novela está explícita una forma de entender la vida. Para Miguel escribir y vivir, son movimientos, lenguaje, posibilidad de comunicación y de diálogo. Posibilidad de preguntar y responder. La pregunta en Miguel novelista nace de un querer aprender. Para ello es esencial interrogar a ese lenguaje. Querer aprender de lo dicho. El novelista parece decirnos que nada puede recibirse como algo acabado, preparado por alguien que nos lo entrega en el momento final de su elaboración. Si todo texto es un proceso abierto contínuamente, y ningún texto encierra en sus sintagmas un contenido "único" o "último" que

[441] Ibidem, 63

el lector busca, en **Octubre, Octubre**, "Papeles de Miguel" pone en evidencia esta característica fundamental del texto, el texto como problema: el lenguaje no satura ni agota todas sus posibilidades semánticas. Si ahí ya se establece un primer diálogo, uno nuevo se establece entre la obra y el lector y, en ése, el texto se clarifica o se oscurece.

Toda novela tiene un grado de autonomía frente a lo real e incluye en ella al hombre mismo que lo crea. En el caso de **Octubre, Octubre**, "Papeles de Miguel" pone de manifiesto esta autonomía de la novela y a la vez incluye la presencia del "novelista". Al plantearnos el autor la presencia en la novela de distintos textos: "Papeles de Miguel" y "Octubre, Octubre" con "Luis", "Ágata" y "Quartel de Palacio", que nos van diciendo lo mismo desde distintos puntos de vista, el del novelista, el de los personajes y el del narrador, se establece un diálogo entre las partes y a la vez un dialogo más sugerente con el lector al que le hace plantear lo que lee, cómo lo lee y por qué lee. En la novela es importante entre los personajes el intercambio de experiencias. Más que hacer, hablan de esa relación. En el intercambio de experiencias, en las que la vida se transforma en concimiento, alcanza su más alto nivel la relación con el otro.

Miguel mueve el lenguaje: de algún modo eso significa que no acepta la comunicación si no se desarticula en los múltiples prismas de la subjetividad que interroga y que espera descubrir en esa interrogación la respuesta. En "Octubre, Octubre", las palabras escritas se desdoblan en palabras que se explican en "Papeles de Miguel", alcanzando así un nivel de vida que consiste en ese desdoblamiento que la consciencia manifiesta. Podríamos decir también que J.L.Sampedro en esta novela expresa la dualidad humana de ser y ser conscientes de ese ser.

Para él "conocer" significa conocer desde algo y para algo. La historia en el tiempo de Ágata y Luis se enhebra en la historia de otro tiempo y otro espacio, el de Miguel. Adquiere vida en el propio discurso.

El texto lleva al oyente y al lector la experiencia pasada, que inventa nuevas experiencias sobre la base de las antiguas. En "Papeles de Miguel" el lenguaje actúa en un campo donde inevitablemente se interfiere la objetividad de aquello que, con la escritura, nos habla, y la voz del lenguaje que es ahora el novelista.

La lectura del texto "Octubre, Octubre" se convierte en pretexto para el novelista. Le sirve para establecer elementos que dan sentido y razón al discurso. De este modo puede determinar la estructura de esa génesis, los fundamentos de esa legitimidad que hace más fuerte ese segundo discurso. De la estructura formal de la novela se desprende también un tema relevante: la concepción que tiene nuestro autor de lo que es una novela y un escritor. El por qué escribe y para quién.

Desde el momento en que "Octubre Octubre" es leído por su autor, Miguel, momento en que la escritura es "preguntada",la palabra se sumerge en el cauce interior de su mente que la piensa, que la creó antes, la sitúa en el tiempo. De alguna manera "Papeles de Miguel" libera la novela "Octubre, Octubre" y su escritura, en general, de esa inmediatez con la que, sin reflexión, se posaría por inercia en la mente. A la vez "Octubre, Octubre" le objetiva, le hace reconocer. Miguel se entrega a la novela y en esa entrega enriquece su individualidad desde lo otro hacia lo que se entrega. Las palabras lo reflejan y en ellas se reconoce. En las palabras Miguel se habla también a sí mismo y se encuentra consigo mismo. Los materiales que construyeron "Octubre, Octubre", que le habla y con el que nos habla están en Miguel y se alimentan de él mismo.

En la experiencia de la escritura predomina el elemento interior porque, en ese caso, incluso la sensación no tiene otro sustento que la memoria del lenguaje. La escritura es algo así como una sensación engañosa, una experiencia insuficiente como tal experiencia.

La novela **Octubre, Octubre**, al dejar en su transcurso la posibilidad de una

presencia, la de "Octubre, Octubre" y los comentarios sobre ésta en "Papeles de Miguel", puede liberarse en consecuencia de la absoluta caducidad: el tiempo se constituye como futuro. Y el futuro hasta cierto punto es predecible porque se "hace" con la materia del pasado. De esta forma el presente del novelista es, siempre, un presente histórico; un presente en el que se armoniza la memoria del pasado, con el proyecto de futuro que, precisamente, ese pasado origina. Y esa armonía supera el acercamiento azaroso de todo futuro.

Construidas sobre muchas memorias, esta novela hace presente todos los pasados perdidos, pero encontrados siempre de nuevo -inmortales pues-, en el tiempo de cada lector, recordemos que el novelista es el primer lector, en el tiempo futuro. Miguel busca la inmortalidad y superar su limitación en el ámbito de otras consciencias, ofrece la posibilidad de descubrir ese carácter de río que fluye en su interior y que expresa en su escritura. Está despierto en ese tiempo suyo, asimila la tradición de su tiempo, de alguna forma la juzga y la orienta, y aunque sea desde un insignificante reducto, eso permite que el novelista se sienta partícipe de un empeño que trasciende los límites de su propia individualidad.

Podemos saber de una forma directa por qué uno escribe, porque nos lo cuenta el propio autor, y a la vez hemos de recordar que, como dice la pragmática, todo acto de habla significa una acción, actúa. Tiene un por qué y un para qué. El que el autor los haga explícitos o no tiene también su sentido. Podía el autor, José Luís Sampedro, darnos a conocer la novela "Octubre, Octubre" sin "Papeles de Miguel". Al presentárnoslo conjuntamente, el autor quiere darnos una cosmovisión del mundo novelesco, la tela de araña que existe entre todo autor y su obra. Esa tela de araña en **Octubre, Octubre** se convierte en uno de los elementos que la construye. Es una pieza de construcción. El autor la utiliza como elemento de arquitectura novelesco. Una construcción de ese tipo evidencia la importancia que tiene en el creador el acto de creación. En la creación él reivindica la humanización, la posibilita. En todo acto de creación puede haber unos motivos aparentes y otros más profundos, desconocidos por el propio autor y descubiertos con el tiempo.

> Ya no soy arqueólogo de mi mismo, porque no hay distanciamiento entre novela y autor. No son ellas mero producto, no son el objeto y yo el sujeto. Las novelas me creaban allí como yo las creaba a ellas; de otro modo no hubieran podido ser reveladoras, como lo han sido.[442]

En Miguel la escritura surge como la posibilidad de una experiencia interior y la expresión de esa experiencia que alimenta la inicial y radical soledad del novelista, de todo hombre. El lenguaje escrito es un quehacer de la soledad.

Es la consciencia de Miguel la originadora de esa voz interior. La escritura actúa, en principio, de dos maneras opuestas: o bien dominando una intimidad vacía y apoderándose de ella, saturándola con su mensaje, o bien haciendo fermentar y renovar el discurrir de la propia consciencia. El pensamiento individual de Miguel, hecho escritura, adquiere así resonancia colectiva. El ser concreto y personal se hace lenguaje y el diálogo, que, con el tiempo, establece con la propia obra, hace que tome de nuevo consciencia de esa escritura, y esa consciencia no es sino una parte de la totalidad de un inmenso dominio comunicativo que se convierte, efectivamente, en cultura.

Podemos decir que el tipo de estructura dialogante que se establece entre "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel", entre el novelista y su propia obra, pone en evidencia el valor que el diálogo tiene para el propio autor: el diálogo con uno mismo, como principio de comunicación, como diálogo con el pasado, y como una necesidad de ir más allá de una presencia concreta. La novela sólo es memoria, vida, cuando alguien es lector. Miguel no es

[442] J. L. Sampedro, **Octubre, Octubre**, Alfaguara, Madrid, 1982, pág. 449.

sólo lector de su propia obra sino también de otras. El diálogo le permite ver, conocer las cosas, la realidad, desde distintos puntos de vista.

Creo que, en el fondo, el diálogo entre el novelista Miguel con su obra no tiene otra finalidad que dar sentido y razón de su discurso, encontrar el componente ético fundamental para la correcta interpretación de la obra. La literatura no es de ningún modo una experiencia exterior.

Para el novelista escribir es ya el reconocimiento de una inevitable ausencia: aceptar que no podrá estar en ese indefinible lugar hacia el que toda escritura se dirige. Y porque no podrá llegar allí, escribe. El lenguaje hace que lo dicho sea siempre algo para alguien que está, por consiguiente, situado en el tiempo de la espera.

José Luís Sampedro nos acerca con esta novela a la realidad total de un universo literario mostrándonos la novela y el que la ha escrito. Este tipo de estructura nos permite observar que dentro de la ficción se da, por un lado, la separación entre la ficción y el escritor, y por otro la unión. Y en su totalidad **Octubre, Octubre** puede verse como una ficción prolongada en la que se nos cuenta la historia de un amor y un desamor. Una historia de abandono y una elaboración del duelo a través de una experiencia mística, de una experiencia creativa y de una experiencia sensual. En definitiva una experiencia interior intensa a través de la cual ha llegado a ser.

El diálogo con uno mismo y con el exterior es lo que le ha permitido esa consciencia. La novela **Octubre, Octubre** es su expresión, un medio de comunicación. Cómo dice Bajtín:

> Yo me conozco y llego a ser yo mismo sólo al manifestarme para el otro, a través del otro y con la ayuda del otro. Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia se determinan por relación a la otra conciencia...Y todo lo interno no se basta por sí mismo, está vuelto hacia el exterior, está dialogizado, cada vivencia interna llega a ubicarse sobre la frontera, se encuentra con el otro, y en ese intenso encuentro está toda su esencia...El mismo ser del hombre, tanto interior como exterior, representa una comunicación más profunda. Ser significa comunicarse.[443]

[443] Bajtin, Vigotski,
op. cit., pág. 104

III.2. Significado general de su obra

El novelista Miguel tiene conciencia de narrador y pone en tela de juicio no sólo su situación en el mundo sino su realidad como escritor y su relación con la obra. Hay un análisis sobre sí mismo y sobre su propia obra, lo cual provoca una mayor atención en el receptor, al que se le ofrecerá no sólo una diversión sino un problema. Miguel hace la novela a su medida mediante la inclusión de una dialéctica en la que buscará una serie de respuestas que, necesariamente, obligan a un planteamiento previo de las correspondientes preguntas.

En "Papeles de Miguel" el novelista nos habla de las cuatro novelas que ha escrito. Esas novelas pertenecen a un tiempo pasado. Después de sufrir el abandono de Nerissa las relee y ellas lo sitúan en el ayer, en el que busca sus raíces, y a la vez en el presente.

> Minero toda la vida y, ahora, arqueólogo. Las novelas mis mundos sepultados. Niveles I,II,III, y IV como en las excavaciones...Cuatro ciudades superpuestas. Planeadas bajo dioses diferentes...[444]

El novelista nos hablará de cuatro de sus obras de ficción, pero sólo nos da a conocer una de ellas: "Octubre, Octubre". Nosotros, lectores, sólo sabremos una parte de ese todo y esa nada. Como el novelista, nunca se abarca totalmente nada ni nadie. Su historia personal aparece en todas las obras, pero en cada una de ellas se manifiesta de forma distinta. Desde la perspectiva del ahora, desde la experiencia mística que inicia, todas apuntan hacia una misma dirección: a la iluminación.

> Cuatro novelas casi acabadas en diez años, una tras otra, y para nadie. Penélope, tejiendo y destejiendo cuatro veces el mismo tapiz con los mismos hilos. Esas cuatro novelas no fueron oficio de escritor, sino preparación a la desnudez iluminada, inventarios liquidadores de mi vida para despojarme de todo, pérdidas y ganancias, hasta el último grano.[445]

Miguel, el novelista, desde distintos puntos de vista hablará de sus novelas, teniendo en cuenta las motivaciones más profundas que las originaron. No hay una separación entre el escritor y la obra, sino todo lo contrario. De los comentarios se desprende que las novelas son fruto de la vida y que guardan en sí mismas un alto grado de autenticidad. Su escritura está marcada por el propio proceso vital del escritor. A través de su lectura no analiza sino que revive:

> Papeles...¿y esos legajos? ¡Las novelas! ¡Había llegado a olvidarlas! ¡Increíble! Al pronto vi en ello una prueba de mi desasimiento. Bajo esta impresión acerqué los paquetes al fuego, desaté el primero...¡El pasado saltó como un tigre! ¿Qué pasado? ¿De quién? ¿No quedaron aventadas sus cenizas durante ocho meses de purificación?[446]

La purificación, que significa desprendimiento, es una palabra clave para la mística. En Miguel es una actitud esencial que desea alcanzar. Esa actitud se revela también en la lectura y escritura. Cree que destruyendo esas novelas desaparecerá su pasado, ese fardo que le impide avanzar hacia el futuro. La desnudez en la experiencia mística es una meta ya que ella posibilita el encuentro con el Absoluto:

---

[444] J. L. Sampedro, **op. cit**., pág. 45
[445] Ibidem, 148
[446] Ibidem, 43

> Los legajos, mis espejos. ¡Qué error destruirlos! Al contrario, digerirlos, inyectarlos en mi sangre, eliminarlos después como toxinas.[447]

El novelista Miguel quiere hacernos más comprensible su proceso interior y a la vez su novela "Octubre, Octubre". Sus cuatro novelas corresponden al pasado y evidencian una realidad que muestra su ser. De sus cuatro novelas escritas con anterioridad a "Octubre, Octubre", la primera es "Oscuro replandor":

> "Oscuro resplandor", la primera novela, dejada sin concluir por la muerte de Miguelito y mi amnesia después del accidente.[448]

Esta es una obra inacabada. Con ello destaca la importancia de la obra inacabada como realidad humana. La imagen última que evoca Miguel, antes de su muerte, la Pietà de Miguel Ángel, es una prueba de ello. Al hablar de "Oscuro resplandor" tiene la posibilidad de expresar el dolor que ha vivido y su reacción primera: el olvido. El dolor intenso que sintió por la muerte de su hijo Miguelito le llevó a dejar inacabada esta novela:

> "Oscuro resplandor" se ocultó en mi olvido. Ceniza se tornaron sus palabras."...Y los libros que dejó escritos son la ceniza" afirmaba de su vida el desesperado Pavese en sus últimas cartas a Pierina, antes de beberse su muerte aquel agosto del cincuenta...[449]

Para Miguel, como para Pavese, las palabras no son ni esqueletos ni sangre, sino ceniza. En su experiencia en relación con la escritura, el novelista de nuevo se entronca con la cultura, con todos aquellos escritores que le son más afines. En el título de "Oscuro resplandor" hay la unión de dos términos que en principio son paradójicos; en cierto modo el novelista apunta a la unión de contrarios. Lo que motivó su escritura fue el sentimiento de envidia ante la vida intensa y juvenil de su hijo Miguelito. Hay que señalar que Miguel habla ya en esa novela de culpabilidades, tema clave que también aparece en "Octubre, Octubre":

> ¡Ese capítulo de la I, eco de aquella noche en París! Externamente, un mero episodio en menos de tres horas, una cena con mi hijo y mis amigos, pero ¡cómo me traspasó qué cicatriz! Origen de la novela I: la envidia.[450]

Nuestro novelista, al referirse al mundo que le rodea y en concreto a algunos objetos, expresa la relación de éstos con otros de su adolescencia, que aparecen en sus novelas. En esta novela I aparece ya la mesa camilla:

> guardadora de fuego como las cortinas de la cama renacentista en la Novela I.[451]

Miguel nos dice que "Oscuro resplandor" intentaba ser un epitalamio en prosa, el epitalamio se convertirá en un *leitmotiv* que recorre "Papeles de Miguel", dando un sabor de fiesta profunda a la experiencia mística y vital que se nos relata. Es evidente que al explicarnos su obra se da a conocer a él mismo y lo que de él ya estaba en el pasado:

> "Oscuro resplandor": una cama centro del mundo. ¡Pobre palabra -cama- para tal escenario, trono,

[447] Ibidem, 45
[448] Ibidem, 44
[449] Ibidem, 47
[450] Ibidem, 77
[451] Ibidem, 78

campo de batalla! Tálamo y túmulo, altar y piedra de sacrificio. De tan ancha, con sus columnas renacimiento y su dosel, resultaba cúbica. Como la "Ka'aba", pero de sangre y no negra, con el damasco que la cerraba. Jaula y alambique, templo y cárcel, crisol para Luis y Ágata. Homúnculos en redoma de nigromante...[452]

Otro de los símbolos que recorren **Octubre, Octubre**, y que aparece en este texto, es el símbolo de la puerta, que se opone al de muro. Este símbolo se concreta en cada una de sus novelas y por diversos aspectos. En "Oscuro resplandor" la puerta es la cama renacentista. Todas sus novelas, por distintos motivos, significaron la abertura y comprensión de una realidad personal nueva. Para el novelista las novelas son puertas y las abre porque puede, porque se atreve, porque pregunta lo que es y lo entiende. Es importante destacar esa actitud ante la propia vida, ante la propia historia:

En la Novela l, la puerta decisiva era la gran cama renacentista, digna de "Lozanas Andaluzas o de Bellas Imperios". Sus cuatro paños de cortina para acendrar a los amantes ofrecían a Luis cuatro accesos distintos al cuerpo de Ágata: escorzo a lo Mantegna con los pies a primer plano, o desde un costado el entero desnudo o bien la primacia susntuosa de la cabellera: Sólo que Ágata, oyéndole llegar, cambiaba de postura y multiplicaba las sorpresas.[453]

En esa Novela l se abre la puerta de la sexualidad. En la Novela ll "La hierba crece de noche", la puerta de la política. Su conciencia social se manifiesta al hablar de esta novela. No puede releerla entera, descubre que su grito es falso. Con ello quiere poner de manifiesto las dificultades para expresar su protesta durante la dictadura, aunque por dentro esa queja es intensa:

La Novela ll no he podido seguirla sino a saltos. Falsa de otro autor, "La hierba crece de noche, el verso espléndido de "Enrique V". Por supuesto, las tripas revueltas ante la injusticia eran las mías. Pero ¡qué mediocre protesta contra la dictadura!.[454]

Si en la primera novela hace alusión a Pavese, en esta segunda, además de advertirnos que su título pertenece a un verso de Shakespeare, con lo cual se integra en la cultura literaria, alude también a los acontecimientos históricos de la revolución francesa; así pues, su experiencia personal de protesta social queda inscrita en un movimiento histórico revolucionario:

La Novela ll giraba sobre el portalón de la Bastilla burguesa, derrumbándose para dejar sitio al arco triunfal de la Revolución;"[455]

Esta segunda novela corresponde a otro momento del autor y le sirve para hablarnos de un aspecto nuevo, la importancia de la pasión como dinámica importante para crear, y a la vez evidencia lo lejos que se encontraba de ella, lo cual significó una pérdida de verosimilitud:

Recuerdo, en cambio, cosas que viví sin pasión. Todo lo trasplantado a la Novela II; así salió de falsa y no pude concluirla. La pueril oposición política universitaria queriendo incendiar una pirámide egipcia con hogueras de papel. Aprendices de revolucionarios.[456]

[452] Ibidem, 46
[453] Ibidem, 415
[454] Ibidem, 47
[455] Ibidem, 415
[456] Ibidem, 48

A lo largo del proceso místico, Miguel se descubre más a sí mismo y es más consciente del abismo que existe entre el sentimiento y la razón. A menudo la razón le sirve para enmascarar los sentimientos y convertir la realidad en algo frío y en definitiva falso:

> lo racionalizaba pensando que infundiría "garra" al relato. Odio, violencia, destrucción: lo exigía mi amargura. No se requería en la Novela, la erótica; pero eran indispensables en la ll, la revolucionaria, y de ella procede la manifestación política que subsistió en el nivel lV.[457]

La novela tercera, "La espiral hacia dentro", responde a otra experiencia más cercana al autor en el tiempo: la pérdida de Nerissa. El novelista, al leer sus novelas, insiste continuamente en la relacion tan profunda que estableció entre su escritura y su historia personal. Para expresar la vida que hay en sus novelas hace continuamente referencia al cuerpo: a la sangre, a la carne, al esqueleto:

> ¡Cómo he releido esa novela lll, "La espiral hacia dentro", morada de mi amor primero y último, Hannah y Nerissa, dos diosas distintas y una sola verdadera! Construí esa sepultada ciudad con mi sangre y mi carne...[458]

La literatura tiene la capacidad de expansión, de ampliar el propio espacio personal. Para Miguel las verdaderas puertas están en la escritura. Su dios es Jano, dios de la puerta, del paso. La Novela lll y lV las convierte también en puertas. Miguel sabe que de nada le serviría poner cerrojos, destruir llaves, y hacer de Barba Azul consigo mismo, prohibiéndose abrir puertas para inspeccionarlas:

> En la Novela lll, la puerta decisiva era la reencarnación; en la lV, la caverna marcada por Jano, en la bisagra de Nochevieja y Año Nuevo, sustituida luego por el estrecho agujero revelado a los amantes por la diosa Bast, el día de su reencuentro.[459]

No considera que sea necesaria una novela V: el novelista parece que tenga la sensación de que todo ya está dicho, que de ahora en adelante lo único que haría es repetirse. Todas las puertas que conoce están abiertas:

> No habrá novela V, pero si la hubiera, la ciudad renacida sobre las cuatro sepultadas repetiría el mismo plano rectangular de la novela l: la cama renacentista, el ámbito cerrado con damascos para la alquimia de transmutarnos en uno solo.[460]

La idea de transmutación, de transubstanciación, es clave dentro de **Octubre, Octubre**. Lo que lo permite es el sufrimiento que conlleva todo sacrificio. En la Misa cristiana el proceso de transubstanciación se produce en el momento del sacrificio, en el que se rememora la muerte de Cristo en la Cruz. Si es necesaria la transubtanciación es porque hay un sentimiento intenso de agresividad, de amargura, ante el sacrificio y la pérdida. Miguel, el novelista, quiere transformar esos sentimientos a través de las novelas: sublimarlos.

Además de estas cuatro novelas Miguel quiso escribir otra: "El esclavo del templo". El tema de la libertad es un motivo en su escritura que se relaciona con el de la esclavitud. La

[457] Ibidem, 378
[458] Ibidem, 47
[459] Ibidem, 415
[460] Ibidem, 342

esclavitud exterior no significa la esclavitud interior. La necesidad de proclamar la libertad interior obedece posiblemente a la conciencia de vivir a los ojos de la sociedad como un esclavo. El narrador protagonista, como el personaje de Luis, se ha sentido esclavo de los otros, pero sobre todo de sus sentimientos. En "Octubre, Octubre" Luis se vive esclavo de Ágata al igual que se sintió esclavo de Solimán.

Como en otros muchos aspectos, el novelista tiene conocimientos sobre el tema y es capaz de relacionarlos con experiencias del pasado, que hacen referencia al mundo griego y al místico-religioso:

> Aquella novela en la que pensé algún tiempo y abandoné después: "El esclavo del templo". Transcurría en la Creta minoica y el esclavo era el único hombre libre en todo Knossos. Como el ermitaño, como el anacoreta colgado de un risco sobre el mar en el monte Athos.[461]

Además de novelas ha ecrito cuentos. Hemos de señalar que el cuento que comenta en la novela con Nerissa, ha sido publicado recientemente por J.L. Sampedro en el libro **Mientras la tierra gira** y lleva por título "El llanto de la llave perdida"; está fechado en 1972, años antes de publicarse **Octubre, Octubre**:

> Ese palacio de la Archiduquesa sólo puede ser aquel que yo inventé, en una provinciana ciudad carpática, para un cuento escrito en los tiempos de la Novela l.[462]

Leyendo **Octubre, Octubre** se nos plantean dos preguntas: ¿Escribió para liberarse de lo que había hecho? o ¿vivió para después tener el remordimiento y así liberarse de la culpa describiéndola? Es posible que haya dos respuestas que corresponden a dos momentos distintos:

> ¿Para qué escribí las novelas? No para qué sino ¿para quien?
> La I para mí, hacer reventar el absceso, mi envidia del Miguelito en su bohemia parisina. La II contra todas las gentes felices, en venganza del rayo que me arrabató a Miguelito. ¡Toda carta a Nerissa la III, mi larguísima carta! Otra venganza la IV, destilación de odio.[463]

A través de los comentarios que hace de su propia obra, Miguel nos permite tener más datos de su historia personal: saber más de él. Nos damos cuenta también de que la actitud que tiene ahora hacia sus novelas está muy relacionada con la experiencia mística, por lo tanto su lectura tiene unas características concretas, entre las que destaca la dificultad de asumir el propio pasado y la necesidad de asimilarlo para poder tener la experiencia de Unión en el futuro.

Al hablar de sus obras, además de explicarnos los acontecimientos que las motivaron, las integra en el mundo de los símbolos: la puerta, al mundo de la cultura, con referencias literarias e históricas, y para indicar la verdad que hay en ellas se refiere al cuerpo: a la sangre, a las vísceras.

Las distintas versiones de "Octubre, Octubre", que son las tres novelas anteriones a las cuales se refiere Miguel, el novelista, son el antetexto de la novela que nos presenta. Las sucesivas transformaciones nos permiten entrever la historia de la redacción, conocer aunque sea parcialmente, el dinamismo de la actividad creadora.

Los hechos que apunta el novelista sobre estas novelas forman parte del universo de

[461] Ibidem, 411
[462] Ibidem, 346
[463] Ibidem, 113

Octubre, Octubre. Es como si todas esas novelas fueran los distintos borradores para llegar a la versión definitiva de **Octubre, Octubre**.

Sus comentarios establecen un tipo de relación entre las diferentes obras. Estas relaciones acercan el texto a otros textos. El texto definitivo es absorción y transformación de otros textos.

La intertextualidad cómo diálogo en esta novela se produce con otros textos, estratos, del mismo novelista que confieren la versión definitiva de **Octubre, Octubre**. Sus novelas son una especie de *leitmotiv* dentro de su obra y en concreto algunos aspectos que resalta en ellas.

III.2.1. "Octubre, Octubre"

Los comentarios de nuestro protagonista se extenderán más sobre la novela: "Octubre, Octubre", la cuarta, la única que el lector puede leer con el novelista. Sobre ella dice:

> Octubre, Octubre: otra mascarada, esa cuarta novela. Hojas secas, estanques corrompidos,nieblas. El malva juanramoniano del otoño. Pero también octubre revolucionario, rojo, sangre viva. Aire o fuego, claridad o noche: dos salvaciones opuestas.[464]

Miguel hace la lectura de "Octubre, Octubre" desde una perspectiva y con unos objetivos. El novelista es un personaje lleno de contradicciones y dudas y es por esa causa por lo que es ante todo un novelista y no un pensador ni un sociólogo. Desea expresar el sentimiento de abandono, de angustia y de rabia por la pérdida de Nerissa, nos habla de lo que hay de todo ello en la novela lV:

> Mi amargura urdió la Novela lV, condenando a Luis a la impotencia, Ágata a los brazos de Safo, Pablo al despeñadero de los años...Así se desahogó mi herida, bilis y veneno junto con la sangre.[465]

Su cuarta novela, "Octubre, Octubre," fue escrita para derramar su odio y su venganza. De nuevo hace referencia al cuerpo humano para dar cuenta de la construcción de la novela: los adobes son saliva y esperma, las vigas son fémures y vértebras, la cal es los huesos, los cordajes son tendones pero, al desenterrarla, se da cuenta de que el veneno y la bilis no aparece en ninguna parte. Hay que señalar que a lo largo de toda la novela el novelista no se atreve a expresar su sentimiento de rabia y de odio:

> Ese pensamiento me llevo conmigo: no odié, me lo imaginé nada más"[466]

Odiar es para el novelista una transgresión que le despierta un sentimiento de culpabilidad muy intenso y el castigo que se impone por la falta es demasiado alto. No obstante sabe que la violencia forma parte de la vida íntima del hombre. Miguel tiene muy interiorizada la idea del arte ligada a la destrucción y también al amor. En relación con la destrucción dice:

> ya no estoy seguro de ninguna de ambas cosas: de que haya erotismo sin violencia y destrucción y,

[464] Ibidem, 148
[465] Ibidem, 121
[466] Ibidem, 48

menos aún, de que yo expresara odio en la Novela ll, ni tampoco en la lV.[467]

El novelista confirma el sentimiento que tiene todo lector ante "Octubre, Octubre": en ella no hay verdadera violencia ni agresividad. Desde el comienzo de la novela lo que para él es una duda, y más tarde un descubrimiento, para el lector es una certeza. En el texto no hay verdadera violencia y, si la hubiese, recordemos que sería una violencia, un odio y una destrucción literaria. Como en otras muchos aspectos vitales, el protagonista conoce sobre el tema los más íntimos entresijos, pero como siempre, el conocimiento de las cosas no significa una vivencia distinta a nivel de sentimientos. Hay que señalar que junto al odio, como fuente de creación literaria, está el amor:

Di loco ¿en qué sientes mayor voluntad: en amar o en odiar? -Respondió que en amar, ya que odiaba a fin de poder amar" Con este ánimo escribí la Novela IV...[468]

La novela lV, "Octubre, Octubre", es una presencia que interroga a Miguel en los momentos finales de su vida: allí está su pasado, sus señas de identidad. La novela significa entre otras cosas la posibilidad de acercarse a Nerissa, un camino equivocado desde la experiencia mística en que la separación es la única posibilidad de la unión:

Comprendo a Llull: "Di ¿por qué me tortura con amor quien me ha tomado para ser sirviente suyo?- Si no soportases trabajos por amor ¿con qué amarías a tu Amado?" Mis fatigas de amor escribiendo Octubre, Octubre. Ignorando que la separación era el rodeo para llegar a Tí.[469]

El autor nos cuenta cómo se sintió al escribir la novela lV y, al hacerlo, describe esa vivencia como una entrega total: como un cuerpo que se desangra, como el hielo que se derrite, como el fuego que se consume. En ella lo dio todo, con ella realizó un proceso de entrega:

Escribiendo la Novela IV me desangré muchas veces en llanto, me derretí lentamente, me consumí por haberte perdido.[470]

Al leer la novela también apunta la dificultad de comprensión que tiene la propia novela para el escritor. De una forma más amplia se refiere a la complejidad de la vida humana, y por lo tanto a los conflictos, que aparecen al tratar de alcanzar una verdadera comprensión, y más cuando uno es sujeto y objeto del análisis, tal como ocurre en este texto:

Tanto releer Octubre,Octubre y hasta hace poco no he captado su verdadero sentido. ¿Qué impenetrable gelatina oponiéndose a mi comprensión?...Ahora lo sé: no fue venganza contra otras esa Novela IV sino mi destrucción,...Novela IV:la salvación hacia el abismo como puerta indispensable para salvarse hacia lo alto. Quemar las naves: Quedarme solo ante la salvación, hacia la luz.[471]

Nuestro protagonista cree que la salvación es fruto de la debilidad, de la imposibilidad física de ser autosuficiente y de escribir. Por eso, a pesar de todos los sentimientos que le provoca "Octubre, Octubre", están sus deseos inconscientes de salvarla por encima de todo, porque es la obra que tiene mayor sentido. Las otras novelas las abandonará:

[467] Ibidem, 378
[468] Ibidem, 451
[469] Ibidem, 566
[470] Ibidem, 81
[471] Ibidem, 81

¿Por qué las dejé abandonadas y sólo me traje aquí Octubre, Octubre?[472]

"Octubre, Octubre" es el texto que siente más vivo, más auténtico, de ahí que lo conserve. Dentro de la mística, en el proceso de purificación es preciso alcanzar la máxima autenticidad. Miguel ha recorrido su pasado escribiendo su verdad; de ahí que esa cuarta novela esté repleta de vida:

> Una vez abierta la carpeta, sueltas las páginas, inevitable ojearlas. Resbalan vivas. Sus tentáculos me apresaron con nombres reconocibles. Final de "Octubre,Octubre", de Luis con Ágata. Final continuación, final-comienzo...El pasado en mis máscaras ¿Máscaras? ¡Pero la máscara es el yo más verdadero; el yo elegido...![473]

El título de la obra **Octubre, Octubre** es una anáfora respecto a una palabra: octubre, y a la vez es una anáfora narrativa de la novela "Octubre, Octubre" que incluye, de este modo subraya enfáticamente el elemento iterado. Significa que amplifica el primer "Octubre, Octubre". El título de la obra es también una especie de información catafórica o condensadora del mensaje íntegro que preanuncia y al cual remite.

BIBLIOTECA VIRTUAL

III.2.2. "Papeles de Miguel"

El novelista a la vez que lee sus novelas escribe "Papeles de Miguel". No se trata de una nueva novela, sólo son papeles, nos dice el mismo novelista, pero la importancia de ellos es fundamental para el narrador protagonista porque son la expresión de su experiencia mística: no se refieren sólo a un pasado conocido, sino que son expresión de sus sentimientos en el presente:

> Si en mis cuatro novelas asoma el pasado conocido por mí -el más fácil de vaciar- aquí me aguardaba el censurado por la memoria, el que por eso mismo más importante perder. Con la voluntad me derramé en aquellos;por gracia de Nerissa me libraré de este último lastre.[474]

Sería interesante reseñar cuál es el pasado censurado por el novelista en "Octubre, Octubre" y cuál es la nueva verdad liberadora que emerge. En su deseo de encontrar la verdad influye la conciencia de estar en la mentira y también la experiencia del dolor. El personaje se encuentra con máscaras que le manifiestan su engaño a distintos niveles:

> ¿Para quién escribo ahora? ¿Para qué? Para nadie; es decir Nadie; es decir Él: Todos mis maestros lo enseñaron así. ¡Pobre y rota voz mía, en esta desolación! Pero imposible dejar la pluma. Dar nombre a algo es poseerlo, sabía ya Ulises. ¡Posesión ilusoria, triste fe intelectual en la palabra, sin la cual no existiría la mentira! Reducimos a palabras el mundo para hacerlo inteligible y nos extraviamos en la maraña verbal.[475]

"Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel" no están lejos el uno del otro. La primera contiene cantidad de elementos biográficos, como nos evidencian "Papeles de Miguel". Además éstos amplían y contrastan realidades que aparecen en la novela. El amor es el

[472] Ibidem, 564
[473] Ibidem, 44
[474] Ibidem, 191
[475] Ibidem, 113

principio vital que aparece en los dos textos:

> Entonces, ya en el Amor, gocé de filos exasperados, llamaradas sin nombre. Honduras adolescentes, premeditaciones suicidas, brutalidad lesbiana, arrebatos homosexuales: asomarse por instantes a lo Imposible...¿Pero, qué abismal ofrenda en el eunuco enamorado! Como la del viejo, a quien su lenta progresión hacia la muerte familiariza con lo imposible ya. No interesan los residuos de la vida, ni siquiera este cuerpo moribundo. ¿El otro, el otro, futuro y galopante!.[476]

Nuestro protagonista sabe que no hay que confundir el estado de ánimo con la verdad, ni la psicología subjetiva con la búsqueda moral, ni la exaltación emotiva con la realidad de la vida. Con la escritura él puede sustraerse a la vida auténtica poniéndola sobre el papel y manteniéndola a distancia. En **Octubre, Octubre** ejemplifica la necesidad de vaciarse del pasado a través de la experiencia mística que recorre de la mano de Nerissa:

> Mi cuerpo aún demasiado cargado de memorias. La nueva Beatriz que es Nerissa me ordena seguirla hacia el Paraíso:[477]

La novela es una ficción y un cuestionamiento de la ficción, una forma de indagar la forma misma del género, sus posibilidades y sus límites; es decir, el secreto de sus orígenes en lo más profundo del alma humana. Es una obra que se comenta a sí misma. Sin olvidar que el novelista Miguel tiene el mismo estatuto sicológico y ontológico que los otros personajes.

El texto se caracteriza también por las distorsiones temporales con las que el autor dispone los hechos. Algunos episodios son anticipados en prolepsis narrativa; otros, pospuestos o contados "volviendo para atrás" en analepsis o *flash-back*. La trama deforma artísticamente el mero reflejo del orden natural de los hechos, mezclando, por así decirlo, de manera más o menos atrevida, tanto las secuencias de la historia, de los acontecimientos, y de los personajes, como la instancia del narrador, punto de vista y voz. La predilección por la complejidad puede ser expresión de la civilización. Nada está puesto al azar.

[476] Ibidem, 149
[477] Ibidem, 413

III.3. "Papeles de Miguel". Diálogo del novelista Miguel acerca de la figura del escritor

José Luís Sampedro quiere acercarnos a la realidad total de una novela mostrándonos la novela y el que la ha escrito. Este tipo de estructura nos permite observar que, dentro de la ficción se da por un lado la separación entre la ficción y el escritor, y por otro, una unión. En su totalidad, **Octubre, Octubre** puede verse como una ficción prolongada en la que se nos cuenta la historia de un amor y un desamor. Una historia de abandono que se sublima a través de la mística, y la recreación de la propia historia buscando las señas de identidad, y sobre todo, en cuanto a la realidad y a la acción, a través de la literatura.

Podemos decir que nuestro autor nos da a conocer el objeto novela y el que lo crea y lo mira. Nos habla de su obra en general y hace referencia constante a una de sus novelas. Del diálogo con su obra se desprenden varios temas importantes como escritor: su deseo de conocer y dejarse conocer, el valor de la memoria como señal de identidad y, por último, la autenticidad que surge dentro de un proceso de encuentro con la verdad: la máscara y la ambigüedad. Desarrollaré a continuación cada uno de estos temas que se desprenden de su obra.

BIBLIOTECA VIRTUAL

III.3.1. Voyeurismo, exhibicionismo

Toda creación nos lleva a una mirada: la del escritor. Y de ahí surge la idea del tema del *voyeur*. No hay *voyeur* sin exhibicionista. En este caso Miguel se convierte en ambos. El voyeurismo es el origen de una buena parte de la narrativa. El *voyeur* espía aquello que está prohibido o aquello que es desconocido. Tiene la necesidad de descubrir lo ignorado. Quiere descubrir el secreto de la vida en movimiento. Miguel nos muestra no sólo lo que se ve a simple vista sino lo que es desconocido. No obstante no podemos olvidar que sólo ve lo que desea.

El tema del *voyeur* se concretiza en dos personajes: Ágata y Miguel. Los dos espían. Ágata espía las relaciones sexuales de Tere y Mateo y Miguel las de Serafita y Pedro. Son auténticos *voyeurs*, ya que estudian el comportamiento privado, un comportamiento que a nadie se le ocurre espiar sin tener la conciencia de que comete una indiscreción. Ágata mira, espía justificándose con la idea del descubrimiento. Acepta el propio voyeurismo con la reflexión de que, mirando, amplia y profundiza el propio conocimiento.

En el *voyeur* hay un comportamiento fetichista. Utiliza y guarda ropas. Se le puede considerar como un impotente y envidioso de aquel con quien se identifica y que lleva a cabo la actividad erótica. En Ágata el complejo de castración es evidente. En su caso la escena visualizada representa la escena primitiva, en la que el coito parental era espiado:

> Me pegué al cristal, el ojo contra un desconchón de pintura blanca que lo hace opaco...Imposible soportarlo; imposible retirarme. ¡Ese choque del sexo para el niño que sorprende sin querer una cópula! Igual yo, aunque tuviese idea, pero no así, no así...[478]

El lector imagina visualmente tanto lo que su personaje ve, como lo que cree ver, o está soñando o recuerda, o ve representado, o le cuentan, así como imagina el contenido

[478] Ibidem, 473

visual de las metáforas de que se sirve el novelista, justamente para facilitar esta evocación visual. El escritor se mueve eminentemente en una cultura de los ojos y de la palabra. Sabe que somos nuestra mirada también. Somos nosotros mismos quienes nos miramos. Pero quien mira puede no querer ver determinados rasgos. Ver el mundo es, por consiguiente, para el novelista, oír la voz con la que él mismo constata su presencia. La literatura es algo para ser visto, existe un mundo escrito. Hay en esta obra diferentes tipos de *voyeur*: el que espía aquello que está prohibido y el que espía aquello que es desconocido, porque tiene necesidad de descubrir lo ignorado. Así descubre Luis el sexo de Ágata:

> Dejó abrirse su puerta secreta, nadie podía imaginarla cuando ella estaba de pie, sus espléndidos músculos ocultándola, qué complicado paisaje entre ellos, separó la columnata, mostró su vértice negligentemente, las flores son admiradas pero no se exhiben, no me lo enseñaba sino lo dejaba respirar, no era un vértice sino un abanico, múltiple y delicado...[479]

En la obra encontramos un doble tipo de *voyeur*: a través de los personajes y, de una forma indirecta, a través de la estructura formal de la novela. En "Papeles de Miguel" se hace referencia a la lectura de unas novelas y de una novela en concreto: "Octubre, Octubre", por parte del protagonista narrador. El novelista y todo lector es un *voyeur*. Si el lector es un *voyeur* también lo es el escritor. Al igual que ocurre en el acto de fotografiar, a menudo no es el que fotografía el que quiere mirar sino el que es fotografiado, él espía mientras el otro mira y fotografía.

Para enmarcar el tema del *voyeur*, en relación con los personajes, el autor utiliza la imagen visual del Escriba. No lo hace directamente, sino a través de dos personajes de "Octubre, Octubre": de Luis y Don Pablo. Los dos son grandes admiradores de ese personaje del Louvre. La imagen del Escriba sentado nos remite inevitablemente al hombre que no puede hacer otra cosa que escribir lo que ve y oye. Es el testigo que goza contemplando. A partir de la imagen del Escriba se organizan otras imágenes no sólo visuales sino intelectuales o religiosas, como es la visión de los místicos.

En relación con el tema del *voyeur* hemos de decir que es el mismo que el del Escriba: Luis es quien crea a Nefertiti, Ágata, y es Miguel quien crea a Nerissa. Una característica del *voyeur* es que en sus ojos hay una curiosidad fría e indiscreta. En la novela algunos personajes se quieren a través de los ojos. Con la mirada poseen al otro, descubren lo escondido. El hombre que mira es un hombre que se mira. En cierto modo es un doble cazador de Eros y de él mismo.

Si todo lector es un *voyeur*, todo escritor es un exhibicionista. Y hasta cierto punto los personajes se someten a las miradas de los otros comportándose según les exige la mirada del otro. En el exhibicionista juega un tipo de fantasía consistente en mostrar lo que imagina que los otros desearían ver.

El exhibicionismo se da a todos los niveles, también a nivel verbal. Para el exhibicionista es muy importante la provocación. En la novela hay una provocación, por parte de los personajes, en su forma de actuar. Ágata provoca a Luis. Carmela también lo hace. Y hay una provocación por parte de nuestro autor en cuanto a la estructura de la novela. Es una novela compleja y esa complejidad es una especie de provocación.

Es evidente que en J.L.Sampedro el tema del hombre que mira y del exhibicionista es un tema, no un pretexto. Si la figura del *voyeur* se puede identificar de una forma plástica y a través del arte con la escultura del Escriba, la del exhibicionista podemos identificarla con el San Sebastián de Ribera. En su postura contra la columna es alguien que sabe mucho más

[479] Ibidem, 575

darse que recibir. La necesidad de comunicar, de salir de la soledad y de ser reconocido por el otro, puede ser una causa de exhibición. La figura de San Sebastián ha sido vista por distintos artistas. Miguel habla en concreto del de Ribera:

> ¡Admirable San Sebastián estirado hacia lo alto como un Greco! No el hermoso mancebo habitual cuyo armonioso cuerpo parece posando para el escultor; sino un haz de músculos torturados recordando una cepa o un olivo. Sin necesidad de flechas.[480]

Esta imagen de San Sebastián es un punto de referencia para Luis, un modelo. En el quiosco de Aranjuez adopta una figura semejante a demanda de Ágata. Recordemos por otro lado que él es el Escriba de Ágata, como Miguel lo será de Nerissa:

> ponte de espaldas a esa columna, junta las manos detrás, rodeándola...me sentí Sebastián, sus flechas traspasándome,¡yo en éxtasis![481]

La postura del San Sebastián atado tiene también mucho de *voyeur*. Se deja contemplar y está atado. Lo propio no es hacer, sino contemplar su testimonio, testigo. Tal como hemos dicho anteriormente ser *voyeur* es una vía de conocimiento, como también lo es la mística. El novelista desea conocer para saber la verdad. Y la postura de San Sebastián nos indica que la verdad sirve para entregarla. Luis se siente identificado con el personaje que se entrega porque sabe recibir.

Miguel exhibe el dolor y el modo de superar ese dolor. En el personaje de Ágata el dolor está producido por la búsqueda de identidad a muchos niveles, pero sobre todo en el sexual, y tiene un punto de referencia: el padre. Luis vive una situación semejante y el punto de referencia será la madre. El dolor en "Octubre, Octubre" tiene más de exhibición que de acción. Incluso los personajes van concentrándose, encerrándose en un espacio determinado, no habiendo apenas movimiento externo que indique el interno.

Esencialmente lo que causa dolor es el abandono. Los personajes de "Octubre, Octubre" están en plena crisis de maduración, en proceso. El dolor es superado con el amor humano. En "Papeles de Miguel" el dolor se supera a través del amor místico y tiene un poder de transformación. Esta transformación se refleja en los espacios donde vive Miguel. El cambio de espacio significa de algún modo una transformación que es en el caso de Miguel un ascenso al conocimiento.

El exhibicionismo fácilmente conlleva un sentimiento de vergüenza, que despierta el de culpabilidad, porque ha visto, ha conocido y ha sabido: Es *voyeur*.

La vergüenza supone que el personaje está completamente expuesto y es consciente de ser mirado: en una palabra, consciente de uno mismo. La vergüenza puede ser en esencia rabia contra sí mismo, explosión de un creciente sentimiento de pequeñez.

La novela implica un *voyeur*, alguien que está contemplando la realidad y la está construyendo bajo su mirada. Todo lector se identifica con el *voyeur* porque contempla. A la vez el lector tiene deseos de contemplar al *voyeur*. J.L.Sampedro al construir la novela de esta forma, quiere que los lectores crean que están contemplando más que nunca, que tienen más poder, que se sitúan fuera de la acción, y ven al fotógrafo y lo fotografiado. El novelista crea en nosotros, lectores, la falsa ilusión de que hay un desdoblamiento entre novela y autor, pero sabemos que la realidad es total y que el uno implica necesariamente el otro. Sería un error considerar totalmente, por separado, "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel", achacando

[480] Ibidem, 193
[481] Ibidem, 302

aspectos de *voyeur* al novelista Miguel y exhibicionistas a los personajes, porque los dos aspectos se dan conjuntamente.

Las respuestas a la cuestión de por qué se utiliza esta técnica de construcción pueden ser múltiples. El autor ha querido explicarnos cómo se ve a sí mismo: como escritor y como hombre. A la vez, puede temer que se haya exhibido demasiado en "Octubre,Octubre" y necesita justificarse, enmascarándose en un escritor. "Papeles de Miguel" son papeles de escritor en los que fácilmente puede el autor esconderse y en el que puede descargar la responsabilidad de la obra.

La novela es una creación del hombre que habla del hombre. Es una interpretación del mundo. En relación con "Octubre, Octubre" Miguel aparece como actor y observador; pero es un artificio, el verdadero observador es José Luis Sampedro. Así pues, hay provocación entre los personajes y también la hay entre el autor y el lector. Provocación de forma y de contenido.

III.3.2. Memoria y olvido

Ser es transcurrir: el final de ese transcurso del tiempo es la muerte y, en consecuencia el olvido. La lucha por vivir en la memoria es, hasta cierto punto, el resultado de esa posibilidad de apelación. A través de la memoria pretende el novelista que el tiempo de la naturaleza no arrastre consigo el tiempo de la cultura:

> Me sobra ya mi cuerpo como un vestido viejo. Piadosamente habrás de recogerlo. Como recogerás estas palabras y esos papeles donde escribí tu historia, que vives sin saberla, heredada de mí.[482]

El cuerpo y las palabras quedan después de la muerte. El lenguaje, la novela, permite trasvasar algo de la experiencia individual a un espacio colectivo. El novelista gracias a la memoria escrita ofrece la posibilidad de ser, efectivamente, un ser conocido; un ser que es el mismo saber y que puede además saberse.

El novelista Miguel es consciente de su historia, la asume y desea transmitirla, darla. Ello significa que su historia, su vida no es sólo un acto individual, sino que integra las experiencias colectivas, y asume, a través del filtro de su individualidad, todo aquello que, después, se transformará en obra literaria.

A través de la memoria el protagonista narrador recobra, en cada acto de rememoración, su intimidad. Al final ha forjado su interioridad. El acto de recordar se construye como un proceso en el que sólo cuenta el sujeto que recuerda y en el que el sujeto es, al mismo tiempo, motor y móvil, ojo y visión. La memoria constituye, crea y estructura la sustancia de la historia personal de Miguel. La novela **Octubre, Octubre** es resultado de alguien que elabora, selecciona y "vive" ese fluir interior. Hace memoria y escribe sobre su vida pasada para recrearse en ella, para saberse, para ajustar cuentas, para tener un objetivo nuevo, una vida nueva y para producir futuro con el pasado. El recuerdo lo fija a través de una serie de imágenes, a través de una serie de acontecimientos y a través de una serie de emociones: humillación, miedo y orgullo. Él es consciente de que hay recuerdos que le persiguen y otros que huyen de él. A veces para Miguel el pasado equivale a abismo:

> Bastaron pocas páginas para aterrarme ante mi abismo. Mi torre, erigida tan penosamente, desplomándose con silencioso estrépito.. Las hojas secas amenazándome como fantasmas arremolinados;

[482] Ibidem, 624

el aire nocturno oliendo a cripta profanada.[483]

El pasado es un mito que se recrea en "Octubre Octubre" y se revisa a través de "Papeles de Miguel". Es tan importante que en algunos momentos parece que destruye todo el equilibrio presente, haciendo que se sienta como una cripta profanada. Quiere conocer el pasado y saber la verdad, ponerla en evidencia. Sabe que la memoria es posibilidad de pervivir porque la memoria es rastro de temporalidad y presencia ausente de la vida:

Sólo que revivir no es vivir otra vez, sino volverse a vivir. Me revivo en mis novelas; no analizo.[484]

Miguel sabe que una intimidad que no crea su propia memoria está siempre sometida y condenada a lo exterior. El novelista escribe, recuerda desde sí mismo, y lee sus novelas y se encuentra dialogando con ellas, en especial con "Octubre, Octubre". Esta lectura le provoca una nueva memoria que, en ocasiones, aclara la pasada y en otras la oscurece:

Paralelo a la lectura, tantos recuerdos ignorados. ¡Afloren los abismos; fuera todo![485]

La novela para él es fundamentalmente memoria: estructura interior que confirma comportamientos y actitudes ante lo que le rodea; eco de las voces que han hablado en su personal historia y que ha ido, conformándola en sus respuestas. Miguel recorre su propia vida en ese espejo de lo que ha sido, descubre el rostro interior que le acompaña, y que ve en el silencio de la intimidad cuando realmente recuerda, y en ese recuerdo van apareciendo, "plano a plano", los rasgos de su fisionomía interior. El presente de Miguel suena, pues, también con el tono del pasado. Sabe que las intuiciones del presente son vacías sin el pasado, y el pasado sin la luz con que lo enciende la temporalidad inmediata del instante sería puro olvido. La materia del tiempo se levanta en el texto como biografía. A lo largo de la novela hay una corporización de la memoria y de los recuerdos. No son sólo esqueletos sino sangre:

Leyendo, recordando, vaciándome de mí, desangrándome del pasado como Séneca en el baño. Sangre: a borbotones en aquella cama roja de la Novela l.[486]

"Octubre, Octubre" es para Miguel espejo de su vida y esa intimidad refleja lo que ha sabido hacer con ella. Es fruto de una biografía y la construcción de la intimidad. Miguel vive la memoria a menudo como una presencia que le pesa y que no le deja avanzar. Como una paradoja, el novelista escribe para recordar y olvidar a la vez:

Imposible desnudarme sin conocer mis vestidos, sin sangrar con los alfileres agazapados en los pliegues. Por eso había olvidado esos legajos: porque es vital rememorarlos, revivirlos. Sólo así se comprende ese casi concluir cuatro novelas, sin publicar ninguna: porque estaban destinadas exclusivamente a mí. Como estas palabras de ahora: para desnudarme.[487]

Las letras por sí solas no son memoria. Es siempre el hombre, el novelista, quien lleva la memoria consigo y la administra, y es el hombre "interior" el que da vida, desde su

[483] Ibidem, 44
[484] Ibidem, 450
[485] Ibimen, 46
[486] Ibimen, 47
[487] Ibimen, 47

interioridad, a esa falsa e indefensa memoria exterior. La fuente de la que se nutre la memoria está situada, a través de la intimidad, en un pasado que la consciencia guarda y que se hace presente en cada momento. En el pasado hay imágenes en las que se refleja un rostro más complejo y oscuro que el de ese rostro visible para los ojos ajenos. El hecho que Miguel pueda mirar el propio pasado y lo vea como resultado de una biografía constituye uno de los momentos importantes en los que su "existencia" adquiere dramatismo y, por supuesto, interés. En este hecho aparentemente trivial, se encuentra sin embargo, esa peculiaridad de Miguel y el fondo de su responsabilidad y creatividad.

Luis y Ágata a menudo en "Octubre, Octubre" escriben sobre su vida pasada. Miguel, el novelista, de nuevo en "Papeles de Miguel", ahondará en ese pasado a través de la escritura. Existe un mundo escrito. No es necesario que "exista" lo que el lenguaje nombra. Y además existe otro aspecto que señala C. Martín Gaite: *Es más sólido el reducto de la aclaración de las cosas que las cosas mismas. La narración de un sentimiento o de una carencia pueden ser mucho más imperecederos que ese sentimiento o esa emoción.*[488] Ello se debe a la diferencia entre el impacto de la realidad en los sentidos y su largo eco en la memoria, y descubre no sólo la finitud sino también la más o menos pálida posibilidad de permanencia. La experiencia acaba por diluirse en la memoria y pierde buena parte de la intensidad de la sensación que la originó; esa desaparición de los momentos concretos va haciendo surgir otra forma de experiencia.

La experiencia está compuesta de sensación y memoria. En la experiencia de la escritura predomina el elemento interior porque, en ese caso, incluso la sensación no tiene otro sustento que la memoria del lenguaje. La escritura es algo así como una sensación engañosa, una experiencia insuficiente como tal experiencia. La vinculación de lo "interior" con aquello que viene de fuera tiene lugar por medio de la "relación". La relación positiva une el pensamiento a sus obras.

En la escritura se produce el encuentro del novelista consigo mismo. Esta recuperación supone una interpretación de si mismo bajo el prisma siempre cambiante del espacio y, sobre todo, del tiempo. Y esa comprensión le hace entender más el significado de "Octubre, Octubre". Un objetivo que resultó falso:

> Mis fatigas de amor escribiendo "Octubre, Octubre". Ignorando que la separación era el rodeo para llegar a Ti.[489]

Miguel tiene una gran conciencia de la importancia, del valor de la memoria, sabe que le sustenta. Mientras hay memoria no ha perdido a la amada. Este hecho tiene relación con el proceso del duelo. El novelista cohesiona, hila los distintos sucesos que determinan su vida y que le identifican en la construcción de su personalidad, de su manera de ser. El enlace que armoniza esos momentos de sucesivos presentes es un enlace "afectivo". Hay una relación por parte del novelista con el propio ser que no es sólo reconocimiento "intelectual" hacia uno mismo. Se "quiere" en la afirmación y configuración de ese ser. Lo que hay dentro de él se ha constituido por el contenido de las experiencias que se han ido posando como memoria y no quiere abandonarlas:

> No, no estoy maduro. No soy capaz todavía de arrancarme esa carne de memorias sin cuyo soporte se derrumbarían mis huesos y se haría cenizas[490]

---

[488] C. Martín Gaite, *La fe en la palabra*, en **Ajoblanco,** nº43, Julio-Agosto, 1992, pág. 51
[489] J. L. Sampedro, **op. cit** , pág. 566
[490] Ibidem, 413

El recuerdo aprovecha el tiempo que viene -el ritmo de la vida que siempre es hacia el futuro- para, desde él, traer el tiempo que se fue y que, por la memoria, queda prendido en esa posibilidad de regreso, otra vez y de otra forma, hacia el presente. El tema del recuerdo y la memoria aparece en **Octubre, Octubre** de dos formas distintas. Hay un recuerdo para entender el presente: la memoria fuente de conocimiento y, por otra parte, está la memoria como necesidad para poder vivir el presente sin ella: la memoria como medio de sublimación. En definitiva, la memoria como un medio para alzarse por encima de la realidad. Es un puerto, un lugar de asilo en el pasado para salvarse de la realidad presente. En su relación con Nerissa, Miguel habla de las cartas que le escribió después de perderla. La escritura para poder continuar amando. Hay que hacer notar que al hablar de memoria se hace alusión sobre todo a la memoria escrita. Memoria que se expresa en cartas, novelas y papeles. Perder la memoria es perder la palabra. Perder la palabra es igual a muerte, a olvido y a silencio:

> ¡Ah, mis cartas sin repuesta a Nerissa, después de perderla! Cuando mi vivir era pura memoria del Amigo; porque en Llull, "los ojos decían que es mejor ver al Amado que recordarlo, y la memoria repuso que por el recuerdo sube el agua a los ojos y el corazón se inflama de amor."[491]

Es evidente que siempre resulta en muchos momentos menos doloroso investigar en los acontecimientos del pasado que investigar las causas de lo que está ocurriendo alrededor. Sumergirse en la tarea de llenar páginas y releerlas es una forma de escapar de la realidad. Miguel por medio de la escritura, a menudo va haciendo memoria de Nerissa, de las novelas y de su infancia. Su pasado, en concreto a través de sus novelas, salta. No obstante, la memoria como un bloque "acabado" y completo, no puede estar nunca presente en su conciencia. Evidentemente no puede recordarlo "todo" en un momento o en un tiempo determinado. La memoria es sucesión y es, además, selectiva. Nunca puede darle "todo", ni conservarlo "todo":

> Pero ya no es hora de arqueologías. "Mírate bien adentro, Miguel, y responde: ¿de aquellas cuatro ciudades enterradas en ti, qué queda?". "Nada". "Mírate mejor: ¿qué queda?". "Todo" "¿Cómo puede ser eso?". "Tan Todo que no existen fragmentos".[492]

La memoria se presenta siempre fragmentariamente, selectivamente. Y sin embargo, cada fragmentación tiene sentido porque este fragmento se funda en la totalidad de una memoria, que como toda totalidad, hace coherente cada uno de esos fragmentos. El novelista descubre también que, si por una parte tiene el deseo de destruir el pasado que representan sus novelas, por otro ve que es imposible. El camino no será el olvido:

> ¡Largos meses sacando basura del pozo para perderme unas semanas en la confusión del agua todavía turbia. ¡Noche del sentido![493]

Miguel vuelve al pasado a través de sus novelas, a través de "Octubre, Octubre". Y su mirada descubre que aquel mundo que él vio, otros no lo veían así. Los personajes de Petra y el dorador se lo ponen en evidencia. La memoria es muy personal y no tiene por qué ajustarse a la verdad. Los libros son su posible contraste y también los hombres. Los sentimientos tienden a dar un enfoque personal a su visión. El pensar hacia atrás señala el desfase de

[491] Ibidem, 450
[492] Ibidem, 416
[493] Ibidem, 340

épocas, del mismo modo que la recurrencia de escenas. El novelista Miguel mide y experimenta el tiempo de acuerdo con sus vivencias e intereses.

Hemos de señalar que pocas veces Miguel alude a su sentimiento de soledad. En una novela de abandonos, el tema de la soledad parece que ha de ser un tema clásico pero no es así, pues la memoria, el recuerdo impiden la soledad:

> También mis recuerdos solo. Pero ¿acaso se está solo? La soledad, ¿existe? Todo se lleva dentro. Al menos mientras la soledad no se convierta en La Soledad y se una en el mismo centro a aquellas otras palabras con mayúscula -todas fundiéndose en Una- y estar solo resulte vivir una compañía innumerable.[494]

No hay instantes solitarios para Miguel. Siente su ser temporal en sucesión y fluencia, y sin embargo esta misma constitución de la realidad, condenada siempre a la finitud, implica un tiempo más allá del "ahora mismo" que se consume. El "ahora", que deja de serlo, para sumirse en el pasado, tira del futuro, necesita el futuro para ser presente. Todo ahora es "aún".

Es interesante reseñar la relación que tienen los personajes consigo mismos y con el mundo que les rodea; a veces son fríos espectadores, otras ansiosos poseedores de lo que les circunda. La relación amistosa con uno mismo y con los otros nace como necesidad también de completar carencias, de superar la soledad de cada uno en la compañía de un semejante. Los personajes, por medio de un proceso, son capaces de vivir en armonía lo exterior con lo interior. El valor de la memoria queda manifiesto en estas líneas:

> Así mis memorias me hieren pero me dan vida, me permiten sostenerme durante la liquidación. Cuando acabe con ellas, habré llegado. Liquidación que se acelera: hoy lo he percibido.[495]

El cultivo de la memoria, que puede presentar distintos aspectos, según la forma como ha sabido construirla, es una instancia de lucidez a la que él no puede renunciar. Porque la memoria que es, en parte, sustancia del pasado, se ha hecho con elecciones, por muy problemáticas que sean, de cada presente, o con los particulares "sucesos" originados desde el abanico de posibilidades que el inmediato futuro ofrece.

En la novela un personaje de la antigüedad, el Emperador Juliano, va apareciendo como *leitmotiv* en la obra y, en relación con la memoria, enlaza situaciones y sentimientos de los distintos personajes.

> Vuelvo a mis recuerdos. Quizás no sean realmente falta de madurez, sino el venablo clavado en el costado del Emperador Juliano, el último gran monarca romano.[496]

Se vive en los recuerdos. No quiere olvidar. Ni puede olvidar. El recuerdo llena el presente, sin recuerdo se sumerge en la nada. El recuerdo, que es pasado, a menudo llena el presente y el futuro en definitiva. El olvido no es tanto falta de memoria como capacidad de evocar. Miguel sabe y siente que no quiere olvidar:

> aún no estoy del todo vacío. Me duele demasiado derramar mis recuerdos. ¡Aguarda, déjame vivirlos un poco más! No estoy maduro.[497]

---

[494] Ibimen, 414
[495] Ibidem, 415
[496] Ibimen, 413
[497] Ibidem, 413

Todas las novelas y también los Papeles son para Miguel memoria suya. Si, en un principio, el narrador protagonista pensó que desnudarse era despojarse también de la memoria, ahora se da cuenta de que no se puede despojar de nada:

> Me voy pero me llevo. A mis testigos, mis cadáveres vivos, mis ángeles de cada época. Laberintos como alcazabas del Atlas, con patinillos imprevistos, alcobas yuxtapuestas, ventanitas mínimas...[498]

La memoria no actúa como tal memoria en la que se sintetizase de pronto la plena imagen de su vida. Su forma de actuación consiste, precisamente, en la orientación con que cada una de las continuas experiencias de su vida han ido señalando las experiencias por venir.

> Me llevo esos esqueletos para combatirlos a brazo partido, para amarles a abrazo encendido hasta que se vuelvan polvo contra mí, conmigo, y al fin descansemos en la cima de lo Alto.[499]

La memoria puede resultar un fardo pesado y de ahí que los versos de Quevedo expresen perfectamente la necesidad interior de desnudarse de sí mismo. Dentro de la tradición religiosa los que encarnan este desnudamiento son los místicos. El hecho de desnudarse corresponde a un deseo total. No es una actitud que se refiere sólo a lo material, también a la memoria:

> Pero ya voy siendo pescador; ya me vuelvo mera paciencia esperanzada, mientras sigo desnudándome, clamando con Quevedo: "Un nuevo corazón, un hombre nuevo ha menester, Señor, la ánima mía; ¡desnúdame de mí...![500]

Estos versos se repetirán de nuevo en la novela. Para el autor, desnudarse es un concepto clave. Quiero hacer hincapié en que la palabra, en este caso, y a lo largo de "Papeles de Miguel", tiene unas claras referencias religiosas. Su primer significado es, ante todo, "sexual". La desnudez es un acto de violencia, está prohibido hacerlo en público. Quien lo hace es un trasgresor. Habría que preguntarse si todo tipo de desnudez es una trasgresión. Y así la novela de J.L. Sampedro podría ser transgresora en varios sentidos. El desnudamiento, en lo que se refiere a la mística, revela una actitud en Miguel: quiere ser una aspiración. Es una meta, ya que ella posibilita el encuentro con el Absoluto.

Es evidente que Miguel, de una forma muy consciente, se ha situado en una vía mística En todo proceso místico, no de forma obligatoria pero muy frecuentemente, se debe pasar por la purificación. Cuando alguien quiere desnudarse, llegar al vacío y al silencio, es que está lleno y le pesa un lastre, un dolor, una memoria demasiado intensa, de ahí la necesidad del olvido. Vacío y silencio son dos conceptos claves en "Papeles de Miguel". Se contraponen a "lleno" y a "palabras". Con la novela quiere conseguir el vacío y el silencio y perder la memoria y las palabras. El místico es el personaje que más se acerca a ese ideal. Por ello las palabras del eremita hacia Miguel son muy significativas. Le evidencian una vez más del peligro:

> -Hablas bien, pero con fantasía. Creí cortés disculparme y lo hice, pero me atajó con un gesto de su mano:
> -¿Qué importa? Vivirás hasta perderla.

---

[498] Ibidem, 45
[499] Ibidem, 45
[500] Ibidem, 48

... "Fantasía en el Moghreb, significa además "correr la pólvora"; la salvaje galopada de un grupo de jinetes disparando al aire los fusiles.[501]

Disparar al aire es la gran diferencia entre fantasía y realidad. El santón muestra lo que son para él las palabras. Hasta este momento Miguel no ha descubierto que hay más fantasía que realidad en sus palabras. Es la falta de odio y de agresividad en su discurso lo que impide el realismo en su obra y en su vida: fantasía en las palabras, fantasía en el pensamiento. Podemos preguntarnos hasta qué punto es consciente de esa realidad o si, como siempre, la transfigura a través de la literatura. Sólo después del encuentro con el ermitaño una nueva perspectiva se ha abierto:

Desde el regreso de Argelia no he vuelto a anotar nada ¿para qué? En el muro blanco sobran las palabras.[502]

Las palabras muro y puerta son claves en **Octubre, Octubre**. A partir de su última relación con Isolina desea olvidar y mirar el presente. El protagonista narrador se encuentra dentro de la experiencia mística en el periodo Iluninativo. Sólo cuando quiere olvidar pierde la capacidad de evocar con la memoria. No obstante es la fuerza de lo que desea olvidar la que le empuja. A veces cuanto más se desea olvidar, más se mira el pasado:

He cortado todas las amarras, levado todas las anclas, izado todas las velas, dócil sólo al soplo de tu amor.[503]

Al hablar de la memoria y del olvido utiliza, al igual que para la vejez, la imagen de los árboles. En la vejez la consciencia de uno mismo se apaga; no sólo se extingue la fuerza que interroga, sino la mismidad interrogada:

Adiós también a las memorias...Se desprenden ahora solas, como hojas de otoño. Me voy desnudando como los árboles; transformando la frondosa opulencia en austera geometría del ramaje.[504]

Hay que señalar que uno de los mundos menos evocados por Miguel es el de la juventud. Su deseo de perder la memoria hace referencia también al hecho de escribir. No desea escribir más sobre el pasado, ahora quiere hacerlo sólo del presente, no obstante confía en la escritura y sabe que ésta se constituye tarde o temprano en una forma de memoria:

Desde ahora no escribiré cuadernos de campo sobre mi excavación introspectiva, sino un diario de Navegación[505]

Hay que señalar que Miguel, como escritor que es, sabe del auténtico valor de las palabras. Si en algunos momentos les da un valor total, en otros considera que no son nada. El momento supremo está en el silencio y, en el silencio, la conciencia se oculta. El silencio es indicio también, como el olvido, de la muerte. Una forma de desquitarse de su mortalidad o de reconciliarse con ella es escribir. "Papeles de Miguel" y "Quartel de Palacio" acaban con la muerte de Miguel y Flora, es ese silencio que queda el que hace sentir más fuerte la voz del

[501] Ibidem, 381
[502] Ibidem, 411
[503] Ibidem, 340
[504] Ibidem, 447
[505] Ibidem, 340

lector. El silencio de la novela se reafirma con el silencio de la muerte. Todo silencio invita a recordar y a pensar. Esa es una funcionalidad de la novela. La escritura no habla más que lo dicho en ella; pero precisamente ese silencio y la lineal y fija frontera de su mensaje es lo que permite, a través del lector, iniciar el nunca acabado diálogo de la interpretación.

El novelista sabe que el lenguaje envuelto en el misterio de su silencio sólo entrega sus significados, su sentido y, en definitiva, su voz a quien los ame.

La inmortalidad aparece también bajo la forma de cultura. El territorio de la cultura precisa ser aprendido:

> ¿Y qué hay en la vida que no se quede al fin en juego y palabras? Salvo el silencio, claro, que ¡es tan difícil! Y cuando el silencio llega a ser el Silencio, entonces estamos, aún en vivo, más allá de todo: hemos llegado a Todo.[506]

Lo que hay dentro del novelista está sustentado por la memoria. El "llegar a ser bello por dentro" parece implicar la organización de una memoria que, al "mirarla", al evocar los estadios de su pasado, se le hace presente como algo "bello". La pérdida de la forma, significa la pérdida de la materia. El recuerdo tiene en esta última etapa unas características muy determinadas:

> La Belleza no tiene forma; como tampoco la tienen, en su manifestación más alta, allí donde dejan de ser palabras, la Vida y la Justicia, la Serenidad y el Éxtasis.[507]

Se pierden las formas, se pierden las palabras para alcanzar un estadio superior. Siempre la gran contradicción: toda pérdida es una ganancia. Pero ¿qué se pierde? Lo superficial:

> Pero no se borra lo que está grabado a fuego, lo que ha tomado posesión de su reino para la eternidad.[508]

Miguel, situado en una experiencia mística, al final empieza a dudar del temor a perder. Sabe que el camino del olvido es obligatorio, no tiene retorno, y se rebela por una parte oponiendo al olvido la memoria, y por otra sublimando el olvido pues es el camino del vacío para llegar al Absoluto, a la eternidad. La novela "Octubre, Octubre" en estos momentos finales es una presencia que le interroga. Es la única memoria hecha escritura que conserva del pasado. Si no la tuviera sería una interioridad vacía o sometida únicamente al imperio efímero del momento:

> ¿Por qué olvidé ese documento y me traje, en cambio, la Novela lV?[509]

El lenguaje envuelto en el misterio de su silencio sólo entrega sus significados, su sentido y, en definitiva, su voz a quien los ama. Estas palabras y esos papeles son la herencia de Seraphita. En ellos se encontrará a ella misma porque en ellos está él. El sentir con el otro, que es ya uno mismo, es la oculta armonía que sujeta la existencia de Miguel y Seraphita. Ésta recordará a Miguel a través de la lectura, como Miguel ha recordado a tantos otros por medio de la escritura y de la lectura:

---

[506] Ibidem, 378
[507] Ibidem, 412
[508] Ibidem, 412
[509] Ibidem, 566

> Nos unió el pasado, Seraphita, desde el momento de reconocernos. Tú esperabas el estremecimiento que sólo comunica el traspasado por todas las saetas.[510]

En el momento final de la novela las palabras son para el místico sólo fulgor del Almendro encendido, del almendro en llamas. Cuando la experiencia mística se está culminando, mueren las palabras y el recuerdo. No hay pasado, todo es puro presente:

> Ya mueren las palabras. Silencio: es nuestra cita. ¿Papel?: blanco fulgor del Almendro encendido.[511]

La lectura de "Octubre, Octubre" por parte de Miguel y el hecho de escribir "Papeles de Miguel" tienen como función revivir el pasado, hacer memoria de él para después abandonarlo. El pasado fue hermoso, mientras amarga es la realidad presente; de esa lucha entre pasado y presente, entre memoria y olvido surge **Octubre, Octubre**. El abandono de esa lucha, su rendición, la encuentra en los brazos del personaje final: Seraphita.

> Seraphita, mi amparo, mi "Pietà": ese inefable y dolorido gesto de amor que obsesionaba a Miguel Ángel...Ella sostiene al Hombre. En pie, porque la muerte no es ocaso: es un Ascendimiento.[512]

Seraphita sostendrá el cuerpo de Miguel, pero sobre todo su memoria que significa su conciencia, su dolor, su lucha, en definitiva su vida. Y a la vez el novelista sabe que todo ello la sostendrá y, de este modo, Miguel se hace su "Pietà":

> Pensando ahora en tu pena me hago "Pietà" de ti para elevarte. Recuerda que estaré siempre a tu lado. Y en tu seno florece tu consuelo.[513]

En **Octubre, Octubre** el novelista Miguel pone en evidencia dos formas de temporalidad: el pasado como memoria y el futuro como recepción. Es evidente que el autor quiere de algún modo hacernos partícipes de su experiencia, que surge de las sensaciones y de la memoria. Deja su historia escrita porque cree que esa historia ayudará a los hombres en su vida.

En conclusión, podemos decir que Miguel a través de la memoria realiza un proceso creativo. Esta memoria se pone en marcha a consecuencia del vacío que le deja el abandono de Nerissa, vacío que llena con la memoria. Con la memoria hecha escritura, sublima la pérdida, construye su mundo interno, no siente tan duramente la soledad. En **Octubre, Octubre** reconstruye a través del recuerdo, su propia historia y de una manera especial su relación con Nerissa, cuya pérdida fue el desencadenante de la memoria.

Gracias a la memoria ha sabido más quien era, se ha conocido, se ha encontrado con él mismo. La memoria la ha concretado en la escritura con lo que tiene la posibilidad de retener algo del pasado para el futuro. La memoria es en su caso experiencia interior, consciencia de interioridad. Para conseguirlo ha sido preciso la consciencia y una relación positiva con uno mismo.

El hecho de dar cuenta de su historia y entregarla a Seraphita significa la importancia que da a la escritura. Deja dos tipos de memoria, una que se refiere al pasado, situada más en "Octubre,Octubre", y otra más reciente en "Papeles de Miguel". Pero es muy consciente de

[510] Ibidem, 624
[511] Ibidem, 624
[512] Ibidem, 624
[513] Ibidem, 624

que esta memoria, su pasado, sólo puede recogerla y entender su significado quien esté unido afectivamente a él. Un aspecto a señalar es la presencia en la misma novela de dos destinatarios expresos: el propio escritor y Seraphita. Con la muerte Miguel perderá la memoria pero su vida se hará recuerdo en otro. El dar cuenta de su historia significa continuar entablando con los otros el diálogo que había comenzado con él mismo.

La memoria desde la experiencia mística es un impedimento para alcanzar en el período unitivo el encuentro definitivo con Nerissa, con el Absoluto y con el futuro; de ahí el papel que juega el olvido. Cuando se renuncia a la memoria nos encontramos con el olvido. Siempre recordamos para no olvidar.

En la literatura el tema de la memoria y el olvido es un asunto clásico; en esta novela, **Octubre, Octubre**, hay que destacar como particularidad que está tratado desde una experiencia mística, que en definitiva es una forma de elaboración del duelo. La memoria es consciencia, da dolor y a la vez le sostiene. Se siente como el propio cuerpo, hay una corporización de la memoria a lo largo de **Octubre, Octubre**.

Al hablar de la memoria cita a otros autores situados en épocas anteriores, Con ellas, la escritura es, pues, la presencia de otro pasado que no es el propio, un pasado que no sólo puede tener la misma dimensión que el nuestro, sino que, como historia, llega infinitamente más lejos. Y ese pasado histórico, o sea, ese pasado sin otra sujeción al presente que las letras que lo transcriben, es una vez más la ruptura de los límites de su propio tiempo y la ruptura de la monotonía de su propio lenguaje.

Miguel también nos dice que la novela "Octubre, Octubre" es recordatorio, no es memoria. Es siempre el hombre, el novelista o el lector, quien lleva la memoria consigo y la administra, y es el hombre "interior" el que ha de dar vida, desde su interioridad, a esa falsa e indefensa memoria exterior.

Inmortalidad quiere decir continuidad. El autor quiere construirla a través de la obra y de personajes cuya personalidad les lleve a traspasar el tiempo.

La memoria y el olvido son, pues, elementos estructurantes de la obra, tanto a nivel temático cómo de procedimiento. De ello se desprende que en el análisis narrativo la retrospección o analepsis, término que prefiere Genette, sea muy importante, convirtiéndose en un elemento fundamental en la estructura del relato. El novelista situandose fuera del tiempo, evoca hechos sucedidos en época anterior al momento en que se encuentra la historia. Del mismo modo, el final de la experiencia mística, el período unitivo, funciona como un procedimiento descronologizador.

III.3.3. Verdad y máscara: la ambigüedad

En su discurso de entrada a la Academia José Luis Sampedro nos dice: *He de daros cuanto soy; os debo la verdad de mí mismo, es un acto de corazón más que de intelecto*¡[514]

La búsqueda de la verdad es un elemento central a lo largo de la novela **Octubre, Octubre**. El concepto de verdad se extiende a distintos campos. Así podemos hablar de una concepción de la literatura ligada al concepto de real, de auténtica y de veraz. También se puede hablar del concepto de verdad relacionado con el desarrollo personal y la madurez. Y en relación con esta acepción debemos también relacionarlo con la experiencia místico-religiosa. En definitiva la búsqueda de la verdad implica una concepción literaria y una moral.

Debemos hacer hincapié en el carácter biográfico de "Papeles de Miguel". En ellos es

[514] J. L. Sampedro, **op. cit.,** 1991, pág.9

el individuo el que cuenta el relato, y con él la exigencia, objetiva y subjetiva, de su "ser" y "estar" determinados. El carácter autobiográfico confiere al texto un carácter de confesión y una búsqueda de verdad. "Papeles de Miguel" es una justificación y orientación en la lectura de "Octubre, Octubre". La ética es una necesidad. Hay en la novela un paisaje moral que el lenguaje configura. Es un texto en el que la propia consciencia se pregunta a sí misma, con el renovado lenguaje de lo otro, de la otra escritura.

En la obra el novelista intenta penetrar en su sentido, pensar su sentido y descubrir sus significaciones en el entramado de la lengua que los produce, y desde el punto de vista de los personajes que hacen uso de ellos. La interrogación surge del interior del alma cultivada en el esfuerzo de la verdad. Miguel ha ejercitado consigo mismo la dialéctica de la intimidad y está en condiciones de transmitir palabras verdaderas.

Al poner de manifiesto sus deseos de escribir para comunicar, Miguel humaniza el lenguaje. Sabe que las palabras no tienen sentido sino en el contraste y en la plena publicidad y liberación que permite el encuentro con los otros: el diálogo a través de la lectura y escritura. El camino del conocimiento de la verdad se abre con la experiencia del lenguaje.

Los motivos que llevaron a Miguel a la escritura fueron distintos y responden a distintas experiencias vitales, aunque hay en todas ellas un aspecto común: buscar la verdad en uno mismo, entender lo que le ocurre a uno. "Papeles de Miguel" es posterior a "Octubre,Octubre" y sabemos por el novelista Miguel que no crea a partir de la nada, sino en función de su experiencia. El punto de partida de su realidad ficticia es siempre la realidad real tal como la vive el escritor. De las ruinas y disolución de la realidad real surgirá entonces algo muy distinto, una respuesta y no una copia: la realidad ficticia.

En "Papeles de Miguel" el novelista se refiere continuamente a las relaciones que estableció entre "Octubre,Octubre" y su historia personal:

> "La espiral hacia dentro" me arrancó el llanto...Ágata encarnando a Nerissa, Luis su fedele d'amore, Maymun de su Layla, hombre-luna de la hembra-sol.[515]

Es evidente que para Miguel las novelas son un medio de expresar sus sentimientos y su propia historia. Para él la novela es un medio para darse a conocer. También lo es para el autor. Al final, "Papeles de Miguel" recoge los temas que han sido líneas conductoras a lo largo de su vida. Un tema importante es el de la verdad.

El acto literario surge así de un proceso cuyo origen se encuentra en el escritor verdadero, que posee un "sentido de lo real", que define como "el sentir de la naturaleza tal cual es", en donde se manifiesta la realidad y el hombre, la primera exterior y la segunda íntima, y ambas aglutinadas en el núcleo totalizador del narrador como individuo. Este proceso, del que hemos mencionado su origen, se plasma en el producto literario que a su vez, tiene "una expresión personal", como muestra de una individualización que sólo puede ofrecer todo buen escritor, ya que si no sería solamente un estilista. Zola insiste en que la expresión personal no implica perfección sino sinceridad. Para el autor naturalista, la realidad ha sido punto de partida, la fuerza de impulsión que ha lanzado poderosamente al novelista; seguidamente ha continuado la realidad, ha ampliado la escena en el mismo sentido, dándole una vida especial y que únicamente le pertenece a él. Toda originalidad del autor como hombre y como escritor se encontrará en la expresión personal del mundo real que lo rodea.

La presencia de Miguel, autor novelesco, sirve para reforzar la veracidad de lo narrado, lo que le configura en notario de su realidad y de la realidad externa, libre, no obstante, de toda responsabilidad que no sea la meramente narrativa.

---

[515] J. L. Sampedro, **op. cit**., 1981, pág. 44

El diálogo que establece el novelista Miguel con su propia obra parece que no tenga otra finalidad que evidenciar toda la mentira que había en todo aquello que antes le pareció verdadero y real. La palabra realismo designa una actitud moral, una voluntad de tener en cuenta las cosas tal como son, sin contentarse con ilusiones y con consuelos; ello implica una voluntad de tener en cuenta los sueños tal como son. Así Miguel, al hablar de "Octubre, Octubre," manifiesta su propio engaño, la distancia que hay entre los motivos que le llevaron a la escritura de esta novela y la verdad de ahora:

> Ahora me explico la cuarta novela, "Octubre,Octubre", para derramar mi odio y mi venganza. Ciudad construida con adobes de saliva y esperma, vigas de fémures y vértebras, cal de huesos, cordajes de tendones. Así la proyecté y ahora, al desenterrarla, mi sorpresa: ¿dónde puse la bilis y el veneno?[516]

Recordemos que, a lo largo de toda la novela, el novelista no se atreve a odiar. No hay una transgresión. Jamás ha odiado, sólo se lo imaginó escribiendo. Las experiencias negativas le han sido literalmente estimulantes. No todas fueron incentivos, sólo aquellas que originaron y mantienen su vocación de novelista. Miguel para escribir hurga en la realidad personal, y no sólo los buenos recuerdos, que la nostalgia convierte en heridas, abonan una ficción; son sobre todo las llagas que todavía supuran en el espíritu, en su imaginación:

> Me llevo esos esqueletos para combatirlos a brazo partido, para amarles a abrazo encendido hasta que se vuelvan polvo contra mí, conmigo, y al fin descansemos en la cima de lo Alto.[517]

Cualquier tipo de discurso narrativo estético es realista en tanto intervienen dos elementos esenciales de la realidad: mundo y hombre, expresados mediante signos. Ofreciéndonos no un calco sino una aproximación a lo real. No obstante, y a pesar de esta afirmación, debemos establecer unas condiciones mínimas para considerar realista un texto estético. La única y más importante es la sinceridad. Ésta confiere a la novela un nivel de afectividad y humanidad necesarias para que el relato cumpla sus requisitos. No se diluye la fuerza que debe brotar del emisor, y por tanto no engaña al receptor.

Como señala Schaff, *el artista no sólo crea, sino que valora el efecto de su creación, y lo hace en función de los valores sociales presentes en su circunstancia histórica, ya sea para aceptarlos o para transgredirlos. Esta reflexión corrige y dirige el trabajo creador, no se halla fuera de él, sino orgánicamente entretejida con él.* [518]

La novela siempre es de naturaleza ideológica y revela una dialéctica interna. Lo que al hablante y al oyente les importa de la forma lingüística no es su carácter de signo estable y autoequivalente, sino su carácter de signo adaptable y siempre cambiante. El lenguaje está abierto a la historia y al cambio social.

Miguel busca la verdad en su vida. Es cierto que una novela no puede encerrar toda la vida entre sus páginas, ni siquiera la totalidad de una vida, a pesar de que encontramos que en esta novela se plasma el ciclo vital de alguno o algunos de sus personajes, causándonos la impresión de que se nos ofrece un todo temporal concreto, cuando en realidad, nos ha ofrecido tan sólo algunos elementos de ese ciclo, limitados a la visión del autor y a la extensión de su obra. Lo importante es la "impresión de esa realidad" que se trata de plasmar. La impresión de realidad se trata de plasmar sobre todo por la búsqueda de la verdad personal. En "Papeles de Miguel" el novelista nos dice que tiene como finalidad ahondar en la verdad, en la verdad personal, en la verdad que hay en sus cuatro novelas:

---

[516] Ibidem, 48
[517] Ibidem, 45
[518] Citado por Bajtín, **op. cit.**, pág. 80

> se comprende ese casi concluir cuatro novelas, sin publicar ninguna: porque estaban destinadas exclusivamente a mí. Como estas palabras de ahora: para desnudarme.[519]

Es evidente que la necesidad de verdad no se encuentra en todos los niveles. Sólo en aquellos que el novelista, por circunstancias personales y sociales, ha vivido cómo conflictivos: sexo, política y religión. En estos tres niveles hemos de tener en cuenta que hay una gran incidencia social. Todo autor no hace otra cosa que representar sus fantasmas individuales, que han de tener un fondo de verdad universal para poder interesar al lector.

En la novela parece que Miguel nos diga que el camino hacia la verdad es madurar. Es posible que en el deseo de encontrar la verdad influye la consciencia de estar en la mentira o de encontrarse ante situaciones que le parecen insalvables. A lo largo de la novela Miguel es testigo y juez de su destino. La búsqueda de la verdad a menudo surge por la necesidad de liberarse de un sentimiento de culpa. Este está presente en algunos personajes que tienen distintos motivos para sentirse culpables. El sentimiento de culpa implica el de castigo.

Miguel habla de culpabilidades. El tema también aparece en "Octubre,Octubre". Nada más comenzar la novela Luis intenta recordar un sueño. Él cree en la reencarnación. Tiene un gran interés por la vida que vivió y por lo que sucedió en ella. Busca la trascendencia: ir más allá de la existencia, tema que se relaciona también con la creación de la novela. En el sueño, que le habla del pasado, él es castigado. Se siente culpable. En este caso el sentimiento de culpa está relacionado con la sexualidad:

> me quedé encogido, perro culpable y sucio, me sentí como si le hubiese escupido, sacrilegio, temí desmayarme, deseé la muerte venida de su alfanje yacente entre las sombras.[520]

Si para el *voyeur*, José Luís Sampedro utiliza la figura del Escriba y para el exhibicionista la de San Sebastián, para hablarnos del sentimiento de culpa y el de castigo continuo que conlleva utiliza el Mito de Tántalo. Si las palabras del novelista Miguel, las suyas propias, le sirven para el conocimiento personal, también las que escribieron otros, la mitología, es un espejo de realidades que vive. Hay pues una relación de la escritura con la lectura y con la experiencia:

> yo Tántalo de esa mujer de andar elástico, ¡Ágata! ¿por qué forzaste las cosas? ¿qué necesidad tenías de destruirme?[521]

A Tántalo en la mitología se le conoce por el castigo impuesto a sus delitos: mata a su hija. Se le impuso un esfuerzo eternamente frustrado: situado en un lago cuyas aguas le llegaban hasta el cuello y con árboles llenos de fruta sobre su cabeza, no podía Tántalo beber ni comer nada ya que cada vez que lo intentaba el agua era absorbida por la tierra y los frutales elevados por el viento rápidamente. El uso de figuras mitológicas forma parte de su universo literario, de su arte, y obedece en definitiva a su metafísica, a su sentido de la existencia, de la verdad y de lo ilusorio. El sueño, la mitología y el arte tienen una raíz común, provienen de la inconsciencia y manifiestan, la palabra exacta sería "revelan", un mundo que de otro modo no puede expresarse. El mundo subterráneo que revelan los sueños en sus mensajes, a menudo amenazantes o angustiosos, es un mundo que sólo puede expresarse con ese lenguaje, un lenguaje de símbolos ambiguos. En su obra se rastrean

[519] J. L. Sampedro, **op. cit**., 1981, pág.70
[520] Ibidem, 531
[521] Ibidem, 397

aspectos poco gratos de la condición humana. El hombre en su integridad tiene de todo: ideas, sueños, símbolos, mitos, memoria:

> Mis viejas neuronas. O no graban,, o vuelven sobre lo mismo; disco rayado. Grabaron, grabaron; aquella idea de culpabilidad.[522]

En el sentimiento de culpa hay mucho de impotencia. Es un sentimiento contrario a la autonomía. Alguien es vivido como superior. Luis en relación a Solimán y a Ágata, Miguel respecto a Nerissa:

> El gran Señor de la Sublime Puerta, ante quien todos se prosternaban, la belleza viril,la fuerza y la destreza, la saeta lanzada más lejos, la palabra de vida y muerte, eso era para mí, todo...[523]

Ágata, al igual que Solimán, impondrá su castigo a Luis. Sus ojos disparan saetas y le convierten en su San Sebastián. El ser superior es quien impone las normas. Desde fuera se ha dictado la vida de los personajes, el poder sexual y el político. El hombre se siente mirado, vigilado, y se siente en culpa y por ello avergonzado. Algunos personajes se sienten culpables de no haber vivido. Este es un sentimiento muy general:

> Pero Pablo ha seguido pensando y se acusa en voz baja:
> -Por mi culpa.
> -Todos somos culpables -excusa María en el acto. Pero sumergiéndose en su propio fondo, allí donde se esconde la más radical esperanza, la que es desesperada, declara impetuosa: -No, no, Culpables, ¿por qué? ¡Todos somos inocentes![524]

A menudo a lo largo de la novela Miguel, escritor, se justifica por el hecho de escribir. De algún modo parece que se siente culpable. Siente vergüenza. El sentimiento de culpa y de abandono le llevó a buscar la salvación en la escritura y a la vez se siente culpable de escribir, de no hacer lo que los otros esperan de él. Intenta justificar su historia por medio de la escritura y a la vez necesita justificar la propia escritura.

El papel que juega la literatura en su proceso místico es conveniente señalarlo, pues si las novelas fueron un vehículo para alcanzar la verdad, ahora en la experiencia mística las novelas son un estorbo para alcanzar "La Verdad", por ello es preciso el olvido. El desnudamiento es una palabra clave para la mística. Hay que señalar que el valor de las palabras en la experiencia mística se replantea en cada etapa. Es interesante ver su evolución:

> Papeles...¿Y esos legajos? ¡Las novelas! ¡Había llegado a olvidarlas! ¡Increíble! Al pronto vi en ello una prueba de mi desasimiento. Bajo esa impresión acerqué los paquetes al fuego, desaté el primero...¡El pasado saltó como un tigre! ¿Qué pasado? ¿De quién? ¿No quedaron aventadas sus cenizas durante ocho meses de purificación.?[525]

En todo proceso de purificación es preciso alcanzar la máxima autenticidad. Miguel ha recorrido su pasado escribiendo. Su escritura es viva. Y descubre que, aún deseando alcanzar la verdad, uno se encuentra con máscaras. Lo que supone una dificultad para alcanzar la autenticidad:

---

[522] Ibidem, 340
[523] Ibidem, 532
[524] Ibidem, 515
[525] Ibidem, 44

> Una vez abierta la carpeta, sueltas las páginas, inevitable ojearlas. Resbalan vivas. Sus tentáculos me apresaron con nombres reconocibles. Final de "Octubre,Octubre", de Luis con Ágata. Final-continuación, final-comienzo...El pasado en mis máscaras ¿Máscaras?¡Pero la máscara es el yo más verdadero; el yo elegido...![526]

Para Miguel el pasado es igual a abismo. La inestabilidad lleva consigo un deterioro del pensamiento, de la independencia intelectual y de la libertad. El pasado era para Miguel caverna de construcción y de liberación. Pero en estos momentos lo vive como una cripta profanada. Miguel mira el pasado y en la búsqueda de su verdad se encuentra con la máscara:

> La máscara es "la más hermosa comodidad del mundo"...En Venecia servía para todo: para el paseo y para la orgía, para la intriga y la mendicidad, para amar y gobernar..¿y acaso no la usamos para ser hipócritas con nosotros mismos? Preferimos ver en nuestro interior una máscara cualquiera mejor que un abismo. Nos tranquiliza como la cicatriz sobre la herida cerrada en falso.[527]

Es evidente que Miguel de una forma muy consciente, se ha situado en una vía mística. En el período purificativo Miguel, el novelista, quema tres de sus cuatro novelas. El fuego purifica, libera el pasado. Los sentimientos que experimenta en su proceso místico le permiten liberarse del sentimiento de culpa que tiene por el hecho de escribir. Sus novelas pertenecen a una etapa y más tarde se convierten en el camino para la unión en la que se verá libre de la escritura y de las palabras. Los términos máscara y carnaval van apareciendo a lo largo de toda la obra en relación con el de purificación y verdad:

> Este año, además, purificación del Carnaval del deseo, máscara final de mi vida.[528]

Me gustaría señalar que Miguel, a través de su experiencia mística, nos quiere poner en evidencia las dificultades de encontrar la verdad y el problema de la inefabilidad del decir. Él sabe que toda escritura es ambigua, y eso le abre el camino de la posibilidad; pero también necesita salir de esa ambigüedad, y eso le abre el camino de la realidad. Esta realidad es la elaboración a que la mente somete todo escrito en busca de su propia verdad, o sea en busca de un sentido que esté aludido en él. En Miguel el valor de la palabra se pone en duda a consecuencia de la experiencia mística:

> ¿Para quién escribo ahora? ¿Para qué? Para nadie; es decir, Nadie; es decir Él: Todos mis maestros lo enseñan así. ¡Pobre y rota voz mía, en esta desolación! Pero imposible dejar la pluma. Dar nombre a algo es poseerlo, sabía ya Ulises.¡Posesión ilusoria, triste fe intelectual en la palabra, sin la cual no existiría la mentira! Reducimos a palabras el mundo para hacerlo inteligible y nos extraviamos en la maraña verbal.[529]

El novelista señala también otro aspecto: el carácter gratuito de las novelas, el hecho de que el lector está de todas maneras al abrigo del peligro y eso le impide habitualmente ver claro, que vive "por poderes" lo que no tiene la energía de vivir por él mismo. Se trata, soportándolo sin demasiada angustia, de "disfrutar" del sentimiento de perder o de estar en peligro que le da la aventura de otro. Si dispusiese de incontables recursos morales, a él mismo le gustaría vivir así. Todos hemos soñado con ser el héroe de una novela. Ese deseo es menos fuerte que la prudencia -o la cobardía-, pero si hablamos de la voluntad profunda, que

[526] Ibidem, 44
[527] Ibidem, 148
[528] Ibidem, 341
[529] Ibidem, 113

sólo la debilidad impide cumplir, las historias que lee con pasión le dan su sentido.

> La literatura puede obrar como una droga en quien por hipersensibilidad o mitomanía está predispuesto a dejarse conmover. Esto que le ocurre o puede ocurrir al posible lector de novela, le sucede al novelista Miguel, lector de su propia obra. Como dice G. Bataille: La literatura se sitúa, de hecho, a continuación de las religiones, de las que es la heredera. El sacrificio es una novela, es un cuento, ilustrado de una manera sangrienta. O más bien, es, en estado rudimentario, una representación teatral, un drama reducido al episodio final, en el que la víctima, animal o humana, se arriesga sola, pero se arriesga hasta la muerte. El rito es ciertamente la representación, retomada en fecha fija, de un mito, es decir esencialmente de la muerte de un dios.[530]

Miguel es consciente del valor catártico de la palabra y también de su capacidad opresora:

> Sólo el hombre puede ser malo; pues sólo la palabra le distingue de la Naturaleza. Siempre esclavo de las palabras; nunca pude vivir -hacerme- sin ellas. Siempre me dominaron, aunque se prostituyen a otros. Me asustaban incluso algunas.[531]

El lenguaje, a la vez que reúne la totalidad de lo que le importa, la dispersa. El lenguaje ha hecho de él lo que es. Sólo él revela, en el límite, el momento soberano en el que ya no tiene lugar. El lenguaje no se da independientemente del juego del interdicto y de la trasgresión. El novelista sabe que gracias a la palabra hay aspectos en su vida que ha logrado superar:

> Necesité a Bataille, recuerdo, con toda la fuerza de su "Ma mère", para asumir el vocablo "incesto". Otros me los hizo posibles Kavafis.[532]

Kavafis es identificado por Miguel como el que se atrevió, vivió lo que él no fue capaz. Es un poeta que Miguel descubre en la vejez. Su forma de vivir y de entender la vida no tiene nada que ver con la mística. Parece que la enfermedad y la vejez le han hecho descubrir a Miguel su cuerpo y entender al poeta Kavafis. La realidad ha adquirido una fuerza extraordinaria.

La escritura en general, y en concreto la de Kavafis, es, pues, la presencia de otro pasado que no es el propio, un pasado que no sólo puede tener la misma dimensión que el suyo, sino que, como historia, llega infinitamente más lejos. Y ese pasado histórico, ese pasado sin otra sujeción al presente que las letras que lo transcriben, es una vez más la ruptura de los límites de su propio tiempo y la ruptura de la monotonía de su propio lenguaje:

> Las lunas llenas de sangre son para un Kavafis poderoso, marchando "sin fin concreto por la calle, como poseido todavía del placer ilegal, del prohibido amor que acaba de ser suyo".[533]

La convicción de que la realidad es un material de trabajo se manifiesta en la documentación de que hace gala Miguel. Esta documentación no sólo es patente en la exactitud de la descripción de los paisajes y ambientes, sino a nivel cultural.

Hay un aspecto a tener en cuenta y que se desprende de la lectura de la novela: es la cuestión de a qué verdad puede aspirar Miguel en la lectura, si difícilmente puede llegar a una

---

[530] G. Bataille, **op. cit**., pág. 123
[531] J. L. Sampedro, **op. cit**., 1981, pág. 113
[532] Ibidem, 113
[533] Ibidem, 121

verdad en la escritura. El tema se presenta como un camino, una dinámica, un proceso. Ese tema de la verdad está unido, obligatoriamente, como hemos visto, al de la máscara y al del disfraz. El autor de la **Octubre, Octubre**, José Luís Sampedro, en su discurso de entrada en la Academia, señala como rasgo fundamental en su obra la autenticidad:*"quizás esa marginalidad me haya hecho el favor de dar a mi obra por lo menos alguna autenticidad, valor que siempre ambicioné sobre todos."*[534] El hecho de rechazar ciertas situaciones y haberse sentido rechazado en ciertos ambientes le hace sentir marginado. Para Miguel el tema de los marginados aparece en "Octubre, Octubre" con la presencia de personajes marginales como la enana, los gitanos y Felisa:

> Marginados: imposibilitados para ser lo que son. Humanos incompletos, sexos aberrantes, desterrados sociales. Cuando intentan ser, suelen resultar sórdidos o grotescos. Salvación: renunciar del todo.[535]

Miguel descubre a lo largo de su proceso, de su búsqueda personal, que la verdad contiene mentira y que por lo tanto la ambigüedad forma parte de la vida; para remarcar más este aspecto lo desarrolla en el concepto de belleza unido al de imperfección. En "Papeles de Miguel" el novelista habla de la belleza de la imperfección y lo hace al describir el rostro de una mujer:

> Tiene una ligera asimetría en la boca y su sonrisa se desvía un poco hacia la izquierda. Le confiere un encanto inefable. Esa desviación es la hoja seca sobre el impecable jardín de arena en el templo de Kyoto. La imperfección que insufla vida a lo perfecto.[536]

En su discurso de entrada a la Academia J.L.Sampedro habla de nuevo de ese jardín y considera que desearía desempeñar la función de aquella hoja. Es importante señalar que la historia situada en un viejo monasterio aparece como final del discurso. Ello añade a la narración una mayor importancia por su disposición en el texto:

> logró desprender de una rama la primera hoja del otoño. La hoja osciló despacio en su caída y se convirtió en una mancgha amarillenta sobre el verdor impoluto del césped. El monje sonrió: el jardín perfecto quedaba completado con la imperfección. Ahora sí representaba el cosmo.
> Quisiera poder desempeñar aquí, al menos,la misma función que aquella hoja.[537]

Miguel expresa la belleza de la intimidad en el jardín; con él, de hecho, se presenta a sí mismo; sabe del empeño de la consciencia que no quiere reconocerse más que disimulando los "no-bellos" motivos de sus obras, o sus "no-bellas" obras que son, en el fondo, la aceptación de un ideal superior y de la superioridad de su proyecto.

La belleza es efímera siempre, la belleza interior que busca y encuentra. Efímera por ese carácter entrecortado de su presencia en los instantes de la evocación; pero con suficiente consistencia para, en esos retazos, devolverle algo de la historia, de su paso por la vida. Poder recobrarse y, en cierto sentido, aceptarse, o tal vez rechazarse, es resultado de esa dualidad con que la consciencia se constituye. La belleza interior para este novelista no es sólo esa "sabiduría" que expresa una "destreza" intelectual para saber plantear o solucionar determinados problemas, o para situarse por encima del acoso de la trivialidad inmediata, de las pasiones confusas y de los deseos en los que, frecuentemente, habla la voz del egoísmo

[534] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1991, pág.7
[535] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1981, pág. 149
[536] Ibidem, 345
[537] J. L. Sampedro, **op. cit**., 1991, pág. 33

insatisfecho. La "sabiduría" consiste, sobre todo, en una capacidad para actuar "bien" con la mente, para juzgar "bien". La belleza es "aspecto", figura, imagen que percibimos y que "vemos". Y esa belleza de dentro se nos presenta sobre el suelo de la memoria.

La belleza según el texto es en cierto modo pasiva. No es actividad sino en última instancia, resultado de una actividad. Es imagen final de un largo proceso, en el que cada consciencia se vislumbra en el reflejo de lo que ha hecho, de lo que ha elegido, o de lo que le han elegido.

El novelista cree que la belleza es verdad, produce un efecto liberador en el alma y puede preparar al mundo para una vida mejor, más bella y más justa con el espíritu. Hay una relación también del amor con la verdad:

> Comprendiendo al amante perfecto: Hallaj en el patíbulo gritando: "Cuando la Verdad entra en un corazón lo vacía de todo lo que no es ella; mata en él todo lo demás."[538]

Miguel a través de la obra ha edificado con palabras su propia intimidad. La densidad del texto, lograda por la elaboración y el trabajo intelectual, deja entrever el largo proceso de reflexión que lo ha engendrado. Miguel nos ofrece un sentido de la vida y de la felicidad. Una teoría del hombre y su destino en el mundo. En definitiva, unas propuestas éticas que pretenden enraizar todos los conocimientos en el campo de la felicidad humana. La verdad para Miguel está ligada al concepto de realidad y no a un planteamiento moral dualístico:

> Ahondar en estos textos. Estoy acostumbrado. Siempre fui minero de mí mismo; no escultor, ni navegante. Viviendo hacia lo oscuro, por galerías y pozos, con mi excavadora que vuelca en el papel montañas de sudor y de fatiga. Entre esa ganga aflora a veces una punta de estalactita, un silex labrado, alguna rara pepita dorada.[539]

Octubre, Octubre es una obra que se comenta a sí misma. Intenta contar su historia verazmente para asumirla como lección. El diálogo que establece el novelista con su propia obra es el camino para el encuentro con él mismo. Este diálogo se establece entre términos opuestos. A lo largo de ese diálogo Miguel descubre que la salvación es fruto de la debilidad, de la imposibilidad física de ser autosuficiente y de escribir.

Con la escritura Miguel sabe que puede sustraerse a la vida auténtica poniéndola sobre el papel y manteniéndola a distancia. Al entrar en diálogo con su propia obra, la novela "Octubre, Octubre", un objeto querido, le objetiva a su vez, le hace reconocer objeto también en el reflejo de aquella que "quiere". Nos encontramos con un sujeto, el novelista lector, que se entrega al objeto, novela, y en esa entrega al objeto enriquece su individualidad desde lo otro hacia lo que se entrega. Lo que une "Papeles de Miguel" con "Octubre, Octubre" es el discurso que Miguel hace como novelista. En la estructura aparente Miguel supera el abandono con la mística, pero en la estructura profunda lo hace con la literatura:

> Ya no soy arqueólogo de mí mismo, porque no hay distanciamiento entre novelas y autor. No son ellas mero producto, no son el objeto y yo el sujeto. Las novelas me creaban tanto a mí como yo las creaba a ellas; de otro modo no hubieran podido ser reveladoras,como lo han sido estos meses.[540]

Las palabras le reflejan y en ellas se reconoce. En ellas Miguel se habla también a sí mismo y se encuentra consigo mismo. De ese diálogo se desprende la actitud de aprendizaje:

---

[538] J. L. Sampedro, **op. cit**. 1981, pág. 597
[539] Ibidem, 45
[540] bidem, 449

la vida para aprender, "voy aprendiendo". ¿Qué es en concreto lo que le hace aprender?. ¿Lo que lee y le convence intelectualmente?. Miguel aprende porque con la lectura dialógica de su propia obra ha sabido romper el componente narcisista que tiene la propia contemplación.

En el modo de plantearse el novelista la cuestión de la verdad, parece en principio que hay más verdad en Miguel que en los restantes personajes de "Octubre, Octubre", pero eso no tiene porqué ser cierto. Si lo consideramos así es porque hemos liberado a Miguel de la única identidad que realmente tiene, la de personaje de ficción, y le hemos dotado de las prerrogativas de novelista, de personaje-novelista. Sabemos por el autor que primero fue "Octubre, Octubre" y después "Papeles de Miguel". "Papeles de Miguel" es la comprobación por parte de Miguel de "Octubre, Octubre", su primer momento, es un deseo de ir al origen, a los inicios y de comprobar la verdad. de ahí que Miguel diferencie entre conocimiento y memoria. Quiere conocer por una innata necesidad de ampliar su experiencia y la nuestra, y descubrimos que detrás de ese hombre que nos habla está el mundo que le lleva a ese hablar.

La verdad es resultado de esfuerzos que empiezan preguntando el "quién" y el "dónde". La palabra, la verdad, no tiene sustento por sí misma, sino a través del individuo que la pronuncia. La curiosidad por el novelista: ¿quién es el que habla?, ¿cuál es su origen?, ¿de dónde viene?, abre la posibilidad de un conocimiento que rompe con la palabra. El que a alguien le importe llegar a saber quién es el que habla, supone el reconocimiento de la determinación de todo lenguaje y de su originaria contextualización.

El diálogo se caracteriza por la elección y la inseguridad; sólo allí donde las cosas pueden ser de otra manera hay libertad y elección. Dialogan los personajes y el novelista con él mismo para, a través del discurso del otro y del propio, ir dando expresión al sentido de sus vidas y comprometiéndose a sí mismos. El autor en esta novela nos presenta unos personajes, Ágata y Luis, necesitados de afecto y relación, que cubren esta necesidad en contra del narcisismo. Viven también una necesidad de arraigo contra el incesto. La historia de Ágata y Luis es una necesidad de identidad contra el gregarismo, y a la vez, de conseguir una estructura personal que los oriente y vincule contra la irracionalidad. Por otro lado Miguel es un buen ejemplo de la necesidad de creatividad contra la destrucción. Esta es la visión del hombre y de la sociedad que se desprende de sus novelas. Visión que no es estática sino dinámica.

La verdad no es única, nos dice el autor. La verdad difiere. Es múltiple y diversa para quien la escucha y en función del que habla. La presencia de distintos personajes: Miguel, Ágata y Luis, muestra que no hay confianza en una verdad única sino que la verdad se define por la multiplicidad de reflejos en el prisma de cada consciencia, "quien es el que habla", y de cada circunstancia, "de dónde viene". Esta nueva actitud intelectual se interesa por esa verdad "diferente"que brota de la concreta perspectiva de cada hombre, al que ya no preocupa sólo "si es así o de otra manera".

Es importante la construcción o la vivencia de estar en un proceso verdadero porque de alguna forma el mundo sin verdad es el horizonte de la inseguridad y, por consiguiente, el horizonte del peligro. Un mundo en el que el lenguaje no se iniciase como adecuación de lo real y lo ideal, de las cosas y de las palabras era, en el fondo, una condena, una imposibilidad de pervivir e instalarse en ese mundo. Un mundo sin verdad es el de la arbitrariedad y, en consecuencia, de la total inseguridad. Y esa inseguridad impide tarde o temprano crear caminos, trazar proyectos. La inseguridad se sitúa en una encrucijada de donde es imposible salir, porque es imposible justificar cualquier derrotero.

La novela **Octubre, Octubre** es el resultado de un acto que va de la orilla del autor a la del lector, a través del cauce que traza la escritura. En este texto el autor construye un mundo en que el novelista Miguel reflexiona sobre su propio lenguaje: su novela.

Es evidente que Miguel apunta siempre hacia el futuro. Para él la auténtica literatura no es la que halaga al lector, confirmándole en sus prejuicios o en sus seguridades, sino la que le acosa y le pone en dificultades, la que le obliga a ajustar las cuentas con su mundo y con sus certidumbres.

En esta obra está explícita la idea de la experiencia humana como un proceso continuado que el lenguaje oral o escrito hace en el alma. Éste es un rasgo característico de la existencia.

Todo conocimiento lo es también para la vida, para el bien de la vida, para la belleza de la vida, para la "no-estéril verdad de la vida. Todo lenguaje que se construye en función de su verificable verdad, es parte de un lenguaje total cuyos fundamentos tienen que ver con la plena ontología de la vida individual y colectiva. J.L.Sampedro parece que tiene por oficio el conocimiento y por objetivo la verdad.

El paisaje moral que se desprende de **Octubre, Octubre** es ya el paisaje de la cultura. Ese paisaje, o ese espacio en el que se determina la vida, aparece caracterizado por dos términos: lo verdadero y lo justo. Esos elementos expresan la esencial ecología del ser humano, sin cuyo cuidado y cultivo no sólo pierde sentido la existencia, sino la esencia por cuya constitución lucha, aún sin querer a veces y a pesar de grandes tropiezos y miserias, la especie humana. Nuestra cultura surge a menudo de la monótona fantasía de Sade en la cual -dice Flaubert- no existe ni un árbol ni un animal auténticos. A través de la palabra, el narrador trata de explicar y explicarse el funcionamiento interno del mundo, en el que naturalmente se siente inmerso. El emisor, en el momento que narra, está comprometiéndose, arriesgando, tomando postura, ya que el texto compromete e individualiza, incluso en su consideración puramente formal, como nos asevera Barthes[541].

Me parece importante en esta novela el diálogo del novelista Miguel con su propia novela y no tanto por su utilización sino por la forma en que lo usa y en qué lo convierte. El diálogo con uno mismo a través del propio lenguaje se convierte en consciencia, en encuentro con la propia verdad que se sabe llena de ambigüedades y contradicciones por las mismas características del lenguaje, que pone de manifiesto el carácter humano de quien lo crea y lo usa. El carácter ambiguo del lenguaje se materializa en el carácter ambiguo de las relaciones humanas y de la propia sexualidad. Pero no olvidemos que, la reflexión del ser humano sobre sí mismo y sobre el ser en general, significa muy poco, si permanece ajena a los estados de emoción más intensos.

El narrador protagonista, el novelista, no es el único depositario de la verdad y del secreto: acepta o soporta la discusión. El lector se encuentra ante narraciones o conversaciones filtradas por cuatro personas. Hay una subjetividad primera: la del novelista narrador; luego intervienen los personajes de su novela: son las subjetivades segundas, sostenidas y restituidas por la subjetividad primera; así ciertos acontecimientos vuelven a ser pensados e intelectualizados. Las subjetividades segundas, actuando como doble de la subjetividad primera, dan a la historia su carácter incierto y ambiguo.

Como si quisiera alejar de sí todavía más su ficción, el autor para objetivar **Octubre, Octubre** pondrá junto al narrador a un "editor", cuyo cometido será presentar al público un documento que le ha sido confiado. Miguel, el narrador, rehace personalmente el texto de "Octubre,Octubre", hace anotaciones como si se tratara de una edición crítica, con ello anuda la trama, subraya comportamientos sicológicos y crea efectos de contraste. Él es el primer lector que anota sus reacciones y sus juicios, recuerda ciertos acontecimientos, reprocha otros y señala la importancia de un hecho insignificante en apariencia. El narrador no se contenta con explicarse ante el lector o con ejecutar piruetas narrativas para probar el virtuosismo de

[541] R. Barthes, **op. cit**., pág. 285

su inventiva, se suscita a si mismo preguntas y respuestas sobre su obra. Miguel nos obliga en "Papeles de Miguel" a compartir con él la arena de sus personajes novelescos.

Al margen de la trama de acciones de historias contadas y siempre interrumpidas, se teje otra trama que es un conjunto de procedimientos destinados a asegurar la transmisión eficaz del mensaje. El narrador da énfasis al acto de narrar a base de dirigirse a su narratario, valorando el grado de veracidad de su narración y dando fe de él. Introduce una oposición temática entre pasado y presente, que se revelará como antítesis entre mentira y verdad. Tiene la necesidad del escritor por constatar lo que está viviendo, siendo la escritura una excusa y un punto de referencia en el presente para justificarlo, para entenderlo, para encontrar las pistas de cara al futuro.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

III.4. "Papeles de Miguel" su relación con "Octubre, Octubre"

El narrador, desde el relato, recurre a enunciados metanarrativos; es el narrador, no el autor, el que expresa sus reflexiones sobre la materia tratada e, incluso sobre el propio texto, es el narrador el que sugiere relaciones y anticipa acontecimientos.

El narrador en "Papeles de Miguel" se coloca como protagonista y como lector de su propia novela. En la novela "Octubre,Octubre" de la que él dice ser autor, en cuanto se considera sujeto de los actos creativos lingüistico-literarios que conforman el texto y en cuanto depositario de las reglas de construcción de la obra, es el narrador de "Quartel de Palacio", situándose los personajes de Ágata y Luis como narradores de su propia historia.

En la obra podemos ver los diferentes procesos de identificación del autor, del novelista Miguel con sus personajes, lo que representan para él e incluso qué pretende decirnos con sus distintas intervenciones. Tenemos en cuenta en este análisis las constantes y variantes que aparecen, la recurrencia de personajes y de temas en relación con los personajes, de espacios y de objetos.

III.4.1. Reaparición de personajes. Identificación

Las relaciones que mantiene Miguel novelista con los personajes son distintas a lo largo de la novela y hacen referencia a diferentes aspectos. A veces los vive como otros, como seres vivos independientes por los que tiene afecto y admiración.

El que Miguel haga memoria de los distintos personajes de la novela que ha escrito se debe al diálogo que el novelista constantemente entabla consigo mismo, diálogo que realiza a partir de la novela que ha escrito: "Octubre, Octubre". El recuerdo de determinados personajes se lo despierta a veces el espacio: "me acordé de Luís en Sevilla", y otras veces las lecturas. Una novela de Simenon leída en el tren mientras se dirige a París le hace exclamar:

> ¡Cómo he pensado en Luis y Ágata![542]

Miguel, el novelista, se convierte en autor referente central de su obra. Es el encantador hechizado, tan totalmente poseído por sus fantasmagorías, que se siente obsevado por ellas, acaso despreciado, acaso compadecido. Sus creaciones le juzgan. Siente envidia de Luis en algunos momentos, una creación suya.

> Luis, en cambio, contemplaba junto a tía Hélène estas constelaciones. ¡Qué envidia![543]

Hay distintos procesos de identificación entre el novelista Miguel y los personajes. Las identificaciones pueden ser positivas o negativas. En las positivas ama en el objeto -personaje- lo que se posee y ama, o lo que no posee pero le gustaría poseer porque lo ama; pretende que el objeto -personaje- le de más de lo que ya tiene o de lo que no tiene y desearía tener. En las identificaciones negativas hemos de tener en cuenta que nada del objeto odiado es del novelista: luego también está negando aquella parte de él mismo que detesta. En la identificación negativa, más elaborada, se trata de no ser como áquel con quien obligadamente se relaciona afectivamente; muchas veces es expresión, asimismo, de

[542] Ibidem, 339
[543] Ibidem, 118

agresividad hacia este objeto.

En la identificación Miguel trata de homologarse con el personaje que le depara ansiedad o temor. Es clásica la identificación positiva del reprimido con el represor, mediante el cual, además se perpetúa el mismo sistema de dominación. El novelista a lo largo del texto hace comentarios sobre el comportamiento de sus personajes y expresa los sentimientos que le despiertan.

> ¡Qué pena Luis y Ágata, dejando su trágico lecho para unirse a los tolerados aspavientos contra el menguado dictador de aldea![544]

Como narrador omnisciente y lector, a menudo en "Papeles de Miguel" adelanta acontecimientos que para el virtual lector ocurrirán más tarde en "Octubre, Octubre". Al comenzar la novela Miguel nos dice que Luis acertaba, al reconocer en la plaza de la Ópera el portal de su mundo.

Las biografías de Miguel y Luis tienen muchos puntos en común. En el cuadro genealógico de Miguel nos encontramos con tía Magda. Este personaje es clave. Luis tiene a tante Hélène. Los dos sienten despertar su sexualidad al lado de mujeres mayores, tan mayores como sus madres. La no presencia de la madre en la adolescencia y la presencia de otra mujer que hace de madre, y hacia la que no existe el tabú de la sexualidad, propicia la situación de iniciación y enamoramiento.

La descripción de tía Magda el autor la hace desde el recuerdo del perfume. El olor le lleva al cuerpo y viceversa:

> Su perfume ligero, casi campestre. "Quelques fleurs", pero su cuerpo añadiéndole maderas del trópico. Efluvio más turbador aún porque ¿cómo podía emanar canela una piel tan de nieve? Sugería repliegues íntimos. Nuca, brazos, axilas: no se atrevía a más mi ardor niño ante aquella magnolia abierta en madurez inútil.[545]

En la biografía de Miguel, como en la de Luis, otra tía, tía Claudia, y su marido, tío Jacinto, hermano de su padre realizan funciones de referencialidad proyectiva. Al hablar de su tía Claudia recuerda a Hélène, tía de Luis, uno de los personajes de "Octubre, Octubre". El novelista se refiere a tía Hélène como proyección de tía Magda y en algunos aspectos también de tía Claudia. En "Papeles de Miguel", el novelista evidencia una realidad de tía Hélène desconocida para Luis:

> Claudia anulaba a Jacinto, Hélène manejaba a Augusto. ¿Acaso ley de la pareja humana, esa destrucción de uno por el otro?[546]

Destacamos que tanto Miguel como Ágata y Luis tienen en común que no tienen hermanos, y sí, en cambio tíos. Luis ha estado casado pero no ha tenido hijos, Miguel también se casó y tuvo un hijo. Los dos rompieron con su historia matrimonial: se divorciaron. Miguel al hablar de su hijo nos va contando su propia historia ligada a la de él:

> Tenía...sí, cinco años. Estábamos en Blanes, después de mi divorcio.[547]

---

[544] Ibidem, 47
[545] Ibidem, 74
[546] Ibidem, 115
[547] Ibidem, 376

De la adolescencia de Miguel un recuerdo importante que aflora es su amistad, su relación con David. De nuevo encontramos en Miguel una experiencia semejante a la que vivió Luis en el episodio de los Tres Mosqueteros. En "Papeles de Miguel" David es llamado Capitán. Para Luis el personaje de David se convierte en "Octubre, Octubre" en Antonio:

> Nos llamábamos amigos, pero la amistad es amor con otro nombre, o no llega ni a convivencia. Máscara del amor, como el subterfugio religioso: amad a vuestros hermanos, amaos los unos a los otros. No hay otra comunicación posible entre los mortales islas que somos, sino el amor.[548]

Los dos personajes, Miguel y Luis, además de recordar a un amigo de adolescencia evocan otro de juventud. Comparten el tener un amigo-personaje francés: Alex y Max. Miguel nos da muchas referencias sobre ese personaje, que va de "Octubre, Octubre" a "Papeles de Miguel", que pasa de ser Max a Alex, conservando una "x" y una "a" en los dos nombres. Quien narra una verdadera relación afectiva con él es Luis:

> ¡Alex, el enlace! Sus pómulos eslavos, su cuerpo aquijotado y enigmático, sus corbatas llamativas cuando todos nos desvivíamos por pasar inadvertidos. Escribía para "Fénix", la revista teosófica...Alex era judío, claro. Me dejaba siempre estupefacto. "porque como yo soy bisexual..." me soltó un día.[549]

Al hablar de Alex, Miguel muestra una realidad que viven distintos personajes de la novela y que resulta ser, en definitiva, un principio dinamizador: la ambigüedad, la indefinición sexual. Recordemos que para Ágata y Luis la sexualidad es el camino de identidad:

> Facciones sugestivas, sabía engatusar; quizá porque resultaba ambiguo. Si, más bien por eso. Nada estaba claro en él.[550]

Nada estaba claro en Alex. Miguel busca su verdad, Ágata y Luis también. Se viven en la indefinición. **Octubre, Octubre** es una novela en la que los personajes intentan salir de la ambigüedad. Hay un deseo moral de no engañar, de no engatusar, de ser auténticos.

Miguel y Luis comparten una experiencia similar en lo que se refiere a la militancia política. Los dos son abofeteados en una manifestación. Ambos experimentan muy intensamente el sentimiento de miedo y de cobardía, viven la angustia del propio límite:

> Sólo tuve verdadero miedo cuando me detuvieron en Cannes. ¿Qué casual equívoco me salvó? Aquella bofetada, aquella cara del sádico de uniforme interrogándonos en la "Kommandantur". Nos metían por la puerta de atrás, claro. ¡Aquella bofetada, innecesariamente humillante![551]

A la vez estos dos personajes están atentos a sus sueños; en ellos descubren aspectos que el pensamiento lógico impide conocer y también les permite expresar deseos. Miguel en el sueño, como Luis, es avisado de lo que le ocurrirá más tarde. Recordemos que la palabra odalisca, que forma parte del sueño de Luis y de su historia de reencarnación, en el sueño de Miguel también aparece. Con ello hace más visible el hilo conductor que hay en las dos historias, que en definitiva son una. Mientras Luis resuelve el enigma de su reencarnación a través del sueño, también Miguel halla el significado del cuento de la Archiduquesa. El niño

[548] Ibidem, 187
[549] Ibidem, 153
[550] Ibidem, 153
[551] Ibidem, 152

que llora allí es él mismo y Nerissa le recoge. Siempre salvan las mujeres:

> El niño que Tú recoges en mi sueño, tomas en brazos, llevas contigo hacia la caverna receptiva del mar. El niño libre en Ti.[552]

En **Octubre, Octubre** el protagonista narrador también muestra todo lo que hay en el personaje de Luis, que corresponde a su experiencia amorosa con Nerissa. Esta forma de construir la novela crea la ilusión de dar más carácter de ficción a Luis que a Miguel:

> Corrompí a Luis como hubiera querido corromper y aniquilar a Eduardo: haciéndole impotente para poner a Nerissa fuera de su alcance. También inalcanzable para mí, por supuesto, pero no comprendemos nada, pues Ágata nunca fue Nerissa. ¿O más correctamente, Nerissa nunca fue Ágata? ¿Cómo saber la verdad? cuestión previa ¿qué verdad?.[553]

Miguel, cuando habla de su relación con Isolina, recuerda la de Ágata con Luis, instando de este modo al lector a concatenarla con esa historia, separándola por completo de la relación que mantuvo con Nerissa. Hay un gran empeño en que el lector no haga sus propias interpretaciones e identificaciones:

> ¡Cómo he pensado en Luis y Ágata!...evocando mi último episodio, ya tan remoto. Al borde de la catástrofe, si no me hubises Tú ayudado. Hombre: animal que tropieza mil veces en la misma máscara.[554]

En lo que se refiere al mundo de la sexualidad, el novelista Miguel tiene la misma fijación respecto al cuerpo femenino que Luis. Recuerda el pie de Nerissa. Como ya dijimos anteriormente esta fijación manifiesta una forma de situarse ante la mujer:

> Me recordó las sandalias en que por primera vez descubrí el pie de Nerissa...Me la encontré en el vestíbulo del hotel, con su marido. Allí descubrí sus pies y sus piernas desnudas, hasta el borde de una falda amarilla.[555]

Luis siente veneración por los pies de Ágata, mientras Miguel también la muestra por las rodillas de Nerissa. Seguramente es la parte más conocida y, como Luis, el novelista transfigura la vivencia y la situación, convirtiéndolas en un acto de vasallaje:

> ¡Prodigio de tus rodillas! Después acabaría besándolas, pero serían la cerrada frontera de tu cuerpo, cuando le rendí el debido homenaje: de princesa bizantina.[556]

Otra característica de complementariedad entre ambos personajes es que tanto Miguel como Luis, se identifican con personajes literarios que pertenecen al patrimonio de la cultura; este proceso se refiere sobre todo al campo de la sexualidad:

> vive el deseo viril y también el amor udhrita; el de Leyla y Majnun; el del secreto y la muerte. El hadith invocado por Ibn Da'ud: "Quien ama castamente y oculta su amor y de ese secreto amor muere, ése

[552] Ibidem, 348
[553] Ibidem, 196
[554] Ibidem, 339
[555] Ibidem, 486
[556] Ibidem, 118

muere mártir."[557]

Se exalta el valor del amor secreto y casto. En algunos momentos Miguel y Luis comparten historias literarias de amantes, identificándose con la de Leyla y Majnun y también con la de Sheherazade:

> Ahora adornan como miniaturas este cuento viajero de la Mil y Una Noches que yo viril Sheherazade, ofrezco a mi joven y femenino sultán.[558]

A la imagen de dolor Miguel opone, a lo largo de "Octubre, Octubre", la del placer. En varias ocasiones nos habla de la identificación de Luis con el Santo (San Bernardo de Ribalta). Podemos hablar de un doble proceso de transferencia. Luis se identifica con personajes que pertenecen al mundo del arte y Miguel con Luis, a la vez que lo hace directamente con otras imágenes:

> por contraste El Ribalta del Prado, tan admirado por Luis. En éste es Cristo el que sostiene, San Bernardo el que desfallece. Sin duda, el pintor copió a un hombre en brazos de mujer...Un hombre ya declinante en una mujer con brío. Así puso en el rostro de Cristo una satisfecha conmiseración: es el instante de empezar a separarse los cuerpos tras el desfallecimiento en el éxtasis[559].

Miguel se siente unido muy concretamente a Luis. Comprende que éste se identifique con el San Bernardo de Ribalta. Gracias a Miguel sabemos cuales son los autores preferidos de Luis. Este se nos presenta como un gran lector; el mundo intelectual es muy atractivo para él. Hay que señalar que el novelista nos dice que este personaje no es sólo el protagonista de la novela que podemos leer sino que también lo fue de novelas anteriores y en concreto de la Novela lll:

> Saddhaloka. Convencido de la reencarnación, recreador literario de "El Golem" no me extraña que fuese autor predilecto de Luis en la Novela III[560]

El escritor en esta novela escribe sobre realidades que ha padecido y ha amado en su infancia, adolescencia y juventud. De estas épocas habla tratando de recuperarlas con exactitud y precisión. Es en este apartado donde hay más identificaciones o transferencias entre novelista y personaje. Las diferencias entre Miguel y Luis se intensifican, como veremos más adelante, en lo que se refiere al tema del erotismo y la religión, en los planteamientos vitales de fondo.

Personajes y novelista comparte el rito de la contradicción. La novela se proyecta sobre el espeso contradictorio de la vida misma.

A lo largo de **Octubre, Octubre**, Miguel examina sus proyecciones en "Octubre, Octubre" y al final de la novela constata lo lejos que se encuentra ahora de aquella historia. La distancia se debe a los años vividos. Miguel se acerca a los setenta y Luis sólo tiene cuarenta:

> Mi desasimiento, simétrico a la desintegración de Luis y Ágata. Los tres "caemos en el vacío del cielo", como escribió Bataille, tan leído por Luis. Lachez tout!: otro gran grito de Bataille. También yo, soltando todo el lastre.

---

[557] Ibidem, 343
[558] Ibidem, 348
[559] Ibidem, 565
[560] Ibidem, 345

Luis y Ágata, jactanciosos en su descendimiento.[561]

Otros personajes se convierten en punto de referencia constante en su vida, en concreto en la experiencia mística que narra en "Papeles de Miguel". Son como amigos a quienes se recuerda, añora, envidia, recrimina y ama. Paco es otro de los personajes al que hace distintas alusiones. Significa el punto opuesto a Luis. Éste representa todo el mundo de la cultura y Paco todo lo primitivo. El recuerdo de estos dos personajes a lo largo de "Papeles de Miguel" se convierte en punto de referencia de los dos universos en que se encuentra el novelista y también el autor: el de la cultura y el de la naturaleza:

> admiro lo que hay de garra animal en Paco o en doña Flora, pero nunca me cambiaría por ellos ¿Y qué importa mi voluntad? no por eso dejamos de ser sombras, pasajeros espumas en el Océano del Absoluto. Además pensandolo bien hubiese querido ser como Paco mientras escribí la Novela II, con su apoteosis revolucionaria en el entierro de Ildefonso.[562]

El narrador protagonista juzga incluso a los personajes de "Octubre, Octubre": para él en algunos momentos el odio de Paco es una demencia. A diferencia de este personaje, él no se ha atrevido jamás a odiar, de ahí el juicio que hace de su comportamiento. El tema de la víctima, que se relaciona con el del verdugo de una forma u otra, es conflictivo para el novelista; es evidente que en las novelas no hay víctimas, pero en la vida sí:

> Me alegro de que Luis no odiase a la inglesa; ni Jimena a su padre. Y el odio de Paco, ¡qué demencia! ¡Si al final no hay víctimas![563]

En el período Iluminativo Miguel se traslada al barrio de Legazpi, el barrio de Paco, de Curro, personaje de "Octubre,Octubre ". En este caso el espacio le sirve para evocar el proceso de creación de ese personaje: y, en concret, cómo conoció a un muchacho que más tarde se convertirá en personaje de su novela:

> Muchos, un aire de familia con aquel mozo que vi en Doñana hace años. Congéneres suyos. Le llamé Curro; ¡tantos se llaman así por esa tierra! Le vi en el exterior del palacio, junto a la jaula donde incesantemente iba y venía, iba y venia, el meloncillo cautivo.[564]

Los sentimientos de Miguel hacia Paco son contradictorios. En algún momento rechaza a Paco, sobre todo al comienzo, pero en la nueva etapa de su experiencia mística hay una evolución en su proceso interior que significa un cambio de perspectiva. El nuevo barrio le evidencia una serie de valores.

La elementalidad de ese mundo y la fuerza de la autenticidad popular le atraen. A ese nuevo espacio, que descubre en su viaje exterior, le corresponde una nueva experiencia interior que significa la aceptación de Paco. Esta puede representar el reconocimiento y la vivencia en él de todo lo primitivo. En Paco hay a lo largo de todo "Octubre,Octubre" una gran agresividad que Miguel apenas roza. El personaje Paco lo creó a partir de un muchacho rebelde que conoció en Doñana, del cual le dijeron que si lo domaban en el cuartel cuando hiciera la mili podría ser guarda.

Parece que el novelista tenga un interés especial para mostrarnos el origen real de este

[561] Ibidem, 564
[562] Ibidem, 275
[563] Ibidem, 347
[564] Ibidem, 448

personaje como una especie de manifiesto social. Al recordar el personaje de Curro se le aparecen una serie de imágenes que se relacionan con él. Algunas de ellas se refieren al mundo de injusticia y explotación de la que es posible víctima lo cual pone de manifiesto la dignidad de esos hombres evocando un hecho que cuenta Madariaga:

> Recordé aquel jornalero de quien cuenta Madariaga que, encontrándose en una plaza del pueblo en espera de trabajo, fue abordado por el apareador de un cortijo para que vendiera su voto a las derechas y entonces replicó despreciativo ante los cinco duros (las relucientes y sólidas monedas de entonces): "En mi hambre mando yo"[565]

Pablo es uno de los personajes de la novela "Octubre,Octubre" que el novelista relaciona con Luis. Se establece un vínculo interesante entre Miguel, el novelista y Pablo y Luis en distintas ocasiones y por diferentes motivos. El narrador se siente muy cercano a Pablo al empezar a vivir en su experiencia mística la contemplación, el asombro y la sabiduría:

> el asombro de Pablo, ya en su celda abuhardillada, en su éxtasis supremo...Me asombro como Pablo.[566]

En ocasiones es el espacio el núcleo evocador. En París Miguel recuerda ante una exposición de pintura a personajes de "Octubre, Octubre" y se los siente tan vivos que imagina si los personajes de ficción han tenido relación con los de la realidad. Aquí se produce un proceso inverso al de Paco: de la ficción vamos a la realidad; con Paco sucedía lo contrario: de la realidad que perdíamos nos adentrábamos en la ficción. Los límites de la realidad y de la ficción que se crean con la palabra son siempre ficticios. Otro aspecto a señalar es que la caracterización de algunos personajes de "Octubre, Octubre" tendrán en el futuro continuidad y presencia en el resto de su novelística.

> ¿Conocería Gustavo, ayudante del agregado militar a nuestra embajada en Viena, a su tocayo Meyrink?...Pero Meyrink no le hubiera estimado; odiaba a los militares...Era un hereje como los pintores que ama Luis[567]

Me parece muy atrayente la consciencia del proceso de identificación y tranferencia que tiene Miguel con respecto a sus personajes y, a la vez, es curioso observar como ese proceso de identificación da paso a un sentimiento de identidad profunda, yo soy yo y no aquel. Para más tarde recoger en el mismo a la totalidad, yo soy yo y los otros. Supera la dialéctica entre yo y tú.

Teniendo en cuenta que las restricciones de campo en los monólogos y las intrusiones del autor no pretenden objetivos contradictorios, sino complementarios, también la recurrencia, la alternancia o la oposición de motivos son los elementos estructuradores de su obra.

La gata Bast es un personaje, como el dorador, que se pasea por "Papeles de Miguel" y "Octubre, Octubre" con la misma fisonomía y el mismo nombre. En "Papeles de Miguel" aparece en el barrio de Legazpi, cuando Miguel se encuentra en el período iluminativo, próximo a la unión. El narrador protagonista encuentra la gata en la calle y la identifica rápidamente con Bast. Su acción es muy sencilla: a menudo sigue al novelista, le mira y se aleja:

---

[565] Ibidem, 448
[566] Ibidem, 487
[567] Ibidem, 344

De repente, un roce en mi pierna: ¡Bast! Maulla mirándome y se aleja.[568]

Tanto en "Octubre, Octubre " como en "Papeles de Miguel", en los momentos importantes aparecen la gata y la luna. Recordemos el encuentro de Ágata y Luis al volver éste de Sevilla. Y como hemos dicho anteriormente, Bast hace de puente entre "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel": es un elemento estructural que da unidad a toda la novela, un personaje de ficción que alcanza realidad ficticia apareciendo junto al novelista. Éste descubre la presencia de Bast en su nuevo barrio, en Legazpi, y ese descubrimiento significa que se halla cerca de un acontecimiento importante. Bast aparecerá en **La Vieja sirena** situada en Egipto:

Le seguía un gato: Bast, naturalmente, huésped del templo egipcio[569]

Otro personaje que encontramos en "Papeles de Miguel" y en "Octubre, Octubre" es el dorador. Aparece en los dos textos con entidad propia, aunque se nos descubre desde distintas facetas, que se complementan. Gil Gámez es el nombre que tiene como personaje en "Octubre, Octubre" y en "Papeles de Miguel"; es definido por su oficio: el dorador. Ya en "Quartel de Palacio" habla de su oficio con Doña Flora.

es marco, de encargo, lo doré yo...Toque aquí, por detrás en la madera. Una "G" gótica. Mi marca.[570]

En "Octubre, Octubre" se destaca más la magia de G. Gámez en relación con doña Flora, en cambio, cuando Miguel habla de él, lo hace refiriéndose a su trabajo, al tipo de taller que tiene y también porque le muestra, como a Flora, un mundo escondido, sólo conocido por él y que oculta tras las máscaras. Una constante es que los personajes tienen recuerdos falsos, enmascarados, Miguel, el novelista, también:

igual orden mágico, oculto a los profanos...,Su tono desmiente siempre lo que dice. Sardónico en la frase humilde, cordial con las palabras ásperas.. En todo caso las máscaras invadiendo el taller.[571]

La gata Bast y el dorador son personajes puente entre "Papeles de Miguel" y "Octubre, Octubre". Pasan de la ficción a la realidad. Estos dos personajes tienen su papel más destacado en "Quartel de Palacio", es ese texto aglutinante de todo un mundo personal. En este sentido es la deíxis de **Octubre, Octubre**, define las coordenadas espacio temporales y, dentro de ellas, tanto el dorador como la gata Bast las proyectan hacia una dimensión mágica.

En los dos textos son unos personajes mágicos. Están definidos desde un punto de vista menos concreto y están rodeados de misterio. El dorador sabe cosas que los personajes y el mismo novelista desconocen, por lo que éstos se extrañan de su saber. Es un personaje perfila veladuras y ocultamientos. Este caracter indefinido aumenta su dimensión mágica.

Antes de finalizar este apartado quisiera destacar la presencia de otro personaje que no se traslada de "Octubre,Octubre" a "Papeles de Miguel", sino de una novela a otra novela de José Luis Sampedro, concretamente de **El Rio que nos lleva** a **Octubre, Octubre**: Shannon:

[568] Ibidem, 453
[569] Ibidem, 307
[570] Ibidem, 169
[571] Ibidem, 188

...ese irlandés de IDEA, con su secreto lejano, Shannon, viviendo siempre su gran momento...[572]

Shannon es un personaje que pasa de una ficción a otra. Los datos que se nos dan sobre la identidad de este personaje no ofrecen ninguna duda, se trata de un irlandés, viajero del alto Tajo. La educación de los jóvenes es fundamental en la novela: es una forma de lucha, la escuela una catacumba. Shannon, el hombre que ha vivido en **El río que nos lleva**, está dispuesto para la lucha. Aquel hombre contemplativo se ha vuelto activo.

...enseñar es lo nuestro, daríamos clase a algunos jóvenes, aprendices y obreros, ayudarles a hacerse conscientes, luchadores futuros, hasta Shannon se adhirió, dispuesto a enseñar inglés...[573]

III.4.2. Reaparición de espacios

El espacio es una coordenada que facilita enormemente el paso de un tiempo a otro, a otros espacios y a otros personajes ya reales o de ficción. París, en la novela **Octubre, Octubre**, es ciudad de juventud. Esta ciudad aparece por distintas e idénticas razones en los dos textos. París para Miguel, como para Luis, es el lugar donde conocen a la que será su mujer y es allí donde contraen matrimonio. Luis con Marga, Miguel con Monique:

Vivíamos sin pensar...Sólo aquella inconsciencia explica mi boda con Monique. No reflexionábamos, no proyectábamos.[574]

De la ciudad de París nos habla en concreto del Sena. El Sena fue para Luis la posibilidad de poner fin a su vida. En París Miguel también está a punto de morir y, en ese encuentro con la muerte, los dos hallan la puerta también: la salvación.

la secreta puerta del río, del turbio Sena al esplendor de Egipto, a escriba real, contemplador de la reina, su escultor, salvandola del olvido.[575]

"Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel" comparten un mismo espacio de adolescencia, mítico para el autor: los jardines de Aranjuez. Para Miguel Aranjuez está lleno de hermosos recuerdos. Su paisaje es la imagen de la razón y de la sensualidad, que para Miguel corresponden a varios conceptos claves de la novela: cuerpo y cultura, alas y anclas. El equilibrio para él está representado en el Siglo XVlll y en concreto en Aranjuez. Es allí donde vivió sus años de equilibrio y de felicidad interior.

¿Cómo no habré vuelto antes a Aranjuez? Ni siquiera con Nerissa, aunque lo proyectamos. Me duele pensarlo. Un mundo para ella; para ejercer su amoroso reinado.[576]

Aranjuez también ha sido para Luis el principio del encuentro con su pasado; es en el quiosco de Aranjuez donde su historia de la reencarnación comienza a tener más y más sentido. Aranjuez y Madrid pertenecen, para Miguel, a tía Magda. Uno de sus primeros

[572] Ibidem, 211
[573] Ibidem, 212
[574] Ibidem, 355
[575] Ibidem, 249
[576] Ibidem, 225

recuerdos del pasado es el de su adolescencia en Aranjuez:

> El abanico de tía Magdalena, moviéndose dulcemente sobre su pecho en la terraza de Aranjuez, contra la oscura fronda del magnolio gigante.[577]

Casi siempre la existencia de los personajes es rutinaria, limitada a un espacio, de ese espacio hay que destacar algunos árboles: la higuera, la acacia y el ciprés. Estos árboles también forman parte de la historia de Luis, en concreto el ciprés:

> ...la enorme higuera, la densidad de su olor umbroso y fresco.[578]

> Tánger, junto a París y Aranjuez, son espacios compartidos por los personajes. Miguel recuerda su infancia en la playa, y la situación que nos narra es muy semejante a la que describe Luis en "Octubre, Octubre". Hay un descubrimiento del otro sexo en Tánger: la mujer con bañador naranja. Toda aislamiento, Eva inaccesible.[579]

Argelia es, junto a Tánger, otro enclave decisivo en la novela Argelia. Miguel y Luis han vivido en Argelia. Sí hay que hacer notar que la importancia de este espacio es diferente en los dos personajes: para Luis forma parte de su juventud estudiantil y revolucionaria; para Miguel fue un lugar de trabajo en el pasado, en el presente es el inicio de una etapa muy importante dentro del proceso místico, que tiene como punto de partida el encuentro con el eremita. Miguel vuelve a Argelia, Luis no, pero Ágata descubrirá la verdad sobre su padre por medio de Emile, que acaba de llegar de Argelia. Tanto para Ágata como para Miguel, de ese mundo les llega el espaldarazo para un encuentro más definitivo y real con ellos mismos:

> recién llegados a Argelia. Mi primer puesto en Beni -Saf; maestro para los hijos de obreros españoles en las minas. Ex-combatientes, ilusionados con la próxima caída de Franco.[580]

Dentro del mapa peninsular, Santander forma parte de la geografía personal de Miguel y Pablo. Pablo, personaje de "Octubre, Octubre", ha vivido en Santander, estuvo allí durante la guerra civil, al igual que el autor.

Esta ciudad pertenece a Miguelito, Miguel y Pablo. Es una ciudad que pertenece al pasado. En éste los acontecimientos en la memoria a veces no se pueden ordenar. Miguel se da cuenta que confunde:

> No no podía ser así. Estábamos en Santander porque él daba un concierto: el de Schumann. Tenía que ser...sí, en 1963, antes de su año en París.[581]

Recuerda también Sevilla, fue allí años atrás. No olvidemos que Luis también estuvo en Sevilla. Allá se produjo el importante encuentro con Carmela, que le cambió. Nada fue igual desde entonces. La evocación de ese espacio por parte de Miguel se produce en este caso a través del vestido amarillo de Serafina, que le recuerda el de Nerissa y toda una situación que vivió con ella:

> El amarillo de Nerissa aquella mañana. Me raptó en su coche por los olivares del Aljarafe; había ido

[577] Ibidem, 46
[578] Ibidem, 116
[579] Ibidem, 186
[580] Ibidem, 275
[581] Ibidem, 347

con el marido a la feria de Sevilla[582]

Estambul, lugar de viaje, significará el comienzo de un viaje iniciático. Si Miguel ha estado en Tánger, como Luis, también ha estado en Estambul, como Ágata, y por la misma época del año: en Semana Santa. Para los dos ese viaje cuando lo realizaron no significó nada; sólo más adelante comprenderán lo que representó:

aquel crucero mediterráneo de Semana Santa. "Allá a mi frente Stambul"...¿por qué mi antropología había pasado siempre de largo ante el Islam?[583]

A la vez que Estambul es el comienzo de su opción por la mística, también es para Luis la ciudad de la reencarnación. La reencarnación da a los personajes la posibilidad de soñar que podrán vivir lo que a pesar de sus deseos, no se han atrevido a vivir o no han podido. El tema de la reencarnación y el eunuco es común entre Miguel y Luis. Luis desarrollará el tema del amor imposible en otra vida pasada: era un eunuco. Miguel desarrollará el tema del amor imposible en la mística. En la etapa última, en el período unitivo, Miguel evoca de nuevo la ciudad y tiene una fuerte sensación de presente, como si estuviese en ella otra vez. El ayer se hace ahora:

Hace un momento sentí una brisa marina. Se me apareció aquel crucero hacia Stambul, preparatorio de Ti.[584]

En resumen podemos decir, en lo que hace referencia al espacio, que Aranjuez significará tanto para Miguel como para Luis el pasado, una posibilidad de encuentro consigo mismo; para el primero se trata de un pasado real, para el segundo la evocación de un pasado relacionado con la reencarnación. Istambul, para Miguel y Ágata, es un punto de arranque para el futuro. Para Luis es la explicación de su rencarnación. Otros espacios que salpican la novela y que le dan un marco geográfico compacto que refuerza la historia son: Tánger, Argel, Sevilla, Santander, París.

Al situar a los personajes de "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel" en los mismos espacios, se da a la obra una unidad que facilita la comprensión; en casi todas las ciudades ha hecho coincidir el autor a dos o tres personajes sin saberlo ellos. Frente a esa unidad hemos de señalar que la novela, al situarse en espacios distintos, ya sea por el recuerdo de los personajes o el viaje, extiende de alguna forma el espacio personal, enriqueciéndolo a través de culturas diferentes. De ahí esa forma metafórica de significar el deseo de traspasar las fronteras personales que es el situarse en distintos espacios.

Madrid es la ciudad clave, mientras la relación con los otros espacios es radial. Los personajes se van, pero siempre vuelven a Madrid. Es de algún modo un espacio matriz. Madrid es el espacio nuclear de "Papeles de Miguel" y "Octubre, Octubre" y, más concretamente, el barrio de Quartel de Palacio para Ágata y Luis y el de Legazpi para Miguel. Su nueva pensión se encuentra en Legazpi, barrio de Paco. El traslado a ese espacio por parte de Miguel, al final de su experiencia mística, significa también el final de la síntesis personal, que se está forjando entre razón y sensualidad. Miguel vive como Luis el retorno a sus fuentes en esa pensión del barrio de Legazpi:

Esta zona de Legazpi. El matadero y el almacén de frutas. Mugir de reses; olor animal estabulado,

[582] Ibidem, 522
[583] Ibidem, 47
[584] Ibidem, 593

llegando hasta aquí según el aire...Esta pensión se anunciaba también con un rótulo luminoso facilitado por "Coca-Cola. Como la de Luis, en la Novela lV. Mejor dicho, en las cuatro novelas, como si fuera el único retorno posible de Luis a sus fuentes.[585]

En resumen, y en relación con el espacio, los personajes de "Octubre, Octubre" y los de "Papeles de Miguel" comparten el agua; Luis, el Sena; Miguelito, el Cantábrico. El padre de Miguel muere en el mar y Luis intenta suicidarse en el Sena. Don Pablo y Miguelito comparten la ciudad de Santander. Miguel, Miguelito, Nerissa, Ágata, Luis, Monique y Marga comparten París. Miguel con Ágata, Luis, Lina y Guillermo: Aranjuez. Nerissa es excluida de ese espacio. Miguel, Nerissa, Luis y Carmela: la ciudad de Sevilla. Miguel, Miguelito y Luis: Argel. Miguel y Luis: Tánger. Miguel comparte con Paco, de Madrid, el Barrio de Legazpi. Miguel y Ágata un viaje iniciático a Mallorca y Estambul. Luis y Miguel un espacio muy concreto, un pretil. Luis en Aranjuez y Miguel en la Residencia Primero de Octubre.

III.4.3. Reaparición de objetos

La presencia de Miguel y los otros personajes se materializa con objetos. Hay un mundo de objetos que aparecen en "Octubre,octubre" y reaparecen en "Papeles de MIguel". Si Luis recibe un baúl de París, Miguel preparara el baúl de Miguelito para trasladarse a un nuevo espacio. En los viajes además de nuestros propios útiles personales nos llevamos a menudo la presencia de los demás, no sólo en la memoria sino también en los objetos:

He preparado los legajos para llevármelos. También el baúl de Miguelito. ¡Cómo me hubiese alentado salvar toda su infancia en los juguetes, los libros escolares, los cuadernos pintarrajeados que hubimos de abandonar en Argel!. Por fortuna conservé sus primeras notas en papel pautado. Y la caja de lata, su primer instrumento musical[586]

Siempre se proyecta el placer del cuerpo, el recuerdo en las cosas y a su vez, las cosas acrecientan y prolongan ese placer a través de la memoria. El afán de poseer objetos no sólo se conecta con amores, también con sus desengaños y aburrimientos. Dentro de ese mundo de objetos, en "Papeles de Miguel" aparecen las fotografías. Testimonios de un pasado y mucho más fieles que el recuerdo. La fotografía le sirve al novelista para profundizar más en la descripción del personaje. La descripción de Isolina que hace el novelista Miguel corresponde a una foto que el autor J.L.Sampedro guarda de su infancia:

Su orfandad muy antigua revelada en una fotografía...Tres mujeres alineadas...la propia Stefi en el centro. "Mi madre y una criada que tuvimos"...Recíprocamente hostil la mirada materna, junto a la penetrante de Stefi y la estólida de la criada.."Tres parcas sofocando a la víctima cercana. Las tres vestidas de un negro inapelable, no de ese oscuro que admite luz...Delante su frente a la altura de los vientres adultos...la tensa carita blanca...tensa pero no domada. Las manos se rebelan al extremo de los brazos caídos.[587]

Las fotografías van apareciendo a lo largo de **Octubre, Octubre** y siempre permiten obtener más información. Aquí la fotografía le sirve a Miguel para expresar la presencia de Nerissa donde nadie la ve. A la vez es un medio que utiliza para entablar un diálogo con ella.

[585] Ibidem, 449
[586] Ibidem, 48
[587] Ibidem, 270

Otras veces la fotografía tendrá el valor de presencia, y actuará como memoria.

> Con adoración he recogido de sobre la chimenea la fotografía "de Nerissa". La que me hice sin ella, por la misma fotógrafa ambulante, en el mismo rincón del Embankment donde meses antes, nos habíamos retratado juntos. Nadie puede ver a Nerissa en esta cartulina. Pero está: Nerissa, Nerissa, Nerissa" repito muchas veces.[588]

Otra fotografía es la del chino empalado en la que Miguel encuentra la imagen de felicidad en medio del sufrimiento: es una foto clave. Parece que el autor busca formas y modelos de sublimar el sufrimiento que produce la pérdida. Quiere vivir el sufrimiento como una posibilidad de realización y no como un pozo en el que uno se hunde. Cuando el dolor es grande el cuerpo se defiende; la razón tampoco quiere ser arrollada por el dolor. Miguel y Luis se han sentido impresionados por las mismas imágenes. Imágenes en las que el éxtasis se produce a través de la mirada. La fotografía le sirve al novelista para mostranos de nuevo cómo vive la dolorosa realidad amorosa y cómo la sublima:

> Revelación, en la edición de Eric Losfeld, por aquella fotografía del chino empalado, con el éxtasis iluminando su rostro. Iguales Larissa y Nardo en el suplicio del palo, uno frente al otro, en sus horas de agonía bajo la feroz mirada del sultán...Yo desterrado de ti, envidiaba al empalado Nardo y transfiguraba su agonía en un supremo desposorio.[589]

La historia de Miguel es una suma de acumulaciones; unas condicionan a las otras. Cada acto facilita el otro. Las fotos son testimonios de esa historia y además le dan sentido. Al final de su vida el hombre es interpretable. Las fotografías pertenecen al mundo visual. Ese mundo visual el novelista lo amplía por medio de los perfumes, con lo que el campo sensorial es más amplio. Los personajes son identificados a veces por las fotografías y también por sus perfumes. Refiriéndose a Nerissa nos habla de "L'heure bleue", el de tía Magda es "Quelques fleurs". Uno hace referencia al tiempo y el otro a las flores:

> Su perfume ligero, casi campestre. Quelques fleurs, pero su cuerpo añadiéndole maderas del trópico[590]

Los regalos forman parte del universo de los objetos de los personajes; tanto en "Papeles de Miguel" como en "Octubre, Octubre" son importantes. Miguel hace regalos a sus amigos para Reyes. A Seraphita le regala un perfume, una forma de crear intimidad y, a la vez, un modo de identificarla:

> el perfume que le regalé por ser su cumpleaños. Sus escrúpulos para estrenarlo: "Nunca he llevado"...Su secreto deseo: guardarlo para siempre. Al fin, ruborizada: "Lo estreno si se pone usted un poquito." Intuyó el simbolismo de esa doble unción, unción.[591]

Nerissa, tía Magda y Seraphita serán evocadas a lo largo del texto también por su perfume, por un olor que las identifica; el perfume será una manifestación de su sensualidad. Miguel y Luis comparten un mismo regalo, un libro, con lo cual se reafirma el mundo de la cultura en el hombre, de la razón y su identificación con ella. Nerissa se lo regaló a Miguel y Ágata a Luis:

---

[588] Ibidem, 48
[589] Ibidem, 121
[590] Ibidem, 49
[591] Ibidem, 596

"Los Thibault." Tú me regalaste esa novela y porque vives siempre en mi memoria la recuerdo.[592]

III.4.4. Reaparición de temas

Miguel, el novelista en "Papeles de Miguel", en relación con Luis marca las diferencias en su concepción del amor y de la religión. Muestra la distancia que hay entre ambos y lo distinto que se siente ahora. A través de la estructura de la novela el novelista se explica a sí mismo por medio de la comparación haciendo hincapié no sólo en lo que le une a los personajes, lo que hay de él en ellos, sino también señalando las diferencias. No quiere que se identifique totalmente al novelista con el personaje:

> Luis prefería la unión tántrica, de Shiva y Shakti, la fusión del "tántrika" practicante con hembra que ha de reforzar su propia femenidad, la existente en él, esa "ánima" de Jung en el hombre. Luis, inspirándose en el Kularnava, espera de Ágata el despertar de su energía en el bajo vientre.[593]

Para Miguel la relación de Ágata y Luis es catástrofe, tropiezo. La experiencia mística de ahora sin embargo significa para Miguel superación de la sexualidad. Por ello señala en concreto la distancia que hay entre él y Luís; han pasado los años y este paso del tiempo se manifiesta en muchos aspectos, entre ellos en una mayor comprensión de algunas lecturas, lo cual significa una mayor entendimiento de lo humano y en definitiva del amor. Miguel ha madurado:

> Luis conocía el poema; pero sólo encontraba en él un amour de loing, el amor udrita. Mero juego de trovadores. Ni vislumbra siquiera el Absoluto.![594]

Hay procesos vitales que en Luis y Miguel son paralelos, han vivido igual, pero parece que en ese caso el novelista no era consciente de esa identificación. Es a través de la lectura de la novela donde el narrador protagonista adquiere una mayor consciencia de su evolución, además de una comprensión:

> Tres veces yo también: Magda, Hannah y Tú, dejándome y reapareciendo. ¿Lo transferí a la Novela IV, creyendo usar sólo palabras vengativas? Las apariciones a Luís: Marga, Carmela, Bast para entregarle a Ágata ¿Misterio del Tres? Allí surgió porque Carmela no aparecía en las novelas anteriores ¿o acaso si? Olvidadas ya.[595]

En el aspecto religioso Miguel evidencia que su forma de entender la espiritualidad es distinta de la de Luis. Dado que el narrador protagonista ha encontrado un camino de salvación a través de la mística quiere marcar muy claramente las diferencias. Quiere dejar claro que es más maduro que Luis. Miguel cree que Luis representa una parte de su vida ya superada:

> En Luis la idea de rencarnarse, le permitía seguir viviendo, en mí garantiza mi fe, mi esperanza, mi amor.[596]

---

[592] Ibidem, 341
[593] Ibidem, 272
[594] Ibidem, 520
[595] Ibidem, 564
[596] Ibidem, 342

El distinto valor que tienen las vivencias religiosas en Luis y en Miguel, tienen en principio finalidades distintas. Para Luis no es una verdadera y profunda experiencia interior. Lo que tienen en común es que para los dos es tabla de salvación, garantía de poder de nuevo encontrarse con la amada y a la vez un marco de referencia:

> No estoy tampoco en el tiempo; pasa sin darme cuenta. ¿Qué importa? Ni este tiempo ni otro. No quiero el retorno que deseaba Luis Madero. Como yo mismo lo quise en otra época cuando, desesperado, quería reencarnar contigo.[597]

Miguel, en su misticismo, quiere superar la reencarnación que quería Luis. Ha hallado otra forma de encuentro con la amada.

Podemos interpretar que al hablar de todo ello, además de hablar de sí mismo, de los distintos momentos en el que desde su mirada de ahora se siente inmaduro, quiere recalcar la distancia entre ellos. Miguel cree que supera a Luis y desea señalar su madurez de ahora. Esto indica a la vez cuanto de él ha habido y hay en Luis. Miguel también había buscado en la reencarnación una salida a sus frustaciones de ahora y del pasado:

> En las alturas el error es imposible: el de la reencarnación ambicionado por Luis. La mísera esperanza de volver a amarse en la tierra...Yo también la soñé en otro tiempo, cuando las barreras eran sólo Eduardo y mi vejez...Sin percibir que la nueva carne también se marchitaría, que el mundo consumiría la verdad de la llama.¡Qué error![598]

El novelista no sólo quiere marcar la diferencia existente en el plano religioso, en realidad una forma de entender el amor, sino que la comparación se hace extensiva en general a su forma de sentir y de construir su ser respecto a Luis:

> Luis se obstina en encontrar su personalidad. ¿Para qué una personalidad? Más madurez es no tenerla. Suprimida ella, se acabaron las dudas: siempre cumpliremos nuestro papel, hagamos lo que hagamos. Hacer equivaldría a ser. Para ser hay que dejar de ser.[599]

Con el paso de los años, la memoria se ha hecho consciencia en el novelista, hay perspectiva respecto al pasado y la comprensión del presente adquiere matices nuevos. Si Luis se mueve en la dialéctica, Miguel ahora cree que ha superado ese estado:

> estuve demasiado aferrado al dualismo: mi hábito profesional de la dialéctica... Tú en cambio me llevas hacia la unidad porque ya no estás fuera de mí.[600]

Esclavo y odalisca son dos palabras claves en la novela: de ellas se desprende el tema de la libertad. Miguel, como Luis, se ha sentido esclavo de sus sentimientos. En "Octubre, Octubre" Luis se vive esclavo de Ágata, como se sintió esclavo de Solimán. Miguel, el novelista, incluso ha pensado escribir una novela sobre el esclavo:

> Aquella novela en la que pensé algún tiempo y abandoné después: "El esclavo del templo". Transcurría en la Creta minoica y el esclavo era el único hombre libre en todo Knossos. Como el ermitaño, como el

[597] Ibidem, 596
[598] Ibidem, 522
[599] Ibidem, 377
[600] Ibidem, 377

anacoreta colgado de un risco sobre el mar en el monte Athos.[601]

Miguel tiene a veces la sensación profunda de vivir una doble vida: una la que ven los demás y la otra por medio de la literatura; a través de ésta puede alcanzar una gran libertad interior y, en ese mundo, interno nadie puede intervenir. En muchos momentos es el único reducto de libertad. Nos dice que el mundo interno es el más verdadero, el más suyo.

Junto con el término "esclavo", el de la palabra "odalisca" aparece también en "Papeles de Miguel". Odalisca se siente Luis en su pasada reencarnación que intenta descubrir a lo largo de "Octubre, Octubre", por eso es importante señalar que Miguel, en la playa de Argel, sea capaz de evocar la figura de la odalisca en los movimientos de una raya. Cercano el momento de la experiencia cumbre, que se produce en el período iluminativo, es capaz de unir la esclavitud con la libertad. Hay una superación de esa dialéctica en la que ha vivido inmerso:

vi escapárseles una enorme raya deslizándose hacia mí. Sus alas ondulaban con la lenta sensualidad de una odalisca. Un ángel del abismo[602]

El tema de la androginia reaparece de nuevo en "Papeles de Miguel". En las relaciones de Luis y Ágata se señala la necesidad de la androginia. Miguel quiere integrar lo masculino y lo femenino. Luís también. Además podemos entender esta integración como la unión de la razón y la sensualidad. Lo femenino lo podemos relacionar con los sentimientos ante la belleza, el inconsciente y los símbolos. Lo masculino con la razón y la ética. Se desarrolla el tema también a nivel espiritual en el dar y en el recibir. En el texto vemos que se apuntan aspectos varios e importantes en relación con la androginia. El tema aparece en otras obras posteriores:

Para que el amor dualista fuese perfecto deberían ser andróginos los dos amantes; como los caracoles que actúan a la vez como macho y hembra cada uno y que mis maestros orientales admiran con frecuencia.[603]

Junto al tema de la androginia, el mito de Tántalo recorre "Octubre, Octubre". La utilización de mitos significa la concepción de la vida como un eterno retorno o como constantes que se repiten. Pablo, en "Octubre, Octubre", hace alusión al mito de Tántalo, al hablar de la vida cree que la ha derramado día tras día en un constante suplicio de Tántalo que sólo se hace soportable por su misma continuidad. En "Papeles de Miguel" el novelista se pregunta sobre el significado de la presencia y ausencia de la amada, creyendo de nuevo ver en ese tormento el suplicio de Tántalo:

¿Había reencarnado Hannah para condenarme a Tántalo? ¿Para entreabrirme la puerta de Paraíso y cerrarla después contra mis ojos?[604]

En la obra se integran la música, la pintura, la escultura, la arquitectura,la literatura y la mitología. El autor tiene una gran capacidad integradora que tiene que ver con la estética barroca. El tema de la música, que aparece en toda la obra, Miguel lo introduce en "Papeles de Miguel" a través de Miguelito, y en "Octubre, Octubre", a través de Pablo, la música une a

[601] Ibidem, 411
[602] Ibidem, 383
[603] Ibidem, 412
[604] Ibidem, 414

estos tres personajes. Miguel es un gran entusiasta de la música, viniendo su afición reforzada a través del hijo:

> "Pero prefiero jugar con Scarlatti."..."El secreto del estilo, papá. Recuérdalo: Chopin preparaba sus conciertos repitiendo música de Bach". Otro día completó el tema: "Por eso me gusta Magritte."[605]

La música expresa la vida interior con más intensidad y matices que el lenguaje discursivo porque nos hace comprender la dinámica de las emociones en sus enlaces inefables.

En toda la novela se da un gran valor al nombre de los personajes. Es una forma más de manifestar la importancia que se da a la palabra como definidora de una realidad y a la vez la fuerza que tiene esa misma palabra para transformar la realidad personal. Miguel delante de una máscara preguntará su nombre:

> "¿Cómo se llama?"..."No puedo -repetía-, no puedo. Son mías. Si le dijese sus nombres serían también suyas.[606]

El lenguaje permite insertar, en cauces comunitarios y en indicios de solidaridad, la particular y efímera experiencia, y hacerla así viable, comunicable a los demás individuos que forman el grupo social. En la obra se da importancia al significado oculto del nombre, el íntimo. Nerissa, como casi todos los personajes de **Octubre, Octubre**, tiene un segundo nombre:

> el bautizarte "Nerissa", con la misma inicial de tu Nilia canario. Nerissa, deidad marina, sombra abismal y espuma risueña. Pasión y juego[607]

No todos los personajes de la obra se sienten satisfechos con su nombre; Isolina, como Ágata, quiere cambiar el suyo. El cambio de nombre responde a distintos motivos: a veces está en relación con una nueva intimidad y afecto, y otras significa la búsqueda del verdadero yo, de la propia identidad, que se quiere reforzar con la palabra, con un nombre:

> De pronto ha decidido que no le gusta su nombre."Pues es precioso, ¿qué otro desearías?" "No sé. Clara, Adriana y Valeria...algo así" Valeria: en busca de entidad, de afirmarse."[608]

La importancia de los nombres queda patente en toda la obra. Hay una fe en las palabras que definen. No obstante no se pierde de vista que la realidad de lo que somos es difícil de aprehender con las palabras y que cuanto más las definimos, más se nos escapa, porque esa realidad está rearcada por su carácter inefable. Si el nombre es esencial por lo que significa para uno mismo, es también clave para el que lo dice:

> Y mi congoja se resuelve en invocarte, en practicar el "Dzikr" con tu nombre. "Nerissa, Nerissa, Nerissa..." repito sin descanso en letanía que me calma. Tu nombre está en mis venas;[609]

En la religión cristiana nos encontramos con las letanías para invocar; en el Islam se

[605] Ibidem, 488
[606] Ibidem, 189
[607] Ibidem, 118
[608] Ibidem, 270
[609] Ibidem, 417

distingue entre: "dakhara", invocar o recordar; de la cual se derivan a la vez "Madhkur", el invocado; "Dhakir, el Invocador, y "Dzikr", la Invocación. El nombre de la amada acompaña al narrador protagonista en la experiencia de éxtasis que se produce en la unión:

> ¡Tu nombre, Nerissa! Para mí éxtasis. Y para que, como promete Ghazali, el Invocador "se eleve al fin desde el pensamiento del Encuentro hasta el Encuentro mismo."[610]

El valor del nombre de la amada es constante en toda la obra y hace referencia, en el novelista, al proceso místico. Con la invocación del nombre de Nerissa se suma a la lista de amadores que siempre se han entregado a cantar el nombre de la amada. Eso ocurre de forma especial dentro del mundo religioso en el que la palabra sustituye el lenguaje del cuerpo y en el que se convierte en una realidad visible de lo invisible. Miguel inserta el valor del nombre de Nerissa, dentro de su experiencia místico-religiosa, como una invocación. Gráficamente desea expresar ese deseo incontenido de repetir el nombre de la amada y en distintos tonos, utilizando para ello distinta tipografía. Construye una especie de *grafitti*:

> nerissa, Nerissa, nErussa, neRissa, nerIssa, neriSsa, nerisSa, nerissA, NErissa, nERissa, neRIssa, NeriSSa, nerisSA, NERissa, nERIssa, neRISsa, nerISSa, neriSSA, NERIssa, nERISsa,neRISSa, nerISSA, NERISsa, nERISSa, neRISSA, NERISSa, nERISSA,NERISSA.[611]

Miguel, desde su experiencia religiosa, hace una lectura de su novela "Octubre, Octubre" y de la realidad, tanto presente como del pasado, muy concreta. Es curioso destacar incluso la vivencia del teléfono como mantra:

> Era tu "dzikr". Ahora el mío es "Nerissa, Nerissa, Nerissa.." ya lo oyes. Interminablemente, hasta llenarme de ti. Siglos atrás el mantra del teléfono, ¿recuerdas? Ahora, directamente, Tú.[612]

Seraphita es el único personaje que tiene un nombre distinto para Miguel, Miguelico, un nombre clandestino que no se atreve a pronunciar ni en su presencia; para ella el nombre significa una intimidad difícil de expresar. No es un nombre que él ha buscado, se lo han regalado. Algo semejante ocurre en "Octubre, Octubre" respecto a Pablo y a Paco:

> "Miguelico" me llama Seraphita cuando no estoy delante. Anoche la oí clandestinamente. Ni Pedro ni ella me sabían al pie de su ventana. Le robé el tesoro de ese diminutivo.[613]

Dentro de la experiencia místico-religiosa Miguel cree vivir la Anunciación. En la imagen de la Anunciación de Fra Angélico, que alude el novelista, siempre se revive la experiencia cultural de la creación de la vida a través de la palabra. La mujer se queda embarazada por el oído, por la palabra. Se destaca de nuevo la importancia de los nombres y de la mirada:

> "Nunca hablaremos de ello -pensé ante su mirada-, pero sé que le pondréis mi nombre. Porque me hallaste en Pedro: yo estuve en ti. Ese hijo de vuestra carne, de nuestro espíritu, será tu consuelo."[614]

---

[610] Ibidem, 518
[611] Ibidem, 598
[612] Ibidem, 545
[613] Ibidem, 591
[614] Ibidem, 597

Las palabras son también dardos, son luz y medio de expresar fantasías, tienen historia, tienen destinos extraños. Y cada una contiene también la persona que la pronuncia y el motivo por la cual ha estado pronunciada. Miguel, al final de **Octubre, Octubre**, regala sus papeles a Seraphita, significando este último regalo la importancia que otorga a la escritura. Al concepto de escritura, al de la palabra, va ligado el de memoria, y a éste el de conocimiento y verdad. Alrededor de las palabras, incluso de los nombres propios, aparece un mundo de referencias culturales:

> La interrumpí de pronto: "¿Cuándo me vas a tutear de una vez, Seraphita?" Calló asombrada. Me salió sin pensar. ¿Vago recuerdo del Balzac swedenborgiano? No, eso se me ocurre ahora. Mucho más sencillo: angelidad de Serafina.[615]

Hay que señalar que el novelista en los dos textos de "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel" conserva el mismo nombre de las ciudades y de los espacios; parece que a nivel geográfico la trama novelesca transcurre por los mismos cauces, ello da una unidad al texto. No sucede así con los personajes, ya que éstos cambian de nombre. En algunos casos es posible una fácil identificación, porque cambia alguna letra del nombre, o porque sus biografías tienen mucho en común; otras en cambio parece que el novelista Miguel se diluye en varios personajes y sólo podemos encontrar algunos rasgos de identificación. Quizá por ello se da en la novela con tanta facilidad el cambio de nombre en los personajes y se hace en ello tanto hincapié. El nombre es el primer escondite.

Un tema de fondo a lo largo de la obra es el de la educación. De una forma explícita Miguel, al hablar de la educación que reciben los hijos de Seraphita, la contrasta con la academia en la que en "Octubre, Octubre" trabajaban Luis y Ágata. El contraste sirve para poner en evidencia una realidad:

> El grupo de maestras, renunciando a puestos mejores en escuelas nacionales para aplicar aquí sus ideas, su pedagogía...Admirables. ¡Qué autenticidad frente a la simulación universitaria![616]

Para Miguel el dinero no tiene ningún valor. Y admira a esas personas que son capaces de no ser esclavas de él, que renuncian a puestos más brillantes con tal de ser fieles a sus ideales. La autenticidad con uno mismo se considera un valor fundamental.

III.4.5. Reaparición de símbolos

A lo largo de **Octubre, Octubre** aparecen unos símbolos que son privativos de la obra. En lo que se refiere al símbolo de la puerta, las novelas que escribió, según nos dice Miguel, alcanzaron un valor simbólico: fueron puertas. Los personajes de sus novelas también encontraron puertas para atravesar muros. El abrir una puerta significa un deseo de curiosidad y de esperanza; a menudo una puerta cerrada puede significar una prohibición: abrirla es transgedirla. Una puerta cerrada puede significar una situación estable que se puede venir abajo si la abrimos. Una puerta es también una esperanza:

> Y, en todas subsistía siempre la puertecita secreta, la del pasillo de casa de Luis, que desde el vivir cotidiano comunicaba de golpe con, a la vez, el antro sombrío y el esplendor luminoso de la Ópera.[617]

[615] Ibidem, 566
[616] Ibidem, 485
[617] Ibidem, 416

Las puertas para el novelista y los personajes significan entrar en una realidad más hermosa que la cotidiana. A veces las puertecillas llevan al personaje a la fantasía representada por la Ópera y también a la cultura, otras al amor, y a la aspiración metafísica.

Esta forma de construir la novela con continuas referencias a la propia obra y a los personajes es una manera de desmarcarse el autor, de crear una distancia entre novelista y personajes, de pegeñar cierta ambigüedad. ¿Qué es más cierto, lo que dice Luis o lo que dice Miguel? Si nos dejamos llevar por la trama novelesca habríamos de dar la razón a Miguel, que es el novelista, pero todos sabemos que Miguel, es otro personaje de ficción que quiere establecer los límites y las transferencias que se dan entre la realidad y la ficción. Todo ello sirve para poner más en evidencia la ambigüedad del mundo de ficción, que es la novela, cuya realidad, en definitiva, es independiente:

> Con ello mi arqueología secreta, excavando en las Novelas, se completa al recobrar mi adolescencia enterrada en estas calles, en la memoria de Petra y del dorador. Historias que me suenan ya sabidas. ¿Las he escuchado antes, las he leído en Octubre, Octubre, en sus predecesores? ¿Qué es imaginario y qué es real? ¿Cuánta realidad contiene de verdad la realidad? ¿Qué diferencia entre Petra, doña Efigenia o Madame Alberta y su cochero, por una parte y Pablo, Ágata,Jimena, o yo mismo, por otra?[618]

Después de la lectura de **Octubre, Octubre** se podría pensar que "Papeles de Miguel" es más verosímil que "Octubre, Octubre", pero no tiene por qué ser cierto. La visión que tiene hoy el novelista no es más cierta que la que tuvo en su momento; hay por lo tanto en el texto aquella ambigüedad que tiene siempre todo verdadero testimonio humano. El tiempo sólo da perspectivas diferentes a los acontecimientos.

En lo que se referente a los temas, la esclavitud, la androginia, el amor, la culpabilidad, la educación, la política, la religión, forman parte de toda la novela, la estructuran, conformando otras de las líneas conductoras que van de "Octubre,Octubre" a "Papeles de Miguel". Los personajes comparten unos espacios a veces míticos, otras cotidianos. De esta geografía común se configura la geografía de **Octubre, Octubre**. No es una geografía ceñida al territorio español, sino que se extiende al mundo árabe, con Argel y Estambul, y a la cultura europea con París y Londres. Aunque el centro de la novela es Madrid, sus raíces y su historia no le pertenecen totalmente. Los años de Miguel en Aranjuez, en Tánger, en Argel y en París, posibilitan el contacto con otras culturas, con lo que la experiencia se descentraliza y se enriquece por un movimiento de apertura.

Los personajes principales de la novela se nos presentan por un lado muy encerrados en su barrio Quartel de Palacio y por otro lado su historia se abre a espacios muy distintos, a dos tipos de cultura antagónicos. Todo ello confiere a los personajes solidez y a la vez elasticidad, están abiertos.

En lo que se refiere a situaciones los personajes de "Octubre, Octubre" y los de "Papeles de Miguel" comparten una serie de objetos, sobre todo regalos, memoria de otros, muestras de cariño- y circunstancias; es como si un mismo hecho u objeto fuera contado, mostrado varias veces para así evidenciar sus múltiples aspectos: Ágata e Isolina son huérfanas de padre. Miguel y Luís reciben de la mujer que aman un mismo regalo: un libro. Nerissa, tía Magda y Serafina: el perfume. Flora, Carmela y Paco se distinguen del resto de los personajes por la vitalidad. Luis y Miguel comparten una historia triangular la de Nerissa y Eduardo y la de Larissa Nardo. En estas dos historias los dos personajes se quedan fuera contemplando el amor. Luís y Miguel comparten el mundo árabe: Solimán y los místicos

[618] Ibidem, 129

sufíes. Nerissa y Jimena: la imagen de la paloma. Las dos llegan tarde al amor. Luís, Pablo y Miguel: la imagen del "Escriba" del Louvre. Se sienten testigos de un mundo. Don Pablo y Don Gustavo tienen en común un objeto: el retrato de una madre dominante. Luis e Isolina: una foto de infancia, reveladora de su identidad. Ágata y Paco poseen armas blancas: la gumía y la faca. Miguel, como doña Flora, toman anís "Machaquito". Todos los personajes tienen otro u otros nombres en la intimidad. Luis, Pablo, Miguel y Miguelito comparten la afición por la música clásica. Miguelito llegó a ser compositor. Flora y tante Hélène comparten asimismo el gusto por los Tangos. Con el gusto por la música consigue que la novela escape del mundo de las palabras. Es interesante señalar que no se refiere a un sólo tipo de música: va de la clásica a los tangos. Una forma de escuchar al mundo ampliamente, de oír su voz.

Las palabras y objetos que se repiten a lo largo de la obra pueden considerarse como una forma condensada y telegráfica con que el autor intenta proporcionarse una ayuda para recordar ideas, para organizar el contenido y establecer una secuencia de trabajo. El lenguaje en estos textos presenta una función similar a la del lenguaje interior: su objetivo no es la comunicación con otro, sino la autorregulación del propio pensamiento. La tarea del escritor será luego desplegar todo el sentido condensado en pocos términos, traducir el lenguaje interior al lenguaje efectivo de la comunicación.

Proyecto y técnica narrativa están indisolublemente relacionados, reflejan una concepción determinada de la existencia y una manera de ser ante el mundo que fuera original.

Una novela en el que predomina el monólogo permite suponer una concepción del mundo que se fundamenta en una filosofía antropocéntrica. El mundo es visto como un enorme signo de interrogación, como un enigma.

Con Miguel, Ágata y Luis se nos propone una multiplicidad de visiones subjetivas entre las que no estamos seguros de encontrar el término medio. A lo largo de la novela, como ya hemos dicho, se produce un proceso en relación del novelista Miguel con los personajes que va de la identificación y la transferencia a la individualidad e identidad personal independiente. Por otro lado Miguel, como autor de la novela "Octubre,Octubre" y como narrador en Quartel de Palacio, nos da una panorámica de las costumbres y de la realidad objetiva. Pretende darnos un mundo conocido, explicado y dominado.

Toda técnica remite a una metafísica, toda metafísica, como toda técnica, depende en principio del genio individual, pero también de factores culturales y sociológicos.

IV. OCTUBRE, OCTUBRE.
LA INICIACIÓN INSEGURA

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

El "Octubre, Octubre" de Miguel tiene tres protagonistas: Ágata, Luis y Quartel de Palacio, que irán alternando sus voces a lo largo del texto. No siguen un mismo orden y hay que destacar que en los dos últimos capítulos el narrador de Quartel de Palacio enmudece al mismo tiempo que se produce la muerte de Flora, mientras los personajes solitarios de Ágata y Luis abandonan sus monólogos y se sitúan en un diálogo en el que sus voces se suceden con distintos ritmos. De alguna forma podemos pensar que el subjetivismo de los personajes da paso a la objetivación que permite todo diálogo y, gracias a esa objetivación que hacen los personajes principales, se puede integrar la vida de "Quartel de Palacio" que antes transcurría de una forma separada.

Ya en el primer capítulo el orden de aparición de los personajes: Luis, Ágata, Quartel de Palacio, nos indica cual va a ser el ritmo dominante en su presentación, al tiempo que también nos señala su importancia y la relación que establecen.

En el primer capítulo, el tercero y el cuarto, el noveno y el décimo, y a partir del duodécimo hasta el final, la estructura de los capítulos se repite: primero habla Luis, a continuación Ágata y al final el narrador de Quartel de Palacio. Hay que señalar que en los dos últimos capítulos, el diecisiete y dieciocho, tal como indicábamos anteriormente, la voz del narrador de Quartel de Palacio enmudece.

En el segundo capítulo la voz del narrador de Quartel de Palacio se sitúa entre la de Luis y Ágata. Eso le confiere la categoría de puente, de espacio que les va a unir. Sólo en el capítulo cinco, ocho y once, Quartel de Palacio ocupa el primer lugar en el discurso; en los capítulos restantes, con excepción del segundo, aparece en último lugar, después de las voces de Luis y Ágata hasta llegar a desaparecer. Hemos de señalar que estos capítulos ocupan un lugar estratégico en la obra, son un centro importante y esto se pone en evidencia por el mismo contenido de los capítulos que hacen referencia a otros espacios: Aranjuez, Barrio de los gitanos y manifestación en Madrid, Legazpi. En estos capítulos el narrador aleja a los personajes del barrio aunque no totalmente. Así pues, el mundo del barrio, Quartel de Palacio, se ensancha, el mundo exterior tira de los personajes, los reclama, los envuelve.

Sólo dos veces Ágata aparece en último término en esa alternancia de personajes, en el capítulo dos y el once, y hemos de señalar que en ambos Ágata vive una profunda frustación. En el segundo sufre el abandono de Gloria y en el once la decepción ante el intento de salvación con don Rafael. Los dos capítulos muestran relaciones equivocadas que provocan a corto plazo un cambio en su vida.

En el capítulo quinto y octavo la voz del personaje, de Luis, aparece en último término. Estos dos capítulos tienen en común el hecho del descubrimiento de la verdad. En el capítulo cinco Luis, a través de una fotografía, descubre el cuerpo de su madre. Los pechos que recordaba de su infancia no eran los de su madre: ha habido otra mujer que ha ocupado su lugar. En el capítulo ocho el quiosco de Aranjuez es la pista para que Luis, que cree en la reencarnación, halle la verdad de su vida anterior. Son dos capítulos que le acercan de golpe a la verdad de su vida, su gran pasión.

Podríamos considerar que en "Octubre, Octubre" se produce un ritmo de tercetos "encadenados", en total cinco, en la forma de presentar a los personajes en los distintos capítulos para finalizar con un pareado. Si me inclino por un ritmo de terceto es en consideración a las tres voces que se van alternando en "Octubre, Octubre", pero ciertamente podríamos entrever también un ritmo de tres quintetos, que como en el caso de los tercetos, acaba en un pareado.

En general podemos decir que hay una tendencia a la repetición al principio y final, si exceptuamos los dos últimos capítulos. En medio de la obra hay un movimiento que mantiene

todo un ritmo repetido aunque no tan señalado.

En lo concerniente a las referencias temporales tan concretas que aparecen en los distintos capítulos de "Octubre, Octubre" hay que señalar que hasta el capítulo doce, dos veces al mes los personajes de Ágata y Luis y el narrador de Quartel de Palacio dan cuenta de lo que ocurre; sólo hay dos excepciones: en Noviembre, que escriben tres veces, y en Febrero sólo una. Noviembre corresponde aún al comienzo de la novela y de ahí se puede justificar la necesidad de dar el mayor número de datos posibles sobre lo que se está narrando. Febrero en cambio corresponde a la mitad de la novela y marca ya el comienzo del desencadenamiento de los hechos; a partir del capítulo trece sólo una vez al mes los personajes darán cuenta de lo que les sucede. La novela comienza en el mes de octubre y termina justamente en septiembre del año siguiente. Ha transcurrido justo un año desde el comienzo hasta el final. La novela nos impone el ritmo de un año para explicarnos unos acontecimientos que a la vez están enmarcadas en las distintas fiestas tradicionales. Este ritmo anual que aparece en la novela se nos impone de octubre a octubre siguiendo el proceso vital de la naturaleza desde la muerte a la plenitud.

IV.1. "Ágata y Luis". En busca de la identidad

El texto de "Octubre, Octubre" contiene el de Ágata y Luis, que temporalmente se extiende desde el lunes, 2 de octubre de 1961, hasta el 29 de setiembre de 1962; estas fechas hacen referencia a la historia personal del novelista[619], al lugar de su muerte, la Residencia Sanitaria y al día de su Santo, San Miguel. Los hechos transcurren casi en un único escenario, la casa de Ágata. En ese presente está todo un pasado de tiempo y espacio. Ágata y Luis hacen una especie de visión retrospectiva por etapas para llegar a una globalidad desde el presente. El novelista, al situar a los personajes en un tiempo tan reducido, hace que pierdan vigor las acciones, el acontencer, revalorizando el ser sin mirar al futuro. Hay una revalorización del espiritualismo frente al materialismo representado más por el principio activo.

Ágata y Luis a lo largo de "Octubre, Octubre" descienden a su yo mas íntimo. El subjetivismo en los dos textos, "Papeles de Miguel" y "Octubre, Octubre", es la nota primordial. El hombre es el centro de la creación literaria. El mundo va surgiendo desde el sujeto. Ágata crea su mundo al igual que Luis. Cada uno de ellos se convertirá en el "otro" y se producirá la intersubjetividad.

Los personajes son seres capaces de analizar y contar lo que les está pasando. Ahondan en el yo profundo. Tienen una actitud romántica. En este descenso el sujeto se vuelve objeto de conciencia. El yo vive un tiempo anímico y hay una rigurosa necesidad de verdad. El mismo carácter subjetivo hace surgir la aspiración de encontrar la verdad. Y cuanto más descienden en la búsqueda de la verdad, más se encuentran en las regiones del subconciente y del inconsciente, más fuera de la lógica y del mundo de los objetos que pasan a ser medios para poner en evidencia otras realidades.

El monólogo en la novela es un diálogo con uno mismo y con el otro. Por medio del dialogismo se consigue una forma de monólogo o de reflexión construida en forma de diálogo, frecuentemente con interrogaciones a las que el mismo hablante da respuesta. Los hechos son interpretados dialogísticamente, la sicología de los personajes se contradice. El diálogo como forma literaria está ligada en sus orígenes al problema dialéctico de la

[619] Siempre que hablo del novelista me refiero a Miguel, personaje de ficción de la novela **Octubre, Octubre** creada por J. L. Sampedro. Cuando me refiero al verdadero creador utilizo la palabra autor.

búsqueda de la verdad. El interlocutor se ve obligado a aceptar la verdad tras la sucesión de las argumentaciones del orador. Se presupone que el interlocutor es la encarnación del auditorio universal.

Uno de los temas de la obra es el de la infelicidad en la edad adulta. Hay una añoranza del pasado. Los problemas de la condición humana son la muerte, la soledad, el sentido de la existencia, el ansia de poder, la esperanza, la desesperanza. La vida misma es pregunta para Ágata y Luis: una pregunta que sólo pueden contestar al final de la novela al responsabilizarse de su vida. Ágata y Luis tratan de escapar de la propia insuficiencia, de su pobreza interna, de su soledad y aislamiento. Si lo actual es desagradable, la evasión fascina e invita. Al final de **Octubre, Octubre**, en el modo de asumir su vida, en el cómo, encuentran la respuesta al porqué de la vida. Descubren que todo depende del talante, de la actitud ante la vida, que no se trata de liberarse de las condiciones, sino de la libertad de tomar una postura ante esas condiciones. Con todo lo cual se pone en evidencia que los valores de actitud para Ágata y Luis demuestran ser más importantes que los valores creadores y vivenciales.

Al sumergirse en el yo, el tiempo y el espacio en la novela es fundamentalmente anímico. Especialmente el tiempo que no se mide tanto en horas, minutos, años, sino en esperas angustiosas, lapsus de felicidad y de dolor y, sobre todo, de recuerdos verdaderos y falsos que se entremezclan. La historia de Ágata y Luis en relación con la de Miguel es una historia inversa, a la vez paralela, y también puede verse como una continuación de la otra. Los tres buscan encontrarse consigo mismo y con el otro.

En resumen, el libro "Octubre, Octubre" es fuente de conocimiento y reflejo de introspección a la vez que es un mensaje colectivo y una confesión individual.

IV.1.1. Ágata. Su incertidumbre

a. Características físicas

El hacer mención a las características físicas de Ágata que aparecen en la novela se debe a que además de configurarnos la imagen de la protagonista sirven para reafirmar su sicología y poner de manifiesto sus deseos de cambio, renovación y evolución. De una forma expresa Águeda hace referencia a su aniversario: nació el 24 de Noviembre. Se felicita porque cumple treinta años y a la vez nos explica los regalos que recibe y la forma de celebrarlo. El personaje se nos presenta en una edad con posibilidad de abocamiento a las crisis y con la posibilidad de resolverlas. El hecho que Ágata haga mención de una forma tan expresa a su fiesta de cumpleaños es una manifestación de la importancia que le da al vivir, que de algún modo significa siempre la conciencia de lo vivido. El sentimiento de caducidad que de una forma u otra siente con el paso del tiempo es una invitación a la responsabilidad.

Un aspecto que caracteriza a Ágata es el sentimiento de ambigüedad con que vive la propia sexualidad; este sentimiento se muestra también en una característica física, su mitigada zurdez natural:

> Soy zurda. Más bien ambidextra, porque reprimieron mi tendencia, como todo[620]

A través de su relación con Lina, Luis y otros personajes vamos descubriendo otras de sus características físicas: Tiene los pechos pequeños, siempre ha llevado el pelo largo, recogido a menudo en un moño. La evolución sicológica, por parte de Ágata, su deseo de

[620] J. L. Sampedro, **op. cit**, 1982, pág. 132

transformación, de cambio, se ve subrayado por un cambio físico:

> Nos metimos en la peluquería. Salió otra: como sor Natalia al entrar al convento. ¿A quién ofrendé mis cabellos? ¿A mi padre?[621]

La importancia que da el personaje de Ágata a este cambio físico es necesario señalarlo. Hay por una parte un significado profundamente religioso al relacionarlo con sor Natalia y por otra otro profundamente íntimo y personal al relacionarlo con el padre, lo que significa la voluntad expresa de cambio profundo. Estos dos aspectos señalan sus raíces y, al mismo tiempo, el mundo religioso de Ágata hace más comprensible el del novelista. Todos los amigos son más conscientes de ese cambio que la misma heroína. Luis ve en Ágata a aquella que todavía no se ve a sí misma, que se desconoce:

> Nefertiti y otra muy distinta, ¿quién?, ¡al fin la identifiqué! nariz fuerte, mentón audaz, delgados labios, ¡florentinos, eso la delató!, si se soltara su pelo recogido sería uno de los pajes en el cortejo de los Reyes Magos, capilla del Palazzo Medici, el fresco de Gozzoli. Lorenzo el Magnífico, modelo de uno de los Reyes...posible perfil masculino, casi confirmado por el jersey gris, su cota de malla, femenino aunque a penas insinué los pechos...yo el escriba, ella Nefertiti y paje florentino, hombre y mujer..[622]

Ciertamente podríamos pensar que Luis no es del todo exacto en su descripción y que hay un proceso de transferencia. Pero sabemos que ésa era la imagen que el autor tenía de Ágata. En varias ocasiones José Luís Sampedro nos ha explicado cómo esa imagen que nos da Luis de Ágata es la imagen que él realmente tenía de este personaje mientras escribía la novela. Cuenta que durante los años que duró la escritura de **Octubre, Octubre** llevaba la imagen de ese paje florentino en su bolsillo y que cuando escribía tenía su retrato delante de los ojos.

b. Características sicológicas

La interiorización es una de las características de "Octubre, Octubre"; en este aspecto comparte características de la novela femenina que tiene como centro una sicología femenina y como escenario una casa. Y a partir de unos objetos, unos mundos determinados renacen del olvido. Se trata de aquellos detalles que demuestran ser decisivos a la larga. En "Octubre, Octubre" es casi tan importante lo que ocurre en la vida de los personajes, en la realidad, como en sus mentes.

El personaje de Ágata se irá dibujando a lo largo de la novela, a través de la expresión de sus pensamientos y sentimientos, ante los acontecimientos que vive o ha vivido. El personaje no actúa únicamente con arreglo a lo que es, sino que llega a ser lo que es con arreglo a lo que hace. Hay una evolución. Toda decisión de Ágata es autodecisión y la autodecisión es autoconfiguración. Mientras configura el destino, configura el personaje que es, el carácter que tiene, y se configura la personalidad que llega a ser. La acción es en definitiva la transmutación de una posibilidad real; de una potencia en acto. En lo referente a la autoconfiguración, Ágata no puede conformarse con la unicidad de una acción; hace algo más: fija el acto en un hábito. Lo que era acción pasa a ser actitud.

Ágata se nos presenta como mujer que cree conocerse y hace análisis de la realidad; parece que "se sabe". Al comienzo de la novela se define a sí misma del siguiente modo:

[621] Ibidem,176
[622] Ibidem, 129

> Yo soy la buena ¡tan seria! No hay quien me libre de esa etiqueta: seria. Me la clavaron al nacer en el Registro Civil. Águeda Quillán Montero: seria y desgraciada[623]

Seria y desgraciada son dos expresiones que utiliza para definir su carácter, pero en el tono en que se expresa hay una tercera característica propia de toda heroína, la rebeldía. Su rebeldía le hace acometer la lucha contra el yo y el "entorno" personal a contrapelo de los obstáculos, sacando recursos de su inventiva y de su fortaleza, y a menudo también meditando sobre su incapacidad de hacerlo.

Toda acción interna o externa esconde una conceptualización expresa, o no. Podemos identificar los conceptos que mueven su acción. Al echar una mirada al pasado lo califica de estafa. Ciertamente para Ágata lo de menos no es la ética:

> Y yo, hasta hace nada, con casi 30 años viviendo como una imbécil victoriana. En la cabeza solamente mi oficio, mis fórmulas, mis técnicas -para hacer cosas- y esas pomposas fábulas que llaman cultura.[624]

La primera fuerza motivante de Ágata es la lucha por encontrarle un sentido a su propia vida. Y así se hace a menudo una misma pregunta. Antes de formularse esa pregunta, al principio, hay una rebeldía contra ese yo. No sabe quien es ni le importa:

> "¿Qué es Agata? ¿Quién es? ¿A dónde voy? ¿A caso queda algún sitio?"[625]

Poco a poco descubrirá que la esencia íntima de la existencia humana está en su capacidad de ser responsable, respondiendo por su propia vida a la pregunta que la misma vida le hace sobre su sentido. Quien tiene un "porqué" para vivir puede soportar casi cualquier "cómo".

El vacío existencial se puede manifiestar enmascarado con diversas caretas. A veces la frustación de la voluntad de sentido se compensa mediante una voluntad de poder, en la que cabe su expresión más primitiva: la voluntad de tener dinero. En otros casos, viene a ocupar su lugar la voluntad de placer. Ésta es la razón de que la frustación existencial suele manifestarse en forma de compensación sexual. Lo que Ágata hace a lo largo de "Octubre, Octubre" es buscar y encontrar el sentido a su existencia, pero este sentido de ninguna forma lo hallará sin tensión. Así observamos que lo que Ágata realmente desea y de alguna manera necesita para ser un personaje lo más humano posible, verosimil, no es vivir sin tensiones, sino esforzarse y luchar por una meta que le merezca la pena. Ágata no elimina la tensión a toda costa, sino que de alguna forma siente la llamada de un sentido potencial que está esperando a que ella lo cumpla.

El deseo de huir está también presente en su historia e incluso su huida: un crucero por el Mediterráneo y no ver más que lo que quiere ver, después de una primera huida de sí misma con la relación que establece con Don Rafael. La huida puntual, no definitiva, es una forma de rebajar la tensión, de convivir con ella.

La problemática existencial de los personajes, de Ágata en concreto, es una forma de captar su yo. Esta problemática existencial la expresan a través de unas palabras claves que ponen en evidencia su comportamiento, su manera de ser: Ambigüedad, miedo, salvadora, *voyeur*. Hay que señalar una vez más que los personajes en general, y en concreto Ágata y

---

[623] Ibidem, 131
[624] Ibidem, 506
[625] Ibidem, 439

Luis, están más interesados en su propio análisis que en el de las situaciones. Esta forma de comportarse da credibilidad o verosimilitud a su ser, pues difícilmente podríamos creernos el análisis que hacen de las situaciones cuando no hay análisis personal.

A partir de la explosión liberadora de Freud y de su teoría psicoanalítica que otorga un papel preponderante a la sexualidad como motor de la conducta humana, el sexo deja de ser tema tabú, o al menos se pretende que así sea. Y tal revolución cultural no puede pasar desapercibida, lógicamente, por los escritores del siglo.

El tema de la sexualidad ha sido durante mucho tiempo un nuevo territorio por conquistar en materia novelable. La introducción de la sexualidad como un elemento novelístico más equivalía a la inclusión, en el carácter global de una novela determinada, de unos valores claramente progresistas y perturbadores que atacaban de lleno el orden establecido por las gentes de las generaciones anteriores, tal como señala A. Moix.[626]

El tema de la sexualidad es una aportación ideológica y moral al mundo de la cultura y de la creación, una aportación que, además de explicar mejor el comportamiento de los personajes, está encaminada a herir sentimientos de una sociedad mojigata e hipócrita y a escandalizarla. Ágata en el primer capítulo nos presenta así lo que cree que es su problema:

> Repetir con coraje esa palabra: Sexo. Moldeo mis labios sobre ella. La oigo explotar, una vez y otra, partida por esa X y la resta y la multiplicación, como en la división celular. Esa X estrangula el sonido: primero casi la mata con una afilada K para devolverle la vida dejándolo mismas X la pendiente voluptiva de la S. Repito escalera arriba S E X-SO.[627]

Ciertamente la sexualidad significa una visión del propio cuerpo que determina una visión del otro, del concepto amor. Sus sentimientos hacia los hombres vienen marcados por relaciones que se remontan a la niñez:

> Odiamos la baba del macho. ¡Qué horror ser poseídos, vertederos de otro sexo! ¿Por qué somos así? ¿Por aquel día al salir del colegio, el pequeño monstruo? -Nos agarró de las trenzas, nos tiró al suelo, nos cabalgó... E imaginábamos el tío sobre la tía, como el monstruo. -A todos los hombres sobre todas las mujeres.[628]

En ese diálogo que entabla con ella misma, que se convierte en un monólogo en plural, expresa toda la rabia y el asco que siente. Hace un proceso de generalización a partir de una vivencia muy concreta. El mundo emocional sufrió un gran impacto que quedo fuertemente grabado en la memoria. El sexo no es visto como medio para expresar la experiencia de fusión total y definitivo que se llama amor. Y añade:

> No estoy dispuesta a servir de gozadero a un hombre eso es" "De gozadero. Como abrevadero. Lo decidí hace años. No me humillarán[629]

Ágata rechaza el objeto que trastorna, y el trastorno. Este rechazo es necesario para la claridad, para que nada turbe el mundo de la actividad, el mundo objetivo. En relación con este hecho se apunta en la historia de Ágata la dificultad que tiene en recibir. Esta incapacidad se refleja evidentemente en la sexualidad.

La vivencia que tiene ella de su propia sexualidad le provoca distintas reacciones que

---

[626] A. Mª Moix, en Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, Tuero, Madrid, 1992, pág. 115.
[627] J. L. Sampedro, **op. cit**., 1982, pág. 31
[628] Ibidem, 100
[629] Ibidem, 173

van desde un sentimiento de odio y rechazo hacia el sexo másculino a una ambigüedad después de su relación con Gloria. Esta vivencia configura una visión personal y hace que Ágata, contemplando a Luis, proyecte en él lo que piensa de ella misma. Cree que es un bicho raro, una mujer ambigua.

Su odio hacia los otros es fruto de su propio odio. Ella se dice a sí misma que se ha odiado siempre. Hay un proceso de generalización del sentimiento. El instinto de venganza por haber sido abandonada en la infancia ha estructurado su personalidad, su caracter respecto a los hombres:

> No se puede confiar en nadie. Sólo padre no me engañó nunca. Me ha dejado sola, eso sí, demasiado sola; pero no me ha traicionado.¡Y yo le correspondo disculpando a tío Conrado o tratando de comprender y de ayudar a Luis![630]

Ágata cree que es lesbiana porque aborrece a los hombres. Pero lo que le ocurre es que está ocupada por su padre; hay una identificación edípica muy profunda con él. Su relación con Sor Natalia en la infancia y más tarde con Gloria ha enmascarado sus deseos. Le dice una amiga:

> ¿Lesbiana tú? ¡Qué tontería! Si no hay más que verte... Me deconcertó. ¿Entonces fue solamente un error? Remachó "No te empeñes por ese camino. Piensa en los hombres."[631]

Ágata, aunque desprecia o dice despreciar a los hombres, los considera en el fondo más importante que las mujeres. Una muestra de ello es que se siente triunfadora ante la mujer que la ha abandonado porque tiene a un hombre:

> La aplasté. ¡Qué triunfo!..."Para que veas" pensé; "para que veas a quien desdeñaste. Lo que darías tú por uno así...¿No comprendes que esa venía a darse la satisfacción de encontrarme sola, quizás a ser de nuevo mi parásito? Viene a eso, ¡y me encuentra con un hombre! ¡Y encima lloras!".[632]

Cuando Ágata deje de "oponerse" al erotismo, deberá dejar de hacer de él una cosa, un objeto exterior a ella. Deberá focalizarlo como el movimiento del ser en sí misma. Ágata, y como veremos más adelante Luis, nos presenta su realidad personal de una forma indefinida. Tiene que afrontar, en lugar de una sola verdad absoluta, un montón de verdades relativas que se contradicen. Poseer, en definitiva, como única certeza la sabiduría de la incertidumbre, como descubrirá más tarde, exige una fuerza no menos grande.

No en vano, como ha dicho Milan Kundera[633], la novela es un modelo de un mundo fundamentado sobre la relatividad y la ambigüedad de todo lo que es humano. La novela es incompatible con un universo totalitario.

Otra caracterítica sicológica de Ágata es el miedo. El miedo es la madre del suceso. Por irónico que parezca, de la misma forma que el miedo hace que suceda lo que uno teme, una intención obligada excesiva, o "hiperintención", hace imposible lo que uno desea a la fuerza. Además la intención excesiva puede ser patógena.

La "intención paradójica" se basa en la dualidad de que por una parte el miedo hace que se produzca lo que se teme y, por otra, la hiperintención estorba lo que se desea. Por la intención paradójica se invita a que intente hacer precisamente aquello que teme. Ágata

---

[630] Ibidem, 361-362
[631] Ibidem, 174
[632] Ibidem, 365
[633] M. Kundera, **L'art de la novel -la,** estino, Barcelona, 1987.

reemplaza el temor por el deseo paradójico.

Este personaje tiene miedo al sufrimiento. No querer sufrir significa no querer gozar. Hay que señalar que el sufrimiento es una limitación humana. Un comportamiento narcisita sería no querer vivir esas miserias. Hay en la historia de Ágata una decisión que de alguna manera le marca.

> Pero no quiero sufrir! ¡No quiero sufrir![634]

Ágata no ha descubierto que el interés principal del hombre no es encontrar el placer o evitar el dolor, sino encontrarle un sentido a la vida. Se puede descubrir el sentido de la vida de tres modos distintos: realizando una acción o creando una obra: trabajando, como el novelista Miguel; teniendo algun principio, contactando con algo o con alguien hasta el fondo de su ser único y singular: amando; y por el sufrimiento, cuando se es víctima impotente de una situación desesperada que no se puede cambiar, en la que sólo se puede modificar la actitud cambiándose a sí mismo, madurando, creciendo, trascendiendo y dando así testimonio de la facultad más humana del hombre: la de transmutar una tragedia personal en un triunfo. Cuando Ágata se enfrenta con una situación inevitable, su pasado, y cada vez que tiene que enfrentarse a un destino que es imposible cambiar, precisamente entonces se le presenta la oportunidad de realizar el valor supremo, de cumplir el sentido más profundo, cual es el del sufrimiento. Porque lo que más importa de todo, como descubrirá al final de la novela, es la actitud que toma hacia el sufrimiento.

Ágata a lo largo del texto va cumpliendo el sentido de la existencia, llena de sentido su existencia, realizando los valores. Esta realización de valores se produce por distintas vías: una posibilidad de realizar valores consiste en crear algo, en configurar un mundo, al igual que hace el novelista; otra posibilidad consiste en vivir algo, asumir el mundo, asimilar la belleza o la verdad del ser, proceso en el que está inmerso el personaje; una última posibilidad de realización de valores consiste en padecer, en sufrimiento del ser, del destino, que alcanzará al final de la novela.

A lo largo de "Octubre, Octubre" hay en el espacio en el que se mueve Ágata situaciones, personas que le hacen daño, le despiertan temores. Por un lado emprenderá un viaje que significa la posibilidad de alejarse de ese mundo. Pero de nada puede huir, su propia sombra le acompaña. La actitud alternativa que toma Ágata es, en lugar de la huída, la lucha. Lina le dice a Ágata:

> La vida te sostiene, no la combatas. No manotees y confíate a su mano. Déjate llevar.[635]

El miedo al sufrimiento le lanza a la huida y a la lucha desesperada por salir de ese agujero, de ese túnel en el que se siente encerrada. La fuerza con que acomete su empresa resulta ser paradójica, ya que consigue lo que no desea, lo que teme. El deseo de no sufrir es tan grande que la misma fuerza impide conseguirlo. No quiere sufrir y sufre:

> ¡Pero si yo no quiero oponerme a la vida, Lina! Yo lo que quiero es no sufrir, y sufro. Manoteo sólo para salir de la trampa.[636]

Cuando se atreva a sufrir se atreverá a vivir. Ágata no quiere sufrir y es por eso que

[634] Ibidem, 405
[635] Ibidem, 470
[636] Ibidem, 470

tiene dificultades para gozar.

La vivencia del dolor es fundamental. Siempre hay una búsqueda de los personajes, del hombre, para no sentir el dolor cuando es el dolor quien los humaniza totalmente. Con el dolor aprenderán a gozar.

A lo largo de "Octubre, Octubre", en los capítulos que hacen referencia a Ágata y Luis, no se habla del placer concreto ni de los efectos que produce, ni siquiera en el rostro. Esto nos hace suponer el concepto que tiene el novelista del placer que se manifiesta en cómo lo viven los personajes. Ágata y Luis sólo al final de **Octubre, Octubre** reconocen el goce de la relación sexual:

> ¿De qué te sorprendes, por qué rechazas tu goce?...,Y te pondré un espejo delante para que veas tu cara de San Bernardo en éxtasis? ¡Oh, sí! ¿la mía, qué? ¡A mucha honra, no lo niego, no tengo prejuicios![637]

Y con el placer adquiere entonces valor la mirada. No tienen miedo, no se esconden. Se pueden ver. Ya no tienen pudor, no se sienten sucios. El germen amoroso de la mirada, de gran resonancia petrarquista, y la concepción del amor como iniciativa espiritual, están presentes en Ágata al final de la novela. Hay que señalar que la referencia que hace Ágata de la mirada de Luis es una mirada religiosa, de alguien en éxtasis, y para ello toma como referencia un cuadro de Ribera:

> El erotismo está íntimamente ligado a la obra de arte en general, ya sea literaría o pictórica o escultórica, como elemento indispensable de poner en marcha el impulso creador del artista y, a la vez, de accionar los resortes receptivos del lector o del destinatario natural de la obra artística..[638]

Otra de las características de Ágata es el deseo de ser salvadora: su necesidad se contrapone a la autonomía. Es evidente que las angustias metafísicas de los personajes no se pueden representar en estado de puras ideas sino que lo hacen encarnándose en problemas sicológicos. En Ágata hay una preocupación por el otro, de salvarlo, que esconde un deseo de huir de uno mismo, de no preocuparse por uno. Y a la vez hay una cierta conciencia de esa huída:

> "¿qué ha sido Luis?¿qué es? o acaso el problema es este ¿qué soy yo?"[639]

Hay que señalar que los personajes tienen una cultura "sicoanalítica". Hacen análisis de su situación: en su pasado encuentran la explicación del presente. El análisis le permite racionalizar las experiencias:

> En su infancia está la explicación; como en la mía. Sin madre, como yo. Pero al menos tengo padre. ¿lo tengo? Pero ¡por qué, por qué, por qué! Esa distancia, esa ausencia. Peor estuvo Luís. Al menos, padre me dio el primer impulso. Luis, sin nadie. Por eso se ampara en mí... No ha tenido madre y busca una. Le haré volar por su cuenta; le enseñaré...Le enseñaré a volar. Es curioso: yo no sé volar,pero estoy segura de poder enseñarle. Con energía, claro. Es complicado: para él la tengo; para mí, no.[640]

En Ágata la palabra salvación es clave. La actitud salvadora de este personaje va evolucionando, pero sólo al final adquiere un verdadero significado: no es una huída. Esta

---

[637] Ibidem, 619

[638] A. M. Moix, en Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular,Tuero,Madrid, 1992, pág. 200

[639] J. L. Sampedro, **op. cit**., 1982, pág. 406

[640] Ibidem, 326

palabra está llena de connotaciones bíblicas, siendo el agua uno de los principales elementos simbólicos. Ágata se siente liberadora de Luis, lo salva de las aguas:

> Pero yo era su soporte, su navío. Sacándole de las aguas. Salvándole del Sena, del Bósforo...¿Se tiró también al Guadalquivir?...No importa: yo salvándole.[641]

En un principio Ágata siempre actúa como salvadora de Luis. Se siente superior, quiere salvar y ayudarle; como salvadora tiene ciertos rasgos de omnipotencia. Y a la vez es portadora de la reacción típica de quien deseó ser amada y no recibió el amor que esperaba; por ello desea salvar a otras personas para que de alguna manera nadie sufra como ella. Necesita sentirse importante para alguien, ser amada. Su propia energía no la utiliza para ella, no la canaliza hacia ella. La necesidad del otro no reconocida, disfrazada bajo la apariencia de salvarlo, marca su destino vital.

Es imposible salvar al otro desde un comportamiento narcisista. Ágata en el otro busca con desesperación su propia imagen. En el fondo no existe el otro. El otro está sólo en función de sí misma. Ágata busca sus referencias personales en el otro. Se alimenta de ella misma. Se busca en el otro. Se relaciona para encontrarse consigo misma. A menudo se puede confundir el deseo de salvación con el amor. A lo largo del proceso Ágata, por el acto espiritual del amor, es capaz de ver los trazos y rasgos esenciales en la persona amada, y ver también sus potencias. Ve al otro al hacerle consciente de lo que puede ser y de lo que puede llegar a ser, logra que esas potencias se conviertan en realidad.

En relación con sus deseos de salvar al otro hay una actitud que se repite en Ágata: la no aceptación su debilidad. Ser débil significa para ella necesitar al otro. Una manera de enmascarar ese sentimiento es dominar al otro, querer salvarlo. La preocupación por el otro es una forma de huida de sí misma. Ágata se siente profundamente débil y esconde esa debilidad por medio de corazas, se defiende de los otros entrando en competencia o escondiéndose. Al hablar del nuevo nombre que le dan sus compañeros, Ágata, en lugar de Águeda, expresa muy claramente su satisfacción por su identificación con el padre y con la piedra:

> Me encantó el "ágata fortificada" con colores en líneas quebradas como plano de baluarte. Ésa soy yo.[642]

Ágata tiene dificultades en recibir. Para recibir hay que reconocerse muy débil. Se apunta en la historia de Ágata la dificultad que tiene en recibir. Esta incapacidad se refleja evidentemente en la sexualidad:

> Me falta la conformidad, la educación en el matar recibiendo.[643]

El no ser capaz de recibir le hace sentir profundamente sola. No acepta la soledad. No es el ensimismamiento, ya sea de conmiseración o de desprecio, lo que puede romper la formación del círculo vicioso; la clave para curarse está en la trascendencia de uno mismo:

> Para salvarse de ella se acepta todo, y a mis años aún más. No hay quien la resista. Los voluntarios para experimentarla, en cámaras oscuras e insonoras, pierden pronto su discernimiento. La orientación, la

[641] Ibidem, 580
[642] Ibidem, 292
[643] Ibidem, 472

conciencia de sí mismos. Se desintegran. Enloquecen.[644]

Los sentimientos de soledad que ha vivido siempre reverdecen ante cualquier otro abandono y así sucede cuando se produce el abandono de Gloria. Se siente como muérdago sin árbol, hiedra sin muralla. Ágata intenta superar su sentimiento de soledad a través del sexo, pero tiene muchos problemas. Puede de alguna forma vivir con libertad la sexualidad mientras cree que está salvando a alguien. El sentimiento de superioridad respecto al otro le da seguridad, es un elemento nuclear en la construcción del personaje:

> Ese matrimonio, ese divorcio, me ha complicado las cosas. Ya no sé bien qué es Luis. ¿Antes tan claro, tan fácil convivir! Era el hombre fracasado, sin éxito con las mujeres y de ternura inédita. Pero ahora, como todos.[645]

¿Por qué hacerle hombre? ¿Para sentirse ella mujer? La mirada al otro es una manera de encontrarse. Ágata no ha descubierto el valor de su propia intimidad; sin intimidad no hay autonomía ni autoestima. El sentimiento de soledad, cuando no se ha interiorizado como una realidad personal y a la vez como posibilidad de autorealización, a menudo produce un sentimiento de odio, de resentimiento hacia los otros.

Ágata tiene mucho de *voyeur* respecto al sexo. Ésta es otra de sus características. Le es más fácil sentir emoción a través de lo que hacen los otros. No deja que la vida le penetre. La violencia es una necesidad para que se rompa el cristal, el aislamiento en que vive. Ágata es un voyeur. Siente emoción ante el espectáculo. Espía a Tere y a Mateo mientras hacen el amor:

> Sabor a sangre en mi boca: me había mordido los nudillos!En mis palmas, rojas marcas de mis uñas clavadas...Temblaban mis piernas...gemidos aterciopelados. Tanto que aún los tengo en los oídos porqué no percibí su fín y acaso continúan todavía.[646]

Como todo *voyeur*, Ágata de alguna manera intenta sentir a través de la contemplación, no de la acción. Lo que ve a escondidas y le conmueve es la sexualidad desde la agresividad. En "Octubre, Octubre", el lenguaje del que se sirve el erotismo huye de toda explicitación. El erotismo posee así una cualidad eminentemente secreta.

Un aspecto que hay que señalar en la novela "Octubre, Octubre" es que como el relato está escrito con la voz de los protagonistas Ágata y Luis, en primera persona, el lector es de alguna manera alguien que espía. El *voyeur* de la novela, el que lee, es un mirón de la imaginación del otro, pero un *voyeur* del relato, no de la imagen. No sucede así cuando es el narrador en tercera persona quien nos explica lo que ocurre. Con Ágata, el que parece que está alli, en una narración en primera persona, es el lector y no el narrador, por lo que la sensación de cercanía es más fuerte.

Con el monólogo interior el novelista intenta la introducción directa del lector en la vida interior del personaje, sin ninguna intervención por parte del autor para explicarla o glosarla. Genette[647] prefiere hablar de discurso inmediato puesto que lo esencial no es que sea interior, sino que se emancipe en seguida de cualquier tutela narrativa. Puede llegar al verdadero autoanálisis, que consiste en poner al desnudo - a veces con implacable lucidez- las contradicciones interiores.

---

[644] Ibidem, 405
[645] Ibidem, 293
[646] Ibidem, 474
[647] Citado por R. Bourneuf y R.Ouellet, **La novela,** Ariel, Barcelona, 1985, pág. 89

En la novela, los protagonistas no sólo nos explican lo que ven sino también sus pensamientos y sentimientos. Así, en "Octubre, Octubre", nos encontramos con imágenes, pensamientos y sentimientos respecto a la sexualidad, de una forma directa; de este modo el autor consigue que los lectores participen en la obra implicándose, encontrándose atrapados por las situaciones que describe.

En relacion con la sexualidad que viven Ágata y Luis, curiosamente a los dos personajes les gusta contemplar lo que no se ve a simple vista, no sintiendose muy atraídos en la contemplación del rostro del otro en la relación sexual. Muy pocas veces el autor nos habla de los rostros de los personajes en el momento del placer; parece que el discurso mental es más importante, sólo al final se produce un cambio.

Actuando casi como espejo de la relación de Ágata y Luis está la de Paco y Flora, y ahí sí aparece el juego de las miradas desde el primer momento; de una forma nueva se siente gozo y también el rubor y la vergüenza del propio cuerpo por no ser suficientemente hermoso. La mirada adquiere una importancia decisiva:

> ...cuando ella abre perezosa los ojos se encuentra los oscuros del muchacho, profundos sobre la sonrisa blanca, y se encienden en Flora rubores olvidados.¡Mostrarse a él desnuda, en su casi ya vencida madurez! Atribulada, se sube la sábana hasta los pechos.[648]

BIBLIOTECA VIRTUAL

IV.1.2. Génesis de su indefinición

El descenso al yo en Ágata se inicia en "Octubre, Octubre" a partir de un abandono. Ágata se siente rechazada por Gloria. La situación de abandono pone en evidencia su ser incapaz de aceptarse a sí misma, de aceptar la vida y de recrearla. J.L.S al poner en evidencia esa realidad de los personajes les hace mirar a su pasado para encontrar las causas de esa realidad presente, su explicación, y por esta razón Ágata va explicando su biografía. Los datos biográficos que nos ofrece tienen una razón de ser evidente, encontrar allí la explicación de su estado actual. Ello se produce porque ha habido una ruptura que ha puesto en evidencia la fragilidad de su ser.

El yo es el pasado, la capacidad de acumular cosas, virtudes, ideas. A lo largo de la novela podemos ver cómo el pensamiento de Ágata es el resultado de este acondicionamiento del ayer, y cómo con ese instrumento está tratando de aprender lo incognoscible. Las distintas maneras que tiene la protagonista de ver la realidad son distintas formas de mirarla y en el mirar siempre hay una progresión de los acontecimientos.

Darse cuenta de los caminos del deseo es conocimiento. El personaje de Ágata a menudo hace reflexión de su propia reflexión. La historia que nos cuenta no es una historia extraña en cuanto al tema; lo que la distingue es su forma de hacerlo, la situación de los protagonistas, el espacio, la relación con el medio.

a. Una historia familiar. Falsa y verdadera

En relación con el tiempo hay que decir que Ágata desde el presente hace una vivencia, lectura, del pasado porque sabe que el pasado está condicionando el presente. La novela se centra en determinadas épocas a causa de la memoria, que siempre es selectiva y pone de manifiesto lo que hemos elaborado, lo que es experiencia.

[648] Ibidem, 556

El padre es un mito. Todo al final es siempre ausencia. La ausencia siempre provoca un vacío que se llena con la memoria. Ágata al hacer memoria pone en evidencia el valor de la palabra y el temor de perderla. Nada ha perdido irremediablemente en el pasado; haber pasado significa que todo se ha salvado definitivamente del pasado. Una modalidad del conocimiento es el fortalecimiento del pasado. La memoria es la carne de su vida, carne asaetada, diría Miguel. Ágata, de sus antecedentes familiaries, destaca varios aspectos: uno de ellos es el sentimiento de marginación en el que vivió. Siente que su mundo afectivo pobre en afectos y rico en carencias está muy determinado por la infancia:

> Mi padre no pudo educarme. Primero en Zaragoza en aeródromo yendo y viniendo a Pamplona. Luego huído, y yo prisionera. Primero, con mi madre, presa del tío Conrado y de su mundo. Después, nunca he tenido casa: colegio interna, Colegio Mayor, residencias, pensiones... Soy lo que me han hecho. Vencida desde la infancia: perdieron los míos. Solamente aprendí emociones con sor Natalia, pero se la llevaron pronto.[649]

Es la hija del rojo, del sacrílego que osó arrojar bombas sobre el tamplo del Pilar. Además de esta marginación hay un sentimiento de vacío por la ausencia del padre, de ahí que su presencia se evoque a través de un objeto que llega a ser un símbolo: la gumía. Ágata y Luis a lo largo del texto toman conciencia de una serie de recuerdos, descubren que a cualquier nivel del ser son memoria:

> Cuando mi sarrampión estaba padre. Era la seguridad, la salud. Fue cuando me regaló la gumía... Gumía y arrancó el amor en cuerpo a cuerpo... Símbolo de su poder...Mientras la conserve la conservo a padre. Si va a casa de mi tía la pierdo y me quedo sin padre.[650]

Hay un identificación total de la persona con el objeto. Nunca la experiencia interior es dada independientemente de las visiones objetivas; sino que por el contrario, la encontramos siempre ligada a tal o cual aspecto, innegablemente objetivo. Los sentimientos son localizados por Ágata ante determinados recuerdos que necesitan las coordenadas de espacio y tiempo. Este personaje, los personajes en general, viven una tensión entre el aquí-ahora rechazado y el mítico allá-entonces evocado. Esta tensión es una corriente anímica que provoca el viaje, a veces imaginario y siempre real. Cuando Gloria quiere utilizar la gumía en las relaciones sexuales no puede. Ágata se lo impide:

> ¡No, la gumía no!... "Era de padre no la toques con esas manos" (de puta -peuré- puestas en trofeo sagrado).[651]

El valor que se le da al objeto, aparece desde distintos puntos de vista, en distintas situaciones. Esta forma de acercarse al objeto es ciertamente casi la única válida. Nos da su verdadero valor. Pone en evidencia la riqueza del mundo subjetivo.

Ante el abandono de Gloria, el que se hace presente es el del padre. La experiencia actual está reforzando el pasado. La mente de Ágata es el resultado de lo pasado, del tiempo, su pensamiento es el producto de muchos ayeres. El pensamiento que ahora tiene es el resultado de lo conocido y por lo tanto no puede sondear lo desconocido. Da una respuesta de lo que ha sido, la respuesta de la memoria. Ágata se siente abandonada y de nuevo se revive en el pasado, en el abandono del que siempre se ha sentido víctima:

---

[649] Ibidem, 174
[650] Ibidem, 98
[651] Ibidem, 69

¿Cómo es posible que sigamos años y años separados? los dos solos aquí y allí. Quizá él no lo esté pero yo comprendería. ¿Qué motivos le impiden llamarle? padre, padre ¿Por qué me has abandonado?[652]

Esta frase final es un *leitmotiv* que se va repitiendo a lo largo de la novela.

En Luis, Pablo y Miguel a través del motete de Mozart. En toda la obra el sentimiento de abandono es muy fuerte, el grito de "Elí, Elí" lo pone de manifiesto. El sentimiento de abandono da dolor. En contraposición a ese grito, la Pietà de Miguel Ángel es la imagen que se repite de distintas formas a lo largo de la obra. En ella el hombre al final es recogido por la madre. La muerte en brazos de la madre que le dió la vida. De nuevo el hombre vuelve al "seno materno"; con el nacimiento se le echó afuera, se le abandonó. Con la muerte desaparece el grito de abandono.

No hay que olvidar que toda novela surge de una inicial y radical soledad en la que la intimidad y consciencia permite poco a poco el recuerdo con el cual se quiere conjurar el olvido. Todo el texto es expresión individual que se dirige a un colectivo.

El personaje de Ágata posee un mundo interno rico. Tiene un profundo sentimiento de dolor con el cual lucha continuamente: negándolo, enmascarándolo, huyendo, anestesiándolo. Al final de la novela se atreverá y vivirá el dolor. El dolor produce una nueva sensibilidad en ella y un acercamiento al dolor de los otros de una forma diferente. Si la mayoría de hombres son para Ágata una amenaza por su sexo, el padre no lo será, se salvará:

- Menos a padre
- Padre era diferente
- El único
- Único[653]

Hay añoranza de su padre, necesidad de él en exclusiva. Ágata, con la exaltación de su ánimo indefenso, necesita crearse un absoluto al que someterse y sacrificarse sin reservas, y que debe adorar para convencerse de que vive de modo poético, para dar sentido a su propia existencia todavía informe que, en caso contrario, parece consumirse en una vacía e indefinible melancolía:

¡Si al menos padre escribiera más! Aunque su servicio se lo impedirá, habrá de ser prudente ¿Continuará en Argel con esa Gaby?... Comprendo que necesite una mujer pero no que eso me excluya[654]

Casi todos los acontecimientos de la vida diaria de Ágata hacen referencia al padre. Miguel en la novela nos relata cómo los personajes, Ágata en concreto, establecen conexiones entre lo que le sucede y los sentimientos o recuerdos de seres queridos. Hay que señalar que las referencias a menudo se convierten en identificaciones. Y también señalar que al igual que hay procesos de identificación con objetos relacionados con el padre, esta identificación Ágata desea tenerla en casi todo, dado que para ella equivale a una forma de poseerlo:

Así me asemejo a padre. "Ágata" con la t y las tres aes, me endurece, me aproxima a él. ¡Ojalá también me acercara en el espacio! Siempre lejos.[655]

---

[652] Ibidem, 97
[653] Ibidem, 100
[654] Ibidem, 173
[655] Ibidem, 291

Parece que cuanto más alejada está de su padre más grande es el proceso de identificación, más deseos siente de ser absorbida. La memoria del padre para Ágata es en el fondo un momento de vacío, de soledad, de añoranza y de silencio, un enorme agujero en el que se busca intensamente a alguien que, por no estar presente, está presente en la memoria:

> No se puede confiar en nadie. Sólo padre no me engañó nunca. Me ha dejado sola, eso sí, demasiado sola; pero no me ha traicionado.¡Y yo le correspondo disculpando a tío Conrado o tratando de comprender y de ayudar a Luis![656]

Con el abandono de Gloria toda la coherencia del mundo que había construido Ágata a su alrededor se derrumbará. La crisis personal aumenta, llega a su punto más álgido con el descubrimiento de la traición de su padre. El personaje de Ágata se sitúa entonces al amanecer de la edad adulta, por una parte llora la pérdida del padre idealizado mientras, aunque no lo confiese, se libera con fuerza hacia un futuro excitante, esperanzador y aventurado:

> Luis me engañó unos meses; padre treinta años. Mi dios venido abajo. ¿Por qué, por qué, por qué? Imposible...¿También mentira sus besos paternales? ¡Tanta seguridad como me daban! Oír sus pasos en la escalera de Pamplona, mi cuarto de juegos tabique por medio del rellano ¡qué acelerón de sangre![657]

La desaparición del progenitor es siempre traumática para el hijo. Mientras que la muerte del padre se considera casi siempre natural o irremediable e inflinge dolorosos sentimientos de duelo, de pérdida, de tristeza, la ausencia paterna por otras causas produce confusión, angustia, culpa, rabia y emociones profundas de rechazo o de abandono. Ágata analiza su relación con su padre. Se nos presenta como mujer que se conoce y hace análisis de la realidad, parece que "se sabe":

> Necesitaba esa fe. Necesitamos todos alguna. Cuando yo creía en padre estaba menos sola. Nunca tanto como estas semanas, desde la llegada del argelino y, después, la huída de Luis hasta hoy. Padre era mi cimiento, mi tierra firme. De acero, como la gumía.[658]

Algunas de las referencias a la infancia se relacionan con espacios concretos: veranos en Melilla, Pamplona. Sólo al final, cuando hay un perdón, una comprensión de la historia personal, hay una comprensión de la historia de todos aquellos que forman y han formado parte de su vida; de todos aquellos que la marcaron, que la hicieron ser como es y no otra:

> La plena aceptación es la plena libertad...me he liberado de mi padre...rebasé esa servidumbre.Y ahora hasta le quiero. Me lo hace ver como víctima.¡Claro que fue desgraciado! ¡Pobre padre! viviste como te fue posible. Como todos. Como yo si no hubiera tenido esta suerte de ahora...[659]

El valor incondicional del hombre constituye la dignidad del hombre, del personaje de Ágata, que es independiente del valor de la utilidad. Lo decisivo en su historia es siempre la toma de postura personal. Ágata descubre que la persona íntima no es lo que uno tiene, sino lo que es en lo más profundo de su ser.

Junto a la figura del padre está la de la madre. Ágata vive su pasado con la conciencia

[656] Ibidem, 361-362
[657] Ibidem, 405
[658] Ibidem, 503
[659] Ibidem, 611

de que le robaron lo más importante: el padre y la madre. El mundo afectivo de la infancia favorece la autonomía y la autoestima; cuando esto falla hay un sentimiento de abandono que comporta un sentimiento de dependencia, de vergüenza y una incapacidad de transgresión.

A lo largo de "Octubre, Octubre" hay también varias referencias a la falta de cariño materno. Ágata siente que su vida ha sido amputada en su origen:

> Leche me ha faltado a mí. Materna; de amor estoy hambrienta.[660]

Las alusiones a la madre tienen a menudo como punto de referencia el pecho, símbolo femenino clave, que en este caso se refiere simbólicamente a la necesidad primaria de alimentación. De una u otra forma Ágata expresa ese deseo, la necesidad primera de ser tocado, acariciado:

> Su hijito también desnudo, gateando sobre el vientre materno: Lo que no tuve ¿Es por eso? cuando mi boca buscó, un pezón humano sólo encontró caucho tratado con azufre moldeado.[661]

Las primeras señales de aprobación, de reconocimiento y de afecto que trasmite el padre y la madre al niño, meramente con su presencia, son vitales, porque constituyen la fuente más importante de seguridad, de autoestima y de identificación personal. La mayoría de los problemas que vive Ágata ahora a sus treinta años, entre ellos la falta de goce sexual y la torpeza en sus relaciones sexuales, parecen obedecer ya a una falta de afecto en la infancia:

> Pedagogía de Tere: la ducha escocesa. ¿Y por qué no? Más nefasta la que padecí: no tocarme nadie. Mantenida a distancia. En cuarentena[662]

Hacia el final de la novela Ágata se reconcilia con su infancia, consigo misma. Hay comprensión y aceptación del pasado. Luis se siente a lo largo de su proceso personal identificado con su madre, Ágata con su padre. Con el tiempo romperán el mito y comprenderán al hombre, también desdichado, que fue su padre y Ágata a la mujer desgraciada que fue su madre:

> Al perder a padre me conmueve mi madre, la recobro. No la comprendí nunca, me deslumbró su marido...¡Cómo debió sufrir![663]

Junto a la ausencia del padre y la madre y, al mismo tiempo, la presencia mitificada del padre, aparece otra pareja paternal en la vida de Ágata, la de tío Conrado y Claudia. Ágata recuerda sobre todo esta relación con motivo de la muerte de tío Conrado. Ella, Águeda, también ha vivido en París. En su vida, tía Regina y tío Conrado:

> No escribo a la tía desde... Eso, desde París:... Ocho años ya... Ha muerto tío Conrado en Tenerife ¿Y a mi qué?[664]

A los diez años se fue a vivir con sus tíos. Tío Conrado muere veinte años después siendo Capitán general de Canarias. A los treinta años Ágata descubre que no sabe nada de

---

[660] Ibidem, 98
[661] Ibidem, 70
[662] Ibidem, 130
[663] Ibidem, 406
[664] Ibidem, 201

ese hombre, que no siente pena por él, sólo odio, rabia por no haber sido capaz de amar a nadie:

> Lo que te quería el pobre tío... Ni el tío era bueno, ni yo rezo hace tiempo. ¡Si la tenía en un puño: no hubo mujer mas esclava! Se pasaba el tiempo ofendiéndola porque no tenían hijos cuando seguramente el estéril sería él[665]

Es curioso ver como vive los acontecimientos el personaje de Ágata y cómo lo carga de significado. Les da un significado especial, los racionaliza y de esa forma inhibe los sentimientos positivos y negativos que despiertan en élla, sobre todo los negativos. Es una forma de sublimar los sentimientos que no le gustan. Ante la muerte de tío Conrado exclama:

> He enterrado al teniente coronel, al capitán general de Canarias! Soy más fuerte que él, más que el monstruito ¡Soy dueña del esclavo que me peina![666]

Ella no lo ha matado ni enterrado. Ha fallecido de muerte natural; confunde el deseo con la realidad. Nunca se ha rebelado ante una situación injusta. La rabia ha sido inhibida, no ha sabido expresarla, de ahí que quede el rencor. Si la gumía es un fetiche que conserva desde la infancia, también lo hubiera sido la Juana de Arco que su tío aplastó. Agata le odiará desde entonces, un odio que se convirtió en rencor a lo largo de los años:

> Aquella Juana de Arco, pequeñita de calamina. Uno de mis poquísimos recuerdos infantiles de París. Desapareció. Fue tío Conrado, claro. Como no podía destruir a padre aplastó con la bota su recuerdo y la tiró.[667]

La única realidad afectivo-sexual que Ágata ha vivido y recuerda gratamente es con Sor Natalia. El recuerdo de esta relación es un punto de referencia en los momentos duros, de angustia. Hemos de señalar que esta relación crece y alimenta dentro del mundo religioso, lo cual hace más comprensible la experiencia mistico religiosa que nos explica el novelista Miguel:

> Sor Natalia me acariciaba la frente, en mi cama del colegio, disipando sombras y temores. Ahora la necesito, aquella mano.[668]

Esa relación le dio la seguridad que necesitaba, vivía en un mundo de sombras y temores, de una soledad angustiosa. Las caricias que recibió de ella fueron un refugio, un puerto seguro donde resguardarse. Desde el presente hace memoria de aquel pasado emocionalmente tan intenso:

> Su caricia era mi oxígeno ¿Hubiera enfermado, quizá, sin ella?... Cuando me torcí el tobillo en la escalera ¡qué voluptuosas sus manos en mi pie desnudo![669]

Ágata al buscar dentro de sí todas aquellas relaciones que configuraron su identidad de ahora, hace memoria de su historia con el monstruito. En sus recuerdos ésa fue una experiencia traumática que explica su miedo al sexo y se da cuenta de que conserva todavía el

[665] Ibidem, 202
[666] Ibidem, 208
[667] Ibidem, 172
[668] Ibidem, 62
[669] Ibidem, 65

sentimiento de violación que experimentó:

> Los gamberros de doce años que nos acosaban a la salida. Todavía me sofoco, ¿No empezaría ahí todo?¿Y qué es todo? Me tiraron al suelo, me levantaron la falda y empezaron a bajarme la braguita.. Chillé le mordí... Me pesaba el salvaje y unas manos tiraban de la bragas.[670]

La historia del monstruito la cuenta en alternancia con la historia de la caverna, escena clave en el mundo que se describe en "Octubre, Octubre". El novelista además pone en evidencia a través de Ágata que si lo vivido siempre es decisorio, lo es más lo vivido que se quiere olvidar, que no se quiere recordar. La protagonista ha hecho una deformación de los recuerdos para de alguna manera poder justificar el comportamiento. Ágata vio lo que no quería ver, la infidelidad de su padre; esta situación le causó dolor pero enmascaró ese dolor, esa frustración la sublimó mitificando más al padre. No fue capaz de dar una respuesta y se convirtió en cómplice:

> Pero lo decisivo: esos recuerdos...¡Los recuerdo! El monstruito era el grandullón del curso y el más tonto. Se abalanzó sobre mí porque le incitaron los otros. No sabía lo que hacía, no hubiera pasado nada. Como una pelea de chicos ¡Y me marcó toda la vida!...Y lo otro lo más grave y por eso más olvidado aún. Cuando sorprendí a padre acosando a Maximina, aquella criada de siempre. No llegué a ver lo que hacían (estoy viéndoles -ahora- recomponerse la ropa) pero me marcó a fuego. Por dentro, sin yo saberlo...[671]

En el presente, en su historia personal, Ágata se acerca a Gloria, a Luís, a Don Rafael, y contempla a Tere y a Mateo. En estas relaciones aparece siempre la reflexión que se convierte en duda de su vivencia de la sexualidad. Cada experiencia le recuerda otra. La experiencia con Gloria le trae a la memoria la de Sor Natalia.

En un principio el recuerdo pasado y el casi presente se evoca no como investigación y análisis conceptual lógico sino como una necesidad. El erotismo, en las relaciones que establece Ágata con Gloria, no se reduce a un aspecto separado del resto de la vida, tal como está en la mayoría de hombres, sino que abarca una realidad total. Incluso compara sus armarios, sombríos, sin color, con el de Gloria.

b. Una educación represiva

Hubiera sido fácil para el autor de **Octubre Octubre** cargar las culpas de la vivencia que tienen Ágata y Luis de la sexualidad sólo a una educación religiosa o a un contexto social, el franquismo; él sabe que la educación refuerza las ideas familiares al igual que la iglesia. Ágata recuerda el mundo religioso que vivió:

> la homilía del capellán al domingo siguiente. La altísima virtud de la virginidad, la honra, el escándalo y la piedra de molino colgada al cuello ¡qué cosas se decían todavía en 1951![672]

El novelista no cae en una trampa maniquea y hace que la verosimilitud de los personajes y del personaje en concreto de Ágata se consiga al hacer de ellos una totalidad que tiene su sentido, si se lee e interpretan desde distintos puntos de vista, no sólo desde un eje

[670] Ibidem, 202
[671] Ibidem, 580
[672] Ibidem, 359

vertical sino desde las dos coordenadas: vertical y horizontal, personal y social, yo y mis circunstancias. Todas las sociedades intentan de alguna manera organizar la vida del individuo y eso siempre se hace diciendo que es un bien para todos. Siempre hay quienes se creen autorizados a decir la última palabra:

> Ideas, razonamientos...¡fantasmagorias! Escriben lo que imaginan y luego se aceptan sus escritos como verdaderos. "Lo asegura Plinio el Viejo." "Está en un manuscrito del siglo lX"...Escriben que, esto es bueno y aquello malo. Gustos prohibidos, aromas proscritos, aunque sean aromas de la vida...Vedándonos el sudor del sexo quienes ignoran cómo se goza. ¡E imponen sus tabúes![673]

Ágata poco a poco sabe cual es su ser en proceso. Sabe que hay un abismo entre lo que comprende, entiende en los otros, en los libros, y lo que ella vive interiormente. En ella la experiencia interior se ve en algunos casos como contraria a la cultura. Comprende que la forma de vivir la sexualidad de Lina es natural, pero ella tiene otra naturalidad. La educación de la que es consciente y en la que se siente atrapada le hace decir:

> Lo comprendo intelectualmente, pero ¿sabría yo vivirlo así? No; será un cataclismo, una falla geológica...le digo mi horror de sentirme bajo el hombre como una mariposa clavada en su asa...¿Por qué mi desajuste entre el cuerpo y la mente? Me han enseñado miles de cosas, pero no a vivir siendo lo que soy. Soy un sexo, pero no me enseñan como.[674]

A lo largo del texto Ágata madura hacia su mismidad, madura al encuentro de la verdad y lo hace desde el subjetivismo profundo y verdadero que no deja de ser una de las condiciones fundamentales de la universalidad. El novelista crea a un personaje, libre en la realización de los "valores actitudinales", que aprende a adoptar una actitud correcta ante una limitación de posibilidades. Esta libertad no tiene condiciones, es una libertad "bajo cualquier circunstancia" y hasta el último suspiro.

De alguna forma Ágata y Luis al final de la novela se nos presentan como hombres independientes, tanto del factor hereditario como de su medio, que se pueden mover libremente en el espacio que éstos le dejan; dentro de este campo de acción, el personaje se mueve libremente. El novelista tiene en cuenta esta libertad. El factor hereditario no lo pueden modificar, y el medio sólo en parte, y no de pronto. Se apela a la libertad frente a la supremacía de la herencia y el medio ambiente.

Aparte del factor hereditario y del medio, aparte de la herencia y el entorno, se encuentra también la decisión del personaje, que lo eleva por encima de su simple condicionamiento.

Ágata necesita un gran estímulo para, a pesar del condicionamiento que supone la herencia y el medio, arriesgarlo todo cuando se trata de apelar a la libertad humana. El factor hereditario, como hemos visto, no es en sí nada de mucho o poco valor, sino que ella hace de él una propiedad más o menos valiosa. Cuando le interesa, cuando vale la pena el personaje, puede ser más fuerte que las condiciones exteriores e interiores; puede resistirlas y es libre dentro del campo de acción que les deja el destino.

Por todo ello, y de acuerdo con el acontecer, "Octubre, Octubre" puede considerarse novela de formación o educación. Sus características se acercan al *Bildungsroman*, un tipo de relato en el que se narra la historia de un personaje a lo largo del complejo camino de su formación intelectual, moral o sentimental entre la juventud y la madurez que acaba con una autolimitación voluntaria.

---

[673] Ibidem, 581
[674] Ibidem, 360

Esta novela de alguna forma sigue la formación sicológica y social de un personaje hasta su completa madurez, ilustrando con ella los conflictos con el mundo exterior sitos en un amplio marco histórico-cultural. En este sentido, su configuración sigue el modelo del *Entwicklungroman.*

IV.1.3. Luis. Su incertidumbre

En nuestra novela el autor parte del hombre. El hombre es más importante que los acontecimientos. El hombre es siempre quien da voz a los acontecimientos. Debido a ello hay que señalar que los personajes de Ágata y Luis tienen un mundo interno cuya complejidad no es menor a su extremada riqueza psicológica.

Cada personaje es distinto de todos los demás. Son conscientes de que su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás un interés, pero sólo él está interesado directamente. Sólo él nace. Sólo él muere. Entre Ágata y Luis, hay un abismo, hay una discontinuidad. Los dos son personajes con vida hacia dentro, para ellos explorar el mundo personal se convierte en la gran aventura. Cultivan la existencia. La vida no se siente como consumo. Prefieren el ser al tener. Estos personajes tienen conciencia de sus subdesarrollos, de todo aquello que no han llegado a ser. De algún modo estos subdesarrollos son su esperanza. Tienen distintos sentimientos, pero sobre todo el sentimiento de dolor. Este les produce una especial sensibilidad y un acercamiento al dolor de los otros de una forma nueva.

El personaje de Luis, en distintas ocasiones y a lo largo de la novela, es el espejo de Ágata en el cual se refleja, ésta también es el espejo en el que él se reconoce y revela. Son el uno para el otro una necesidad. Sin Luis difícilmente Ágata se encontraría con ella misma. Luis es un receptáculo de la personalidad de Ágata. Ésta se moldea, adquiere su ser gracias a él. Lo mismo le sucede a Luis respecto a Ágata.

Luis, cuando comienza, la novela acaba de llegar a Madrid; su llegada, su presencia, va a producir un cambio en él y en los que le rodean. Las relaciones de cualquier grupo humano sufren una transformación cuando aparece un individuo nuevo en ese grupo. Tardará más o menos tiempo, tendrá más o menos importancia, pero nada será igual. Todo individuo actúa como una cuña y el boquete se abre tarde o temprano. Luis entra en el espacio sabiendo que es su ambiente natural, la verdadera patria de su corazón en la que desea hallarse a sí mismo. Acaba de abandonar París. En este sentido hay el rito iniciático del viaje, de la *quête*, a la manera de la aventura argonáutica o del periplo homérico clásicos. Los personajes que se van, en el fondo, parten a la conquista del poder, la pasión, la felicidad, o bien tratan de extinguir o satisfacer alguna pasión devoradora. Luis va en busca de la felicidad y la felicidad para este personaje está en relación con el conocimiento. Ágata va a su pasado, nos lo cuenta a causa de un problema de abandono. Luis va a su pasado porque quiere saber quien es**.**

Octubre, Octubre no tiene otra moral que el conocimiento. Las distintas novelas de Miguel, son una sucesión de descubrimientos. Luis es un personaje que vive inmerso en el tiempo seguramente por el peso con que vive el pasado:

> ¿Me asomo a un futuro?, ¿desafiaré mi pasado?..[675]

A lo largo de la novela Luis vive el presente mirando al pasado y hasta que ese pasado no está totalmente asimilado no hay una vivencia más plena, más real, del yo en el presente.

[675] Ibidem, 129

Luis y Ágata intentan de algún modo eternizar el pasado, en presente definitivo, el melancólico pasado que alguna vez fue futuro, es decir ilusión. Hay una cierta identificación entre recordar y ser. Luis se enriquece en el recuerdo, o esa forma actualizada del recuerdo que es el afecto. El afecto le une con la gente y crea un mundo no inconsciente. Luis busca su yo en su historia familiar, en unos espacios y unos hombres. También en una cultura, la suya, que ha ido construyendo con los años.

La novela comienza con el personaje de Luis que se sitúa a medio camino, tiene treinta y ocho años, tiene un pasado, ha vivido. Desde el presente el personaje va hacia atrás para comprenderse prospectivamente. De los personajes, tanto Luis como Ágata nos dicen lo que han hecho, lo que hacen, lo que piensan; más que nunca el mundo es palabras, un monólogo interior. Luis va a su pasado porque quiere saber quién es. Hay en él un deseo de saber, una búsqueda. Aspira a justificar en el presente su pasado, pero todo aquello que había de conferirle un sentido se queda al fin en un callejón cerrado. Ágata va a su pasado de una forma más casual, o accidental, se lo presentan los acontecimientos a los que se ve abocada; su encuentro con el yo que es, se realiza de una forma más emotiva. La actitud de Luis, en cambio, es más racional, de ahí que tenga más dificultades que Ágata. Luis tiene un nivel alto de pensamiento abstracto a diferencia de otros personajes. En algunos momentos parece que el pensamiento abstracto conduce a la alienación más que el pensamiento concreto.

BIBLIOTECA VIRTUAL

IV.1.4. Génesis de su indefinición

Quiero resaltar la capacidad del autor para crear un mundo personal tan complejo como para hacer pensar en este mundo y sus criaturas como seres de carne y hueso. Es la complejidad una característica en su obra. Otra característica es que muy pocas cosas aparecen estáticas o petrificadas. Hay una gran movilidad. En sus monólogos Ágata y Luis nos presentan sus coordenadas básicas: su historia familiar y su geografía.

a. Una historia familiar. Unos hombres y unos espacios

La ciudad de Madrid, al comienzo de "Octubre, Octubre", Luis la vive como un lugar que posibilitará el recuerdo, pero se encuentra con que el espacio no es ya idéntico al de su infancia. La pérdida de algunos de esos espacios es una forma, una premonición que nos indica que inevitablemente su infancia ya pasó y que su tiempo es otro como lo es el de la ciudad de Madrid.

Luis es un personaje que al no tener un presente próximo en el Madrid de 1961, en el que se dispone a vivir, necesariamente se ve abocado al recuerdo de lo que era la ciudad cuando era niño:

> Salí de Madrid el 26 de diciembre de 1936. A los trece años.[676]

Había nacido en Madrid concretamente en el teatro Eslava el 2 de Marzo de 1923. Vuelve a Madrid en 1961, cuando ya tiene 38 años. Luis se encuentra solo, abandonado, acaba de volver de París, busca su casa de la infancia y no la encuentra. Hay un paralelismo entre Luis y Ágata al comienzo de la novela: los dos viven el abandono, él no encuentra su casa de infancia y ella es abandonada por Gloria. Casi toda la novela es un largo monólogo

[676] Ibidem, 41

que nos indica que son espectadores y víctimas de la angustia. Al comenzar "Octubre, Octubre" Luis, como hemos dicho, acaba de volver de París. Hay que señalar que para los tres personajes principales de **Octubre, Octubre**,- Ágata, Luis, Miguel-, París es una ciudad de referencia.

La historia de Luis es una historia de partidas y regresos alternados. Va en busca de su casa de infancia, ya que de alguna manera quiere encontrar en ella su vida perdida nuevas motivaciones para vivir:

> ...murió mi vieja casa, sepultada bajo esa fachada nueva, de ladrillo agrio, asesino de mis tesoros, la bola de cristal verde al pie del pasamanos, los peldaños de baldosín rojo con gastado borde de madera...mi destino es la nada, hubo de ser precisamente ella, toda la plaza intacta, ya he muerto hasta en mis piedras, mis maderas, mis cristales.[677]

El personaje de Luis ha creído que es posible encontrar vida en el pasado, pero el pasado es sólo recuerdo y la mayoría de las veces éste es solo una piedra que impide ir hacia delante. En cierto modo el autor, a través del personaje de Luis, apunta una idea que es fundamental en toda la novela: sólo desde la nada se puede ir hacia delante. Esto a primera vista parece una contradicción, pero no es así. A lo largo de todo **Octubre, Octubre** esta idea clave se apunta desde distintos ángulos y distintos personajes:

> ...mi infancia enterrada, ¡un muro, una pared para mi espalda que mis rodillas ceden!...Aniquilado, sólo sobrevive mi garganta, donde rompe un sollozo por la muerte de todo.[678]

Para Luis, el Madrid de comienzo de la novela es la ciudad de su infancia, de los recuerdos, del pasado. Todo esto hace que Luis en el primer capítulo nos hable sobre todo de cómo era esa ciudad en los años treinta. El Madrid que nos muestra es el de la calle, de los espacios abiertos, de espectáculos, de bares...

> Sobrevive la Puerta del Sol, inmóvil cero de las carreteras...vengo con mi recuerdo inmutable, tan intacto en su ayer que no encaja en el ahora...[679]

Sus recuerdos son concretos, no haciendo sólo memoria de la ciudad a través de los ojos sino que nos la recuerda con otras imágenes o asociaciones subjetivas de olores, música, que ponen de manifiesto todo el mundo de sensaciones que conformaban su infancia.

> ...me confortaba en la esquina de la Mallorquina con el olor a ensaimada despedido por los respiraderos del fondo..[680]

Los monólogos de Luis en la novela están determinados por sus "estímulos" particulares y sus particulares afecciones, de forma que le sirven para establecer relaciones teóricas y prácticas con el mundo presente o el pasado y con los otros hombres.

> ...ese programa de música es un bálsamo,...café Universal con aquella orquestina de cinco señoritas, ahí continúan, casi el mismo programa...[681]

---

[677] Ibidem, 24
[678] Ibidem, 24
[679] Ibidem, 20
[680] Ibidem, 21
[681] Ibidem, 20

Hay espacios de Madrid que son recordados pero no habitados: plaza del Biombo, la calle Mayor, la calle de Postas. Aravaca es otro espacio cercano a Madrid que varios personajes evocarán, entre ellos Pablo y María. Para Luis está relacionado con su infancia y adolescencia:

> ...los días luminosos en Aravaca, o quizá fueron sólo unas horas y yo las hice siglos, bastó acaso una tarde llevado por mi padre...[682]

A Aravaca Luis irá años más tarde con Antonio, su gran amor, y héroe de adolescencia. Otro espacio evocado es Argel. Lo recuerda a través de un amigo de juventud: Émile. Encuentra ahí sus años de estudiante, años de profesor ayudante. En esta ocasión Argel es vista como una ciudad en estado de guerra:

> ...la guerra entre la ciudad europes y la Kasbah, entre las casa junto el mar y las azoteas de los alto, entre los bulevres y las callejuelas, los tiroteos diarios, los paracaidistas asaltando viviendas por las terrazas..el FLN y el ejército...las bombas, la terrible de la cafetería de la rue Michelet, la que destrozó el Bar Milky, rue d'Isly...[683]

Cada espacio pertenece a una época de su vida, a un mundo afectivo. Aravaca corresponde a su padre y Antonio, la infancia y la adolescencia, Argel a su juventud. De su vida en París, su pasado más próximo, el recuerdo es suscitado a través de objetos, sus pertenencias que llegan, su equipaje. Hay dos tipos de mecanismos para construir el pasado: a través de la ciudad que no le pertenece totalmente y a la que abandonó y a través de objetos que son suyos:

> ...va poblando mi cama el rebaño de objetos, mis pobres posesiones, mi único patrimonio, qué es el hombre sin ellos, sin fetiches, algo tangible a donde agarrarse, algo diciéndonos que no fue un sueño...[684]

Creo que es muy importante señalar este aspecto. Los objetos no son sólo recuerdo sino verdaderos fetiches, presencias, tiempo, sensaciones, un lugar seguro para vivir. Desea aferrarse a sus recuerdos, los objetos y las viejas ideas, motivos referenciales que sabe que son su fundamento; un fundamento muy precario y que no desea poner en peligro. En ese guardar las cosas, en ese fetichismo objetual, de alguna manera hay una forma de entender la vida casi romántica:

> ...como si las cosas sólo sirvieran para ser útiles, como si no acompañasen, ayudándonos a vivir.[685]

A lo largo de la novela es muy importante el papel de los objetos; así hay objetos que configuran ambientes y épocas del año: los melocotones de Petra y las violetas, las piedras preciosas y el vespino de Isolina. Los objetos a veces tienen el poder casi mágico de recuperar unos mundos casi del todo perdidos y que llegan a ser gracias a unas descripciones exactas y precisas exentas de cualquier tipo de subjetivismo. Como anécdota me gustaría señalar que hay un objeto que guarda Luis en la novela y que el autor guarda en la realidad:

> ...la cajita de anises que saqué de Madrid en el 37, redonda como una pastilla de jabón, al parecer

[682] Ibidem, 317
[683] Ibidem, 352
[684] Ibidem, 126
[685] Ibidem, 127

hermética, un sencillo secreto para abrirla, oprimir por los lados...[686]

La situación en que coloca el novelista al personaje hace que en el primer capítulo Luis dé muchos datos sobre él, datos muy importantes que configuran la personalidad. Cuando leemos por primera vez la novela difícilmente podemos adivinar en un primer capítulo lo que será relevante y lo que será irrelevante; después de varias lecturas podemos asegurar que en este primer capítulo hay todo el microcosmos que configurará la personalidad de Luis. Es evidente que todo está a un cierto nivel embrionario, pero su significado es inequívoco. Nada es superfluo. Todo tiene su razón de ser. Si está ya presente el tema de la reencarnación, la importancia del sueño -el narrador protagonista con este tema abre la novela-, también aparece su mundo afectivo, en concreto todas aquellas personas que lo conformaron. Ya en este primer capítulo se hacen presentes los padres y las mujeres de su infancia: Tía Chelo y tía Hélène. También aparece su mujer en París: Marga. Y su amigo: Max Krevo...

Todos estos personajes aparecen porque Luis los recuerda al contemplar la gente del Madrid de hoy, que se los evocan por su manera de hacer, de vestir o por algún dato de su físico. Al hablar de estos personajes lo hace en lo que concierne a lo que significaron para él en su crecimiento y en el desarrollo y vivencia de su sexualidad.

El narrador protagonista, al comienzo de la novela, siente su vida acabada y cargada de razón. No sabe que la cumbre de su ser no se revelará "por entero" más que en el movimiento de trasgresión que llevará a cabo.

Ágata y Luis sufren un problema de identificación con el padre y con la madre, que descubren gracias a que se encuentran viviendo situaciones conflictivas que les despiertan sentimientos nuevos y contradictorios. Serán estas realidades las que, a la vez que son provocadoras por una gran inestabilidad personal, por otra parte permiten un conocimiento diferente del personaje. En definitiva, el desequilibrio a la vez que los convierte a ellos mismos en desconocidos les abre las posibilidades de ser.

Los personajes de Ágata y Luis adquieren su dimensión en el tiempo. Para llegar a ser lo que no son necesitan tiempo. Sin el tiempo no pueden llegar a ser y esto es muy visible en la novela. La idea de proceso es fundamental en la construcción del personaje. Si por una parte las circunstancias, el paisaje, el espacio son su yo, son su ser, el tiempo es esencial para ser. La construcción del personaje sólo se hace en el tiempo. El tiempo les da y les quita: siempre se desarrollan en la oscuridad del tiempo. De ahí la necesidad de Luis de investigar en el pasado. Luis es muy consciente que el pasado es una herencia:

> ...que sórdida orestiada aquella casa,... ¡qué niño asesinado!, luego reconstruido, pero ya para siempre con una falla geológica en su corazón...,..me quedé sólo con esa herencia a cuestas,...[687]

En la novela sicológica los factores autobiográficos no hacen más que intensificarse en relación con otros tipos de novela. La biografía de Luis se va desvelando poco a poco, la descubrimos también por medio de Ágata que nos explica lo que él le ha contado utilizando como medio una fotografía:

> La foto de sus padres. Amarillenta. El hombre con bigote, alto cuello duro de la época, una perla en la corbata. Ella delgada, el pelo corto...De la madre hablaba con adoración. Guarda la memoría física de su pecho: algunas noches, medio dormido, la almohada se lo recuerda, tibio, blando, acogedor.[688]

[686] Ibidem, 127
[687] Ibidem, 317
[688] Ibidem, 132

Ágata se da cuenta que la memoria de Luis está ofuscada, que la mujer de la foto no tiene pecho como ella. Ágata, tan obsesionada siempre por sus pechos pequeños, es lógico que en seguida se de cuenta del engaño. Luis negando los pechos pequeños de su madre se había imaginado otra realidad. A lo largo de "Octubre, Octubre" se produce un proceso en el que los dos personajes aceptarán su propio cuerpo y el del otro. Ágata y Luis viven al comienzo de la novela con realidades falseadas. Ellos nos explican su historia familiar que en algunos aspectos es falsa y además dan cuenta de la relación que establecen entre ellos. Esta relación será el medio de alcanzar la identidad de género. En el proceso de descubrimiento a menudo la relación con los otros pone en evidencia las falsedades. La visión externa, del otro, permite la objetivación. La fotografía es una huella del pasado, una reliquia. Cuando Luis va asumiendo el pasado y éste se convierte en una parte integrante del proceso mediante el cual él va creando su propia historia, las fotografías vuelven a adquirir entoces un contexto vivo, continuarán existiendo en el tiempo, en lugar de ser momentos separados. A través de la fotografía acoge Luis imágenes del pasado en el seno de su propia continuidad:

> Ofuscado por su memoria. la mujer de la foto era su madre, sin duda. ¿Entonces el seno recordado, aquella almohada de carne?[689]

BIBLIOTECA VIRTUAL

En **Octubre, Octubre** hay tres fotos, tres objetos, que tienen gran importancia para los personajes. Es a través de la mirada a un pasado que pueden reconstruir relaciones y verdades; la palabra seguirá a la mirada. El autor nos pone así de manifiesto la gran verdad de la foto que capta muchas veces al hombre con más verdad de la que expresa en palabras o guarda en el recuerdo. La fotografía durante mucho tiempo se creyó como el método más transparente, más directo, de acceso a lo real. Ciertamente la foto es una visión del mundo que niega la interconexión, la continuidad, pero que confiere a cada momento un carácter de misterio. Lo que hacen las fotografías allí fuera, en el espacio exterior a los personajes, se realizaba anteriormente en el marco del pensamiento. En cierto modo las fotografías no son tanto un instrumento de la memoria como una invención o un sustituto de esta. A diferencia de otras imágenes visuales, la fotografía no es una imitación o una interpretación de su sujeto, sino una verdadera huella de éste. Ninguna pintura o dibujo, por muy naturalista que sea, "pertenece" a su sujeto de la manera en que lo hace la fotografía. La fotografía en "Octubre,Octubre" adquiere y mantiene su reputación ética de verdad:

> No está amarilla...mi padre sin sombrero,... y la otra, su blusa de manga ajamonada, me sostiene en brazos, espléndida morena, pechos ubérrimos, elásticos, ¡qué revelación!, comprendo todo, estos pechos recuerdo y no los ausentes en la foto de mi madre, esta ternura carnal oprimió mi cuerpo, en ellos me refugié y nunca en otros ¿soy entonces más hijo de la Nardi?...[690]

La verdad del documento fotográfico se sitúa por encima del relato. La imagen rompe las palabras y los recuerdos que las elaboraron. La foto pone de manifiesto la verdad. Siguiendo el pensamiento de J.Berger[691], hemos de añadir que las fotografías no conservan en sí mismas significado alguno. Ofrecen unas apariencias, con toda la credibilidad y gravedad que normalmente les prestamos, privadas de su significado. El significado es el resultado de comprender las funciones. Y las funciones tienen lugar en el tiempo y han de explicarse en el tiempo. Sólo lo que es capaz de narrar puede hacernos comprender. Las fotografías no narran

[689] Ibidem, 133
[690] Ibidem, 182
[691] J. Berger, **Mirar**, Herman Blume, Madrid, 1987, pág. 53

nada por sí mismas. En el caso de la novela que nos ocupa las fotografías que aparecen pertenecen a la experiencia privada y por lo tanto permanecen rodeadas por el significado del que fueron separadas. La fotografía es un instrumento que contribuye a la memoria viva. Es así un recuerdo de una vida que está siendo vivida. Se incorpora a la memoria en lugar de servir de sustituto que predispone a la atrofia de esa memoria. Como *leitmotiv* que son las fotos, además de tener una función estructural, de ilustrar el argumento o demostrar una idea, también sirven para hacer visible la acción del tiempo en los personajes, sus sentimientos y sus empresas.

> ...mis columnatas interiores derrumbándose, eran sólo de cartón, estos pechos si de piedra...[692]

El descubrimiento de la verdad gracias a la fotografía está ligado al principio de justicia, de verdad. Luis ante ese descubrimiento se encuentra desnudo, comprendiendo que su forma de ver la vida no era exacta. Los personajes de alguna forma pierden la infancia. Ven su falsedad y por lo tanto pueden tratar de vivirla por primera vez. Una gran parte de la falta de vitalidad de Luis es más un engaño intelectual, un artificio, que una verdadera experiencia vital:

> ...así gocé tantas cosas sin recordarlas, pero las llevé siempre dentro...el tibio pecho de las dos mujeres, la irradiación del amor entre jóvenes, yo juguete de todos, mimado, empapándome de vida, lo ignoraba, pero ahí está la prueba, en esa foto y en mi corazón[693]

El novelista sitúa la fotografía en un contexto de experiencia, de la experiencia social, de la memoria social. Flora ayuda a Luis a hacer memoria de su historia familiar. No existe una sola manera de acercarse a la cosa recordada. Numerosos puntos de vista convergen y conducen hasta ella. Flora es la voz del pasado que confirma o evidencia la verdad. La memoria entraña cierto acto de redención. Lo que se recuerda ha sido salvado de la nada. Lo que se olvida ha quedado abandonado. En "Octubre, Octubre" los personajes mayores son sobre todo memoria, testigos. Son de alguna manera los cimientos, la base del hombre con poco pasado aún. Explican su presente. El novelista deja abiertos diferentes accesos a la historia de Luis. Ha construido un sistema radial en torno a la historia de modo que ésta pueda ser vista en términos que son simultáneamente personales, políticos, dramáticos, cotidianos e históricos. Luis recompone su orestiada familiar. Augusto prefirió a tía Hélène antes que a tía Chelo:

> Chelo se consagró a mi padre, hermana incestuosa sin confesárselo, pero eso no la disculpa, y llegó la inglesa, le robó a su segundo hombre, afortunadamente era una pánfila, débil enemiga, le dio un hijo...hasta que surgió la otra, la que de verdad arrebató a mi padre, Fiammetta, la de mis verdaderos pechos infantiles, ¡cómo rugiría la tia Chelo!, ¡cómo volcaría su veneno!, ¡cómo enfrentaría el matrimonio!, según Flora llegaron prácticamente a separarse, luego una de esas reconciliaciones...sin pensar en el hijo ni quererlo, y fui yo, qué estorbo después, nuevas escenas, cierto día la inglesa me tiró en una cama gritando a su cuñada: "ahí lo tienes, para tí" yo viví aquel rechazo sin ser consciente...[694]

El pasado se recuerda y se expone de una forma intensa; una intensidad que nace a partir de algo vivido en profundidad. Descifrar el pasado, conocerlo pues de alguna manera oculta, les edifica aunque no sepan o lo hayan tergiversado. El pasado les explica, pero no les

---

[692] J. L. Sampedro, **op. cit**., 1982, pág. 182
[693] Ibidem, 182
[694] Ibidem, 317

salva de ser quienes son. Un camino para ser más auténticos es destruir estatuas inventadas. Luis sabe que no puede tener libertad de pensamiento si no tiene libertad emocional y no puede tener libertad emocional si en su modo de vivir se es un ser dependiente y sin libertad en sus relaciones económicas y sociales. La memoria es necesaria y deseable. Con la pérdida de la memoria Luis perdería asimismo las continuidades del significado y del juicio:

> ...capto la secreta debilidad de su fuerza, minada por ese padre, en la infancia vivimos esas llagas sin saberlo, las produce la falsedad del beso paterno, la mirada huidiza, la palabra hueca, el reprimido suspiro de la madre víctima...no se sabe qué pero sangra una herida secreta, queda una cicatriz, avanza una corrosión inexplicada, se sufre ignorando la causa...[695]

Este abandono inicial es un elemento clave para entender sus posteriores abandonos y su forma de afrontarlos; en una palabra, puede considerarse como un elemento dinamizador de su personalidad y en concreto de su mundo afectivo. La "integridad" de Luis es asombrosa. Conocer y saber es su gran pasión. Parece que crea que el conocer todo lo cambia. Lo intuitivo no es para él más que otro camino para el conocimiento. Los verbos saber, conocer, pensar, son habituales en él. Evidentemente también lo serán ignorar, desconocer. Son la otra cara de la misma moneda. Después de los efectos de la droga Luis expresa así las sensaciones que ha tenido y que hacen referencia al mundo de la infancia:

> ...he vuelto a ser niño, mi cuerpo empequeñecido, como en los brazos de Fiammetta, como cuando mi madre me rechazaba, cuando tía Chelo me castigaba...[696]

A lo largo de la novela el sentimiento de abandono se irá asimilando como una realidad profunda y se alcanzará la presencia de un mundo afectivo que también estuvo presente y que ignoraba. Fiametta, la nueva madre que descubre, irá ocupando más y más su espacio interior. Al final de la novela dice Luis:

> ...no es que yo quiera nada, aunque había cosas mías, por lo menos recuerdos de Fiammetta...[697]

Siempre el vocabulario familiar, los objetos familiares tienen un papel diferenciador básico para la caracterización del recuerdo y el personaje. El vocabulario familiar es una señal del recuerdo y la necesidad de los objetos como testimonio de vida, como verdad, es sumamente necesaria para Luis. La presencia de objetos es sumamente importante como testimonios de una realidad ya vivida y que de alguna forma se ha escapado:

> ...he de tener esa foto testigo, de la genealogía de mi vida, el seísmo inicial y la gran falla...lograré reinstalarme en otra nueva infancia, emergida en mi caverna interior...[698]

Al ser tan importante en la novela el recuerdo, se pone en evidencia de una forma más relevante lo que es la novela: un esfuerzo contra el olvido. En algunos momentos es un ataque del instinto de conservación que nos preserva con máscaras y símbolos de una visión demasiado atroz.

El modelo de relación que Ágata y Luis tuvieron en la infancia marca sus modelos de relación posteriores. Las relaciones de poder aparecen de distinta forma en la novela y en

[695] Ibidem, 357
[696] Ibidem, 575
[697] Ibidem, 607
[698] Ibidem,183

distintas situaciones. El sexo muestra también estas relaciones de poder.

Junto a los padres Luis guarda la imagen de tía Chelo. Hacer un personaje vivo significa ir hasta el fondo de su problemática existencial. Ir hasta el fondo de algunas situaciones, de algunos motivos, hasta de algunas palabras. Luis recuerda situaciones que vivió con gran emoción y a dos de las mujeres más importantes de su infancia: Tía Chelo y tía Hélène. El personaje de tía Chelo lo recuerda con una serie de mensajes muy característicos:

> "..pide a la Virgen que te conserve siempre la pureza" siempre obsesionada por la pureza..[699]

Casi siempre que aparece este personaje, tía Chelo, se significa la represión de la sexualidad de Luis. La represión está en función de unas ideas religiosas. Luis la identifica siempre desde esta óptica. A lo largo de la novela podemos ver que hay una búsqueda de culpables de su historia personal. Así sus recuerdos están limitados a ese mundo:

> ...descifrar el fuego eterno amenazando al niño que se toca instintivamente el sexo, la tía Chelo repitiéndolo a todas horas..."castigo de Dios" siempre en boca de tía Chelo, el pipí sentadito para no tocarse, ¡qué pasado!...[700]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Un rechazo de la muerte y de la sexualidad significa rechazar la violencia. La violencia por un lado asusta, pero también fascina. La violencia es una transgresión y también una provocación. Luis vivirá distintas formas de violencia a lo largo de la novela, reforzadas por fantasías, por la cultura (recordemos el empalamiento, la historia de Solimán) y mediante objetos: la gumía, disfraces, drogas.

En todos los recuerdos de infancia que tienen relación con su sexualidad, tarde o temprano aparece la presencia de tía Chelo. Ante los zapatos de tacón que se ha comprado Ágata, Luis recuerda su culto infantil por las piernas que contemplaba desde la ventanita del sótano de la portera. Luis es *voyeur* desde la infancia:

> ...la ventana era mía, la abría como un sagrario...yo miraba cada contorno, cada línea, cada malla, me iba en ello la vida, saber, saber, empaparme, luego recordar por la noche, revivirlo, imaginar lo ignorado, sentir mi propio sexo...y llenar así de carne ajena la masturbación, luego el desplome en el pecado, la caída vertical, pero aún quedaba un goce, desobedecer a tía Chelo,engañarla parecía que era ella la violada, la traspasada imaginariamente, la mártir empalada.[701]

Empalar es una expresión que irá adquiriendo una gradual importancia en la historia de Luis. En cierto modo todos los conceptos en el personaje de Luis primero se apuntan, más tarde van ampliando y aumentando el tamaño, para al final abandonarlos completamente. Parece que el autor haga que los conceptos, las ideas se hagan más y más grandes, adquieran un tamaño tan enorme que se hagan inaguantables y caigan por su peso. La mayoría de los monólogos de Luis son palabras contra el olvido de saber quien es y de donde viene. Palabras para la memoria, para su identidad.

Además de tía Chelo está tante Hélène. Luis, al comienzo de la novela, cualquier mujer que conoce la relaciona con otras de su pasado. Los procesos de analogía por los cuales conocemos a los otros son muy visibles en este texto. Luis descubre en el pelo, los ojos, los labios, de algunas mujeres el recuerdo de otras. Parece que lo encuentra porque lo está

[699] Ibidem, 22
[700] Ibidem, 129
[701] Ibidem, 244

buscando. Está persiguiendo unas imágenes. Los personajes de "Quartel de Palacio", personajes testigos, son presentados por Luis a través de una característica que le recuerda a otra persona. Así Flora a Tía Hélène:

> ¡Esa señora otro signo, caminando ante mí, como si me guiara! tía Hélène rediviva, idénticos andares y figura, su encanto de otoño, su vestido listado en suaves colores,...[702]

Entonces aún ignora su nombre, pero cuando de nuevo el protagonista la encuentre la definirá por un mismo rasgo: el tipo de vestido. Es evidente que la característica que ha escogido la define. Flora es vitalidad. Su cuerpo, su presencia física se impone:

> ¡la señora del primer día vestida de tía Hélène!, la misma tela a rayas,...[703]

Es lógico que Luis recuerde a su tía Hélène ante un tipo de vestido. En algun sentido la ropa es una prolongación del cuerpo, lo esconde, lo realza, mantiene los olores, nos recuerda presencias, situaciones, espacios. Hay un fetichismo de Luis en relación con la ropa de tía Hélène. En Sevilla, en su encuentro con Carmela, nos cuenta:

> ...mi fetichismo por la ropa de tía Hélène, huroneando en su armario a escondidas, le robé un liguero, mi "cilicio"...todavía me dejaba culpable la masturbación, además era un círculo mágico en torno a mi cuerpo, me protegía ¿contra qué?, ¿quizás contra mi sexo?, ahora lo veo como un cinturón de castidad...[704]

Los sentimientos de Luis hacia ese personaje son contradictorios. Luis se siente salvador de tía Hélene, la acompañó en su viudedad, y a la vez culpable de no haberla querido lo suficiente. Para él significó una segunda madre y no regresó a su lado cuando finalizó la carrera. Tía Hélène, al contrario que tía Chelo, significa para Luis el placer, el descubriento de la sexualidad gozosa. Es un mito. Forma parte del universo de sus mitificaciones:

> ...oh Hélène, Hélène, diosa de mi adolescencia...el placer antes del pecado, la voluptuosidad inocente.[705]

Poco a poco, en el transcurrir de la novela, Luis va descubriendo que la verdad que guarda en la memoria no lo es. Tía Hélène es un recuerdo que a toda costa quiere mantener hermoso, pero la visión que tenía de ella no coincide con la de sus amigos:

> ..."te tenía esclavizado"...una frase de tía Hélène me traspasa:"tú serás el báculo de mi vejez", así fue, más que sus propios hijos, seguí a su lado cuando ellos habían volado ya ¿era eso ser esclavo"...otra mutación de mi pasado...¿creería la gente que engañábamos al tío Augusto cuando ya estaba enfermo?,¡ahora soy yo el sacrílego!, me horrorizo,...[706]

Como podemos ver, Luis, al igual que Ágata, debe el resultado de su propia identidad a las versiones brindadas desde diferentes ángulos por quienes le vieron de tal o cual manera y le devolvieron una imagen reflejada o no en su mente. Al final de la novela todo vuelve y de una forma nueva. Es como el final de la vida, una síntesis. Y muchos dioses caen. La

[702] Ibidem, 23
[703] Ibidem, 92
[704] Ibidem, 459
[705] Ibidem, 212
[706] Ibidem, 356

realidad pasada se desmitifica:

> Hasta Hélène olvidada, la dichosa tía-madre-complejo. La pulpo hembra que le paralizó. Se había curado de ella con la visita de la prima...La visita dismitificó el pasado.[707]

Si por un lado está la herencia familiar de su infancia con unas presencias y ausencias muy importantes, por otro lado Flora le ayudará a desenterrar los recuerdos de adolescencia. Hay que destacar que a lo largo de la novela Luis busca en su memoria, busca sus señas de identidad y, ciertamente, éstas no las encuentra siempre a consecuencia de la búsqueda sino de una forma casual; se encuentra con aquello que ni siquiera busca y que en definitiva será importante. Así pues, la memoria se despertará a menudo no por la búsqueda sino por el encuentro casual. Ágata se disfrazará gracias a Flora de Artagnan. Y ante ese disfraz se despertará un mundo de adolescencia. Si de la época de infancia en la memoria hay un sentimiento, un recuerdo de rechazo, en la adolescencia este sentimiento de rechazo continúa:

> ...su mano descansaba sobre mi rodilla, en un rapto incontenible la besé, retiró la mano, cariñoso, pero muy serio, me dijo que eso no se hacía, los chicos no se besan, "¿por qué -protesté con lágrimas- si yo te quiero tanto?", "¡mucho, mucho!", insistí, "los chicos no se quieren", repitió," vamos, estás nervioso; no hay que llorar, no es nada".[708]

El mundo de los sentimientos se debe esconder, hacer ver que no existe aunque sea a costa de vivir con máscaras. Parece que Luis no conoce las "normas". En esta relación con Antonio descubre, a través de un muchacho de su edad, lo cual implica una forma diferente de implantación de la norma, una frontera que le impedirá años más tarde descubrir incluso sus deseos de relacionarse sexualmente con Max. Un aspecto interesante que se desprende en relación con este tema es que los recuerdos se olvidan cuando son censurados:

> ...por eso lo olvidé tan absolutamente, aquel amor no era recomendable...[709]

El olvido es más y más intenso cuando la moral es una presión total. Se comienza pensando qué dirán los otros y se termina queriendo preservar la propia imagen de uno mismo. A los personajes les es difícil perdonar según qué sentimientos. En un momento determinado no saben admitir su vida tal como la entendía su tiempo, su sociedad, su clase o su familia y se sienten en desacuerdo con el mundo. Sólo cuando Luis se atreve a perder la imagen que tenía se desbloquea, se abre al exterior, empieza a encontrarse más con él mismo y está en proceso constante de descubrimiento; de ahí sus palabras:

> ...¿dónde podré hacerme al fin quien soy, sea yo lo que sea?[710]

Frases parecidas las encontramos en diferentes capítulos de la novela. El personaje protagonista de Luis explica en gran parte su descubrimiento vital a través de la memoria cuando no tiene ya miedo de verse por dentro. Los personajes están llenos de recuerdos. Tienen un nivel de liberación, pero a la vez viven marginados. Me gustaría señalar que Luis alude a las coordenadas de espacio y tiempo como puntos importantes, significativos para su desarrollo:

---

[707] Ibidem, 616
[708] Ibidem, 322
[709] Ibidem, 323
[710] Ibidem, 323

> ...¿cuándo acabaré de encontrarme?, ¿cuándo sabré quien soy?, al menos desde ahora vivir lúcidamente lo que venga,...[711]

Ágata y Luis poco a poco van introduciendo en su vida la conciencia de límite. Presencia de los límites del tiempo, de la vida y de uno mismo. El conocimiento de uno mismo siempre conlleva el sentimiento de límite, la conciencia de que la experiencia de los otros no es la nuestra, que hay múltiples modos de vivir. Es muy importante, tanto para Ágata como para Luis, que vayan adquiriendo la noción de límite, pues en esa misma noción está también el sentimiento de riqueza personal. Luis es así, distinto. Es él y nadie más.

Max y Marga son dos personajes en la vida de Luis que no hacen más que reafirmar en la madurez el mundo afectivo que construyeron en la infancia. Ya en el primer capítulo Luis recuerda a estos dos personajes. Marga es su ex mujer y Max un amigo. La relación que establecen entre ellos es compleja, pone en evidencia su propia complejidad personal:

> ¿Cómo reapareciste para ser mi enemigo? para aplastarme, castrarme, pero fue Marga, tu hermana ¿tu amante?,...[712]

Max adquiere su dimensión real en la vida de Luis en el último capítulo de "Octubre, Octubre". Por fín se confiesa lo que no se había jamás atrevido a confesar, el deseo de ser poseído por Max. Cuando es violado por Paco dice:

> Max, me acordé de Max, me estalló dentro su nombre,¡Max!, ¿me identifiqué con él?, ¿o identifiqué ese cabrón con Max?...mi cuerpo se alegró, ¿comprendes?...[713]

El autor se sirve de Paco para darnos una visión de Luis. No hay que olvidar que en última instancia será Paco en casa de Flora quien pondrá en evidencia a Luis su forma de ser, su cobardía, o, como afirma Paco, su ausencia de poder:

> Sí, da clases sin cobrar. Pero es bueno porque no ha matao a nadie; nada más. No vale nada" Jimena se extraña. ¡Sabe tanto! "¿Y qué? Mírale andar. No pisa firme. Es de esos que andan como dormidos. No tiene poder.[714]

b. Una cultura. La reencarnación. Lecturas

El recuerdo tiene, además de memoria, cultura. El mundo de "Octubre, Octubre", con un repertorio escogido de relaciones, se convierte en un pequeño mundo de cultura propia y entonces las palabras producen aquella viveza de recuerdos de asociaciones, de referencias y deseos.

Los personajes viven los más oscuros dilemas de la existencia: Dios, el destino, el sentido de la vida,la esperanza, expresándolo a través de los libros, como Pablo y Luis, y otros a través de la letra de los tangos u otras canciones, como por ejemplo Flora.

Frente al cuerpo queda la cultura, la palabra y en concreto la literatura.

Miguel, el novelista, desea alcanzar esa continuidad a través de la literatura y la

[711] Ibidem, 357
[712] Ibidem, 19
[713] Ibidem, 618
[714] Ibidem, 288

mística, pero a diferencia de otros caminos aquí la transgresión y la violencia es menor. El mundo de la emoción está a resguardo. La inteligencia, con su capacidad de análisis y reflexión, de alguna forma equilibra el mundo de las emociones, del cuerpo. Con la literatura viene del pasado y desea un futuro. La literatura busca la verdad. Y la verdad es múltiple. Carmela, personaje sevillano tan vital como Flora, es para Luis fuente de revelaciones, un oráculo:

> "...cada cual es como es y en el vivir todo vale" en el vivir todo vale Ágata, apréndetelo, me lo dijo el oráculo, ¡me enseñó tantas cosas![715]

Carmela es un personaje que también hace de espejo a Luis por su gran contraste. Le pone en cuestión, en cierto modo, su forma de vivir, o, mejor dicho, sus muchos conocimientos. De nuevo el novelista nos plantea una realidad, la realidad cultural, desde distintos puntos de vista. Podemos pensar que con la visión de contraste se elimina el dogmatismo que conlleva todo adoctrinamiento:

> qué cosas tan raras sabes, y luego tan infeliz[716]

Por otro lado, se excluye aquí el planteamiento del viejo tema de la sabiduría entendida como conocimiento abocado a la tristeza. Más bien creo que el autor pone de manifiesto en Luis la diferencia que hay entre conocimientos y sabiduría. Luis es un sabio aparente y no un sabio de verdad. La mayoría de las cosas las ha aprendido desde fuera, en libros ajenos, y no desde dentro desde él mismo y por sí mismo. Los conocimientos por sí mismos nunca hacen feliz a un hombre. Dice Lina en Aranjuez:

> ¿pero acaso no es veneno la sabiduría?...no me importa, yo quiero saber, veneno si es preciso[717]

Luis desea la sabiduría. Está dispuesto al veneno. Quizá cuando el hombre no ha descubierto el *homo ludens* no le queda otra solución que ser hasta el fondo el *homo sapiens*, en el que cree que se encuentra la verdad, la total realización.

En la novela además de informarnos sobre hechos se estimula nuestra reflexión sobre conceptos, como por ejemplo la reencarnación, la sexualidad. Es tan importante el deseo de cambiar, de ser otro en Luis, que el autor le ha dado a lo largo de la novela a este personaje un tema esencial que le obsesiona: es el tema de la Reencarnación. La reencarnación da al personaje la certeza de una vida en el pasado y por lo tanto de un futuro posible, distinto. Sobre el tema de la reencarnación el personaje tiene una gran cultura y ya desde el comienzo de la novela le vemos preocupado por interpretar los sueños, una forma de saberse, de llegar a las profundidades. Comienza la novela con un monólogo de Luís a partir de un sueño. Hemos de pensar que el sueño está hecho de la misma sustancia que la vida diurna, sólo que organizado de otra manera. Una muestra de ello está en Luis:

> ¿Om?...¿Som?..Si abro los ojos se borrará todo, huirá ese sueño, ¡y es revelador!, ¿shaman?, ¿semán?, tampoco era eso,¡no dejar escapar mi arcano entrevisto! asomó ya en otros sueños, se parecía el mismo lugar pero nunca estalló en palabras, en ellos quiero decirme algo de mí, del fondo de mi pasado...[718]

---

[715] Ibidem, 466
[716] Ibidem, 467
[717] Ibidem, 301
[718] Ibidem, 17

Luis constantemente se nos muestra abierto al universo, dispuesto a encontrar signos de un renacimiento. Los halla de una forma espontánea en el ciprés del convento de la Encarnación. No sabe qué significa, pero intuye que allí hay algo que forma parte de su vida anterior:

> ¿reencarnaré tras de haber desesperado?, la gruta simbolizando el renacer...renacer es natural, indispensable...ese ciprés acerado por la luna, más negro y más claro, a la puerta de la Encarnación, esa insistencia no preparada: Encarnación, ¿dónde lo he visto antes?...[719]

Hay una forma de ser de Luis que le distingue de todos los personajes. Es su modo de acercarse a la realidad. Se aproxima de una forma racional, aunque también tiene en cuenta lo intuitivo. De una manera muy intensa quiere desarrollar, desbloquear un mundo interior, su mundo. Luis está muy atento a las sensaciones que le produce el mundo exterior y presta atención también a sus olvidos. Sus conocimientos de Freud son evidentes y los utiliza para saber más de él. El tema de la reencarnación claramente está por completo ligado al inconsciente:

> Artagnan, ¿quién era?, ¿qué destino selecciona mis recuerdos y mis olvidos? Artagnan está ahi en mi abismo, soy espectador de mi angustia, pero también su víctima...La plaza de la Ópera,¡ha nacido un ciprés junto al quiosco!.."Salomón es un perro" pero falta el mar, y por eso tengo miedo, huyo de ese ciprés y ese quiosco,juntos más poderosos, deliro, ¿qué recuerdos reprimo? Freud, ¿qué llevo en mi abismo?[720]

Con el tema de la reencarnación el novelista, a través del personaje, nos está explicando de nuevo la historia de Luis, pero a otro nivel. De algún modo nos da una nueva visión concéntrica de la realidad. Es posible que desde nuestra manera de ser no podamos alcanzar otra visión. Luis mezcla las experiencias vividas con todas aquellas que cree ha vivido en una anterior reencarnación. El tema de la reencarnación está inscrito dentro de la sexualidad, presentándosenos de nuevo caracterizada por la vivencia de una castración física que refleja la castración sicológica de la que se siente víctima Luis a causa de tía Chelo. El tema de la sexualidad, y en concreto la castración, está asociado al tema de la violencia. Otro aspecto a señalar es el de la posibilidad de amar y desear sin que haya una relación propiamente genital. Este tema estará también en conexión con el del amor cortés.

Los desplazamientos efectivos de Luis, y en consecuencia de la acción, tienen su paralelo en los desplazamientos promovidos por el pensamiento y gracias a los cuales aparecen en el espacio "real" de la novela otros espacios "imaginarios" que se introducen en los primeros. En la excursión a Aranjuez, en los jardines, encuentra más significado a ese mundo interior, pretérito, que intuye:

> Pero bajo mi frente la caverna de aquel sueño, ya estoy seguro, el ciprés de la Encarnación bajo la luna, los cipreses y otros signos, son recuerdos de otra vida olvidada, antes de nacer, ya no puedo engañarme, ¡qué choque ante el quiosco!...Max creía en la transmigración y yo no dudo ya, sólo espero descubrir el otro Luis...[721]

No sólo son objetos exteriores los que evocan su pasada reencarnación: el ciprés, el quiosco, sino también actitudes y situaciones; es sobre todo gracias a ellas que Luis intensifica el reencuentro con su realidad personal concreta. En Aranjuez, en el quiosco:

---

[719] Ibidem, 214
[720] Ibidem, 91
[721] Ibidem, 298

...su violencia evocó otra muy remota vinculada al quiosco, ¿qué agresión habré sufrido allí antes?[722]

Luis es un personaje que tiene conciencia de ser construido y reconstruido a través de la agresión fisica y moral. Ágata le agrede con la fusta, le obliga a tomar droga y a disfrazarse de mujer. El "gris" en la manifestación le pega. Carmela le muerde, le quema. Paco le empala. Parece que la violencia física es el medio fundamental para que sienta. Podemos pensar que el dolor y el sentimiento de abandono que vivió en la infancia y adolescencia de alguna forma le ha inmunizado para sentir otro tipo de sentimiento de una forma espontánea y natural. Ahora que ya tiene más de treinta años quiere ponerse al abrigo de nuevos dolores. La herida quizás se ha hecho tan profunda que no puede entregarse a nadie. Es posible que su matrimonio con Marga haya sido un fracaso porque era incapaz de amar. El mundo de los sentimientos estaba agarrotado tanto para el amor como para el odio, para el sufrimiento y la alegría.

El espacio en el personaje de Luis continúa siendo la posibilidad de una nueva experiencia interior. En Sevilla encuetra más elementos que le explican su vida anterior. Sevilla le sitúa en el mundo árabe. Recordemos la especial importancia que tuvo para la evolución religiosa de Miguel el contacto con ese mundo. El novelista de este modo hace hincapié en el sustrato árabe que caracteriza a la cultura de nuestro país y, por lo tanto, a la experiencia del hombre:

sigo desconociéndome pero cada vez más cerca de quiosco, no chinesco sino árabe, aún no atisbo dónde viví antes, pero me he sentido odalisca en este harem...¿habré sido mujer en mi otra vida?,...[723]

El personaje de Carmela, por su forma de ser sumamente natural y espontánea que no tiene trabas en nada, que tiene una intuición natural, es un oráculo para Luis en muchas aspectos: en el tema de la reencarnación también. Podemos decir que en todo lo importante:

Carmela cree en ella, convencida, "pero mujer no has sido, no te pega, eres más hombre de lo que parece, pero de otra manera, así como si no pero sí,"[724]

Cuando el personaje de nuevo vuelve a Madrid, un documental de cine sobre Estambul despertará en Luis distintos ecos de su vida anterior. A medida que se acerca el final de la narración, Luis va encontrando progresivamente todas aquellas verdades que de un modo oscuro estaban en él, que intuía y que quería descubrir ya en un comienzo:

pero irrumpió Topkapi, el serrallo otomano, un travelling por su primer patio,¡aquello,aquello al...¡reconocer la puerta de Orta-Kapi sin haberla visto nunca...el quiosco de Mustafá Pashá, rodeado de cipreses, ¡quiosco!.[725]

Hay que señalar que el novelista sitúa a Luis, a la vuelta de Sevilla, solo, viviendo en una pensión, sin Ágata. Parece que para que se produzca la revelación se precisa la soledad. A una pensión también se dirige Miguel, el novelista, a la vuelta de Argel. Cuando Luis marcha de Sevilla, sentencia:

---

[722] Ibidem, 302
[723] Ibidem, 459
[724] Ibidem,467
[725] Ibidem, 494

me retiraré a reflexionar, prepararme para tí, no es que todo se acabe sino que todo empieza.[726]

En toda la mística la soledad es básica para que se encuentre la verdad. Vivir en soledad y gozar de la soledad es esencial. Viven la soledad como camino de autoconocimiento y de revelación. En este caso el concepto de soledad no está unido al fracaso amoroso, a las penas de amor.

Si en la primera página del libro Luis recuerda de su sueño iniciático el nombre de Salomón, en los últimos capítulos el significado de esa referencia onomástica que no recordaba del todo se hace evidente:

> ¡Dios mío, mi sueño!, mi primer sueño del retorno, "Salomón es un perro", aquella voz, pero el nombre era inseguro, ¡ahora se identifica de golpe! la revelación lo explica, no fue Salomón sino Solimán, Süleyman, es lo mismo, El Magnífico...¡¡sé cuándo y dónde he vivido!...¡ah, pero ya eché ancla, las coordenadas básicas, mi historia y geografía! espléndido Stambul de Solimán...[727]

El novelista sitúa a los personajes en las coordenadas de la historia y la geografía. Curiosamente Luis buscará esas coordenadas también en su vida pasada y las encontrará antes que la definición de su propia sexualidad. El viaje imaginario de Luis a una vida pasada por una parte satisface un ansia de maravilla, pero también transmite el sentimiento de querer escapar de la gravedad, es decir, de la condición humana:

> claro que en el harem había otras cosas, ni mujeres ni hombres, los eunucos,¡los eunucos!, nunca he ignorado que existieran, pero mi memoria bloqueada precisamente por ser verdad...eso fui no hay duda, eunuco de Solimán el Grande.[728]

Siempre al final se ve lo que no se quiere ver desde un principio. En el marco del personaje de Luis en la historia de su vida anterior, es Solimán quien le quita la hombría, pero paradójicamente, parece decirnos el novelista, aquello que alguien le quitó tarde o temprano se significa como motivo de recuperación y encuentro. Siendo eunuco se enamoró:

> el Sultán me quitó mi hombría, pero amando a Lerissa recuperé el sexo...[729]

Hay que subrayar la forma de amar de un eunuco, pudiendo relacionarla con el ideal de amor provenzal que expresa Luis a lo largo de la novela. Hay una gran lógica, una gran veracidad en el universo personal de Luis y el novelista Miguel. Para éste el amor se expresa a través de la mística:

> "¿puede amar un eunuco?" esas palabras desataron mi lengua, la increpé "claro que amaban, no perdían el deseo..."[730]

Cuando descubre su sexo Luis es capaz de explicar mil anécdotas de su vida pasada. Está claro que la definición de su sexualidad, aunque sea indefinida, es clave para saber y conocer. Al final de la novela, como en el comienzo, de nuevo utiliza el sueño como fuente de conocimiento. Fue un sueño, nos dice Luis, pero quizá no fue más que una fantasía sexual

[726] Ibidem, 468
[727] Ibidem, 498
[728] Ibidem, 501
[729] Ibidem, 535
[730] Ibidem, 536

que inventa y alimenta para acercarse a Ágata, para expresarle sus deseos, una realidad que de una forma directa se sentiría incapaz de abordar:

> ¡Pero qué abismal ofrenda en el eunuco enamorado! Como la del viejo, a quien su lenta progresión hacia la muerte familiariza con lo imposible ya.[731]

Luis no ve claramente cual era su sexo en su vida anterior hasta que no ha localizado su tiempo y geografía. Me parece interesante destacar la fantasía que fragua Luis de su vida de eunuco, de su amor por Lerissa. El mismo nombre nos pone en evidencia la clara relación de esta historia con la que el personaje del novelista explica en "Papeles de Miguel". Allí Miguel ama a Nerissa, pero Nerissa decide al final amar a Eduardo. Miguel contempla ese amor, no actúa. Seguramente siempre es así, pues eminentemente es un *voyeur*. Todo *voyeur* es en cierto modo un eunuco. Luis, Lerissa y Nardo forman otra trilogía. Luis queda fuera del juego, de la acción, su cometido es contemplar:

> a los amantes pude verles en la cripta, el veneciano agonizaba empalado, antes el Sultán había gozado de Lerissa ante sus ojos, ahora ella amarrada enfrente, presenciando el suplicio...los dos frente a frente, nadie pudo cortar sus miradas, sus ojos enamorados yo los vi.[732]

Esta manera de posicionarse, ante el mundo en general y más concretamente ante la mujer, indica una forma de entender el amor, las relaciones con la mujer. De algún modo se suma a la tradición del concepto de amor de los trovadores. Se cree que el deseo y la no consumación de ese deseo es esencial y que ahí radica la perfección del amor:

> Max me hubiera acusado, como siempre de sakhtismo, de adoración a los principios femeninos, no le interesaba el amor de los trovadores, el amour de loing, cuando yo creía que era tan único en la historia se echó a reir, es de antes el amor udhrita, el del poeta Jamil al-'Udhri, tradicional entre los beduinos yemeníes, el famoso Majnum enamorado de Leyla, cuando tras tantas peripecias puede al fin conseguirla se aleja sin tocarla...[733]

El amor trovadoresco sirve para ocultar el amor carnal y justificar su forma de amar. La creencia en la Rencarnación puede de alguna forma ayudar a que desaparezca la tensión entre vida y muerte que está encarnada en el propio cuerpo. El sentimiento de que en la vida anterior fue un eunuco explica su forma de amar ahora, su vida sexual y los sentimientos hacia el propio cuerpo. A lo largo del texto vuelve de nuevo a hablar de *l'amour courtois*:

> ...la prueba de amor trovadoresca, pasar la noche juntos respetándose, solamente los juegos, como en la tenson de Péguilhan y d'Ussel, los versos de esa canción..."me ha dicho que yaceré junto a ella una noche, si le juro y prometo no forzar la voluntad" la posesión a distancia, sin contacto, a partir del amor imposible, me debió tomar por tonto...[734]

No está del todo claro que el que trovadores y poetas hayan ido esquivando en los versos la alusión explícita al acto amoroso, signifique que éste no se produjera. Hay sí extremado celo retórico en ocultar tras equívocos y ambigüedades el acto meramente carnal. En esta tradición sólo cuando la dama acoge al amante en su propio lecho, el amante es ya "drutz" y ha llegado a la "joie", término que, en el seno del vocabulario de la cortesía

[731] Ibidem, 149
[732] Ibidem, 535
[733] Ibidem, 128
[734] Ibidem, 245

amorosa, sirve para celebrar el placer carnal.

La creencia de que cuanto menor es la cultura y el enriquecimiento personal mayor es el riesgo de la tentación carnal se convirtió en piedra de toque de no pocas argumentaciones. La cultura y el saber, tan importantes para Luis, podían convertirse en el sendero acertado para alcanzar la virtud, la castidad.

Este concepto de la sexualidad por parte de Luis indica también miedo a ser devorado por la mujer. Antes de ser devorado, mejor no acercarse, mantenerse a distancia. Marga es la mantis para el personaje de Luis en "Octubre, Octubre". El miedo podemos pensar que se relaciona con el hecho de que la mujer es tan importante que se eleva a un plano superior, de tal manera que resulta inalcanzable. Eso indica de alguna forma su deseo de no entrar en relación. Al convertirla en algo sagrado está fuera del alcance humano. Le asusta la sexualidad de la mujer que desea. Hay en ella la imagen de la propia madre intocable, tabú. La madre, de ese modo, se convierte en la primera y última mujer. La imagen de la Pietá nos lo recuerda. El novelista a través de Luis nos insinúa, nos muestra esta realidad humana. La historia de Luis a lo largo de "Octubre Octubre" es un acercarse a tientas a la relación con una mujer, descubriendo, a partir de ella, la propia ambigüedad del hombre en general y en concreto de la sexualidad.

En este sentido, me gustaría destacar un aspecto que es constante a lo largo de la novela: el novelista justifica todos los conocimientos que Luis tiene sobre las cosas. Nada parece gratuito. Luis, si es capaz de explicar la reencarnación y fantasear sobre su vida allí, en el pasado, es porque tiene unos concimientos literarios sobre el tema:

> mis tardes libres en la biblioteca, ¡qué hallazgo el libro de Penzer, su estudio sobre el Harem...y las fotografías en otros libros, el viejo relato de Madame Aodouard...[735]

Y más tarde añade:

> en la antigua biblioteca del Senado, un grabado en el libro de A.I. Melling, el Voyage pittoresque de Constantinople, l8l9.[736]

El tema de la reencarnación se relaciona así con el sentimiento en el presente de renacer, que desea intensamente. A veces son sus propios sentimientos o reacciones corporales las que le hacen pensar en un renacer. Cuando de nuevo vuelve a sentir su sexo vivo ante la violencia de Ágata, dice:

> el murciélago asciende a su tercera fase cuando deviene andrógino, y yo vivo y ardiente, embriagado del humus mojado, de las hojas podridas, yo también corrompido pero vivo, todo fermenta, escarabajea bajo el silencio y el frío, hierve secretamente la primavera, también renaceré...[737]

El cambio de una manera de ser a otra está impregnado de la idea de nacimiento. Luis emprendió el viaje a Madrid creyendo regresar a sus fuentes o morir; creía que estaba terminado, y sin embargo, a los cuarenta años empieza a vivir incluso sin reencarnación. Se siente como un niño. Se ha enamorado. Junto a la imagen de nacimiento está la de ternura, la ternura que despierta el recién nacido:

> ...ahora sí tengo frío, un poco, es que he nacido, que estoy vivo, ¿lloro?, como el recién nacido, primer

[735] Ibidem, 528
[736] Ibidem, 533
[737] Ibidem, 303

dolor de vivir...[738]

La obsesión fundamental de Luis a lo largo del texto es la reencarnación y, aunque aparentemente tenga poco que ver con los sucesos diurnos, es una obsesión que en cierta manera nos da su metafísica de la esperanza. Su anhelo de absoluto y eternidad se siente condenado a la frustación y a la muerte. Tanto Ágata como Luis son personajes que se viven como vencidos, en especial Luis.

En lo concerniente a la lectura el personaje de Ágata, se nos presenta con una mayor carga afectiva y un mayor individualismo que el de Luis. En éste es visible un comportamiento social por su preocupación por la política, la ecología, otros personajes, la cultura. La vida de la mente, como la vida del cuerpo, requiere un desarrollo que la energía del pensamiento ofrece. A lo largo de la novela Luis hace gala de múltiples conocimientos. Él mismo justifica estos conocimientos ante el montón de libros que le envían de París:

> Más y más libros, mitologías, orientalismos...en mi pasado predominan, ¿he sido hombre de papeles?[739]

Una forma de ejercer el poder se manifiesta con el conocimiento intelectual. La cultura se convierte en una coraza. Al querer ejercer su poder sobre los demás esconde también su debilidad, sus necesidades. Luis, preocupándose por el conocimiento del destino de los demás, está renunciando al suyo propio:

> También sabe Luís mucho de chinos. Orientalista...Cree en el Tao, todo es doble, cada cosa contiene su opuesta...[740]

La idea de conocer se relaciona con el mundo exterior y el mundo interior, con el presente y el pasado. Al conocimiento se opone: el no querer desequilibrarse, el esconderse detrás de mentiras, el prescindir de la experiencia interior, el dar más importancia a la experiencia exterior, la no comunicación. A través de Ágata conocemos el gran afán cultural de Luis:

> Siempre vuelve a sus mitos: la cultura empieza con la prohibición del incesto, ese tabú es lo que separa al hombre de la naturaleza. Me asoma a otro mundo. Homo intellectualis y, desde luego infeliz.[741]

Dentro de las lecturas de Luis hay que señalar los versos de un poeta, Rilke, que aparecen dos veces en la obra y en boca de dos personajes distintos, Miguel y Luis. Esta repetición hay que marcarla porque expresa una idea clave por parte del novelista. El personaje de Luis contemplando el comportamiento de otro personaje, nos dice:

> ...Guillermo aspira al sol, a mandar él también, no es mi mundo, al contrario, más hacia lo profundo, él es rama, yo raiz, el verso de Rilke:"Florecer desean ellas/ y florecer es mostrar la propia hermosura/ madurar queremos nosotros,/ y eso es ser algo oscuro y esforzarse sin tregua."[742]

Otro poeta al que el novelista alude en varias ocasiones es Goethe. Hay en la frase que

[738] Ibidem, 621
[739] Ibidem, 127
[740] Ibidem, 133
[741] Ibidem, 133
[742] Ibidem, 213

entresaca de su obra una visión de la vida por parte de Goethe que contrasta con la del autor de la novela. Con esta cita quiere ponernos de manifiesto lo que él piensa: que en el fondo el orden no es nada. Incluso puede ser una trampa, un escondite:

> ...el olímpico Goethe prefería la injusticia al desorden...[743]

La cultura de la que da muestras Luis está relacionada con su experiencia y la tradición. En algunos casos podemos ver la experiencia interior como contraria a la cultura. Junto a Rilke, dos veces nombrado a lo largo de la obra, encontramos asimismo la figura histórica Juliano el Apóstata, aludida varias veces:

> ...Juliano el Grande que pudo haber salvado el mundo antiguo, Juliano mal llamado el Apóstata e iniciado en el culto de Mithra...[744]

Luis cita también a Ramon Llull, el poeta-místico que acompañará a Miguel a lo largo de "Papeles de Miguel" en su experiencia místico religiosa. Nombra a Lulio en los capítulos finales de "Octubre, Octubre", como punto de referencia que hace más comprensible su vivencia interior:

> ¿qué violencia me espera?, ¿qué prueba de su amor?, bien podría ella responder como el Amado de Lulio, cuando le preguntaron si alguna vez había sido compasivo: "si no hubiese sentido piedad no hubiera enamorado a mi amigo ni le hubiera torturado de suspiros y llantos, trabajos y dolencias"[745]

La cultura sirve para expresar con palabras de otros los sentimientos propios. Es un referente que actúa como "autoritas" y como aserto sentimental y cultural respecto a la tradición. La cultura y la historia sirven de autoafirmación individual dentro del devenir universal. A menudo todo libro está asociado a una experiencia amorosa o una experiencia vital más general. La cultura pone voz al sentimiento muchas veces inefable: "mi voz" es también "la voz" de los otros. Pasado y presente se intertextualizan. Los libros dicen lo que él siente, estando muy incorporados a la historia personal de Luis.

Hay también una justificación de la violencia a través de la cultura y a la vez un arrepentimiento y un comportamiento moral. Hay una vuelta a la moralidad. Luis hace gala de conocer toda la mitología. Creo que es interesante resaltar la ambigüedad de los mitos que de alguna manera representan, prefiguran la misma ambigüedad humana en la cual Luis se siente inmerso:

> ...ya lo sé eres Artemis, la doncella que entrega a Acteon a los perros por sólo mirarla, pero todo gran mito es ambivalente, sábelo tú, Artemis no fue virgen, nunca la llaman parthinoi los helenos, en Efeso era procreadora, en Nápoles su estatua tiene dos filas de ubres, el torso lleno de pechos...[746]

En último término me interesa destacar el valor que se le da a la palabra, su utilidad en todos los ámbitos y culturas, en concreto para enamorar, hacer sentir el amor. El novelista, por medio del personaje de Carmela, nos manifiesta la fuerza comunicativa de la lengua oral, lengua viva:

---

[743] Ibidem, 355
[744] Ibidem, 210
[745] Ibidem, 527
[746] Ibidem, 303

yo siempre me he enamorado por las orejas, me pirran las palabras[747]

En otros momentos de la novela incluso se priva de la capacidad de hablar a los personajes porque se sabe del poder de provocar amor que hay en la palabra. Un ejemplo de ello está en la historia de amor que explica entre Lerissa y Nardo:

le habían cortado la lengua porque al principio, recién empalado, aún tenía palabras de consuelo para su amada[748]

Hay que señalar que el personaje de Luis tiene conciencia del lenguaje, de la diferencia entre la lengua escrita y lengua oral. La lengua escrita no tiene la misma función que la oral.Tiene unas características que a menudo entorpecen la verdadera comunicación:

...te he escrito una larga carta Ágata, para que lo supieras en seguida, mi renacimiento...pero desconfío de las palabras, la he roto, te lo contaré todo...[749]

Es evidente que esta novela es una búsqueda del conocimiento de uno mismo, un ir más alla del comportamiento, un saber a qué obedece y alcanzar una manera de ser nueva. El camino de investigación que escogen los personajes se canaliza a través de las palabras que sirven para evocar recuerdos, para dar nombre a las cosas. Pero, en contrapartida, los personajes también se dan cuenta que a menudo han caído en la trampa de las palabras, de tal manera que el lenguaje magnifica y distorsiona los hechos. Con las palabras pierden el control de la realidad:

¿No decías que hechos? Pues empecemos por el primero: somos lo que somos. Ni más ni menos. ¡Sólo que a tí te importan tanto las palabras!...Si trabajaras alguna vez en un laboratorio sería otra cosa. Ahí no valen mixtificaciones: cuando no has trabajado bien no sale. Si se te escapó el ion en la marcha analítica al final no lo encuentras. Somos lo que somos...[750]

De alguna manera se plantea también que el novelista, al crear una novela, hace como los personajes: huir de la realidad, sublimarla. Esta sublimación es más y más intensa cuanto mayor es el dolor. Los personajes saben también que las palabras, poseidas de su ambivalencia, pueden hacer trampa en el amor:

los hechos, la realidad, ¡a la mierda las palabras!...déjame que te hable, no palabras en el aire, sino como piedras, sólo para decir los hechos...ahora que siento pasión por primera vez en mi vida, ahora que he roto la cárcel de las palabras...no me asusta decirte nada, ni me asusta decirte..[751]

Esta actitud de Luis hacia las "palabras" marca un antes y un después en el acontecer narrativo del protagonista. Antes podíamos pensar que vivía en las ideas y que parecía que vivir era cuestión de etiquetar bien el mundo para organizarlo y superarlo. Al final descubre la ambivalencia de esa plenitud y ese vacío que se desprenden del lenguaje mismo:

...envidio a esos hermanos nuestros que tienen la suerte de no hablar, que solamente cantan, no quiero

[747] Ibidem, 467
[748] Ibidem, 535
[749] Ibidem, 467
[750] Ibidem, 618
[751] Ibidem, 620

ya más que dos palabras, "Just life".[752]

En la novela los personajes tratan de sustituir el aislamiento del ser, su discontinuidad, por el sentimiento de continuidad profunda. El autor hace que sus personajes se acerquen al silencio de la mística; Ágata y Luis por un camino inverso alcanzan los vuelos que consigue Miguel. A través del amor, del hacer, del hablar, llegan al silencio:

> Ahora que siento pasión por primera vez en mi vida, ahora que he roto la cárcel de las palabras...no me asusta decirte nada.[753]

Hemos de señalar que desde nuestro punto de vista los personajes llegan precipitadamente a esta conclusión, con lo cual nos parece que el novelista vuelve a caer de nuevo en la situación inicial de una sobrevaloración de lo espiritual por encima de lo material. De alguna manera, el novelista, a través de la obra, quiere huir de una realidad que no alcanza. Esta huida, en su misma acción, se magnifica. Se huye porque a menudo la realidad está por debajo del sueño.

IV.1.5. Ágata y Luis: un universo común en la infancia

En el primer capítulo, Luis conoce la que va a ser su compañera a lo largo de la historia y el narrador describe este primer encuentro en el momento en que Ágata va a ser atropellada. En este capítulo parece que Luis intuye en ella un mundo que se confirmará más adelante:

> ...sigo a ese traje gris, a ese pelo estirado recogido en un moño, a esa guía sin rostro llevándome a mi barrio, el de Larra, el suicida social...¿también inconsciente suicida la mujer ante el taxi?[754]

Las circunstancias harán que la siga siempre. Todo está preparado en la novela como en la vida. Todo está a punto de ponerse en marcha en ese primer capítulo y desde distintos ángulos. Si Luis piensa en Larra y en Ágata, como inconsciente suicida, es porque él se vive a sí mismo como un hombre que vive eminentemente el pasado: porque se siente acabado, sin futuro:

> ...esto que contemplo es memoria y piedra, eternidad y sueño superpuestos, no hay una Puerta del Sol sino millones, cada cual la suya, incomunicables, y hasta la mía de ayer enemiga de la actual...lágrimas en mis párpados, los del hombre en ocaso que soy yo...[755]

Ágata y Luis desean saber sobre sí mismos. De alguna forma parece que saben que "el saber" les hará felices. Al menos el conocimiento de la realidad les permitirá deshacerse de la pesada carga ideológica que han ido acumulando. Los personajes dentro de la novela se mueven en tres planos: el plano de la realidad, el plano del sueño y el del deseo. Las dificultades con que se encuentran los personajes -su forma de vencerlas, superarlas, darles un sentido- son las que dan la verdadera medida de la grandeza de los personajes.

Los dos personajes tienen un mito. Comparten una historia familiar que tiene en

[752] Ibidem, 620
[753] Ibidem, 620
[754] Ibidem, 24
[755] Ibidem, 20

común la presencia de alguien que está mitificado. En el caso de Ágata, tal como hemos visto, es la figura del padre. Y en el caso de Luis es la figura de la madre, identificada sobre todo en los pechos grandes de Fiammetta. Estos dos mitos se irán abajo, se desmitificarán gracias a datos que impondrán unos nuevos personajes. Emile, amigo de Luis, dirá la verdad a Ágata; Doña Flora y una prima de Luis descubrirán la falsedad de los mitos de Luis.

Ágata y Luis son traicionados por su memoria, traicionados por ellos mismos. Mientras no se dan cuenta de que se sostienen en la mentira no avanzan, se hunden sin remedio. Sólo encuentran escapatoria, esperanza, un nuevo ser, cuando se separan de la falsedad de su pasado. Hay que señalar que todo descubrimiento produce una nueva luz que en un comienzo ciega y produce un desequilibrio; más tarde, con el tiempo, se produce un equilibrio más estable. Ágata y Luis descubren que su pasado es falso gracias a los demás. Para Luis, los pechos que había imaginado eran de su madre resultan no serlo. La identificación que había hecho con la madre no es real. La falsedad está ligada a una parte del cuerpo con relaciones profundas con la sexualidad femenina y la maternidad. Para Ágata la gumía será falsa. La falsedad está relacionada con el padre, pero hace referencia en concreto a la política. También podríamos pensar que la gumía es un símbolo fálico que conlleva una violencia. Así los dos personajes descubren sus mentiras, que están relacionadas con el mundo de la sexualidad y de la política, dos aspectos en los que la falsificación es fácil o cuando menos sujeta a contradicción permanente.

Luis y Ágata se refugian, se esconden tras el mito creado en la infancia y adolescencia. Ese mito al final es visto de una forma dual, como un paraíso lejano y también como un paraíso falso, lleno de engaño. El descubrir que el mito de la infancia y la adolescencia ha sido una falsedad, ausente el refugio del "topos" ideal, les hace al fin despertar. En el recuerdo aquellas épocas eran felicidad, en la realidad son un engaño.

A ello se suma un motivo represor. Ágata y Luis tiene también en común una figura represora. Tío Conrado es el personaje represor para Ágata y tía Chelo para Luis. El esquema que se nos presenta es idéntico, además por el hecho de que los mitos y los represores son en Ágata y Luis de distinto sexo que el suyo.

Y junto a la represión, el motivo del abandono. Otro punto que favorece el encuentro de estos dos personajes es que tanto Ágata como Luis al comenzar la novela han sufrido un abandono. Ágata ha sido abandonada por Gloria. Luis regresa a Madrid después de su divorcio con Marga. Acaba de abandonar París y a su mujer. Hemos de pensar que hay una tendencia dinámica a vencer el sufrimiento. Para ello es preciso tener conciencia del sufrimiento, que sólo se curará al cambiar su situación vital realista, de tal suerte que no reproduzca constantemente las tendencias a la sumisión de las que desea liberarse. Las características sicológicas de Luis y Ágata las presenta en relación con su historia familiar, llena de ausencias y abandonos.

Del abandono se deriva la soledad, que aparece como una visión trágica de la condición humana. Hay un dificultad de encontrarse con el otro. Desprecio a los otros, baja autoestima:

> Cuando echo el anzuelo saco algo tan mezquino como Gloria y Luis. No soy jinete como Gerta. Ni montura como Lina.¡Ser algo! Cualquier cosa menos la soledad, esta carcoma. Antes aún les tenía a ellos dos, mis mentiras.[756]

Los personajes están solos principalmente cuando se encuentran entre otros. A veces la soledad se produce por voluntad de incomunicación o por incapacidad de comunicación.

[756] Ibidem, 403

En ocasiones la soledad se busca porque puede dar refugio al sueño, refugio de la felicidad.

Las relaciones que Luis mantuvo en su infancia generaron en él sentimientos de abandono, idealización y sumisión. Sentimientos que comparte con Ágata. Ágata ha sido siempre buena niña, pero no está dispuesta a serlo más. Ante el abandono, la rabia, la impotencia, por ese hecho y por toda su historia, se siente víctima y a la vez verdugo. Nada más conocer a Luis, sólo al pensar que sabe de su desventura, sus sentimientos se toman en agresividad. Desea tener fuerzas para abofetearle, destrozarle:

> Una mujer puede superar a un verdugo... imprescindibles en los serrallos, en los palacios chinos. Mujeres torturando a otros. O a hombres ¡Qué delícia! con tenazas, con agujas, con fuego con azotes.[757]

Ágata ve a los hombres como objeto de agresión. A los hombres hay que machacarlos. Luis ve a las mujeres como diosas, no hay que tocarlas. Los dos consideran al otro superior. La diferencia es de actitud y de respuesta. Ágata responde activamente y Luis se somete. Una forma de defenderse es agredir. Ágata agrede con palabras a Luis para defenderse.

Junto a los motivos de la represión y el abandono, no debe olvidarse la importancia que detenta el motivo de la ambigüedad. Ágata y Luis son dos personajes ambiguos. La ambigüedad es a causa de la incertidumbre del yo y su identidad. El sentimiento de imperfección, de indefinición, de ambigüedad, empuja a la perfección. A través de la ambigüedad se produce la revelación. Su ambigüedad está relacionada con el proceso de madurez y de alguna forma es una característica de la libertad, pues significa una conciencia del yo. La conciencia del yo significa siempre la conciencia del tú y de ello se desprende el deseo de conocerse y de darse a conocer.

Con estos personajes el novelista nos está poniendo de manifiesto el carácter paradójico de la acción y nos está diciendo que las cosas son más complicadas de lo que pensamos o aparecen a simple vista. La ambigüedad es una realidad dominante en los personajes, provocada por unas circunstancias y definida a través de un tipo de sentimientos, relaciones y objetos. Hacer del concepto de ambigüedad el centro de una reflexión sobre el hombre equivale a invocar un modo especial de "dialéctica" que consiste en mantener la tensión de los contrarios sin esperar una resolución final. Hay una dialéctica a lo largo de la obra: un mismo suceso tiene significados opuestos según el registro o perspectiva desde el cual se interroga. Hay por parte de los personajes una toma de conciencia de este hecho cuando tratan de comprender la realidad concreta de su historia con miras a una acción.

La ambigüedad de los personajes hemos de situarla en el campo de la sexualidad. El tema de la sexualidad construye la novela. El autor, con los personajes de Luis y Ágata, profundiza en la ambigüedad humana, en lo femenino y masculino de todos los hombres, y para ello da al personaje dos modos de acción: la cultura y la intuición. Estos dos modos de acción son importantes porque el autor los potencia en unos protagonistas que no viven en el poder, ni en la seguridad, ni totalmente en la lógica. Es la libertad del esclavo-escriba la que le permite ir más alla de los propios límites. De alguna manera parece que el autor nos dice que sólo desde ciertas actitudes se puede encontrar la verdad personal.

Es una historia profundamente humana que va del sentimiento de no poder ser al ser. Ágata y Luis pasan de no reconocer sus límites -su gran límite es creer que no lo tienen- a sentirlos hasta en los huesos.

Ágata y Luis, al vivir en la indefinición, se viven ilimitados y esa ilimitación es su gran límite. Para expresar el sentimiento de límite utilizan distintas imágenes o símbolos,

[757] Ibidem, 95

hablan de muros, fronteras. En "Octubre, Octubre" nos encontramos con dos personajes en conflicto con ellos mismos. Con sentimientos de omnipotencia y narcisismo. Al final solucionan el conflicto pactando con ellos mismos. Subliman sus partes negativas.

La actitud de omnipotencia es una actitud infantil. Quieren salvar al otro en la búsqueda de uno mismo, parten de una actitud moral. Una actitud omnipotente tiene mucho de narcisismo. No van a buscar al otro. Se buscan a sí mismo; el Narciso se enamora de sí mismo. Para él no existe el otro. El otro está en función de él. Busca sus referencias personales en el otro. Se alimenta de sí mismo, se busca. Se relaciona para encontrarse consigo mismo. Sólo buscan su potencia, su éxito. Tienen miedo a sentir, no quieren sufrir, le han hecho daño. Sufrir es una limitación. El narcisista no puede vivir miserias. Ágata y Luis comparten una actitud de dominio, un deseo de salvar al otro y la voluntad de no sentir. A la vez que tienen un sentimiento de omnipotencia y narcisismo, viven en la indefinición.

El eunuco es la imagen de la indefinición sexual, incluso física. La indefinición sexual se considera como el paraíso de la indefinición y por lo tanto el paraíso de la omnipotencia. El eunuco le sirve a Luis como representación de cómo le hicieron vivir castrado. De algún modo podemos concluir que el sentimiento de castración, a la vez que era un límite, él a la larga lo vive como una ambigüedad que le permite vivirlo todo.

Hay que señalar la soledad del omnipotente. Tarde o temprano Luis y Ágata romperán el límite de su narcisismo. A lo largo del proceso sienten que vivir es estar siempre limitado y, al mismo tiempo, se les pone en evidencia que no pueden cargar sobre su espalda otras limitaciones que las que se derivan de su propia naturaleza.

La indefinición de Luis está justificada por su historia familiar y por la cultura en cuanto hace referencia a la reencarnación y a la teoría del amor cortés. Estos aspectos están explícitos en ambos personajes. No está explícito de igual modo el marco político y el espacio en que se mueven los personajes. Este marco nos lo presenta el narrador en "Quartel de Palacio".

En la adolescencia tanto Ágata como Luis comparten experiencias de enamoramiento homosexual. Ágata con sor Natalia, Luis con Antonio. Esa indefinición se reproduce de nuevo cuando son mayores. Luis con Max y Ágata con Gloria. Los dos personajes principales han mantenido relaciones sexuales o las han deseado con personajes de su mismo sexo. Este es otro punto que tienen en común, que les define también y que les hace sentir indefinidos, ambiguos en su sexualidad:

> Todos somos un poco ambivalentes, no sé si por lo dificultosa que hace el sistema la maduración o porque al contrario la madurez última es el bisexualismo suprasexual.[758]

La indefinición de Luis se reafirma con la historia de la reencarnación. Él era antes un eunuco. El eunuco ha perdido el sexo, pero sigue amando. Los eunucos se inscriben en la paradoja latente entre sexo y deseo. La pulsión erótica del deseo se mantiene en ellos intacta, a pesar de la pérdida del órgano sexual. El deseo tiene pues una gran importancia y, en la práctica, se reafirma también a través del comportamiento social. Recordemos la bofetada. En los dos hechos, el sexual y el político, la violencia juega un papel decisivo. Si las palabras etiquetan, parece que Luis quiere encontrar la etiqueta que corresponde a su realidad sexual:

> ...he superado mi miedo a ser homosexual...tengo un componente homosexual, estuve enamorado de Antonio, y de Max, este me fascinaba y no sólo por su personalidad, su vida secreta, también por su físico, me hubiera gustado besarle, amarle en todos los sentidos, lo digo por primera vez en mi vida...

[758] Ibidem, 197

...Eres bisexual.¡Qué suerte tienes![759]

Esta realidad la ha vivido a lo largo de la novela de muchas maneras, con miedo, como una fantasía, como un deseo. En el plano de la fantasía, para expresar esa ambigüedad, aparece la figura del eunuco. Si Luis a lo largo de la obra puede jugar con su ambigüedad es porque Ágata no está segura tampoco de nada y de alguna manera se va aclarando a través del comportamiento de Luis:

> Creíamos que el sexo sólo era placer, mero goce erótico... pero es oscuro y sangriento... indescifrable como más cara siniestra, en todas las mitologías plagado de impurezas y purificaciones, de sangre y magia, de honores violentos, incestos, Edipos arrancando los ojos, sacrilegios, empalamientos como el mío.[760]

Por sí misma la sangre es signo de violencia. El líquido menstrual tiene, además, el sentido de la actividad sexual y de la mancha que emana de ella: la mancha es uno de los efectos de la violencia. Ágata y Luis se han sentido superiores, diferentes respecto a los otros, y a la vez quieren ser iguales. Les hace daño "sentirse ser", no quieren notar su individualidad. Antes de finalizar la novela tocarán la realidad, descubrirán sus miserias y, gracias a esas miserias, romperán el círculo de su soledad y serán humanos:

> ...tampoco tengo miedo de decirte que aún me quedan prejuicios, que me siento humillado, sucio y condenable, que no todo es hermoso en esta noche, que me desprecio de no haber reaccionado, sí me desprecio...me desprecio infinitamente, sin embargo orgulloso, no tengo razón para estarlo, pero ¿qué es la razón? ¿para qué sirve? otra palabra vana, estoy orgulloso y ¿sabes de qué? claro que lo sabes, de ser al fin capaz de amar, capaz de amarte vivir esa realidad nueva...[761]

Con la novela Miguel quiere mantenernos en el mundo de la vida y protegernos contra el olvido del ser. Ágata y Luis adquieren su unicidad a través de su apariencia física, la biografía, su nombre, sus recuerdos, inclinaciones y complejos.

Con todo, la relación que se establece entre Ágata y Luis es en ocasiones inequívocamente antagónica.

[759] Ibidem, 611
[760] Ibidem, 617
[761] Ibidem, 621

IV.2. Hacia la identidad a través de la violencia. El erotismo

El sexo puede ser visto desde fuera, como algo a incorporar, no como una experiencia interior, como una violación o como un camino de autoconocimiento. Michel Leiris [762]considera el erotismo como una experiencia ligada a la de la vida, no como objeto de una ciencia, sino de la pasión, más profundamente, de una contemplación poética.

Mi intención es considerar el erotismo como un aspecto de la vida interior, si se quiere, de la vida religiosa del hombre. En algunas épocas el cuerpo pierde dignidad porque se asocia al pecado; el placer carnal es reprimido hasta poco menos que convertir a quienes lo practican en un grupo de proscritos. Apartar el placer de la práctica sexual, convertir esta en trámite de procreación, anular el propio cuerpo como fuente de satisfacción y asociar el placer carnal con el pecado, llegaron a convertirse en concepciones sociales fuertemente arraigadas, porque formaban un corpus de ideas estrechamente relacionadas con los dogmas de la fe. Siguiendo el pensamiento de Georges Bataille,[763] *cae de su peso que el desarrollo del erotismo no es "en nada " exterior al terreno de la "religión". El erotismo "no puede ser considerado independientemente de la historia del trabajo, no puede ser considerado independientemente de la historia de las religiones."* El erotismo es en la conciencia del hombre lo que pone al ser en cuestión. El ser amado equivale para el amante, para el amante solo, sin duda, a la verdad del ser. No pienso que el hombre tenga oportunidad de arrojar un poco de luz sobre sí mismo antes de dominar lo que le horroriza. El hombre puede "superar" lo que le horroriza, puede mirarlo cara a cara. El conocimiento del erotismo, o de la religión, requiere una experiencia personal, igual y contradictoria del interdicto y de la transgresión.

Como dice Georges Bataille en el libro mencionado anteriormente:

> Los hombres están al mismo tiempo sometidos a dos movimientos: de terror que rechaza, y de atracción, que rige al respeto fascinado. El interdicto y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: el interdicto rechaza, pero la fascinación introduce la transgresión. El interdicto, el tabú, no se oponen a lo divino más que en un sentido, pero lo divino es el aspecto fascinante del interdicto: es el interdicto transfigurado. La mitología compone sus temas -a veces los embrolla- a partir de esos datos.[764]

El erotismo difiere de la sexualidad de los animales en que la sexualidad humana está limitada por interdictos y que el terreno del erotismo es el de la trasgresión de los interdictos. El deseo del erotismo es el deseo que triunfa sobre el interdicto. Supone la oposición del hombre a sí mismo.

En el movimiento de los interdictos, el hombre se separaba del animal. Intentaba escapar del juego excesivo de la muerte y de la reproducción (de la violencia), en cuyo poder el animal se encuentra sin reserva.

La actitud angustiada, que fundó los interdictos, oponía el rechazo, el retroceso, de los primeros hombres al movimiento ciego de la vida. Si la transgresión no es fundamental, el sacrificio y el acto de amor no tienen nada en común. La transgresión difiere de la "vuelta a la naturaleza": "levanta el interdicto sin suprimirlo". En el erotismo hay una alternancia de prohibición y transgresión. Cuando hay una transgresión se produce un sentimiento de culpabilidad y al final una expiación. El juego alternativo del interdicto y de la transgresión es más claro en el erotismo: *Freud fundó su interpretación de lo prohibido sobre la*

[762] M. Leiris, L'edat d'home, Edicions 62, Barcelona, 1992.
[763] G. Bataille, El erotismo, Tusquets, Barcelona, 1988, pág. 16
[764] Ibidem, 96

necesidad primitiva de oponer una barrera protectora al exceso de deseos que afecten a objetos cuya debilidad es evidente.[765]

La sexualidad les da la oportunidad a los personajes y al novelista de romper las normas sociales contra las cuales desean rebelarse, pero a la vez supone un obstáculo, puesto que debe a la vez crear una forma de lenguaje que sea afín para expresar esa rebelión. Como consecuencia, la búsqueda de nuevas formas de lenguaje para expresar la sexualidad llega acompañada de "propósitos morales y éticos".

El erotismo se revela por una parte como saber, comunicación, expresión intercambio, diálogo con "otro/a"; por otra, se inscribe como dispositivo de represión, dominio y autoridad sexual, de clase y de etnias. Lo erótico en función del poder y la pornografía son discursos monológicos, y ponen el acento en el dominio, la autoridad y el control de los cuerpos y los destinos. Desaparece el diálogo y el intercambio, y sólo se inscribe un género discursivo de autoridad y dominio, que silencia y oprime.

En Ágata y Luis el mundo va surgiendo de su interior. Les es difícil advertir el otro, llegar a la intersubjetividad y la comunión. Al final la alcanzarán y el novelista para significar este hecho rompe sus monólogos, sus espacios literarios, llevándoles a un diálogo inalcanzable hasta entonces. En toda la novela los personajes de Ágata y Luis expresan su universo interior en monólogos, señalando de este modo el novelista, con un elemento estructurante, su soledad y falta de comunicación verdadera con el otro mientras no hay una comunicación personal. Su discurso se basa en la experiencia que quieren asimilar, utilizando el lenguaje como actividad creadora de la vida y los valores. Saben que la discursividad es esencial a la condición humana y es una forma de obrar y conocer, porque el ser humano sólo puede comprender el mundo, los otros hombres y a sí mismo, a través de un encadenamiento de signos. El hombre sólo puede entender mediatamente con ayuda de un rodeo simbólico-discursivo. El discurso de la acción humana ve el lenguaje como "energeia", como la propia actividad significativa y creadora de sentido." El deseo de conocer la verdad implica una ética que permite distinguir entre lo bueno y lo malo, entre lo injusto y lo justo. Más importante que la verdad de los hechos es la distinción entre lo justo y lo injusto.

Esta necesidad de lenguaje surge en los personajes ante el abandono que, en definitiva, es una violación que rompe al individuo y le da claridad. El conocimiento personal se realizará a través de la memoria, teniendo en cuenta las dificultades de la memoria y a través de la experiencia afectiva y también sexual. La experiencia amorosa aparece en toda la historia de la literatura occidental como expresión de la vivencia que el hombre ha tenido y sigue teniendo de dicha experiencia, es decir, del amor pasión como impulso natural que mueve y altera tanto sus potencias físicas como anímicas.

Ágata y Luis hacen un descubrimiento del yo, un conocimiento de sí mismos, no a través de la lógica sino a través de los sentimientos y emociones. Los sentimientos son fuente de conocimiento. Hay que señalar que los sentimientos y emociones se viven encarnados en el cuerpo y de ahí la importancia que se le da al sexo en toda la novela. El descubrimiento de la propia sexualidad provoca una serie de reacciones muchas veces contradictorias que los personajes irán poco a poco integrando. Adquirir una nueva identidad no significa traicionar a la primera, sino enriquecer la propia persona con una nueva alma.

La identidad es una búsqueda siempre abierta e incluso la obsesiva defensa de los orígenes puede ser en ocasiones una esclavitud tan represora como, en otras ocasiones cómplice, rendición al desarraigo.

El medio por el que Miguel expresa su verdad, su autenticidad, es a través de la

[765] Ibidem, 101

novela: "Papeles de Miguel" y "Octubre, Octubre". En Ágata y Luis hay una búsqueda de la verdad que sólo se consigue con la transgresión, para ello es necesaria la rebeldía. La autonomía es un resultado de ese proceso y, a la vez, un cierto nivel de autonomía es necesario para iniciar el proceso.

Los personajes tienen necesidad de conocer por donde van y tienen la necesidad de una estructura que los oriente y vincule.

La sexualidad está planteada de alguna forma como una tarea ética, está orientada a la realización de la vida humana.

El erotismo, el lenguaje del erotismo, no es el de la imitación. El erotismo recrea, y su lenguaje debe ser capaz de poner en funcionamiento un mecanismo de "re-presentación", de "re-creación". Los textos eróticos ejercen una violencia por la implícita transgresión de un lenguaje determinado que lo convierte en modelo de "otra realidad".

El lenguaje en función del erotismo pasa de designar a expresar, a adquirir un valor expresivo preñado de sentido, de sentimiento, de emoción y de intensidad. Podemos referirnos a esa desreferenciación necesaria del lenguaje erótico, de su "desencarnación".

La literatura erótica trata de la expresión de una experiencia amorosa por medio del lenguaje. El lenguaje erótico deberá siempre procurar no nombrar la realidad a la que se refiere y que lo provoca. Para intentar suscitar en el lector la intensidad, la emoción y arrebato sensual que pretende, el lenguaje erótico debe huir de la realidad concreta que lo provoca. Según A.M.Moix:

> cuanto menos descripción de todo cuanto constituye un ambito y una realidad sexual más apelará el lenguaje a la sensualidad. Todo cuanto constituye el ambito propio de la sexualidad es real y concreto. El erotismo, la sensualidad, nombra o recrea una irrealidad: ahí radica el poder que ejerce sobre el lector y ahí radica también el problema que plantea al escritor, el problema referido al lenguaje.[766]

El erotismo, que participa por igual de la pasión amorosa y de la emoción fisiológica, ha tenido pocos cultivadores notables en lengua castellana (aunque, entre esos pocos hay que contar a los más grandes creadores de literatura erótica -bien que desde la perspectiva del eros místico- de todos los tiempos y en todas las lenguas: San Juan de la Cruz y Teresa de Jesús).

No se trata de un problema de vocabulario de nuestra lengua, sino de concepción del lenguaje erótico en sí mismo. Las notas propias del erotismo son su carácter secreto. El poder del lenguaje erótico cuando permanece en el límite de lo "indecible" y aguanta, impertérrito, en ese mágico umbral sin traspasarlo, es inmenso. Se trata de no traspasar ese umbral de lo indecible, pero dejando que el lector entrevea sin, en realidad, ver absolutamente nada. Es un engaño magistral: el lector, que no ha visto, tiene la sensación de que no ha visto porque la supuesta y ansiada visión lo ha cegado y sustituye, en su crédula sensibilidad, la visión por algo más valioso que la visión en sí misma y que es el deslumbramiento que produce esa posible visión**.**

Octubre, Octubre se comprende más acertadamente al tener en cuenta el panorama cultural de la época, tan rico de nuevas teorías sobre el desarrollo humano, las pasiones, la satisfacción o la desviación de sentimientos.

IV.2.1. Ágata y Luis. Relaciones sado-masoquistas

[766] A. Mª Moix, en Discurso erótico y Discurso trensgresor en la cultura peninsular, Tuero,Madrid, 1992, pág. 205.

Una de las necesidades y pasiones que nacen de la existencia humana es la necesidad de relación. Tanto la relación de sumisión -masoquismo- como la de poder -sadismo- están amenazadas por la hostilidad consciente o inconsciente que nace de la relación simbiótica. Sólo la pasión del amor satisface a condición de retener la independencia e integridad de sí mismo. El amor nace de la polaridad entre aislamiento y unión. Hay que señalar también que en todos los encuentros armoniosos o conflictivos entre personas diferentes o en la experiencia de una sola existe siempre, ineludible, un momento de elección en el que se reconoce, aunque sea por un sólo instante, más en una que en otra.

El ser humano se descubre como cuerpo en otro objeto de deseo, a su vez cuerpo y conciencia. Este deseo se distingue de los impulsos sádicos y masoquistas que revelan a la vez el rechazo del propio cuerpo, pero obligan al otro a reconocer el suyo como dolor. Lo obsceno define el cuerpo deshumanizado, la negación del otro-otra como sujeto. En el interior de estos discursos, la obscenidad y la violencia sobre los cuerpos están indisolublemente ligadas. La pasión puede tener un sentido más violento que el deseo de los cuerpos.

La violencia en esta novela está al servicio de la identidad de género y ello genera actitudes de *voyeur* y el sadomasoquismo. El dominio y la sumisión son dos formas de violencia. La violencia siempre es un exceso, por una parte asusta y por la otra fascina. Quien ejerce la violencia es un ser activo, domina. Quien se somete a la violencia es un ser pasivo, sumiso.

En la novela aparece la dualidad vida y muerte, entre lo femenino y lo masculino. Hay un tratamiento dual del cuerpo: por una parte la exaltación y por otra el aniquilamiento. El tiempo está ligado al cuerpo. Valor del instante como fusión de contrarios, abolición de sucesión. El instante hace desaparecer la vida y la muerte. Los fusiona. La mística y la literatura pueden ser dos formas de sublimación, la sexualidad una realidad.

La carne, el cuerpo, da dolor y da placer. Nos sitúa en el tiempo, en el límite. En "Papeles de Miguel" hay una necesidad de superar el límite con la mística. El placer fuera de la carne, fuera del tiempo, es un deseo de vivir en un universo estable. A través del espíritu se desea superar la carne. Nos encontramos ante el platonismo. Pero, al mismo tiempo, Ágata y Luis intentan vivir a través del cuerpo. Nos encontramos ahora ante el Epicureísmo. Miguel, el novelista, intenta vivir a través del diálogo con él mismo, con su obra y de alguna forma con sus posibles lectores.

a. Fetiches. Pie. Pechos

Como principio y fundamento, es sagrado lo que es el objeto de un interdicto. El interdicto, al designar negativamente la cosa sagrada, no tiene solamente el poder de provocarnos, en el plano de la religión, un sentimiento de pavor y temblor. Ese sentimiento se cambia en el límite por devoción; se cambia por adoración.

El regreso al cuerpo está ligado con una exaltación del amor. Hay en la novela una exaltación del erotismo pero también del amor único. Por un lado hay una desencarnación: Miguel. Por otro hay una encarnación: Luís y Agata.

Veamos ahora la función otorgada en la dominante corporal a los pies. La cosificación resulta sobre todo de un procedimiento complementario, que consiste en desmembrar a la figura y describir sólo una o alguna de sus partes, omitiendo, las otras: esas piezas sueltas, desgajadas de la arquitectura humana por la cirugía descriptiva del novelista y expuestas como unidades de dominante o exclusivo valor físico, dejan de vivir, se convierten en seres inanimados, rozan lo inerte. Uno de estos elementos es el pie:

La obsesión de Luís, los pies...me explica la importancia de "esas cosas para andar"
Numerosos mitos. Budapala, la huella del pié de Buda, adorada en toda Asia porque nada más nacer midió el universo en 7 pasos. Las huellas de Jesús en el Huerto de los Olivos; de Mahoma en la Meca, del inmortal Pong-Tsu en el monte Tao-Ying.[767]

Los pies son, junto con el pecho, la parte del cuerpo de Ágata que se sublima eróticamente. Nos parece lógico que el autor haya querido destacar esa parte del cuerpo, por cuanto además de su componente erótico sexual, comporta la actitud de sumisión en que se nos presenta Luis respecto a la mujer. Se miran los pies cuando uno no se atreve a levantar la mirada. Uno se pone a los pies del otro para servirle y en definitiva conquistarlo. La fijación de Luis por los pies de Ágata surge en una situación espontánea y en los momentos iniciales de la novela, cuando Ágata pierde el sentido:

...sus pies en mis manos bajo la manta, mármoles pese a las medias, de forma perfectísima para un cuerpo de estatua...masaje, calentarlos...[768]

El primer regalo de Luis a Ágata es para los pies; además de un ramo de rosas le regala unos calcetines rojos de esquiadora con dibujos noruegos. Luis desea ponérselos para sentir sus plantas y para sentir asimismo sus dedos, acariciarlos. Una gran ceremonia ritual con claras resonancias religiosas, se desprende de la acción de calzar por parte del oficiante:

...me arrodillé ante ella, retiré sus zapatillas y la instauré sobre sus zapatos, un pie tras otro, alta ceremonia, tobillos fuertes y delicados...[769]

Todos sabemos la importancia del gesto en el rito. El rito de tomar el té, por ejemplo, que realizan a menudo y que es casi un acto cotidiano para ellos, con múltiples variantes, en una ocasión se convierte en un castigo. El rito entonces adquiere nuevos gestos y los pies forman parte de la ceremonia:

...para probarme mi error me hace abrir la boca a sus pies, yo aguilucho bajo el águila madre, me derrama dentro una cucharada hirviente, me escalda...[770]

Como expresión de sumisión, como relación de servicio, el esclavo se arrodilla ante el señor, aquí señora, Ágata. Una escena semejante aparece en **La vieja sirena**, pero allí es el prólogo de una relación sexual, entre la sirena y el traficante:

Amas mis pies, pues vas a lavarlos... Me quitas los calcetines... Ese hombre de hinojos para mi placer... Domino su espalda y su cabeza inclinada mientras me enjabona mis pies, personalizando mis dedos, acariciando cada curva.[771]

La actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Lo es cada vez que no es rudimentaria, que no es simplemente animal. A lo largo del texto hay distintas escenas de Luis a los pies de Ágata. Es una situación en la que los personajes, se sienten confirmados en lo que son.El abandono, en Ágata, produce agresividad, en Luis sumisión:

[767] J. L. Sampedro, op. cit., 1982, pág. 175
[768] Ibidem, 92
[769] Ibidem, 211
[770] Ibidem, 210
[771] Ibidem, 241

"arréglame este zapato. Me hace daño." Se arrodilla y me descalza...Luís a mis pies, ¡confirmación de Ágata![772]

Los pies se convierten a lo largo del texto en un signo ambiguo; por una parte son objeto de veneración y por otro lado son un medio para ejercer la violencia, para descargar la agresividad. A partir de una situación, los sentimientos de Ágata se disparan y ya no es el deseo de una venganza concreta la que está viviendo sino todos los deseos de venganza que ha ido acumulando:

"Pon aquí una mano sobre otra, encima del pedestal"...Obedece y las oprimo con mi planta. Sus manos como pies de crucificado. Mi presa, esas manos de hombre, de caballo de Atila. Dragones vencidos por la virgen. Mi victoria sobre el pequeño monstruo, sobre don Rafael, sobre todas las manos busconas de los machos.[773]

Esta actitud confirma un deseo subliminal de venganza. Podemos decir solamente que, en oposición al trabajo, la actividad sexual es una violencia que, en tanto que pulsion inmediata, podría perturbar el trabajo. El hombre, limitando en sí mismo el movimiento de la violencia, pensó limitarlo al mismo tiempo en el orden real. No sólo en su relación con Ágata los pies ocupan un lugar importante, en Sevilla, en su relación con Carmela, Luis de nuevo se encuentra entre pies y zapatos:

me clavó el zapato en las costillas,¡qué esbeltísima pierna hacia arriba!, me dió otro puntapié, ¡bendita espuela!, eficaz, deliciosa, me alborotó, besé furiosamente su zapato, el otro pié me pegó, más y más fuerte, me fustigó hacia el obstáculo mi inhibición de siempre...[774]

Sobre el tema de los pies Luis dará muestras de cultura. El recuerdo define más a Luis que a Ágata. Es una necesidad. Como en otras muchos aspectos vitales conoce sobre el tema los más intimos entresijos, pero esto no le sirve para ser distinto. Se pone en evidencia la distancia entre el mundo de la razón y el sentimiento.

...ella misma resucita el erótico tema de los pies femeninos,...una buena lección educativa, China, claro, los españoles y los árabes, la simbología en el lenguaje, la adoración, el fetichismo barato ante las imágenes, el pie sobre la cabeza indicando servidumbre, hasta Jesús brindándolos al aroma de la pecadora, a la seda de sus cabellos, ¡qué combinación erótica, los pies y los cabellos! recuerdo de Baudelaire...[775]

Junto al tema de los pies aparece el de las manos. El erotismo es una experiencia que les permite saberse, comunicarse. Es una experiencia que les acerca a la verdad porque es comunicación. Los personajes descubren que la relación sexual no tiene que ir directamente por la vía genital, sino por todo aquello que de alguna manera no se considera pecaminoso y por tanto inhibido, en concreto las manos:

Por lo visto el sexo también está en las manos. En todo, claro, hasta en el aliento.!Qué delicia, este contacto sexual de ahora, tan fácil, tan posible! No me inhibe, él tampoco tiene miedo.!Qué horizonte de

[772] Ibidem, 297
[773] Ibidem, 297
[774] Ibidem, 464
[775] Ibidem, 249

juegos!.[776]

Ágata siente su cuerpo de distintas formas, nota su temblor en las manos al sostener un cigarrillo que señala su alegría, tiembla de júbilo. En el baño, su cuerpo en el agua -estado primero-, Ágata se reconcilia consigo misma. El interdicto de la desnudez y la trasgresión del interdicto de la desnudez constituyen el tema general del erotismo en esta novela:

> Se trata de vivir aquí y ahora. Dentro de esta piel que disfruta con el agua. Aquí están el dolor y el gozo: ésta es la verdad. Delicia de recorrer con mis manos mis confines, mis fronteras con el mundo. Y acariciar mis puertos y mis portillos.[777]

Es directamente, por el descubrimiento furtivo, primero parcial, del terreno prohibido, que la prohibición aparece. Nada es al principio más misterioso. Ágata es admitida al conocimiento de un goce en el que la noción de placer se mezcla al misterio expresivo de la prohibición, que determina el placer al mismo tiempo que lo condena. Nunca la prohibición aparece sin la revelación del placer, ni jamás el placer sin el sentimiento de prohibición.

Además de los pies y las manos se hace referencia a los pechos. El discurso del referente erótico encubre el cuerpo, lo revela, lo pone al descubierto en sus junturas y en sus partes. Lo fragmenta. Estas miradas totalizadoras o reductoras o especulares deben relacionarse con la vida cotidiana y con la movilidad de lo erótico, íntimamente ligado a los cambios sociales. Hay a lo largo del libro una historia del cuerpo y hay unas fijaciones en una parte determinada; los pechos, al igual que los pies, llegan a ser fetiches:

> Quizá yo tampoco no hubiera caído en ello de no ser por mi obsesión con los pechos.[778]

De alguna forma "Octubre, Octubre" reproduce un viaje por el cuerpo en el presente y en pasado. El cuerpo es la primera limitación de la naturaleza humana. Los pechos pequeños en una mujer pueden ser una limitación. Ágata recuerda cómo en la adolescencia crecía su cuerpo y los pechos no. Más tarde cuando cambia el nombre de Águeda por Ágata asocia el nombre de la piedra que hace referencia a su nombre con los pechos. Repite esta realidad como un mantra. También Miguel repite el nombre de Nerisa como un mantra, y el teléfono es también un mantra. El mantra es expresión de su mundo interno, de sus obsesiones:

> Piedra dura, pechos duros: lo repito como un hindú repite un mantra![779]

Los pechos están personificados varias veces a lo largo del texto con nombres populares. Gloria les llama Hänsel y Graetel. Luis les llama los Diósocuros, Castor y Polux, la justa medida. En otro momento para nombrarlos utiliza el intertexto de Neruda:

> ¿y llama pequeños a sus senos?, admirables exactos, "los montones de trigo" de Neruda?[780]

Los pechos se personifican también con la gumía. Ágata hace referencia al hablar de sus pechos a su mundo personal, más íntimo, alude a su historia personal, a su adolescencia, a su padre. Luis en cambio hace referencia al mundo de la cultura:

---

[776] Ibidem, 242
[777] Ibidem, 504
[778] Ibidem, 133
[779] Ibidem, 238
[780] Ibidem, 500

También tienes los pechos afilados..." afilados como la gumía. Armas contra ellos, los otros.[781]

La actitud de Ágata respecto al sexo es contradictoria. Por un lado está lo prohibido y por otro el deseo de transgredir. Se siente halagada porque Luis le mira el pecho y le regala el sujetador que formará parte del mundo de los objetos, de los fetiches. Cuando antes se lo pidió le llamó impertinente y se negó a dárselo. Todo ello se funde, como epifonema del rito corporal y del juego erótico, en la función de la mirada: Noté que me miraba el pecho... Me enternecí y se lo regalé." Puedes colgarlo en tu cuarto si quieres"[782]

b. Iconografía. Nefertiti y el Escriba. San Sebastián. San Bernardo. La Pietá

Las referencias al arte, en concreto a la escultura, pintura, música, son muy numerosas. Hay que señalar que como estas referencias intertextuales están dentro de una obra literaria nos encontramos con una función claramente metartística. El arte a menudo intenta hacer una síntesis de una experiencia, en el sentido más amplio de la palabra, y ofrece un producto cerrado, acabado. Intenta explicar de una forma compacta una vivencia. Esta actitud de acto cerrado que contiene a menudo la obra de arte contrasta con el sentimiento de acto abierto que tienen sobre la vida y en sí mismos los personajes de la novela. Se podría hablar entonces de un contraste entre arte y vida, de una concepción del arte como producto acabado y de la vida como proceso abierto. En algún punto se puede tener esta sensación, pero a la vez nos encontramos mayoritariamente con un paralelismo: el arte como espejo, el arte como punto de referencia para la vida. Arte y vida en proceso y siempre productos inacabados. De este modo el arte no tiene sólo como finalidad mitigar la angustia del sentimiento de proceso, de dinamismo en el que vive el hombre, sino de también ponerlo en evidencia.

El anhelo de absoluto y eternidad es evidente en los personajes de Ágata y Luis que se sienten condenados a la frustación y a la muerte. Y a pesar de esa condena hay una metafísica de la esperanza.

Ágata es Nefertiti: la reina, la diosa, la sultana, la dueña. Una forma de relacionarse Ágata con Luis es por medio de la personificación, escondiéndose detrás de unos personajes, de unos mitos. Nefertiti es uno de esos personajes de la antigüedad en el cual se esconde y se protege, que destaca por su belleza pero que, al mismo tiempo, es más piedra que nada. Ágata necesita ser elevada por el otro: ella la reina, y él el esclavo. Sólo entonces puede establecer una relación de poder:

> La reina sólo acepta esclavos. Decídete ahora mismo. ¿Te estás vendiendo? "Me vendo a ti"...¿Eres al menos fiel? "Para siempre"... Todos dicen lo mismo: para siempre... Necesito un esclavo. Aunque resulte falso como todos.[783]

Escoge el camino de querer ser lo que no es. Es una forma de no avanzar, de huir. Sus miedos señalan sus deseos. El miedo al sexo y a vivir les hace sentir inseguros y de ahí que quieran superar la inseguridad mostrándose superiores. Se esconde en el disfraz, en la máscara y la comedia de ser la reina Nefertiti. Ágata, a lo largo de "Octubre, Octubre", no

[781] Ibidem, 208
[782] Ibidem, 207
[783] Ibidem, 238

acepta los propios sentimientos; de alguna forma sus sentimientos no corresponden con la propia autoimagen, por eso los rechaza. Esto le impide saberse más. La violencia le posibilitará conocerse. La libertad se ejerce contra la regla. Sin la prohibición, sin el primado de la prohibición, los personajes no hubiesen podido llegar al estado de conciencia clara y distinta. La prohibición elimina la violencia, y los movimientos de violencia, entre los cuales están los que responden al impulso sexual, destruyen en los personajes la calmada ordenación sin la cual la conciencia humana es inconcebible:

> Ahora no me enfada que mires a Nefertiti. No se enfada una reina con su esclavo. Le castiga, le revende... o le mata, pero no se inmuta. Y tú, ¿qué sientes? "Orgullo. Soy el escriba real. Pertenezco a Nefertiti. Espero de sus ojos si va a descender la cólera o la gracia"[784]

Luis transforma a Ágata en Nefertiti. Para él no se puede relacionar con la mujer de carne y hueso y por eso la convierte en intocable, en reina. Este juego les permite ser libres. Todo es falso aún, todo es máscara. La relación de esclavo y reina es un puro juego, deseo:

> Pero el mayor peligro: que no llegue a sentirme reina por dentro, de verdad. Debo estar por encima.[785]

Es posible que Ágata cargue con tintas su mundo en relación con la sexualidad y le dé una gran importancia. De alguna manera comparte la visión ingenua de una generación que creyeron que en el sexo estaba todo. La falta de afecto, el abandono que sufrió, le impide sobre todo establecer unas relaciones, amar y recibir. Para conseguir que no la abandonen, sus deseos se cifran en sueños y disfraces de poder para someter al otro:

> ¿Acaso sueña en poseerme él? ¿Tenderá a eso toda su táctica de docilidad? ¡Intolerable! ¿Será capaz de creerse capaz? ¡Pues entonces sí que voy a hacerme Ágata para él[786]

La historia familiar adquiere una presencia determinante en la obra. Los patrones de relación que aprendió en la infancia, de una manera total le enseñaron la forma de relacionarse. Es el modelo de relación el que marca un modelo de sexualidad. En Ágata el modelo de sexualidad y de relación van profundamente unidos.

Existe, en este sentido, una clara mitificación del padre, y es posible que esta mitificación se produzca a causa precisamente de la ausencia del padre. Paralelamente se engendra un sentimiento de ira y desprecio. La soledad se siente como algo peyorativo, pone evidencia el primer abandono. Existe de alguna forma una imposibilidad de relación, a la que se replica incluso por la fuerza o a través de la violencia:

> "Hay que obligarle, forzarle...Eso, violarle. Aún tengo que aprender el oficio de Ágata."
> "No ofreciéndome, sino invadiendo."[787]

La capacidad de amar se aprende desde la infancia. Desde niños aprendemos a confiar en los demás, a preocuparnos de nuestros semejantes, a respetar el criterio de los otros y a desarrollar el sentido de responsabilidad afectiva que capacita al ser humano para amar. Amar a quien sea. Pero hay quien no aprende o lo que aprende lo aprende mal. La educación en el amor, los modelos parentales a los que el niño está expuesto desde que tiene uso de razón, las

[784] Ibidem, 240
[785] Ibidem, 242
[786] Ibidem, 361
[787] Ibidem, 262, 363

buenas y malas experiencias sentimentales, van moldeando la cualidad y calidad de las emociones de hombres y mujeres y su capacidad particular y peculiar de sentir el amor, y establecer los límites de sus compromisos. Es importante señalar esto para comprender los sentimientos contradictorios que se le despiertan a Ágata cuando alguien le dice "te quiero":

> "Te quiero" ¡Qué vileza, dispararme eso en el momento en que yo pensaba que sí, que todo estaba claro, que al fín ganaba una batalla a la vida, tras treinta años de derrota! Me clavó ese arpón, como a las ballenas, para marcarme de su propiedad con la banderola en el ástil. Unas banderillas, para mantener abierta la herida.[788]

Ágata continúa dando mucha importancia a lo que dicen y piensan los otros y no tanto a sus sentimientos. Las palabras son arpones, banderillas. Esta escena marca casi la mitad del libro. A partir de ese "te quiero" parece que hay un giro total en la historia de Ágata y Luis. ¿Por qué? Se quedan solos y descubren que llevan un camino equivocado. Parece que la única salida a la soledad es establecer relaciones de dominio y sumisión:

> Me contó la sumisión de Hércules, nada menos, bajo el yugo de Onfalia. El vencedor de la hidra hilando con la rueca y sirviendo como mujer. Destino, sin embargo, noble, me aseguró. Aquella cita de Sófocles: no hay ofensa en venderse como esclavo a una mujer cuando así lo decretan los dioses.[789]

Ágata y Luis tienen que justificar esta situación y lo hacen tomando como modelos a personajes de la mitología y de la tradición literaria. La sumisión y la esclavitud se convierten en una necesidad para la simbiosis. Ser salvado equivale a sentirse necesitado del otro. Y esto se traduce bajo dos formas distintas que en definitiva son lo mismo salvar y ser salvado. Por una parte la relación que establecen Ágata y Luis, y en el comienzo de la novela entre Ágata y Gloria, es una relación de dependencia bajo la forma de esclavo, víctima por un lado y amo y verdugo por otro.

Este esquema básico viene reforzado por situaciones reales y por fantasías y a la vez por la cultura. De una manera curiosa el autor hace que sus personajes busquen continuamente modelos que refuercen, y hagan más sólidas sus formas de sentir. Ágata no es sólo Nefertiti. Ágata es la diosa, es Solimán.

Los interdictos y las transgresiones sirven para frenar y disfrutar la exuberancia vital. La omnipotencia es una pulsión desatada mientras la violencia se convierte en una forma de comunicación a lo largo de la obra, como hemos dicho anteriormente. Una manera de relacionarse, la única cuando se trata de una relaciones simbióticas en las que los sentimientos son ambiguos, se sienten víctimas y verdugos, salvadores y perdedores:

Los relatos de "Ágata" y "Luis" conforman el mundo subjetivo, "Quartel de Palacio" lo objetivo. La violencia como un *leitmotiv* aparece también en la figura del Empalador. Ágata se siente identificada en la imagen y las posibles acciones de Nefertiti, de diosa, de sultana, de empalador. Es el verdugo. Luis en cambio se identifica con la imagen y las acciones del Escriba, el esclavo, el empalado. Es la víctima:

> Historias. Las de Miguel el Empalador, el voivoda rumano de la época de Solimán. Ya me la habías contado. Obsesionado por el suplicio del palo. En la historia de Leridda; Nardo empalado...Su impresión ante la foto del chino empalado, a principios de siglo, ilustrando el libro de Bataille. El mismo rostro que

[788] Ibidem, 365
[789] Ibidem, 404

el San Bernardo de Ribalta en el Prado.[790]

Para Ágata la relación sexual le recuerda el empalamiento, por eso la teme, porque significa ser dominada, sometida, y expresa su temor mediante ese castigo propio de algunas culturas. Por eso mismo después de su relación con Luis, se siente contenta porque no ha ejercido como Empalador. Ágata, que tanta resistencia pone a la idea de empalamiento, quizás en realidad la desea, como un eco comprensivo del deseo de Luis. La resistencia entonces no es más que miedo y deseo:

> Le comprendo ansioso de empalamiento: su componente femenino[791]

El límite no se da más que para ser excedido. El miedo, el horror, no indica la decisión verdadera. Incita, al contrario, por pura correlación, a franquear los límites. Si lo sienten, se trata de responder a la voluntad inscrita de exceder los límites.

Parece que en la novela "Octubre, Octubre" los personajes resuelven sus heridas a través de la sexualidad. Todo pasa a través del cuerpo. Ágata no deja dominarse nunca. Desea dominar. Se deja dominar dominando.

La aceptación del yo individual significa una aceptación del propio ser carnal, del propio sexo. Ágata y Luis cuando aceptan su cuerpo, aceptan su ser, sus limitaciones. El tiempo del cuerpo es el ahora. Así pues, no es un tiempo idealizado o paradisíaco, porque el ahora es mortal. El paraíso suprime la muerte, pero sin muerte no hay placer. El ahora del cuerpo, así sea por un instante, nos reconcilia con la muerte. Somos seres contradictorios; aceptamos que tenemos un cuerpo y que ese cuerpo nos da la única revelación de la vida que también siempre es muerte. En la teoría de la reencarnación no se presenta la dualidad vida-muerte como en el barroco español, porque la muerte ha sido absorbida en la rueda de la transmigración. Recordemos que Luis cree en la reencarnación; esta creencia nos pone en evidencia el sentido que para él tienen la vida y la muerte.

Junto a Nefertiti encontramos al Escriba. Luis no sólo ha sido hombre de papeles sino que nos habla de una imagen en la que se siente cómodo y de alguna manera identificado: el Escriba. Luis, esencialmente, toma nota de la realidad y lee esta también a través de papeles. A lo largo de la novela nos daremos cuenta de que casi ningún acontecimiento, sea del tipo que sea, escapa a su cultura, a sus libros leídos:

> ...con los papeles sobre mis rodillas yo era un escriba egipcio, lo descubrí de golpe,¡revelación!, casi me sentí el pelo rapado, el cuerpo desnudo, salvo el paño de esclavo en la cintura, un servidor de Thot, el famosísimo del Louvre, con sus ojos vidriados absorbiendo el mundo, ¡cómo me identificaba con él!...[792]

Es evidente que si uno es el escriba y se coloca en la actitud física del escriba, el mundo de alrededor se tiene que convertir en superior. Si él es el esclavo, ella será una reina, una sultana, una diosa. En la novela son importantes los encuentros como enclaves de sublimación:

> Yo el escriba, ella la reina...no una reina cualquiera, sino precisamentela del escriba, Nefertiti..oh Nefertiti, del Alto y Bajo Imperio, de la doble corona, y yo felicísimamente su escriba...[793]

---

[790] Ibidem, 542
[791] Ibidem, 605
[792] Ibidem, 127
[793] Ibidem, 128

La comprensión hay que identificarla con la compasión y la ternura. El escriba descubre, escribe, para comprender. El escriba existe para hacernos participar en la sucesión de descubrimientos. Ojos, miradas, vi, ver, he ahí un mundo muy concreto necesario siempre para narrar. Luis comparte con Miguel la capacidad simbólica, la capacidad de sublimación. Es escritor como Miguel. La novela no es un relato de acción. Esta no aparece más que para permitir el desarrollo de un relato de conocimiento. Los personajes hablan para comprenderse, no para actuar. La acción es insuficiente porque todos los esfuerzos se dirigen a la búsqueda del ser, de uno mismo.

Predomina en la historia la necesidad de saber. Los personajes no dejan de meditar el sentido escondido de las palabras, la significación impenetrable de las señales que perciben. Las palabras exigen la interpretación; y con más razón exigen asimismo los símbolos no verbales que intercambian los hombres:

> "Soy escriba. Pienso, doy testimonio de las cosas y sus símbolos" "Y eso ¿para qué puede servirme?" "Para romper la cáscara de cada palabra. Para encontrar dentro la piedra la geoda de amatista. Para apalancar la realidad con el símbolo. Para ahondar hasta donde mana la fuente de la vida. Para llegar tú hasta ti misma."[794]

Tener conciencia del tiempo es tener conciencia de la historia, de la vida y a la vez de la finitud y de la muerte. Salvar al hombre del tiempo: una ilusión siempre, una fuerza vital:

> ...Nefertiti, sería sólo un nombre sin su esclavo, el escultor anónimo la salvó de la muerte, le dió un rostro, la ofreció a nuestro asombro a través de los milenios...sólo aquel escultor venció al tiempo, se sumergió en lo hondo de la piedra, buen buceador de perlas, volvió con ella en brazos...[795]

Luis, desde su posición de esclavo, se siente capaz de salvar al otro, al igual que Ágata, y no a él mismo. Su concepción moral, personal y social se lo impide. El deseo de salvar al otro significa en algunos momentos un sentimiento de desesperación; en el fondo se buscan a ellos mismos, reflejo de una tendencia narcisista en los personajes muy intensa y de una incapacidad por vivir los propios límites:

> ...yo labraré tus cimientos, me infiltraré en tus profundidades...soy buen minero, seré tu guia, acéptame, úsame...[796]

Cuando al final de la novela los personajes no se suicidan es porque pactan con ellos mismos. Subliman sus partes negativas y se comprometen socialmente. Antes Ágata y Luis intentan salvarse entre ellos. Ágata desde la máscara del dominio, Luis desde la de la sumisión. A Ágata el dominar la libera del miedo de sentirse dominada; así lo ve Luis:

> ...ahora me ha comprado, por eso es mía, todavía no lo sabe, la tranquiliza esta palabra: "esclavitud", la libera del miedo...[797]

Luis, hombre de gran cultura, que todo lo sabe auque no le sirva para mucho, nombra a San Juan de la Cruz, a Eliot, reflexiona sobre el hecho de poseer y pone en evidencia que, en definitiva, poseer es ser poseído, es entregarse. Luis sabe de la fuerza del esclavo, de la

---

[794] Ibidem, 239
[795] Ibidem, 183
[796] Ibidem, 183
[797] Ibidem, 345

fuerza de la debilidad, y aspira a la posesión de esa fuerza:

> ...he tomado posesión de Águeda, cuando feudalmente mis manos se hicieron sus vasallos entre sus pies, el que posee será poseído, San Juan de la Cruz, Eliot...[798]

A Luis le gusta encontrar la unidad de los contrarios, ponerla en evidencia.

La idea de lo contrario, la superación de las relaciones más allá de la simple apariencia, se va repitiendo a lo largo del libro. Hay un gran deseo de unidad:

> ...ella cree sujetarme, aún no percibe que se obliga a seguirme...[799]

En el fondo el mostrarse como esclavo no es más que un artilugio para esconder el sexo. Pero existe la aspiración a un tipo de relación humana no marcada por el poder. La teoría de Freud sobre el sexo está concebida sobre la premisa antropológica de que la competencia y la hostilidad mutua son inherentes a la naturaleza humana.

> ...debo avanzar despacio, disfrazar el macho de esclavo, de eunuco, vestir el sexo de servidumbre, si es que tengo sexo, ¿será eso lo que estoy haciendo, disfrazándomelo a mí?[800]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Luis, además de ser el Escriba, el esclavo, es preso azteca y es eunuco en la corte de Solimán. Sabe muy bien que juega a ser esclavo para no ser hombre. Por distintas razones le parece duro el ser hombre. Prefiere jugar a la mascarada. Luis, en la infancia, ha experimentado unos sentimientos de vergüenza e indecisión que se oponen a la autonomía y unos sentimientos de culpa que se oponen a la iniciativa. La lucidez de Luis es sorprendente pero ¿para qué le sirve?:

> Cada cual tras su máscara, ella la de lo imposible, ese antifaz de reina, yo la del esclavo, relación entre nosotros, también de cada uno con su máscara, la de siervo me dispensa de ser hombre...[801]

Otro aspecto a señalar, que se esconde en la imagen del Escriba, es la actitud de aprendizaje. La vida como aprendizaje: "voy aprendiendo". ¿Qué es en concreto lo que le hace aprender? ¿Lo que lee y le convence intelectualmente?.

En "Octubre, Octubre" la historia de Ágata y Luis se nos presentan por medio de monólogos, lo cual pone en evidencia de una manera más pausible el sentimiento de discontinuidad, de soledad, que se rompe en los últimos capítulos en que los monólogos se convierten en diálogos, con la entrega del uno al otro, a fin de desembocar en el sentimiento de continuidad. Hemos de señalar no obstante que las distintas alusiones a los enunciados ajenos por parte de Ágata y Luis confirma la dialogicidad, suponiendo siempre una respuesta, una actitud del hablante hacia el enunciado del otro: concordancia, desacuerdo, indignación, burla. Ágata y Luis nos dan un reflejo de la vida, de la intersubjetividad, del poder, de la miseria, de la libertad, de la esclavitud.

Otra imagen importante es la de San Bernardo. En "Octubre, Octubre" el autor aborda una cuestión fundamental: las relaciones entre la experiencia sexual y el conocimiento. A través de los mitos, en ocasiones nos dibuja el contorno de sus experiencias íntimas y el aura de crueldad y ternura que acompaña la experiencia del erotismo. La iconografía es otra forma

[798] Ibidem, 183
[799] Ibidem, 243
[800] Ibidem, 247
[801] Ibidem, 249

de simbolizar la realidad por parte de los personajes:

> Luis me detuvo ante el Ribalta: "La visión de San Bernardo" ¡Qué cosas me dijo!...Esa cara de éxtasis ¿eso es el éxtasis? ¿Qué raro, hay dolor; por lo menos agotamiento!...la cara de San Bernardo. No es sexo y sin embargo...Nosotros no llegamos, pero lo hay.[802]

El desfallecimiento deseado no sólo es el aspecto sobresaliente de la sensualidad del hombre, sino que también lo es de la experiencia de los místicos: éxtasis-sexo-dolor. La iconografía también servirá para expresar el sentimiento de Miguel respecto a Nerissa. Hay que señalar en el éxtasis lo que tiene en común con el arrobamiento sexual. Como dice Georges Bataille:[803] el vínculo de la vida a la muerte tiene múltiples aspectos. Este vínculo es sensible tanto en la experiencia sexual como en la mística.

La figura de San Sebastián le sirve para reprensentar la muerte a través de la violencia. La angustia, al parecer, conforma a la humanidad: no es la angustia sola, sino la angustia superada. La vida es en su esencia un exceso. Sin límite, agota sus fuerzas y sus recursos; sin límite, aniquila lo que creó. El juego de la angustia es siempre el mismo: la angustia mayor, la angustia hasta la muerte, es lo que los grandes hombres desean, para encontrar al fin, más allá de la muerte, y de la ruina, la superación de la angustia. Pero la superación de la angustia es posible con una condición: que la angustia esté a la altura de la sensibilidad que la convoca. Luis intentó suicidarse en el Sena, buscó la muerte, quiso superar la angustia. El concepto de "abismo" le sirve al autor para correlacionar el concepto de "infinito". Otras palabras que van aquiriendo importancia son las que hacen referencia a la violencia de la muerte:

> ...yo también fui apuñalado, también mi cuerpo un golpe contra el agua...[804]

Más importante que la palabra "apuñalado", por la cantidad de veces que aparece en el texto y por la relación que tiene con una imagen de San Sebastián, que es fundamental en la definición del personaje de Luis, son las palabras "dardo" y "saeta". Para Luis, que se siente San Sebastián, hasta los ojos de Ágata disparan saetas en ocasiones. Otras veces no serán sus ojos los que disparan saetas, sino sus palabras.

Los cristianos no conocieron jamás otro sacrificio que el simbólico. Hubo que encontrar el acuerdo con una exuberancia cuyo término es la profusión de la muerte, pero también fue necesario tener la fuerza para ello. Si no, la náusea vencía, reforzando el poder de los interdictos.

En todo el período barroco español, lo mismo en la esfera de la poesía que en las artes plásticas, reina la oposición entre el oro y la sombra, la llama y lo oscuro, la sangre y la noche. Estos elementos no simbolizan tanto la lucha entre la vida y la muerte como una pelea a muerte entre dos principios o fuerzas rivales: esta vida y la otra, el mundo de aquí y el mundo de allá, el cuerpo y el alma. El cuerpo tienta al alma, quiere quemarla con la pasión para que se precipite en el hoyo negro. A su vez, el alma castiga al cuerpo; lo castiga con el cuerpo porque quiere reducirlo a cenizas.

El horror al cuerpo en cierta manera indica una actitud de rechazo. En el barroco se castiga el cuerpo para mortificar la carne -uno de los tres enemigos del alma-.En el caso de

---

[802] Ibidem 324
[803] G. Bataille, op. cit., pág. 316
[804] J. L. Sampedro, op. cit., 1982, pág. 92

Quevedo coexisten, combaten este mundo sin sentido y el mundo divino pleno de sentido. El cuerpo está quemado por Dios, y sus cenizas son el monumento a la omniscencia divina. En escritores eróticos como Sade, por el contrario, las torturas y agresión al cuerpo tienen como fin la expulsión del alma, la mortificación del alma. La profanación del cuerpo representa asímismo el ultraje a la naturaleza, una de las máximas ambiciones de Sade. En escritores barrocos el fuego purificador tiene como misión "desatar esta alma mía". En Sade, inversamente, *le fableau des passions* trata de desatar el cuerpo. Hay una exaltación del cuerpo. El cuerpo convertido en literatura.

En lo concerniente a la imagen de la Pietà hemos de decir que, si hay palabras que obsesionan al autor, también hay imágenes. Una de estas imágenes iconográficas es la Pietá.Las imágenes tienen como función la representación de conflictos síquicos. El arte transmite los misterios de la vida. Está relacionado con el sentir. La música es menos lógica. La obra de arte es un signo que comunica también la manera como está hecha. Luis tiene en los brazos el cuerpo desmayado de Ágata:

> ¡qué cuerpo en mis brazos!, admirables rodillas, su cabeza doliente, ojos entrecerrados, moño a medio soltar, Cristo de una Pietá, ¿yo, la Madona?[805]

En la iconografía de la Pietá encuentra la imagen del amor y de la muerte. La acción erótica disuelve a los seres que se comprometen en ella y revela una continuidad, recordando la de las aguas tumultuosas. Lo sagrado, que se identifica con esa imagen religiosa, es justamente la continuidad del ser revelada a los que fijan su atención, en un rito solemne, en la muerte de un ser discontinuo. El erotismo abre a la muerte. La muerte abre a la negación de la duración individual.

Con las palabras el autor crea un mundo con unos personajes proyectados hacia su poder de representación; algunos hacen referencia al mundo del arte: Nefertiti, el escriba del Louvre, San Bernardo...,de una forma real y a la vez simbólica.

c. Ritual. Espacios rituales. Objetos. Los disfraces

La historia amorosa de Ágata y Luis está hecha principalmente de juegos y mitos, ritos y fantasías. Sólo al final son atrapados por la realidad. Los ritos tienen un valor importante en la relación que establecen los personajes en "Octubre, Octubre". El lenguaje erótico, literario, es capaz de crear un universo propio y distinto del referente. Diríamos, con Octavio Paz, que el *erotismo es sexo y pasión, no en bruto sino transfigurado por la imaginación: rito y teatro.*[806]

Los ritos en sí mismos no liberan de nada, intentan calmar, suavizar la fuerza de la transgresión, pero no son catárticos. La cultura, los ritos, las instituciones, las relaciones sociales, las costumbres, son de algún modo formas simbólicas en las que el hombre encierra su experiencia para hacerla intercambiable.

En la esfera humana, la actividad sexual se destaca de la simplicidad animal. Es esencialmente una transgresión. No es, después del interdicto, el retorno a la libertad primera. La transgresión es el acto de la humanidad que la actividad laboriosa organiza. La misma transgresión está organizada. El erotismo es en conjunto una actividad organizada y en la medida en que está organizado, cambia a través del tiempo.

---

[805] Ibidem, 92

[806] Octavio Paz, citado por A. Mª Moix, Discurso erótico y Discurso transgresor, Tuero, Madrid, pág. 200

No debemos olvidar jamás que, fuera de los límites del cristianismo, el carácter religioso, el carácter sagrado del erotismo, pudo aparecer a plena luz, con el sentimiento sagrado dominando a la vergüenza. Los templos de la India abundan en figuraciones eróticas talladas en la piedra, en las que el erotismo se da por lo que es de una manera fundamental, por divino. Numerosos templos de la India nos recuerdan solemnemente la primariedad sexual oculta en el fondo de nuestro corazón.

La relación de Ágata y Luis se establece en distintos espacios: espacios rituales. Muchos de ellos son herméticos. La descripción de los espacios de una casa revela un arte de vivir: habitaciones más pequeñas e íntimas, escaleras, *halls*, la distribución de la luz. En la novela, cuando se hace referencia a la relación amorosa, al igual que sucede con la experiencia mística, los espacios se han ritualizado:

> ... este harem, tres recintos como en Topkapi, he consagrado este espacio de los ritos,la cripta es la mezquita, el estudio es el segundo patio, incluso con el tajo del verdugo, "la piedra de la advertencia" (la gumía colgada en el muro norte) su dormitorio, el serrallo con el baño, esa puerta decisiva como en Estambul, Bab-i-Sa'adet, Puerta de la Felicidad...[807]

Hay un espacio para el amor. El cuerpo es el elemento esencial para esa ampliación de los propios límites. La actitud frente al cuerpo determina todo un sistema de espacios y toda una actitud hacia la temporalidad. La sexualidad es esencialmente nocturna. El espacio hace referencia a los deseos y necesidades de los personajes. Se convierte en lo que quieren. Es un lugar de nacimiento. El erotismo lleva implícito el sentimiento de muerte y nacimiento:

> ...vamos a nacer en nuestro Topkapi, en nuestra ermita del Amor Hermoso...[808]

El espacio de Noblejas 17 está literaturizado. Como en otros aspectos de la vida las cosas no son lo que son: la buhardilla de Ágata es Topkapi y la ermita de Nuestra Señora del Amor Hermoso. Reducen su mundo emocional a ese espacio, con lo cual éste se carga de múltiples significados:

> "No necesitamos nada", le digo, "lo tenemos todo aquí, en este Topkapi, nuestra torre y convento, somos los ermitaños de Nuestra Señora del Amor Hermoso..."[809]

Existen enlaces que son particulares en determinado individuo, surgidos de una experiencia personal, que incluyen también sus vivencias afectivas. Los espacios del sexo han de ser sagrados. Esto sólo ocurre cuando se vive la sexualidad como algo sagrado:

> ...vivir los ritos consagrando este espacio, este Topkapi, nuestro verdadero mundo, sacralizado, esa puerta nos encierra en nosotros.[810]

Parece que en la intimidad las cosas son siempre distintas. De alguna manera la intimidad es un gran reducto de libertad. La libertad está ligada al estado emocional. El espacio contribuye a la libertad. El espacio a veces es libertad. El de la sexualidad, al estar relacionado con la intimidad, es siempre secreto, escondido, oculto a los ojos de los otros, asimilándose al concepto de intimidad e intensificando su dimensión:

---

[807] J. L. Sampedro, op. cit., 1982, pág. 572
[808] Ibidem, 621
[809] Ibidem, 610
[810] Ibidem, 603

Nuestra doble vida era una delicia. Novios formales en la calle y amores desaforadoa en Topkapi.[811]

Otro espacio importante en la relación de Ágata y Luis será Aranjuez. El paisaje, Aranjuez, es una proyección de los sentimientos que tiene su eco próximo en el Romanticismo. El paisaje es una realidad subjetivizada. En tanto que el paisaje exterior se animiza, el interior de los sentimientos se vuelve visible, toma consistencia.

Hay unos lugares clave en la novela: estos lugares son Madrid y Aranjuez. Todos los personajes hablarán de estos espacios. Son espacios mágicos y míticos, esencialmente vitales. Luis, cuando habla de los jardines de Aranjuez y en concreto de las Islas Americanas, dice:

> ...el corazón de ese mundo, lejos de todo, el jardín encerrado en sí mismo, hundiéndose bajo su propia hojarasca como Venecia en la laguna, espesor de hojas secas en sinuosos caminos, todo el invierno en olor a podredumbre, también a germinación futura...[812]

Los jardines de Aranjuez le hablan de sí mismo. Siempre las cosas nos hablan de nosotros mismos. Somos nosotros quienes les damos voz. Hay momentos en que los personajes van a otro tiempo, todos los espacios desembocan en algo que ya no es espacio sino que es tiempo. Todo cuerpo humano es esculpido por el tiempo.

De Aranjuez nos habla esencialmente de los jardines, pero también nombra merenderos y hoteles: El Embarcadero, El Rana Verde, Hotel Pastor.

El autor hace que el personaje de Luis consiga que su sexo resucite en un lugar muy concreto, Aranjuez, sea también allí donde encuentra el quiosco que le lleva a creer con certeza en la reencarnación y que principia sus relaciones de violencia con Ágata. En el tema de la reencarnación hay dos temas relacionados con el amor-deseo: el sexo y la violencia. La historia de reencarnación que inventa Luis tiene su esquema básico en la relación que Miguel mantuvo con Nerissa:

> ...tomó posesión de mis manos, yo pobre pedestal de su estatura...mis manos anclada en su pie, salvadas y seguras...retorció el pie sobre mis manos como para atornillarlas, lo levanto,"cálzame"...[813]

Ágata, Luis, Miguel, van a Aranjuez de viaje. El viaje es la fidelidad del sedentario, que afirma en todas partes sus hábitos y sus raíces e intenta engañar con la movilidad en el espacio la erosión del tiempo, para repetir siempre las cosas y los gestos familiares: sentarse a la mesa, charlar, amar, dormir.

Otros espacios rituales en "Octubre, Octubre" son el piso de Doña Flora y el almacén de Mateo: la caverna. En los dos espacios se producen fuertes transformaciones. Los personajes de sus novelas a menudo se presentan en escenarios que no les son los habituales, de este modo los protagonistas se sienten exiliados y por lo tanto pueden ir hacia adelante. La fiesta de nochevieja la celebran en la caverna. Ágata describe así ese espacio:

> !Ese almacén increíble, esa caverna en mi propia casa y yo sin enterarme! Vivo sobre un vacío. Peor, sobre un antro de misterio y operaciones turbias...Sangre había en el aire.[814]

La caverna, como espacio, se presenta junto con dos acontecimientos, la historia del

[811] Ibidem, 616
[812] Ibidem, 301
[813] Ibidem, 303
[814] Ibidem, 203

monstruito y la de tío Conrado. La caverna es como un útero que, a la manera del mito platónico, les encara de nuevo con la verdad primera. En la caverna surge la nueva vida para Ágata. Allí se decide su nuevo nombre que significa un cambio personal. Ágata establece una relación de la caverna con la catacumba.

> ¿...cómo no quedarnos los ocho en la caverna? Para el fuego; las llamaradas del alcohol...Apoteósis del misterio en la catacumba.[815]

Otra caverna es el piso de Doña Flora. Luis da mucha fuerza al espacio, al igual que el novelista Miguel. El piso de Doña Flora es el responsable de una serie de acontecimientos. La magia de ese espacio los provoca. Será el espacio definitivo del encuentro real entre Ágata y Luis. Allí descubrirán la verdadera autenticidad de su mundo interior:

> este antro mágico por fuerza era una trampa, cómo ha sido posible, ¿qué le hice yo a Flora?...¿fue porque profanamos su lecho?...no haber venido nunca...los peines, las cajitas y los untes y los postizos de Flora, riéndose a carcajadas, ¿por qué vinimos?, la caverna de la bruja, los poderes maléficos.[816]

Este sentimiento de vergüenza indica que la prohibición no ha sido olvidada. Se vive la situación de transgresión sabiendo que hay una prohibición. El carácter de transgresión, el carácter de pecado.

La noche real es un momento preferente de la novela. Los románticos alemanes pusieron lo emocional y lo nocturno frente a lo conceptual y lo diurno. Hay una revalorización del arte como posibilidad cognoscitiva, como pariente de la aprehensión mitológica del hombre arcaico. Este movimiento ha reivindicado al yo concreto ante las alienaciones de la lógica y de la ciencia. Hay una preferencia a lo largo de la novela por las escenas nocturnas; ello hace que la luna adquiera un gran protagonismo. Los personajes se ven en ella y la luna es lo que ellos son. O como se sienten en relación con los otros:

> ¡Durísima luna! Luminoso hielo en su alta lejanía,..."Él", así nació en los comienzos sumerios de nuestro mundo el dios lunar Sin, esa luna cortante, de ningún modo romántica, con la dureza de todas las madres, al dar vida ya rechazan, expelen violentamente, a gritos, dejandonos para siempre desprotegidos, fuera de la cueva húmeda y caliente...[817]

Entre los objetos rituales están la gumía, la faca y la fusta. Los tres objetos están relacionados con la violencia. La violencia es un modo de superar lo prohibido con uno mismo y con los otros. En todo tiempo, como en todo lugar, en la medida que estamos informados, el hombre está definido por una conducta sexual sometida a reglas, a restricciones definidas: el hombre es un animal que permanece "interdicto" ante la muerte y ante la unión sexual. El interdicto que se opone en nosotros a la libertad sexual es general, universal. No hay interdicto que no pueda ser transgredido. A menudo la transgresión es admitida, a menudo incluso es prescrita, pero los interdictos, sobre los que descansa el mundo de la razón, no son sin embargo racionales. Se comprueba pues, ya desde el principio, que los interdictos respondieron a la necesidad de rechazar la violencia del curso habitual de las cosas. La violencia en la novela la ponen en el cuchillo.

Hay en Ágata y Luis una necesidad de la violencia como expresión de sexualidad, a través de una realidad presente y a través de la historia. El erotismo significa una disolución

[815] Ibidem, 207
[816] Ibidem, 612
[817] Ibidem, 209

de las formas constituidas, pone al ser en cuestión en cierto modo involuntariamente, le trastorna, desordena. Al querer romper con la discontinuidad se dirige a la continuidad. Ágata contempla las relaciones sexuales llenas de violencia de Tere y Mateo y recuerda unos frescos de Pompeya con el tema de la flagelación. Ello le hace sentir el deseo de flagelar o ser violada como único medio de ser, de romper el sentimiento de dicontinuidad en el que se halla presa.

La violencia que ella ha vivido desde siempre es lo único que le hace conmover y le hace sentir deseos de ser agresiva y violada. La violencia no sólo la encuentra en objetos, sino que también la personifica en animales. Ágata fantasea y cree ver en el gato a Luis:

> "¡Qué susto, en la ventana este gato repentino!
> Tan negro,tan fosforescente su piel.Su mirada me taladra...De pronto la absurda idea. Luis velludo. Viene a violarme. Pero ya ha desaparecido.[818]

La única forma de comunicación es la violación. De algún modo parece que lo sagrado, para abarcarlo, poseerlo, sólo se puede violar. No hay otra forma de acceder. Ello significa que el hombre se ha mitificado, es un dios, inaccesible como el mismo personaje que lo deifica. A través de la violencia se humanizarán y pondrán en evidencia sus partes destructivas, sus deseos de destrucción del otro:

> A noche dispuesta a todo. Aceptando que me violase con tal de que rompiera mi corteza. Mi coraza de Pucelle.[819]

La gumía, a lo largo de la novela, va adquiriendo distintos significados. Objeto de identificación con el padre, participa de los sentimientos que Ágata siente hacia él: sentimientos de amor y odio. Si en un momento es símbolo del engaño del padre hacia ella, más tarde es medio de liberación:

> Fue la vista de la gumía. De algo había de servir mi única herencia paterna. La falsa gumía contra el falso sexo...La punta del acero se clavó en el panty. Lo rasgó...Emergió su vello por la hendidura. Agarré un mechón y lo corté con la gumía. Como Dalila a Sansón. Pero no se trata de quitarle la fuerza. Al contrario. Ahora se estará descorriendo más el punto. Surgirá su sexo libre. Eso es lo que quiero.[820]

La gumía es un regalo de su padre. Este hecho es significativo para constatar la necesidad fundamental del arraigo en los personajes y para afirmar la fraternidad contra el incesto. Los personajes tienen a menudo un sentimiento de desarraigo. Freud consideró la fijación en la madre como el problema decisivo al desarrollo humano. Hay una tendencia incestuosa inherente a la naturaleza humana. Los personajes principales manifiestan una profundidad e intensidad del vínculo afectivo irracional con la madre, un gran deseo de volver a su órbita. Hay una gran nostalgia por el amor de la madre.

La salud mental se caracteriza por la capacidad de amar y de crear por la liberación de los vínculos incestuosos con el clan y el suelo, por un sentimiento de identidad basado en el sentimiento de sí mismo como sujeto y agente de las propias capacidades y por la captación de la realidad interior y exterior a nosotros, es decir, por el desarrollo de la objetividad y la razón. Miguel nos explica en "Octubre, Octubre" el camino que ha seguido para adquirir su identidad personal y cómo se ha desvinculado de los lazos incestuosos con el clan. Ágata

[818] Ibidem, 474
[819] Ibidem,501
[820] Ibidem, 545

describe así la gumía, regalo del padre:

> Me vuelvo hacia la gumía, dominando la pared. Imagen de mi luna, su arco de ébano y plata.[821]

Así pues, la gumía se convierte en una buena herencia, necesaria para Ágata, paso de liberación. La utiliza para liberar a Luis y en definitiva para liberarse a sí misma. Cabría señalar que el autor sitúa la liberación en el marco de la violencia. El campo del erotismo es el campo de la violencia, el campo de la violación. La violación cometida no es de naturaleza tal que suprima la posibilidad y el sentido de la emoción opuesta: es incluso su justificación y su origen. La gumía es un medio para la violencia. Cuando Ágata rechaza al padre porque descubre que no es lo que imaginaba, rechaza también aquello que le simboliza, la gumía. Sabe que la gumía no es sagrada, pero sí que su acero es mortal. Ágata y Luis deben el resultado de su propia identidad a las versiones brindadas desde diferentes ángulos por quienes les vieron de tal o cual manera y les devolvieron esa imagen reflejada en su mente:

> Mi violencia al estrellarla contra el suelo. Un golpe como para atravesar los pisos, hundirla en los abismos. Pero ahí quedó, intacta, sarcástica. Sólo la piedra verde del pomo se había desprendido. Esmeralda tan falsa como él: culo de botella.[822]

En contraste con la gumía y con una estructura paralela está "la faca" que posee Flora, personaje que nada tiene que ver en lo que se refiere a la estructura de personalidad con Ágata. Flora es la mujer vital. Si la gumía pertenece a una mujer, aquí la faca también pertenece a una mujer y es para un hombre que es todo lo contrario de Luis: Paco. Es un regalo para después del amor. La faca es aquí un instrumento que da vida, como si la faca cortase el cordón umbilical:

> -Esa faca! ¿La de mi abuelo!...!Sáquela de ahí, déjemela ver!...-Tuya es. Paco siente los ojos húmedos...Y a la vez un poder. Como si acabara de nacerle en el corazón una torre inexpugnable, en lo alto de un risco: la fuerza de su vida.Abraza a Flora y la besa...[823]

Y aunque la gumía es un objeto agresivo, aquí la agresividad tiene un significado distinto: es fuente de vida, fuerza que impulsa y no destruye. Es posible que la diferencia fundamental de esos dos objetos esté también en la historia de esos objetos, en su vinculación con historias en las que predomina fuertemente la máscara o la verdad. Para Paco la violencia es algo natural, que surge espontáneamente. La historia familiar de Paco es opuesta a la de Ágata, de ahí que el significado de los objetos sea también distinto:

> ¡El padre de Curro! Uno de los anarquistas que, en 1936, se escondieron en el Villo...el padre de Curro fue uno de los fusilados. Entonces la madre se refugió con el niño en el chozo del abuelo...[824]

A lo largo del texto hay una presencia constante de violencia que aparece de distintas formas. La provocación es importante en "Octubre, Octubre". Junto con la gumía está la fusta, el instrumento de poder de Ágata sobre Luis y el que hace posible que éste responda sexualmente:

---

[821] Ibidem, 242
[822] Ibidem,404
[823] Ibidem, 559
[824] Ibidem, 557

...me costó tres fustazos en cada mano, mi erección fue súbita...¡qué esperanza grandiosa!...[825]

Puede ser violento y maravilloso abrir los ojos y enfrentarse con "lo que sucede", "con lo que es". Y no sabrían "lo que sucede", si no supiesen nada del placer extremo, si no supiesen nada del extremo dolor. La violencia, que de por sí no es cruel, es, en la transgresión, el acto de un ser que la "organiza". La crueldad es una de las formas de la violencia organizada:

Ágata provocaba mi potencia con la fusta, pericia de su mano zurda..."te lo advertí, seré Solimán, tú nunca gozaste a Solimán, tampoco a mí, ¡da gracias a que yo no te posea!, podría con el mango de la fusta"[826]

A Luis la fusta le recuerda sus días en la escuela, la violencia que se ejercía. Hay un aprendizaje de la violencia que consiste tanto en ejercerla como en recibirla. Luis parece que desde niño ha aprendido a recibirla y de algún modo parece que en ella encuentra una reacción vital que no consiguiría de otro modo:

"extiende la mano", así era en el colegio, renazco en el nuevo nido, cae la fusta en mi palma, descarga la violencia de su brazo,¡cómo muerde esa lengua, cómo corta!, he sofocado un grito,"la otra" ordena, la tiendo mientras abro y cierro la mano dolorida, cae otra vez la fusta, mis dos palmas ardiendo, un corrosivo ácido, un clavo las traspasa, crucificado.[827]

La fusta para Ágata es principalmente instrumento de poder, expresión de su fuerza. Hay que señalar que las dificultades de Ágata y Luis por establecer unas relaciones sexuales a lo largo de la novela son las mismas dificultades que han tenido en su vida para establecer cualquier tipo de relación:

Es mi cetro sí, pero había de ser mi varita mágica para soliviantarle...Le guío yo. Las riendas en mis manos. Mantenerle en tensión, como yo misma. Señalo con la fusta y no necesito hablar..Basta señalar con la fusta.[828]

A menudo la transgresión de la prohibición no está ella misma menos sujeta a reglas que la prohibición misma. El horror refuerza la fascinación. El peligro paraliza, pero, menos fuerte, puede excitar el deseo. No se llega al éxtasis más que en la perspectiva de lo que nos aniquila. Que la sexualidad o la muerte estén en cuestión, es siempre a la violencia a lo que se apunta, es la violencia lo que asusta, pero que fascina. Nunca, en efecto, los hombres opusieron a la violencia un "no" definitivo.

Si no le hace saltar mi cuerpo saltará con la fusta. Veo muy bien que le fascina. La respeta como a una pantera. Y ya no me basta el esclavo pasivo. Ardo demasiado. Me estoy quemando.[829]

Conforme los personajes irán evolucionando, los objetos también irán cambiando de significado. Esta movilidad en el significado de los objetos hace que la novela se sienta tremendamente viva, proyectiva, dialéctica.

Los personajes muestran sus múltiples conocimientos sobre el tema de las relaciones

[825] Ibidem, 573
[826] Ibidem, 573
[827] Ibidem, 500
[828] Ibidem, 542
[829] Ibidem, 542

sado-masoquistas. Pero esto no hace que nos resulte chocante oírlos en según qué situaciones. Parece que los conocimientos superen la realidad, y de alguna forma la achiquen. Por otra parte el novelista nos da muchos datos sobre varios aspectos, lo cual amplía nuestros saberes y a la vez nos dice que lo que ocurre es normal, que ha sucedido a otros y que incluso tiene un nombre:

> - Lo que me asombra es tu cambio. No necesitas la fusta.
> - Como Sacher-Masoch
> - ¿Sí? Yo creí que al contrario.Que la necesitaba.
> - Al principio sí, con la "Venus de las pieles"incluso también con la nueva Wanda que la sucedió, Aurora Rumelin...Pero no suele contarse el final: cuando hubo realizado ya sus fantasías sexuales éstas dejaron de excitarle...
> - Cuando Kraft-Ebbing utilizó el apellido de Masoch para dar nombre a esa desviación sexual, el escritor se indignó mucho ¿Sabes cuáles fueron sus últimas palabras en el lecho de muerte?: "Amadme mucho."[830]

Creo que hay que hacer esta consideración, importante sobre **Octubre, Octubre**: la obra está llena de una decidida intencionalidad moral, *a contrario sensu*, por supuesto, del canon moral. Una muestra de ello es la cita anterior en la que el final edificante da sentido, salva toda una vida. Hay dos cosas que el hombre no debe permitir, la primera amenazar, la segunda dejarse amenazar.

Entre los objetos que forman parte del ritual amoroso están los pendientes. La violencia como huella que indica pertenencia aparece también y de distinta forma en las relaciones entre Ágata y Luis. Ágata señala a Luis con los pendientes que éste le ha regalado. Los pendientes son un adorno femenino y en algún caso también masculino, sobre todo en ciertas culturas. Puede indicar sumisión femenina; aquí es agresividad respecto al hombre y deseos de someter al hombre.

> ...sentí sus dedos en mi cabeza, eran garras, uñas, sentí el metal en mi oreja, el frío del metal, la presión de sus dedos encima, cruelmente crispados por el pendiente, gemí, se le alegró la voz, "para que aprendas, duele, ¿eh? y ahora vete al espejo y mírate la marca"...brotó sangre al retirar sus dedos...[831]

La violencia siempre es más conflictiva que la sexualidad. Hay más tabú y es más destructiva. Puede tener una relación directa con la muerte. Por ello la violencia siempre se controla, se sublima y se transforma. A veces verbalizar la violencia, gritarla, significa en realidad banalizarla, exorcizarla, desactivarla, pero a veces todo es más complejo y detrás de los gritos hay un malestar profundo. Toda conducta violenta, cualquiera que sea su manera de operar, no es más que el síntoma de un profundo transtorno en la mente, intelecto, afecto, piel y entrañas del individuo.

Las drogas y en concreto el LSD-25 forman parte del ritual. La prohibición no significa por fuerza la abstención, sino la práctica en forma de transgresión. Ni la caza, ni la actividad sexual pudieron ser vedadas de hecho. El interdicto no puede suprimir las actividades que necesita la vida, pero puede darles el sentido de la transgresión religiosa. Los somete a límites, regula sus formas. Puede imponer una expiación al que se hace "culpable" de ello.

Luis experimenta con la droga. Con la droga, el cuerpo, abandonado de nuevo, encuentra el calor en otro cuerpo; toda la novela es una búsqueda del otro y la lucha consigo mismo por desbloquearse y encontrar al otro. Tanto Luis como Ágata vuelven de nuevo a la

[830] Ibidem, 611
[831] Ibidem, 247

infancia, y a través de la regresión que consiguen, unas veces a través del recuerdo y de la droga, confiesan que aquella pérdida y aquella necesidad "del otro" son un elemento fundamental para la expansión del ser:

> Por ese retorno a la infancia es por lo que usan el LSD-25 los psiquiatras. Nos vuelven a nuestro cuerpo de los cinco años, reviviéndose aquellas experiencias actuales. El rechazo del niño, como a Luís. El falso cariño del padre, como a mí. Nuestra patética soledad. Entonces el médico, a la salida del trance, consigue hacer ver al paciente que sus sentimientos antisociales son justos, naturales, lícitos.[832]

Ágata también manifiesta que se siente nueva, distinta, después de sentir el dolor e imaginar a Luis muerto a causa de la droga; el problema en ella se planteó cara a la muerte, que precipita aparentemente al ser discontinuo en la continuidad del ser. Ella fue quien le obligó a tomar la droga para hacer realidad una de sus fantasías: la del prisionero azteca:

> Por suerte, de la droga salí renacida. Emergí diferente: ha sido mi reencarnación. Yo también como Luís. Como acero tras el temple. Ágata, pero de verdad. No sólo bautizada.[833]

Asimismo, el amor no es el deseo de perder, sino el de vivir en el temor de su posible pérdida, al mantener el ser amado al amante al borde del desfalleciminiento: sólo a este precio podemos sentir ante el ser amado la violencia del arrebato.

Se puede hablar del carácter lúdico del comportamiento sádico. Hay un carácter de juego que el comportamiento sádico parece poseer: no tomar en serio la agresión que verifica. De aquí que el sádico se ponga un límite en su agresión al objeto sexual y muy pocas veces culmine con la destrucción total del objeto. Muchas de las fantasías sexuales que están presentes en las relaciones de Ágata y Luis tienen ingredientes sado- masoquistas. Se acercan de algún modo a la muerte. Hay un deseo de destrucción:

> -...Pero yo renací antes. Volviéndome primero niña. Aquel domingo. Con la droga.[834]

La experiencia con la droga no es espontánea, sino la búsqueda de una espontaneidad. En la sexualidad y en la muerte hay un deseo de inmortalidad; lo que entra en juego es el cuidado por asegurar la sobrevivencia en la discontinuidad.

Los disfraces formarán también parte del rito. Los personajes están descritos físicamente y en relación con sus problemas. A menudo refuerzan su imagen o la esconden por medio de la iconografía y del disfraz. Disfraces para la fiesta, para Carnaval. Hay que señalar que a lo largo de la novela Ágata se disfraza varias veces. La importancia del disfraz se relaciona con el motivo del doble. La sociedad humana no es solamente el mundo del trabajo. Simultánea o sucesivamente, el mundo "profano" y el mundo "sagrado" lo componen, son sus dos formas complementarias. El mundo "profano" es el de los interdictos. El mundo "sagrado" se abre a transgresiones limitadas. Es el mundo de la fiesta, de los soberanos y de los dioses. Mientras dura el carnaval, como nos recuerda M. Baytin[835], se borra el interdicto. Lo grotesco, como dilapación de lo sublime vuelto del revés, apela a la transgresión:

> Si no hubiese mirado al espejo la hubiera justificado, ¡ah estoy segura! Pero contemplé la realidad, el

[832] Ibidem, 581
[833] Ibidem, 579
[834] Ibidem 583
[835] M. Bajtin, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento,Alianza, Madrid 1990 3ª reimp.

disfraz grotesco...[836]

Se trata de marcar con la vergüenza que el interdicto no ha sido olvidado, que la superación tiene lugar, a pesar del interdicto. En el comienzo de la novela y también al final aparece el disfraz. La idea de disfraz se nos presenta a menudo y de diferentes maneras. Los disfraces sirven para romper con lo cotidiano, para esconderse, para descubrir los sentimientos más íntimos, para descubrir la propia sexualidad:

> "Me estás disfrazando, Lina." "Sí, pero de lo que eres. Hasta ahora te disfrazaste de lo que no eras" Sentí esa gran verdad y me abandoné a mis treinta años.[837]

La frivolidad suele estar presente en la mayoría de los asuntos humanos. Curiosamente, en las relaciones de Ágata y Luis, la frivolidad apenas aparece, cualquier cosa parece ser trascendental hasta el acto de disfrazarse. El sentimiento y deseo de ser lo que uno es, idea clave en la novela, se refuerza con el disfraz a veces, otras sirve para esconder la propia identidad. Dice Ágata:

> Yo me vestiría de amazona, con unas botas y una fusta. Pero aún no lo he dicho cuando se me anticipa Guillermo: "¡Ágata, de verdugo!" declara tajante...,Flora interviene: ella tiene mi verdadero disfraz, y me lo va a prestar ahora mismo...y anuncia campanuda:"¡El caballero d'Artagnan, mosquetero de Su Majestad!"[838]

Amazona, verdugo y caballero d'Artagnan se siente Ágata. Distintos matices de un tipo de personalidad que es gracias al poder que tiene sobre los demás. Castiga y salva a los otros. De alguna manera cree que el destino de los otros está en sus manos, seguramente para olvidar el suyo. Seguridad que se adquiere con el disfraz, el cual refuerza aquello que se es para no ser. Una máscara que le protege de su debilidad y que no está dispuesta a aceptar. Vivir en la imagen de la seguridad es una coraza. Las máscaras protegen su debilidad no reconocida y ponen de manifiesto la pluralidad del yo, de que el yo es cambiante, de que somos el mismo y somos otros a un mismo tiempo:

> Debe pensar que por fin "conquisto" a Luís. Me preocupo por él, pero el triunfo se me sube a la cabeza. Me siento yo misma, en mi propia piel, segura como nunca.[839]

El disfraz se relaciona con el Carnaval. El mundo bajo el eros se puede poner en relación con el carnaval como momento de ruptura de la norma. Pero también cabe la posibilidad de alejar con el carnaval el mundo descrito del ambiente del emisor y del destinatario, efectuando una operación de distanciamiento que hace menos violenta la transgresión. Desde la antigüedad el carnaval, que es una experiencia fundamentalmente colectiva, es el momento de la risa, de la transgresión, de la sátira y de la parodia, de la exaltación, en resumidas cuentas del "mundo al revés", con la consiguiente contestación de las relaciones jerárquicas y de los valores ideológicos establecidos. El carnaval le permite al novelista calar en los estratos más profundos del hombre y las relaciones humanas.

En carnaval y en otras ocasiones los personajes utilizan el disfraz para romper con esa individualidad a la vez que la quieren reforzar. Ágata no sólo utiliza el disfraz para reforzar

[836] J. L. Sampedro, op. cit. 1982, pág. 69
[837] Ibidem, 179
[838] Ibidem, 330
[839] Ibidem, 330

su máscara sino también la de los demás, utiliza el disfraz con Luis. Le viste de mujer:

> lo ridículo no es el delantal, sino llevarlo con pantalones: la incongruencia masculina y femenina...En el armario hay unos pantis rojos, nuevos, para tí. Vete al baño y póntelos.[840]

El disfraz es un elemento que se busca, que se utiliza para ir más allá de uno mismo y a la vez encontrarse a sí mismo. Luis en varias ocasiones se disfraza de mujer ya que, de alguna manera, quiere encontrar su identidad femenina a través de la disfunción de la vestimenta. En **La sonrisa etrusca**, años más tarde, el autor de nuevo nos habla del componente femenino en el hombre, pero la técnica que utiliza es distinta. Ya no recurre al disfraz:

> ...el jersey y los pantis,...no se esperaba la sorpresa, cuando abrí miró mi pecho estuperfacta, dos prominencias gemelas, llevaba debajo del sostén de Ágata,aquel alambrado que me había concedido...no alegué mi androginia.[841]

Además de los modelos familiares no hay que olvidar que hay unos modelos sociales, culturales, que ejercen una gran influencia sobre el comportamiento masculino y femenino. En relación con los pies hay dos objetos que aparecen a lo largo de la novela y que tienen importancia de fetiches para Luis: los zapatos y las medias. En Sevilla, con Carmela, Luís nos dice:

> me acababa de quitar las medias de red, las contemplé en mi mano luego, colgaban como un gallardete, bandera de mi destrucción, standarte de mis buhos, prenda de obediencia a mi Ágata...[842]

Delante de Ágata, Luis de nuevo aparecerá con medias, pues no en vano éstas son un disfraz de su obediencia y esclavitud. Al comienzo sus piernas llevaban los pantis negros que ella quería ponerle, pero más tarde Luis los trueca por otros que se pone él mismo y que significan sumisión. Mientras lleva las medias y se ve sin sexo se pregunta:

> ...me estoy viendo sin sexo,...¿qué pantis invisibles han pesado en mi vida?, ¿por qué nací pasivo o me crearon?[843]

Los personajes no pueden representar angustias metafísicas en estado de puras ideas, sino que lo hacen encarnándolas: son esencialmente misteriosos, se mueven a impulsos imprevisibles. Las obsesiones metafísicas se convierten así en problemas sicológicos. Los personajes actúan y sólo sabemos de ellos lo que ellos mismos nos dicen, o lo que hacen y piensan. De modo que si nos colocamos en su yo podemos descender hasta el fondo de su conciencia. Su deseo sexual sólo aparece cuando el otro está encerrado, como una necesidad de sentirse salvado y de salvar:

> Encerrado, prisionero de cintura para abajo. Inofensivo al sexo, como si yo lo tuviera en el puño. Como un halcón cautivo. Cegado por la caperuza que le impongo. Y sólo yo puedo librarle, dejarle volar, hincar el pico y las garras.[844]

---

[840] Ibidem 378
[841] Ibidem, 573
[842] Ibidem, 468
[843] Ibidem, 501
[844] Ibidem, 502

Toda la actuación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado, que es en estado normal un participante en el juego. La acción decisiva es aceptar el desnudo. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela la busca de una continuidad posible del ser más allá del replegamiento sobre sí:

> "¡Esos pantis!...El sexo represado. Los genitales. Vistos y no vistos. Están y no están. Con bozal, con mordaza. Para cuando yo quiera. Si quiero. ¿Por qué no he de querer?"[845]

Las medias formarán parte del rito de las ceremonias que Luis y Ágata se inventan para vivir la sexualidad. Esos pantis cambiarán incluso de color segun el día. Cómo las casullas del sacerdote en los tiempos litúrgicos. Un color para cada ceremonia. Rojo para el sacrificio, negro el servicio, morado penitencia:

> ¿sexo? el del eunuco, anulado bajo los pantis, rojos hoy de color cruento, lisa entrepierna, sólo protuberancia.[846]

El paso del estado normal al del deseo erótico supone en los personajes la disolución relativa del ser constituido en el orden discontinuo. Si Ágata y Luis se empeñan en alcanzar su identidad es porque de alguna forma quieren alcanzar la continuidad y no la alcanzarán mientras no lleguen con hondura al sentimiento de discontinuidad. También podríamos decir que acercarse al sentimiento de continuidad a través del erotismo es una forma de sentir en profundidad la discontinuidad del ser, la propia identidad. Sólo cuando se acepta la realidad, cuando ésta no hace daño, podemos, pueden los personajes, quitarse las máscaras y disfraces y los decorados. No es preciso esconderse ni esconder nada para vivir:

> -¿Te das cuenta de cómo hemos cambiado? Ya no necesitamos disfraces ni decorados.[847]

En lo concerniente a la comida hay que señalar la dependencia que en la novela se establece con el "topos" urbano de toda una serie de restaurantes y bares madrileños. Su función indica un tipo de ciudad y una forma de vivir los personajes; también es una forma de crear verosimilitud, hacer que los personajes sean más de carne y hueso, pues esos restaurantes son espacios que otorgan identidad específica al acto de comer. La comida, a lo largo de la novela, tiene un espacio latente y manifiesto. Es importante señalarlo ya que hasta ahora pocas veces ha sido una preocupación masculina, a no ser que los novelistas hayan hecho del hambre un tema principal de la novela. La acción de comer aparece diferentes veces en la novela. Incluso de una forma erótica:

> ...hube de comer en su mano un caramelo, sabía más dulce aún...[848]

El acto de comer o beber en **Octubre, Octubre**, además de ser un elemento que persigue la verosimilitud de los personajes y de la realidad que los envuelve, es ante todo memoria, más que necesidad vital. En Aranjuez, espacio importantísimo en la vida del autor y que él sitúa en medio de la novela, Ágata, Luis, Guillermo y Lina comen. Las palabras de Luis son testimonio del valor de la comida y en definitiva de significado en el acontecer de la

[845] Ibidem, 503
[846] Ibidem, 527
[847] Ibidem, 609
[848] Ibidem, 300

novela:

> Guillermo nos ofreció su manjar de dioses, nos sentimos lotófagos, pero yo al contrario, lo comí para recordar, unas nuececillas desconocidas, tamaño de aceitunas, pero dura cáscara, pacanas o apacanas, nueces americanas, de árboles altísimos, un poquito amargas, "como la sabiduría" comentó Lina.[849]

Todos sabemos que el árbol del loto producía el olvido. En la **Odisea** se nos cuenta:

> ...se encontraron con los Lotófagos que no maquinaron ningún mal para nuestros compañeros, sino que les dieron a comer loto, y el que comía de ese fruto, dulce como la miel, ya no quería traernos noticia de nada, ni regresar, y lo que deseaba era quedarse allí con los Lotófagos, comiendo loto y olvidados de su regreso. Pero yo, aunque lloraban, los conduje por fuerza a las cóncavas naves y los até bajo los bancos.Entonces mandé que los demás leales compañeros se apresuraran a embarcar en las veloces naves, no fuera que alguno comiera del loto y se olvidase del regreso."[850]

La comida aparece en la obra como memoria, como afirmación matérica del propio ser, como posibilidad de encuentro con uno mismo y con los otros. La memoria contra el olvido. Las consecuencias del olvido nos las cuenta el propio Ulises: ya no es posible continuar el viaje.

Muchos de los encuentros de Luis con otros personajes de la novela suceden en los bares. Él tiene habitación propia, pero no casa propia, de ahí que el novelista tenga que situarlo en la calle. Y de esta manera el autor redondea la imagen y el ambiente de Madrid en un momento histórico determinado:

> ...le propongo comer juntos, salimos, vamos hacia la plaza Mayor, nos detenemos en un bar,"tomar el aperitivo", como allí, casualmente hay una botella de anís Machaquito,"es la primera que veo" comenta, brindamos con los vasos altos, llenos de opalina "palomita" donde flota el hielo, alguien pone un disco y suena la voz de quizás Juanita Reina...[851]

Habitualmente el autor no sólo nos cuenta lo que toman los personajes, sino que también perfila el ambiente, la música que les acompaña. No acostumbra a hablar de otros personajes que comparten ese espacio; parece que el acto de la comida o bebida aunque sea en un espacio público conserva para los personajes un carácter íntimo y privado.

Un espacio real en la novela es Sevilla. Esta ciudad marcará un cambio importante en su vida. Nada será igual después de este viaje. Sevilla es vista en parte desde el trayecto de un paso en la procesión de Semana Santa. Un paso que podía atascarse en las revueltas de las callejuelas, en el arco del Olvido o la famosa reja saliente de la Costanilla de las Jaranas.

En todos los espacios, o en casi todos, el autor nos habla de comida. Es un elemento más, primordial, que define la geografía, "el topos" del viaje, suscribiendose en el goce del instante y sellando el espacio de la memoria:

> ...me asombro ahora de que casi no he comido, he vivido del aire, a veces unas panzadas, la noche que fuimos al cine, aquí al lado, al aire libre, a base de pescadito frito...[852]

Dicen que los viejos navegantes acostumbraron a distinguir los pueblos, cuyas costas alcanzaban, no sólo por el color de la piel, por su forma de guerrear o por sus ritos, sino

[849] Ibidem, 301
[850] Odisea, XVll, 226.
[851] Ibidem, 355
[852] Ibidem, 466

también por los alimentos que comían.

Hemos de añadir que, casi siempre, Luis expone su amplio conocimiento intelectual de las cosas. La comida se inscribe en ese conocimiento que, en sí mismo y en su significación estética, excede la simple dimensión fisiológica para constituirse en excedente moral y fuente de saber.

¡qué jamón!, lo partimos con una navaja campera que sacó del cajón de la mesilla,...sacó vino también del armario...¡que bienestar al comer!, en chino se expresa la felicidad con los caracteres "estómago" y "repleto"...[853]

d. Las Fantasías

El erotismo es exclusivamente humano: es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres. En todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo. El orden novelístico, al igual que el erótico, es el mundo de los deseos, de los sueños e ilusiones, de la realidad que no fue o no pudo ser.

Cuando las experiencias son muchas y puntuales, uno se puede preguntar qué son estas experiencias y qué dejan en nuestra conciencia; es posible que muy poco, lo más superficial, las primeras sensaciones. Para que una experiencia llegue al fondo de la conciencia es preciso el tiempo. Las experiencias se van trabando con los días. Los sentimientos van adquiriendo dimensiones más amplias y es preciso ver la amplitud que la experiencia tiene en uno mismo. Se acerca al infinito.

Las fantasías no son experiencia, tienen un cierto nivel de realidad, parten de sueños o deseos de uno mismo. Siempre que el personaje sabe de donde nace ese deseo tiene una realidad. Si se desconoce la naturaleza del deseo no hay nada sólido, sólo son sensaciones y emociones a un cierto nivel.

Las fantasías sexuales son uno de los elementos claves en la relación de Ágata y Luis que les permite de alguna manera acercarse el uno al otro. Parece que no pueden acercarse a la realidad de otro modo. La carne es en ellos ese exceso que se opone a la ley de la decencia. La carne es el enemigo nato de aquéllos a quienes atormenta el interdicto cristiano, pero siempre existe un interdicto vago y global, que se opone, bajo formas que dependen de los tiempos y los lugares, a la libertad sexual. "La carne" es la expresión de un retorno de esa libertad amenazadora. Las fantasías se pueden ver como un modo de enriquecer la vida, la realidad "prosaica": las fantasías son expresión de libertad y están muy ligadas a la pasión. Las fantasías que en la adolescencia tuvo Luis se cumplen en la relación que se establece entre Ágata y él:

> -¿Sabes que existe la locura de dos?, la folie à deux la llaman, la de dos personas muy compenetradas, imaginan las mismas fantasías. Pienso al escucharle cuales van a ser las de hoy...Ayer fue Topkapi al pie de la letra. Sus personajes. Luís fue mi Silihdar, el portador del sable de Osmán. Acompaña al sultán inmediatamente tras él. Sólo que Luís portaba la fusta. Convertida en mero símbolo, como el sable otomano...Después de portasable Luís se convierte en odalisca, favorita de la noche. Le admito en mi lecho; yo Solimán. Ha de entrar por los pies de la cama, conforme a la etiqueta del harem. Le excita ese papel...[854]

En **Octubre, Octubre** Ágata y Luis desean la continuidad a través del erotismo,

[853] Ibidem, 467
[854] Ibidem, 604

opuesta a la discontinuidad del ser, al sentimiento de identidad que también alcanzan a través del erotismo. En la sexualidad, como en la mística, se pone en evidencia el deseo de continuidad que se opone al sentimiento fuerte de discontinuidad. A través del cuerpo viven la sexualidad y la muerte y, en las dos situaciones, hay una transgresión que evidencia una violencia. La sexualidad y la violencia tienen en común el estado de emoción. Están muy relacionadas con los sentimientos más profundos. Tanto la sexualidad como la violencia pueden crear conflicto en el individuo. Son pulsiones que desean salir. Los conflictos personales pueden sublimarse positivamente a través de la salud, el arte, el trabajo, el servicio a los otros.

El masoquismo es el sadismo sobre el propio sujeto. En el sádico se da una identificación con el castrador, hay una pugna contra su peligrosidad y una pugna contra sus tendencias autodestructivas. Querer ser como aquel que nos reprime es una forma de eludir la represión en el plano de la fantasía. El sádico ha de destruir para no destruirse. La ira frustada hacia el objeto podría revertir en autoagresión. La agresión hacia el exterior es una forma de proyección: "de no agredir me agrediría".

Muchas conductas sádicas remiten a la fase oralsádica. Existen residuos sádicos en conductas genitales, fálicas. Hay que tenerlo en cuenta a la hora de la interpretación de un conjunto de reglas a las que como rituales somete el sádico al *partenaire*. En el masoquismo el sadismo se convierte en autosadismo. El autosadismo se impregna de contenido erótico, ya que las instancias libidinales y agresivas son antitéticas:

> Me senté bajo una encina, pero a él le puse en aspa a pleno sol. Como San Andrés. Como en las películas torturan los beduinos a un prisionero. Prohibido moverse. "Estás amarrado a cuatro estacas...Bajarán los buitres sobre ti. Así." Me arrodillé, me incliné sobre su cabeza, le mordí el labio hasta hacerle sangre..."Mira: tu violación"[855]

Baudelaire enunciaba una verdad válida para todos al escribir: *Yo, digo: la voluptuosidad única y suprema del amor yace en la certeza de hacer el "mal". Y el hombre y la mujer saben al nacer que en el mal se encuentra toda voluptuosidad.*[856] He dicho primero que el placer se vinculaba a la transgresión. Pero el Mal no es la transgresión, es la transgresión condenada. El Mal es exactamente el pecado. Es el pecado que designa Baudelaire. Sade negó el Mal y el pecado. Pero tuvo que hacer intervenir la idea de "irregularidad" para dar cuenta del desencadenamiento de la crisis voluptuosa. Algunas de las fantasías sexuales de Luís en su adolescencia se llevan a cabo en su relación con Ágata. El sentimiento de hacer el mal, de culpabilidad y pecado, era evidente. En el piso de Ágata, de nuevo en Madrid, hacen realidad fantasías de adolescencia. Repiten la escena que representaron en Aranjuez. Ágata amarra a Luis a la columna. Se le representa Cristo antes de los azotes. Hay que destacar el mundo profundamente religioso al que se hace referencia. El atar y el dejarse atar es expresión también de una necesidad de pertenencia:

> ..."ponte de espaldas a esa columna, junta las manos detrás, rodeándola"...me ató con furia, pero sin cuidado, a sabiendas de que no me sujetaba la tela sino la pasión...[857]

La pasión de amor es siempre una trangresión, un crimen social. La experiencia erótica expresada está dominada aún por un elemento que quizá haya quedado relegado en la novela actual: me refiero a la pasión. La pasión, como grado máximo del deseo no realizado,

---

[855] Ibidem, 582
[856] Citado por G. Bataille, El erotismo, Tusquets, Barcelona, 1988, pág.384
[857] J.L. Sampedro, op. cit., 1982, pág. 302

es consustancial a la experiencia erótica: sin pasión la experiencia erótica no existe. Habrá sexualidad, pero no erotismo, y el lenguaje para expresar ambas experiencias, sexualidad y erotismo, será forzosamente distinto: uno apunta hacia la consumación del acto amoroso, es decir, a la realidad; el otro hacia el deseo, hacia la irrealidad.

Como la muerte, también la pasión es igualadora: es una vivencia profundamente humana. Por su hibridez la novela, a medio camino entre las ideas y las pasiones, está destinada a dar la real integración del hombre escindido. Los personajes sólo ven, escuchan y comentan lo que tiene que ver con su feroz y exclusiva pasión.

El amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador sangriento al hombre o al animal inmolado. La mujer en las manos de aquél que la asalta está deposeída de su ser. Pierde, con su pudor, esa firme barrera que, separándola del otro, la hacía impenetrable. La inmovilidad deja al cuerpo en un estado de inutilidad en el que sólo casi es posible recibir. Esperar la dádiva. No hacer nada. Todo el cuerpo en tensión. Es así como se siente el *voyeur*: atado, imposibilitado para la acción:

> Ágata gusta de cegarme para estas esperas, añadirlo a la distensión de mi cuerpo en el potro, ese largo banco rústico, mis manos atadas por debajo, mis pies en el suelo, cada tobillo sujeto a una pata, así mis piernas abiertas, mi sexo vulnerable[858]

Anular la acción, tapar los ojos. Se aisla al hombre del exterior y se le concentra en las sensaciones del cuerpo: sentir el cuerpo y no poder escapar poque se está atado. Esta forma de comportarse exteriormente es la expresión de cómo se sienten los personajes por dentro:

> más que hierros, me sujeta mi voluntad, acepto esa postura insoportable, dureza de la madera, músculos a punto del calambre, todo mi cuerpo revelado en el dolor, ese ritmo en los oídos...[859]

Para expresar mejor lo que significan estas relaciones, **Octubre, Octubre** también nos trae a la memoria otras relaciones conocidas por la historia y relacionadas con un tipo determinado de cultura. Hace mención a la relación entre Nietzsche y Lou Salomé. Recuerda sus palabras recordando la escena en que Nietzsche se reía bajo la fusta de Lou. Luis evoca también al Marqués de Sade:

> la sombra de Sade en la Bastilla, qué poco se recuerda, una obra escrita en la cárcel, veintiocho años entre muros, sin víctimas el imaginante torturador, escribiendo a su mujer: "Matadme o tomadme como soy porque no cambiaré"[860]

Estas relaciones, que llevan una violencia dominante, es lógico que encuentren su máxima realización en la experiencia de la muerte o en experiencias cercanas como puede ser la ingestión de drogas. La sobreabundancia tiene como consecuencia inevitable la muerte. La violencia (el exceso) es quien rige el mundo de la muerte y de la reproducción. El sentido último del erotismo es la muerte. El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte. Sade: no hay mejor medio de familiarizarse con la muerte que aliarse con una idea libertina. Luis nos habla de Eros y Tánatos:

> Entre el sexo y la muerte todo el tiempo, sintiéndome más cerca de ambas metas, si es que no son la

[858] Ibidem, 528
[859] Ibidem, 528
[860] Ibidem, 572

misma, Eros y Tanatos, a veces fundidos, como en la piscina, tendido a su lado, copiábamos funerarias estatuas de amantes desdichados.[861]

A veces el Eros y el Tánatos son la misma meta, otras veces la imposibilidad del Eros lanza al hombre al Tánatos o es una consecuencia para conseguir el Eros. La vivencia total del Eros hace sentir el deseo de muerte. Los personajes se sienten seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura inteligible, pero tienen la nostalgia de la continuidad perdida. Llevan mal la situación que les clava en la individualidad del azar, en la individualidad caduca que son. Al mismo tiempo que manifiesta el deseo angustiado de esta caducidad, tienen la obsesión de una continuidad primera, que les liga generalmente al ser:

"¿Crees que esto puede durar? ¿no comprendes que hemos llegado al máximo?", eso me convenció, ¡era tan cierto!, yo me lo venía repitiendo todo el tiempo, Eros no daba más de sí, Tánatos prevalecía, así tenía que ser...[862]

El deseo de romper con la realidad cotidiana, con lo ordinario, los deseos de vivir lo extraordinario de una forma total y para siempre, hace surgir el deseo de muerte. Lo más violento para ellos es la muerte que, precisamente, les arranca de la obstinación que tienen en ver durar el ser discontinuo que son. Les faltan ánimos para la idea de que la individualidad discontinua que está en ellos se aniquilará de repente. La muerte, ruptura de esa discontinuidad individual a la que la angustia les arraiga, se les propone como una verdad más eminente que la vida. Morir, es morir en el éxtasis. La continuidad se da en la superación de los límites. El sentido último del erotismo es la fusión, la supresión del límite. Todo erotismo es sagrado, la búsqueda de una continuidad del ser, perseguida sistemáticamente más allá del mundo inmediato, y que designa una manera de proceder esencialmente religiosa. Bajo su forma familiar en Occidente, el erotismo sagrado se confunde con la búsqueda, exactamente con el "amor" a Dios; sin embargo, Oriente sigue una búsqueda similar sin necesariamente poner en juego la representación de un Dios. El budismo en particular prescinde de esta idea**.**

Octubre, Octubre es una ansiosa investigación del caos, como un examen de la condición del hombre en medio del desbarajuste. La experiencia interior del erotismo requiere, en el que la vive, una sensibilidad no menos grande para la angustia, que funda el interdicto y obstaculiza el deseo que conduce a infringirlo. Es la sensibilidad religiosa, ligada siempre al deseo y al pavor, al placer intenso y a la angustia.

La angustia, la náusea, el horror, son sentimientos que no tienen nada de enfermizo; son, en la vida de un hombre, lo que es la crisálida para el animal perfecto. Para G. Bataille *la "experiencia interior" del hombre es dada en el instante en el que, rompiendo la crisálida, tiene conciencia de desgarrarse él mismo, no la resistencia opuesta desde fuera. La superación de la conciencia objetiva, que limitaba las paredes de la crisálida, está ligada a este trastocamiento.*[863] Luego, y a través de esa indagación, como un intento más o menos oscuro de ofrecernos también ese orden que necesitamos:

...no va a matarme pero ojalá lo hiciera, no puedo más porque ahora puedo, esto acabará ardiendo, estallando, ojalá, no quiero vivir a menos voltaje, no puedo sufrir más ni quiero gozar menos, ojalá me quitara la vida en uno de esos momentos[864]

[861] Ibidem, 573
[862] Ibidem, 576
[863] G. Bataille, op. cit., pág.57
[864] J. L. Sampedro, op. cit., 1982, pág. 575

En Ágata y Luis se produce una contradicción aparente: por una parte buscan a través del erotismo su identidad y a la vez saben que lo que está siempre en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas, de esas formas de vida social, regular, que fundan el orden discontinuo de las individualidades definidas que son. Pero, en el erotismo, menos aún que en la reproducción, las identidades de Ágata y Luis no están condenadas a desaparecer, sino que están puestas en cuestión, trastornadas y desordenadas al máximo, a fin de alcanzar en ese deorden un alto grado de identidad. Una dimensión importante, una necesidad en los personajes, es el sentimiento de identidad: individualidad contra conformidad gregaria. El niño que aún se siente identificado con la madre no puede decir "yo" ni lo necesita. El individualismo del que hacen gala algunos personajes en algunos momentos no es mucho más que una fachada tras la cual se oculta el fracaso en la adquisición de un sentimiento individual de identidad.

Toda esa forma de hablar, a lo largo de la novela, de la sensualidad como algo real y sobre todo culturizado en el que se expresan múltiples fantasías evocadas por las lecturas, se convierte al final en realidad, en una realidad tan brutal que de nada sirve filosofar o agarrarse a las fantasías. Los personajes descubren que una fantasía no es un deseo real sino que es sólo eso, fantasía. Las fantasías no mueven las honduras del hombre. Al final de la novela Ágata y Luis serán violados y, a partir de esa violación real, se encontrarán más a sí mismos, encontrarán su identidad definitiva. Luis sufre el empalamiento el día de San Miguel. Recordemos que el autor de "Octubre, Octubre" es Miguel:

> ...la idea del disfraz, ella vestida de hombre para hacer de mujer,yo de mujer para hacer de hombre, el doble travestismo, invertidos, invertidos, ¡y acabar el juego en lágrimas!, ¡acabar empalado!, parece que toda la vida lo presentí, hoy San Miguel, Miguel Vlad el Empalador...hacíamos el amor como todo el mundo y de repente el rayo, Solimán sobre mí, pero de verdad[865]

El *leitmotiv* del empalado es constante. Hay que señalar que al comienzo de la novela ya aparece como motivo cultural. Los personajes son indiferentes a la erudición por ella misma, sienten animadversión hacia todo aquello que sólo proporciona un saber, sin influir inmediatamente en la vida. Esa influencia se traduce en modificación:

> La misma voluptuosidad que en la fotografía del chino empalado, en libro editado por Eric Losfeld con textos de Georges Bataille[866]

En la reacción de Ágata ante la violación de Luis por Paco se manifiesta de una forma evidente que la fantasía del empalamiento era un deseo hacia unos hombres en concreto, también hacia Luis y de alguna forma podemos decir que hacia los hombres en general:

> ...pude haber gritado. ¿Por qué no lo hice? ¿De quién quise vengarme? ¿de Luis el monstruito, de padre, de tío Conrado? ¿A quién quise gozar, a todos a la vez? ¡Qué siniestros abismos los nuestros! ¡No creí que fuese tan retorcida![867]

De la misma manera que la violencia de la muerte derriba enteramente, definitivamente, el edificio de la vida, la violencia sexual derriba en un punto, por un tiempo, la estructura de ese edificio. Sucede que, sin la evidencia de una transgresión, ya no se

[865] Ibidem, 614
[866] Ibidem, 192
[867] Ibidem, 615

experimenta ese sentimiento de libertad que exige la plenitud de la realización sexual. De tal modo que una situación escabrosa le es a veces necesaria al espíritu hastiado para acceder al reflejo del disfrute final o, si no la situación misma, su representación, que se mantiene en el tiempo de la conjunción como en un sueño despierto. Ágata confiesa el placer que hay incluso en la violencia: la cara de Luis fue la de San Bernardo. No, no:

> la del chino empalado en la fotografía que no he visto nunca...[868]

Las fantasías se han hecho realidad. La violación no ha sido un juego sino un hecho real que les ha descubierto más quienes son. El dolor y el sufrimiento han sido el camino.

A lo largo de **Octubre, Octubre** podemos observar que la sexualidad pasa a ser de una prohibición y una inexperiencia, un hecho de cultura, a una experiencia interior y por lo tanto un camino de conocimiento.

El enunciado erótico exige respuesta, quiere escuchar al otro(a) y oír y hablar de sí, del otro, forzar la indiscreción. Es todo un sutil juego que salta de un sujeto a otro, es un saber o una experiencia interior. Para George Bataille[869] es aquello que replantea al ser dentro de la conciencia y que se distingue de la sexualidad animal.

En los últimos capítulos de la novela, en que se narra la relación de Luis y Ágata, el diálogo entre ambos se torna delirante; necesitamos,en principio, explicaciones extra-literarias que nos indiquen quien tiene la palabra. Lo decisivo en el diálogo que establecen es el derrotero del propio diálogo y la conciencia de que no se dialoga dentro de un cauce de valoraciones y convicciones preestablecidas e inalterables. El valor de ese diálogo auténtico, reside en que él mismo va estableciendo y modulando convicciones y valoraciones. A través de lenguaje va madurando el sentido de su mundo y de su vida en común. Frente a un concepto del diálogo encaminado a las decisiones da paso a un concepto de diálogo en que las decisiones no son fines, sino resultados accidentales, huellas de su paso, caminos hechos al andar.

El sexo masculino está visto en relación con objetos, la cultura y animales. En **Octubre, Octubre** los objetos y los actos sexuales quedan dichos y enumerados algunas veces de forma explícita, lo que implica la ruptura de la convención de la inefabilidad; el gusto y la motivación de esta escritura se sitúan en el choque que la plabra provoca, en el placer mismo del nombrar, en la transgresión de los tabúes de la dicción si no de la acción.

El cuerpo tiene su propia semántica/ somática como lenguaje privado y público: el cuerpo del espectáculo, el cuerpo impúdico, el cuerpo enfermo, la metáfora de las enfermedades. Es lo innombrado que se esconde y se disimula con metalenguajes. La noche es la forma extrema de lo privado. Hay una gran necesidad en toda la obra de trascender todas las cosas. Los personajes parece que no tengan suficiente con las palabras comunes para referirse a las cosas; por el contrario, necesitan ir más allá para insertar su realidad a la cultura. Esta necesidad de ir más allá aparece no sólo para describir situaciones sexuales sino también para describir los órganos sexuales, que por lo común se adscriben a perífrasis y sustituciones metafóricas:

> Luis inmóvil; sólo con vida el parásito. Irguiéndose, ya no es sanguijuela...Obelisco. La lanza y el grial. Santo Grial mi cáliz.[870]

---

[868] Ibidem, 616
[869] G. Bataille, op. cit., 1988.
[870] J. L. Sampedro, op. cit., 1982, pág. 609

Anteriormente al hablar del sexo de Luis se refiere a él como *periscopio*, *espolón de navío*, y de *gallo*. *Sonda de oro negro*. *Daga* que se desangra al darse. *Víbora* que resucita. Luis, cuando habla de su propio sexo, en Aranjuez, después de que Ágata lo ha atado en una columna dice:

> ...rebrotó el miembro amputado, el rabo de la salamandra, que se nutre del fuego.[871]

La desnudez, opuesta al estado normal, tiene ciertamente el sentido de una negación. El hombre y la mujer desnudos están próximos al momento de fusión que la desnudez anuncia. Antes que nada, de esa desnudez, lo que se revela es la belleza posible y el encanto individual.

En particular, los órganos y los actos sexuales tienen nombres que son testimonio del desmoronamiento, cuyo origen es el lenguaje específico del mundo de la degradación. Esos órganos y esos actos tienen otros nombres, pero los unos son científicos, y los otros, de uso menos frecuente, poco duradero, participan de los infantilismos y del pudor de los enamorados. Los nombres vulgares del amor no por ello dejan de asociarse, de una manera estrecha e irremediable para nosotros, a esa vida secreta que llevamos a la par con los sentimientos más elevados.

El sexo femenino se relaciona con flores y frutos. Luis, al hablar del sexo de Ágata, se sirve de una serie de elementos culturales. A lo largo de la novela hace alarde de muchos y muy variados conocimientos. Hay una diferencia del campo de conocimientos entre Ágata y Luis: el de este parece que abarca más y Agata se concentra más en la biología. No obstante, conforme va transcurriendo la novela, los personajes se van compenetrando más y más, van intercambiado muchos puntos de vista y de alguna manera la cultura de uno pasa al otro. Así, para hablar del sexo de Ágata, Luis utiliza términos de biología. De alguna manera hay que ver en ello también una exaltación que propende a la vida, a lo natural:

> ...empezó recogiendo mis palabras, las primeras que hallé para su sexo, ¿recuerdas?, para ponerle nombres bajé a los fondos marinos, penetré en las junglas tropicales, busqué misterios flexuosos, colores comparables, interior de moluscos, actinias palpitantes, anémonas glotonas y musgosas...dionaea muscipula, orquidea sobre todo...,mimosa púdica, ¿Catleya? cuatro pétalos desiguales por pares, un estilo delicado y sensible, ¿Chrysonia?, ¿Otublis?, inventé para tí nombres de orquídeas, es decir para él o para ella a la vez volcán y flor, Glosofilia, Flosinia, Humectia saborosa Secrettia purpúrea, pero no era bastante las orquídeas no huelen...[872]

En la descripción del sexo femenino el personaje es un auténtico voyeur. No nos dice ni explica lo que se ve a simple vista, sino que el ojo entra en lo escondido, en lo que no es visible a primera vista:

> Dejó abrirse su puerta secreta, nadie podía imaginarla cuando ella estaba de pie, sus espléndidos muslos ocultándola, qué complicado paisaje entre ellos, separó la columnata,mostró su vértice negligentemente...el vello en torno disipándose gradualmente, una granada abriéndose,pero no los rubíes de sus granos angulosos, sino el terciopelo húmedo de sus alas y pétalos...para no perderse en esa geología, volcán reblandecido, rosa oscura, la diminuta brújula en su norte...[873]

Dentro de la tradición literaria a menudo se ha descrito el sexo femenino como una granada. En otra parte del libro Luis explica la ceremonia china de la admisión de una recién

[871] Ibidem, 304
[872] Ibidem, 574
[873] Ibidem, 575

llegada a la corte y cómo se le enseñaba a ésta a mostrar el sexo, el fruto. La imagen de la granada aparecerá de nuevo en su obra posterior **La vieja Sirena**.

> Al dejarse caer sobre la espalda abría las piernas, el fruto dehiscente revelado, los muslos separándose del todo, el Fruto abierto como una granada...[874]

La intimidad de la sexualidad, el carácter secreto, íntimo y exclusivo de ésta, queda manifiesto en esta novela; quizás es por esto que al leer "Octubre, Octubre" tengamos fuertemente la impresión que somos *voyeur*, que nos asomamos a lo secreto, al tabú. Y Respecto al *voyeur* habría que señalar un aspecto: el mirón descompone la pureza del acto o la pureza del objeto. Luis respecto al sexo de Ágata nos señala su carácter no exhibicionista y por lo tanto significa que él no es completamente un *voyeur*.

> separó la columnata, mostró su vértice negligentemente, las flores son admiradas pero no se exhiben, no me lo enseñaba, sino lo dejaba respirar...[875]

El autor también nos describe el actg sexual, el coito, desde el punto de vista de Ágata y como siempre desde unas connotaciones culturales muy intensas. El acto corporal, el amor, es una metáfora en la cual se disuelve la muerte y la vida en un tercer término que no es ni ayer ni mañana y que, sin embargo, participa del ayer y del mañana, de la vida y de la muerte, de lo femenino y lo masculino. La violencia del amor conduce a la ternura, que es la forma duradera del amor:

> Todavía mi centro encendido entre mis piernas, irradiando sensaciones. Foco magnético. Al revés que Danae: ella recibió la lluvia de oro; yo emito radiaciones. Un mito... Un fuego interior encendido por frotación. Al mismo tiempo, ¡qué placidez, que fecundo sopor! Soy tierra tras la lluvia. Esponjosa, viva, plástica, dichosa. Nuestro olor llena el cuarto. Mis sentidos también lo colman. No quepo en mis paredes.¡Qué ganas de gritar![876]

Me gustaría señalar una actitud constante en Ágata que delata su personalidad y la hace coherente. Ágata es un personaje que no sabe recibir. Incluso en el acto amoroso se siente más capaz de dar que de recibir. Ante un personaje de estas características uno se pregunta si será capaz de dar, ya que dar y recibir son la misma moneda desde distintos puntos de vista y es imposible que se dé uno sin el otro. El camino de Ágata parece que siempre, tarde o temprano, será la mitificación. Sólo al final de la novela se disuelve ese círculo en que están encerrados. Luis ve en Ágata en el momento del amor a la Danae de Klimt, (años más tarde esa imagen ocupará la portada de la novela **La vieja sirena**):

> ...soy Danae, pero al revés. Irradio, en vez de recibir. Aunque reciba. Hay una Danae de Klimt preciosa.[877]

Ágata y Luis sienten la felicidad; todo aquello que produce un movimiento con sentido, ofrece la felicidad del no-estancamiento, del incesante renacer. La felicidad ya no es para ellos la ilusión falaz que les transporta con la mente al terreno de los piadosos deseos, que ahuyentan del compromiso con cada presente. Su felicidad es una felicidad

---

[874] Ibidem, 604
[875] Ibidem, 575
[876] Ibidem, 578
[877] Ibidem, 583

comprometida con el pequeño espacio. Su felicidad es entrega de vida. Pero esa entrega requiere previamente "ser vida". Sólo quien es capaz de vivir es capaz de crear.

e. Los símbolos

Todo hecho literario exhibe una trama simbólica. El novelista Miguel tiene unas palabras claves en su novela "Octubre, Octubre". Estas palabras ponen de manifiesto su universo personal. Universo que nos comunica. Los símbolos los utiliza porque hay realidades que sólo pueden expresarse con símbolos ambiguos, ya que son esencialmente ajenas al pensamiento racional. Es interesante señalar que el símbolo posee vida en sí mismo y se da con claridad y eficacia siempre; son minuciosamente escogidos en relación con lo que tratan. El novelista es esencialmente un poeta, un hombre que sintió la vida a través de la emoción.

Hay que señalar que algunas obras de arte se convierten, a través de iconografía hagiográfica, en símbolos: La Pietà, San Sebastián, San Bernardo. También ofician simbólicamente animales como la araña, el buho, la lechuza, la gata. Y otros motivos que aluden a realidades concretas como muros, cavernas, dardos, en contraposición a realidades abstractas como abismo, muerte:

> Para Luis todo es símbolo, todo significa algo más en otro plano. Siempre un doble fondo; muchas conchas. Somete cualquier cosa a destilación fraccionada y la disfruta siete veces.[878]

Se puede diferenciar entre los símbolos culturales naturales: la paloma, la luna (la naturaleza es un libro de símbolos), y otros que responden a un proceso histórico: cuadro de Ribera, el San Sebastián; el novelista utiliza elementos culturales para simbolizar, convirtiendose el arte en una ilustración sublimada de la realidad. En otros casos se utilizan objetos muy poco comunes, como la gumía.

Los mitos y los símbolos son utilizados para contrastar con el tiempo y el espacio concretos que aparecen en la novela y, a la vez, para ampliar los conceptos. Se nos quiere dar una visión lo más amplia posible de la realidad.

"Muros" y "puerta" son expresiones vertebradoras en la obra. Cuando Luis se encuentra sin salida siempre aparece la palabra muros. Al final de la novela, después de haber sido violado por Paco, dice:

> ...ya es tarde para todo, volver con Ágata, pero no puedo volver, y aquí nada para irme a través de los muros, mis restos en este suelo para siempre[879]

Esos muros serán más o menos cerrados según sus sentimientos, según su coraje para afrontar, y vivir la vida. La violación de las fronteras es una violación de la identidad y a la vez también puede ser una expansión. Las fronteras son siempre más o menos permeables. Luis expresa así sus sentimientos:

> ...en el aire hay poros para otros aires, en los muros rendijas para otros muros, en cada cuerpo habitan varios, en el mío aquel niño de este barrio, y el estudiante de Argel, y el suicida frustado y el aspirante a

[878] Ibidem, 176
[879] Ibidem, 615

"Guardián de la Luz"...[880]

La palabra "muro" esta asociada con frontera, barrera. La frontera está ahí para ser excedida. El miedo indica el deseo de franquearla. Hay un lenguaje en relación con la prohibición y con la transgresión. De alguna forma se manifiesta una concepción romántica de la existencia. Los héroes se dan cuenta de que sólo pueden contar con ellos mismos. Luis se dice a menudo:

> ...no hay barreras mientras se es fiel a lo que se es...¿hay límites?, ¿nos los imponen los otros para salvarse ellos? porque no llegan a más y así juzgan respeto su impotencia, pero es impotencia.[881]

La idea de frontera surge ante la conciencia de límite y la necesidad de ser excedida. Los protagonistas se enfrentan con una situación inevitable; siempre que los personajes tienen que enfrentarse a un destino que es imposible cambiar, precisamente entonces se les presenta la oportunidad de realizar el valor supremo, de cumplir el sentido más profundo, cual es el del sufrimiento. Al final de la novela importa la actitud que tienen los personajes hacia el sufrimiento.

En ese momento los personajes apuntan, por encima de ellos mismos, hacia algo que les excede, hacia otro ser humano a cuyo encuentro van con amor. En el amor a otro se realizan los personajes a sí mismos. Cuanto más se entregan al otro, tanto más se vive la propia identidad. Así pues, propiamente hablando, los personajes sólo pueden realizarse a sí mismos en la medida en que se olvidan de su propio "yo". Toda ficción tiende a ser más vigorosa si opera más allá de las fronteras, sobre todo la del sexo y clase.

En contraposición al muro está la puerta. El mito personificado en Jano adquiere relevancia: espíritu de las puertas, a veces con dos rostros -hacia el pasado y el futuro-, a veces con cuatro como el Tetramorfos; Dios del tránsito desde un universo a otro; Dios de todos los comienzos:

> ¡nochevieja!... Jano presidía este tiempo en Roma, recuérdese bien. Dios de los dioses, espíritu de las puertas, a veces con dos rostros -hacia el pasado y el futuro-, a veces con cuatro como el Tetramorfos, Dios del tránsito desde un universo a otro; Dios de todos los comienzos.[882]

Miguel sabe lo que es el tiempo. Ágata y Luis no. No tienen experiencia de muerte. Una forma de atravesar el muro, vivir en el tiempo, es buscar la puerta. Luis sabe que siempre existe una puerta. Él, en su infancia, tuvo la vivencia de encontrar una puerta secreta en su propia casa. Esta circunstancia la utiliza el autor para explicar esa necesidad que tiene Luis de ir más allá, de encontrar muros pronto y la necesidad de trascenderlos:

> ...allí la puertecita secreta, al final, al lado opuesto a la escalera, daba a un palco del Real, increible, de nuestro piso vulgar se saltaba de un golpe a una función de ópera, lo más brillante, rutilante...[883]

La puerta abría su vida al teatro. Cuando en la infancia se descubre la realidad, la vida, a través del teatro, la ópera, los libros, es evidente que los sentimientos quedan embotados de algún modo y en contraposición el mundo de la imaginación y el pensamiento se desarrolla fecundamente. Hay que señalar que la ópera es un género híbrido: en ella se

[880] Ibidem, 55
[881] Ibidem, 245
[882] Ibidem, 215
[883] Ibidem, 249

mezclan la música, el teatro, la literatura y las artes visuales. Toda hibridez engendra un barroquismo, y la ópera, nacida en una época también barroca, es el arte barroco por excelencia. El barroco nace de la necesidad de expresar lo real-maravilloso, pero también es el modo en que se nos manifiesta el prodigio. El barroco produce un proceso de ambigüedad que nos habla también de capacidad de autogenerar en virtud de ese fenómeno de adición de contrarios que origina continuos procesos de síntesis:

> ..."¿a dónde se abría la secreta, la mágica puerta?" al teatro, inmensa caverna oscura,...inmensa ventana...la puertecita como las fauces de Kala, primero la negrura de la muerte, después resurrección vibrante, tras de Kala, Ganesha, el multirrostro de la vida eso era la puertecita.[884]

El personaje desea que entre las rendijas entre una corriente de aire de vida auténtica. El componente "utópico", la necesidad de creer, de esperar es muy fuerte en Luis. Siente la necesidad y la obligación de ir hacia delante, si en un momento dado dejase de creer, su existencia no tendría sentido. A veces parece que cree contra toda esperanza porque si no se desesperaría. Para él no existe ninguna situación en la que la vida deje ya de ofrecerle una posibilidad de sentido, y sabe que no existe tampoco ninguna persona para la que la vida no tenga dispuesta una tarea. Los personajes descubren que la posibilidad de cumplir un sentido es en cada caso única y la personalidad que puede realizarse es también en cada caso singular. Al cumplir su sentido, Ágata y Luis se realizan a sí mismos. La autorrealización se produce entonces espontáneamente, como un efecto de la realización de valores y del cumplimiento del sentido, no como finalidad. El símbolo de la puerta y los muros los utiliza el autor para poner de manifiesto esa estructura de personalidad tan evidente en Luis. Al hablar sobre las puertas, dice Luis a Ágata:

> Siempre las hay, pero nos educan para no verlas, para ser bueyes en el valle de lágrimas...hay puertas por todas partes, en el aire de una plaza, en los hospitales, en las aulas...tiene que haber salida, tiene que haberla, sólo que siempre miramos hacia lo alto para buscarla, nos han enseñado eso, y las hay hacia abajo, el árbol crece tierra abajo además de cielo arriba, el árbol es también raíces.[885]

Echar abajo una barrera comporta la atracción de transgredir lo prohibido. La acción prohibida toma un sentido que no tenía antes de que un terror, alejándonos de ella, la rodeara con un halo de gloria: *"Nada", escribe Sade, "contiene al libertinaje...la verdadera manera de extender y de multiplicar sus deseos es querer imponerles límites". Nada contiene al libertinaje..., o más bien, en general, no hay nada que reduzca la violencia*.[886]

La novela, al utilizar los simbolos de los muros y puertas, tiene en sí algo de laberinto y sirve para expresar esa perplejidad que acompaña a los personajes a lo largo de la novela y que hace que muchos de los propios actos sean inexplicables. El laberinto es siempre un caos ordenado por la inteligencia humana, en un desorden voluntario que tiene su propia clave. La idea de laberinto es una idea esperanzadora, hay un centro. Si no hay un centro no hay laberinto, hay caos. Otra palabra clave es abismo. Al acabar la novela Luis dice:

> ...es así, somos mía y tuyo, y va a ser ahora mismo, arder contigo, el volcán despertándose, el fuego en el abismo, nuestro cielo.[887]

---

[884] Ibidem, 249
[885] Ibidem, 250
[886] Citado por Bataille, op. cit., pág. 70
[887] J. L. Sampedro, op. cit., 1982, pág.622

La caverna es otro de los símbolos que construyen el sentido de la obra. Desde el comienzo de la novela, como ya hemos dicho, nos encontramos con episodios que nos indican que se trata de un relato en que predomina la interpretación de los hechos, de los objetos. El sentido final, la última verdad, se encuentra en el interior de las cosas. La caverna es un espacio simbólico muy importante en el texto. Es generador de vida. Hay espacios que inevitablemente se convierten en caverna por la fuerza vital y telúrica que en ellos se desencadena. Así sucede con el almacén en el que se reúnen todos los personajes para celebrar la nochevieja:

> ¡Ahora, ahora es caverna, antro de Trofonio, centro de energía telúrica, símbolo del cráneo, pequeño triangulo invertido dentro del gran triángulo de la montaña![888]

Hay que señalar a lo largo de la obra la alusión que el autor hace a distintos personajes de la mitología clásica. La mitología le sirve al autor no sólo para describir características de los personajes y hacerlas comunes a otros hombres de distintos espacios y tiempos, sino también para dar fuerza a lugares, mitificarlos, sacarlos de lo común. La caverna es espacio necesario para la transformación. Hay que señalar que en su novela **La vieja sirena** la caverna de nuevo es esencial. El mito de caverna asociado con Platón y Plutón:

> ...bajo mi sueño cada noche esa caverna, en los antros se opera la metempsicosis, se emerge transformado, hombre nuevo,pero antes entrar, indispensable, qué escalones, paréciame subirlos, como si fueran cuesta arriba...[889]

La caverna es el lugar de la fiesta. La fiesta es por sí misma negación de los límites de la vida que ordena el trabajo, pero la orgía es el signo de un perfecto trastocamiento. Siguiendo el pensamiento de Georges Bataille: *La sexualidad y la muerte no son más que los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la multitud inagotable de los seres, pues una y otra tienen el sentido del despilfarro ilimitado al que procede la naturaleza en contra del deseo de durar que es lo propio de cada ser* [890]

En el almacén convertido en caverna el día de Nochevieja no puede faltar el baile: "El tango y el bolero, el cuplé y el chotis, inscriben la anti-solemnidad, la representación sexual no reproductora, parodian la seriedad solemne. Son la expresión popular de un imaginario erótico transgresor,"[891] como reconoce I.M. Zavala. En "Octubre, Octubre" son tan importantes la escultura, la pintura, como la música, ya sea culta o popular.

Si es caverna el subterráneo donde celebran la fiesta de fin de año, también lo será la habitación de Ágata. De alguna manera lo son todos aquellos espacios donde estalla y crece la vida; la caverna es la presencia del útero materno, la primera caverna:

> ...subí la escalera inseguro, qué dieciocho escalones, su estudio otra caverna...[892]

Como en la mística, está presente la idea de la subida, de las escaleras como camino para llegar a una vida superior. El piso de Ágata en lo más alto de la casa se convierte en

---

[888] Ibidem, 223
[889] Ibidem, 210
[890] G. Bataille, op. cit., pág. 88
[891] I. M. Zavala, Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, Tuero, Madrid, 1992, pág.179
[892] J. L. Sampedro, op. cit., 1982, pág. 210

caverna de salvación. Es el lugar por excelencia en el que se celebra el encuentro entre Ágata y Luis, un encuentro sexual que se ritualiza, se sacraliza:

> ...subiré los treinta y siete escalones que me elevan desde la calle a la caverna en lo alto, nuestro sagrado campo para el rito, me detendré en el rellano ante la puerta del tabernáculo...[893]

Es evidente que a lo largo de todo "Octubre, Octubre" Luis utiliza muchas palabras del campo religioso. Es fácil de entenderlo pues hay en toda la obra una búsqueda del pasado, una revelación para encontrar una salvación, además de una búsqueda de la continuidad a través de la sexualidad. El concepto de salvación está muy ligado al de la religión. Estamos en el mundo de las religiones. Luis, además de una educación religiosa y un ambiente social, ha leído muchos libros orientales y en sus años de París trabajó en una editora de textos esotéricos. Es verosímil que hable y piense cómo lo hace. Además hemos de tener en cuenta que Miguel, el novelista que supuestamente ha escrito "Octubre, Octubre", es capaz de vivir una experiencia místico religiosa. Por ello no es de extrañar que en distintos momentos Ágata y Luis utilicen un lenguaje propio de los místicos:

> "Nuestro sol es la noche"..."Nuestra salvación el cataclismo"..."Escalaremos la montaña invertida. Nos elevaremos hasta el fondo. Volaremos al abismo. Nos hundiremos hasta el cielo"[894]

A veces en la novela la visión es tenebrosa, de caverna. La luz es una luz de sótano en muchas ocasiones, tal como se considera la de Ribalta y Ribera. Otras cavernas aparecen en "Octubre, Octubre" y siempre se viven como necesarias para la transformación; también la encontrará en Sevilla, en los pasos de la procesión de Semana Santa:

> ...las cavernas mi patria...la camilla en casa de las Salagueri...y ahora esta, semoviente, navío subterrestre bajo la planta de una Virgen...[895]

En Sevilla, además del paso de Semana Santa, encontrará otra caverna y allí se producirá otra revelación sobre su identidad sexual gracias a la violencia. La caverna estará situada también en lo alto, en la habitación de Carmela. Antes, en contraste, ha vivido la caverna en lo bajo. Esta vivencia apunta a la que tendrá más tarde en el estudio de Ágata. Es una forma de describir el proceso humano: hay que llegar a lo más hondo para alcanzar la cima:

> las escaleras eran hacia arriba, la nueva caverna estaba en lo alto, como la tuya Ágata, tu estudio,..[896]

La luna forma parte del paisaje de la caverna. Es una constante que acompaña a Luis. En Sevilla también se manifiestan luna y caverna. La luna significa la noche que se opone al día y pone en evidencia todo aquello que pertenece a lo íntimo, a lo escondido, hace referencia a lo no racional:

> ...la luna había salido tarde, en menguante, pero ya vertía una palidez irreal, flota b) a como un tul sobre las cosas, la cama un esquife en el inmóvil lago dentro de una caverna, ¡siempre la caverna![897]

---

[893] Ibidem, 358
[894] Ibidem, 506
[895] Ibidem, 427
[896] Ibidem, 462
[897] Ibidem, 466

En "Octubre, Octubre", en la historia de Ágata y Luis, el fuego tiene un valor simbólico y real, y de los dos valores predomina el segundo. Como realidad se pone de manifiesto su carácter sumamente destructor, pero no para todos. Para Luis sí lo fue, significó su orfandad. El novelista hace referencia a catástrofes sociales que por mucho tiempo permanecieron en el recuerdo de la gente. Esos acontecimientos sitúan la historia personal de Luis y Ágata en la historia social:

> ...aquel domingo 23 de setiembre, el incendio del Teatro Novedades, me dejó huerfano, mi padre tocando en la orquesta, mi madre entre los espectadores...la Nardi en el escenario, mi madre a sorprenderles...pero el fuego no dió tiempo, el fuego amigo de Flora, enemigo de Chelo, el infierno...[898]

En el primer capítulo ya aparece el fuego. El fuego será a lo largo de la novela una realidad y un símbolo. Se alude a incendios que significaron la destrucción de espacios públicos; por una parte el teatro Novedades y por otra una parte de la Plaza Mayor entre el 16 y 26 de agosto de 1790. Una crónica de don Pablo recuerda ese incendio.

El fuego, en tanto valor simbólico, pone en evidencia también su fuerza, la fuerza de la destrucción. Como elemento natural primario, para Luis el fuego es deseo y pasión, cuerpo. En el barroco español hay una transfiguración del cuerpo, y esa transfiguración asume la forma del sacrificio por el fuego. El barroco está alimentado por la llama de la pasión, pero es una pasión que se consume en sí misma. Luis anhela quemarse en la pasión de Agata:

> a tu fuego voy, a quemarme como sea, arder de un modo u otro pero en tí.[899]

Las simbologías animales conforman ya en las tempranas tradiciones de amor profano un verdadero sistema alegórico de referencias. Siguiendo las fuentes de la lírica tradicional en el tema de la caza, hay identificaciones del amante con el halcón, presto a un ataque apasionado que la muchacha, la amada, está al punto de sufrir como presa indefensa. La amada, paloma o garza, es la pieza objeto de la caza. Luis, tan amigo de los símbolos en la caverna el día de nochevieja, transforma a cada uno de los testimonios de su historia en animales:

> "...Paco el lobo, Jimena la alondra,...María la gacela, don Pablo el viejo ciervo solitario,...Gil Gámez el águila sobre el tiempo, Flora la pantera fexuaosa, Águeda el cisne negro... y yo el murciélago... no el símbolo chino de la felicidad, sino el de la noche, el gemir de los abismos subterráneos..."[900]

Entre los animales que menciona y saca a colación el autor a lo largo de "Octubre, Octubre" está la araña. Ágata demuestra sus conocimientos científicos sobre ellas. Nos cuenta como tratando a una araña con mescalina teje sus telas con una nueva estructura. Relaciona lo que les ocurre a las arañas con su propia vida y cree que como ellas está tejiendo un tapiz distinto. Ágata se siente araña también por distintos motivos:

> Soy araña esperándole...No todas tejen, muchas cazan saltando sobre la presa, como la pantera...las tejedoras sacan su arma de sus propias entrañas.[901]

---

[898] Ibidem, 183
[899] Ibidem, 468
[900] Ibidem, 213
[901] Ibidem, 171

Luis también se identifica con la araña en ciertas actitudes. Se siente como la araña, como si tuviera su tela en la ventana de Ágata y al sonar el tableteo de lejos acudiese corriendo a ver la presa. Si Ágata se siente araña, también Luis es visto como una araña, no por su actitud de caza sino por la paciencia:

> La paciencia de Luis ¿no será otro fuego? Como las arañas, confesó aquel día. Sacarse la tela del propio cuerpo, tejerla con sufrimiento...El placer fruto del sufrimiento...[902]

La araña le sirve para hacer comparaciones incluso de las prendas masculinas y del mismo sexo femenino. El novelista, con la araña, hace referencia tanto a un mundo cotidiano como científico, alude tanto a las cualidades personales como a las actitudes de los otros:

> ...quité su última prenda de rodillas, un slip como tela de araña, y una araña velluda aguardándome, inmóvil sobre su vientre aguardando mi beso...yo mosca devorable pero devoradora.[903]

Para Luis, Marga, su ex mujer que vive en París, también era una araña que le esperaba en su tela para atraparle. La araña a lo largo de la novela aparece en otras relaciones y puede simbolizar muchas cosas. En Sevilla, para Luis, es la mano de Carmela:

> La mano pequeña y fina resultó araña de acero, me apretó los labios, me clavó las uñas, pellizcó, restregó brutalmente sobre mis propios dientes...[904]

Además de la araña nos encontramos con la gata. En un principio esa gata parece que no tenga otra función que convertir el paisaje urbano en algo más vivo; al final esa gata va adquiriendo más y más importancia, no tanto por el valor que le otorgan los personajes. El gato en "Papeles de Miguel" se convierte en paloma. Nerissa es paloma porque puede traspasar el muro, la fortificación. Para trapasar el espacio se encarnan los Jadir: Bast es un jadir, Nerissa es un jadir.

Ya al comienzo de la novela Luis nos habla de un gato negro que acompaña a un personaje mágico que es Gil Gámez. La presentación del gato junto a Gil Gámez ya es un indicador de las características que tendrá en un futuro:

> el tabernero le llama don Gil, Gil Gámez por lo visto, un dorador que vive en la costanilla de Santiago, vegetariano...a veces le acompaña un gato negro..[905]

El gato, en el árbol a punto de caer, es la figura accidental que hace que de nuevo se encuentren Ágata y Luis. El autor hace aparecer de nuevo a ese gato en una noche mágica y de esta manera va creando una atmósfera en que todo es verosímil. La gata que aparece en la historia de Ágata y Luis también la ha visto Baldomero, un personaje de "Quartel de Palacio":

> Baldomero le comunica que entre los gatos ha aparecido una gata muy rara. "Negra, pero de un negro... Parece que echa luz."[906]

---

[902] Ibidem, 209
[903] Ibidem, 573
[904] Ibidem, 464
[905] Ibidem, 55
[906] Ibidem, 337

Y explica las características que tiene. No come nada, nunca la han visto comer. Y los otros gatos no la rozan nunca, no se restriegan los lomos. No se apartan de ella, pero no se juntan. La gata unirá a Ágata y Luis y también a Baldomero con la enana Guadalupe. Ésta última se relaciona con la gata:

> tenía en sus brazos precisamente a la misteriosa gata negra, la que no comía, la que mandaba en todos y se escabullía siempre mágicamente.[907]

La gata les descubrirá a Ágata y Luis espacios que aún no han visto pero que ya están preparados para ver. En este sentido, tiene un caracter epifánico, ya que les anuncia lo que va a suceder y les hace descubrir el agujero en el muro, en la pared que les rodea. Pone en evidencia la puerta oculta que, a veces, hay en todas las vidas:

> ¡asombro: un agujero en el muro!, lo examino...¡una gatera! ¿entonces hay una puerta!, se precipitan los descubrimientos...[908]

El gato se convierte en guía: Es Bast. De nuevo nos encontramos con conceptos que aparecen como propios de la experiencia místico- religiosa y que son trasladados al campo de la experiencia sexual. Para que Luis y Ágata se conviertan en "héroes" y tengan la posibilidad de traspasar el umbral, abandonando el "aquí-ahora", debe revelárseles lo maravilloso en algo, estar incorporado. Junto a los protagonistas es preciso otro personaje, con el carisma de allá, que porte la tea que arroja esa luz inhabitual sobre el camino, que actúe como precipitante del desplazamiento entre una y otra orilla.

La presencia de personajes reveladores, en este caso también la gata, se va precisando en sus rasgos relevantes a medida que se suceden los acontecimientos en la obra. Flora y Carmela ofrecen esa luz inhabitual en la vida de Ágata y Luis. De alguna forma son su Jadir como Nerissa lo es de Miguel. La gata Bast también es un jadir para facilitar el encuentro entre Ágata y Luis. La gata se convierte en la felina diosa egipcia:

> aquí naceremos, renaceremos, niños perdidos hasta descubrirlo, ya lo hemos encontrado, gracias a la felina diosa egipcia, apareció en el árbol para guiarnos.[909]

La necesidad de renacer es una forma de significar la vivencia de cambio, de trasformación, asociándose con el tema de la reencarnación, tan presente en Luis a lo largo de la novela. La gata le sirve al autor también para hablar de la sexualidad femenina:

> la gata. Tumbada enarcó el rabo y mostró entre su pelaje los dos orificios. Purpúreos entre su negrura absoluta. Carne viva encendida en la noche...Próximos, como un ocho horizontal: símbolo de infinito. Sexo infinito. La fuerza de la hembra: ¡ella me la ha traído! Sí, es Bast, no lo dudo. Una diosa era precisa... me relamo yo comprobando entre mis piernas, que también poseo ese infinito.[910]

Luis y Ágata convierten a Bast casi en un personaje que les orienta en su nueva forma de vivir. Hay una necesidad muy intensa en estos personajes de buscar fuera señales, fuerzas que les ayuden a transformarse interiormente.

Al final de la novela, cuando parece que el proceso está acabado, pueden prescindir de

---

[907] Ibidem, 393
[908] Ibidem, 496
[909] Ibidem, 499
[910] Ibidem, 501

estos guías; ya no le ponen el platito de leche a Bast, ni siquiera de agua, tampoco utilizarán las drogas. Estos guías les abrieron las puertas, cumplieron su función.

Otros animales que aparecen en la novela con significado trascendido son el buho y la lechuza. Luis, al final de la novela, envidia a esos animales porque tienen la suerte de no hablar, porque solamante cantan. Ya no quiere más que dos palabras: *just life*. A lo largo de "Octubre, Octubre" la lechuza funciona como símbolo de la sabiduría y el buho de la violencia. Utiliza estos animales desde una simbología tradicional:

> frescura de la noche, no es un buho, amor mío, es una lechuza, ¡qué nítida su doble y dulce flauta!, sí, la sabiduría, mis buhos fueron antes: la violencia...[911]

IV.2.2. Ágata y Luis. Intentos de escapada. La metamorfosis

Luis y Ágata necesitan ayuda para unas determinadas necesidades personales, una orientación en el camino de las decisiones individuales. Responden a la pregunta del otro o a una pregunta de sí mismos, lo hacen desde su vida, desde la "praxis" concreta en la que esa vida se realiza. Con Don Rafael y con Carmela, Luis y Ágata experimentan, se orientan. La experiencia ha constituido siempre la base "instintiva" del saber. Sólo la observación y la experiencia permiten hacer inferencias correctas y sólo ellas mantienen el saber, su saber, en la frontera de lo posible.

Desde diversas perspectivas, por diferentes motivos, viajan los personajes en busca de nuevos escenarios. Hay que contar siempre con la imprevisibilidad del viaje, la confusión y dispersión de los caminos, el azar de las paradas, la incertidumbre de las noches, las asimetrías de todos los recorridos. Hay en el libro un disimulado intento de fuga, el círculo vicioso de alguien que parece buscar un escondite, un lugar en el que desaparecer y no ser nadie. A menudo parece que los personajes temen no encontrarse nunca y a veces parece que desean perderse y ofrecerse a sí mismos indicaciones desorientadoras**.**

Encuentro de Luis con Carmela. Luis, para encontrarse con Carmela, se ha convertido en un viajero, va a Sevilla, y es esa situación la que le hace enfrentarse a las propias idiosincrasias, desear que hasta la pequeña subida a la casa fuera un avance glorioso y al final conseguirlo.

Hay personajes en la novela, en relación a Luis, que son puente hacia el pasado; uno de los más importantes, como ya hemos visto, es Flora; en cambio hay otros que son puentes hacia el futuro. Uno de esos personajes es Carmela:

> ...debemos estar agradecidos a Carmela, puente hacia tí..también yo a ciegas, todavía a tientas pero avanzando...[912]

La afición de *voyeur* de Luis le define. Y si en su juventud la ropa de tía Hélène tenía una gran atractivo para él, delante del armario de Carmela siente la misma atracción; si entonces se ponía una liga ahora se pondrá las medias de Carmela. Hay que señalar que entre los objetos que Luis descubre en el armario de Carmela está la Blanca Paloma:

> ...curiosidad por husmear la ignorada vida de Carmela, armario con pocos vestidos, uno rojo de volantes con lunares blancos, batitas de percal, ropa interior provocativa, un traje de hombre a su medida...una Virgen del Rocio, La Blanca Paloma...chismes de tocador...una gran caja de lata (Galletas

[911] Ibidem, 619
[912] Ibidem, 459

Romeu, Camprodón,...con viejas fotografías...[913]

Luis, como se ha visto en la novela a través de las intensas experiencias que recuerda, ha sufrido el abandono o rechazo de la madre en la infancia, rechazo de nuevo de sus sentimientos por su amigo Antonio en la adolescencia, idealización de la sexualidad con la imagen de tía Hélène, y rechazo de la sexualidad por tía Chelo. Todo ello hace de él un personaje confuso que cree que el problema que tiene es un problema sexual, cuando en realidad el problema es de sentimientos, como muy bien le dice Carmela y nos explica Luis:

> ...los ha conocido de todas clases, algunos que pedían correazos, hebillas, hasta sangre, "tú no eres eso; tú del sentimiento", diagnóstico infalible,...[914]

Como ya hemos dicho, la mayoria de los acontecimientos Luis los remite a la mitología clásica. Es una forma de encarnar su vida en la historia, en la antropología. En "Octubre, Octubre" Carmela será una especie de Lyania para Luis y Flora para Paco. Mujeres iniciadoras en el amor. En ellas está almacenada toda la sabiduría y toda la ternura:

> La conmovedora frase de Lyania, ignorada de todos los que citan a Daphnis y Cloe. La mujer madura que ofrece a Daphnis una fruta y un jarro de miel y le incita en el amor. Lo único que le pide: recuerda siempre, Daphnis a la que te hizo hombre antes que Cloe.[915]

La vida individual de Ágata y Luis, en el fondo, sólo está afectada por los acontecimientos de primer plano, pero no absorbida por ellos. "Octubre, Octubre" no es sino la epopeya de un mundo sin dioses; la psicología de los héroes novelescos de alguna forma es la comprobación de que jamás el sentido puede penetrar de lado a lado la realidad y que, no obstante, sin él, esta sucumbirá en la nada. Ágata intenta resolver su problema de soledad y sentido a través del sexo:

> Nunca me hubiera rendido la violencia; sólo la soledad me descompone...Decididamente, Don Rafael me ha cazado ¿En mi cuarto de hora? ¡No! En mi siglo de soledad.[916]

El sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que Ágata se siente arrancada, es nostalgia de espacio. Busca ese espacio y experimenta que es imposible romper el cerco de la soledad acercándose a la sexualidad sin sentimiento, pero el sexo por el sexo no rompe su fortaleza, es imposible en ella. Hay una instrumentalización de la sexualidad por parte de Ágata en su encuentro con Don Rafael, pero no hay deseo. De algún modo hay una idealización del sexo. Le da al sexo un poder que no tiene en ella sino que vive la sociedad.

> Prefiero ser como soy, diferente, no servir para ese asco de gimnasia...Mejor mi soledad que tales compañias...¿O hay hombres diferentes? Estas lágrimas. ¿nostalgia de Luis, de sus manos en mi pelo?[917]

Ágata todavía no conoce sus límites. Hay una ausencia de pasiones y sentimientos enraizados y auténticos. Un egocentrismo consciente o inconsciente, que podría estar motivado por un instinto de defensa o de sobrevivencia, reduce a los personajes a tal

[913] Ibidem, 461
[914] Ibidem, 465
[915] Ibidem, 404
[916] Ibidem, 406
[917] Ibidem, 438

pequeñez o cerrazón que los otros no pueden entrar en esa leve burbuja:

> ¡Qué vulgaridad, qué plan el mío más imbécil! ¿Cómo pude pensar que resultaría? Estaba loca. Lo de menos es la moral[918]

¿Es cierto para Ágata que lo de menos es la moral? Y de nuevo la misma pregunta: ¿Qué es Ágata? ¿Quién es? ¿A dónde va? ¿Acaso queda algún lugar?. Huir: un crucero y no ver más que lo que quiere ver. Mientras Luis tiene su aventura amorosa con Carmela, que le lanza hacia delante, de forma paralela Ágata intentará vivir su sexualidad con don Rafael, y situándola esta historia más en su realidad, en el engaño continuo en que vive y en que confiesa por primera vez su necesidad de Luis.

A modo de síntesis podemos hacer hincapié en el carácter profundamente religioso que se esconde en la relación erótica entre Ágata y Luis: ambos parten de una angustia existencial. El erotismo es vivido como una experiencia interior que evidentemente se manifiesta a través de una cadena de ritos.

En las relaciones que establecen Ágata y Luís observamos que se produce el proceso de transgresión, castigo y redención. Estos elementos son constitutivos de la concepción occidental del amor. Por ello es interesante señalar que incluso los símbolos utilizados están en relación con la prohibición y la transgresión, idea clave que se da de distinta forma en el texto.

La transgresión sadomasoquista la ejercen personajes alejados de una cierta norma común, personajes que tienen una historia familiar compleja: ella ha tenido experiencias lesbianas y él deseos homosexuales. La violencia por un lado les asusta pero también les fascina. La violencia es una transgresión y también una provocación. A la vez hay un rechazo a la muerte y a la sexualidad que significa rechazar la violencia. Hay distintas formas de violencia a lo largo de la novela que vienen reforzadas por fantasías, por la cultura, (recordemos el empalamiento, historia de Solimán) y mediante objetos: la gumía, disfraces, drogas. Cuando los personajes no pueden crear, tienden a la destrucción.

Su relación sexual, su erotismo, está lleno de ambigüedad, y así, si por un lado hay un deseo de alcanzar la identidad, por otro lado hay un deseo de disolución. Esta ambigüedad me parece muy interesante subrayarla, pues se manifiesta también en los símbolos que utiliza.

"Octubre, Octubre" muestra de distintas formas que es obra metaliteraria del novelista Miguel. Una de ellas se pone en evidencia en la forma de expresar cómo viven la sexualidad Luis y Ágata, y en las raices místicas que se derivan. Si los místicos hacen uso analógico del lenguaje erótico para poder dar a conocer sus experiencias mistico-religiosas, Ágata y Luis, sobre todo este último, se apoderarán del lenguaje de los místicos para expresar su experiencia sensual.

En lo que hace referencia a la búsqueda de la verdad, de una moral, Ágata y Luis exponen a lo largo de "Octubre, Octubre", con amplitud, su figura para mostrar cómo crecen. Es importante entre los personajes el intercambio de experiencias. Más que hacer, hablan. En el intercambio de experiencias, en las que la vida se transforma en conocimiento, alcanza su más alto nivel la relación con el otro.

Al final de la novela las ideas, sentimientos, comportamientos, no necesitan ser expresados con disquisiciones sicológicas, en las cuales se escuda generalmente una justificación de lo que se hace o se piensa o, cuando menos, una excesiva racionalización de lo inmediato. De alguna forma la búsqueda de una moral, de una salvación segura en la cual encontrar la seguridad, se desmorona, y Ágata y Luis son capaces de vivir en el propio

[918] Ibidem, 438

abismo, en su verdad ambigua y contradictoria.

Hay una gran ambigüedad en "Octubre, Octubre" que viene reafirmada por la peculiar dilatación semántica del lenguaje literario, que no coincide con el simple significado literal. De alguna forma la ambigüedad acaba por coincidir con la connotación o con la polisemia, es decir, con la complejidad y la hipersemantización propios de los signos literarios.

Del tema de la sexualidad, que ocupa un lugar decisivo en "Octubre, Octubre", podemos pensar también que sirve para reprimir, hacer inconscientes otros deseos. A menudo, cuando lo real es la destrucción, lo novelesco puede ser la construcción de alguna nueva fe, siquiera a través de un gesto de un solo personaje.

Por último quiero señalar que la búsqueda de su identidad sexual a través de la violencia se hace de una forma personal. La idea de sentido "personal" no debe entenderse aquí en oposición a lo "social". La experiencia personal forma siempre parte del territorio social. No existe, como experiencia humana, fuera de su corporización en signos, fuera de algún tipo de forma ideológica y orientación social. El elemento vivencial "interior" es organizado y formado desde el exterior. Lo "personal" debe entenderse como característico de determinado individuo y no necesariamente compartido por otros.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

V. OCTUBRE, OCTUBRE.
UNA VISIÓN DEL MUNDO

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

V.1. Luis en su espacio exterior. "Quartel de Palacio"

"Quartel de Palacio" es un barrio de Madrid que actúa como testigo a veces, como fondo otras, como comparsa en la relación de Ágata y Luis. "Quartel de Palacio" es el barrio. No es un paisaje decorativo. Es un campo de acción, la circunstancia. Así, la descripción del barrio no es un puro marco situacional de los acontecimientos narrados, a los que sirve de adorno o condicionante único, sino un equilibrio entre realidad e individuo que produce una situación concreta -lo que ya había sido intuido por los románticos- o, desde la perspectiva naturalista y con palabras del mismo Zola, "un estado del medio que determina y completa al hombre".

> Quartel de Palacio, como se decía en el siglo XVIII. Ese barrio sobre el solar del primer Madrid amurallado, sucesor del Magerit musulmán, entre la Puerta de la Vega al oeste y la de Guadalajara al este, la de Moros al sur y la de Balnadú al norte: justamente donde ahora está el quiosco.[919]

El texto de "Quartel de Palacio" está escrito en tercera persona. El narrador nos cuenta más ampliamente lo que sabemos del mundo que rodea a Ágata y Luis. En este apartado el novelista Miguel, mediante un narrador, nos adentra más en la vida del barrio y en una serie de personajes que Ágata y Luis sólo casi intuyen, atentos como están a su mundo personal. El autor de algún modo quiere ponernos de manifiesto que sólo alguien desde fuera puede contemplar el mundo más ampliamente. Del subjetivismo de Ágata y Luis pasamos a un claro objetivismo. La novela "Octubre, Octubre", con narrador-actor, en el caso de Ágata y Luis, se parece a las memorias o al diario íntimo; la novela, cuyo narrador es ajeno a la acción, como es el caso en "Quartel de Palacio", tiene mucha afinidad con la narración histórica. Su objetivo no es proseguir la búsqueda de una experiencia existencial, sino proponer lo sucedido. El pretérito indefinido y la tercera persona del singular traducen tan explícitamente el orden y el funcionamiento de un mundo o de una sociedad que el novelista podría, caso de quererlo, no intervenir para emitir juicios o decir lo que hay que pensar. Las intrusiones del novelista en "Quartel de Palacio" dejan traslucir que no pudo resignarse a permanecer entre bastidores. En lugar de forzar a éstos a sostener una concepción de las cosas propia, prefiere actuar como autor y glosar, dejando a los personajes evolucionar y hablar según su condición. De esta forma el diálogo entre Ágata y Luis no es sólo un intercambio verbal entre dos personas, sino que se vuelve un mecanismo específico de incorporación de lo social -en su enorme variedad y permanente mudanza- a la conciencia y al texto.

La historia de Ágata y Luis, su historia personal, contada por ellos mismos en forma de monólogo, se inscribe en la macrohistoria del barrio. El mundo exterior, otros países y ciudades, quedan fuera. Esta forma de narrar pone en evidencia la importacia que el autor da al cosmos personal. El límite del hombre es su barrio en la mayoría de casos, su pueblo y, en ese límite, es donde encuentra sus posibilidades para ser.

En "Quartel de Palacio" se nos explican unos hechos. De esos hechos el novelista hace surgir el mundo subjetivo de una forma más objetiva y, en concreto, de dos de sus personajes: Ágata y Luis. En "Papeles de Miguel", cronológicamente escritos más tarde, el novelista vuelve sobre esos hechos y da una nueva visión. Podemos ver el espacio de Quartel de Palacio no como una extensión, sino como el imán de las apariciones. Como dice E. LLedó:

[919] J. L. Sampedro, **op. cit**., 1982, pág. 36

> El ser humano no es sólo un ser en el espacio, sino que es espacio. El cuerpo es nuestra forma de espacialidad. Y ese cuerpo se mueve, cambia, asimila espacios exteriores a él mismo y, sobre todo, descubre, en ese mundo exterior que utiliza, la presencia de lo "semejante"[920]

"Quartel de Palacio" en la novela "Octubre, Octubre" es el cañamazo en el que se teje la historia de Ágata y Luis. Es el paisaje que los configura, sus circunstancias más próximas, sus señas de identidad. En "Quartel de Palacio" se nos define un espacio, un barrio de Madrid, en unos años mejor dicho, días- concretos. La perspectiva espacial está relacionada con el tiempo. Se nos definen actitudes políticas y relaciones afectivas, la de Paco con Flora y Tere con Mateo.

El autor de **Octubre, Octubre** nos relata una misma realidad desde tan distintos puntos de vista que se superponen, amplían, niegan y aclaran. Se nos muestra que es ésta la única forma de acercarse a una realidad. El autor ha querido explicar una historia a través de un novelista llamado Miguel y este, a su vez, a través de unos personajes y un nuevo narrador. Quizás quiere esconderse para descubrirnos que la verdad o una aproximación a ella siempre se presenta escondida debajo de muchos ropajes. Las palabras del narrador refiriéndose a don Pablo explican en cierto modo la idea de lo oculto:

> la biografía que suponemos única se disuelve así -¿o se multiplica?- en cientos de vida. Pero no se puede vivir más que una. ¿O sí? ¿O se puede vivir además la de otros, la de otra?[921]

El contrapunto al mundo intimista de Ágata y Luis es "Quartel de Palacio". En éste el narrador nos va acercando a la vez a un mundo personal y social. Va de un plano general a un primer plano y viceversa. Hay que señalar que la descripción del espacio en relación con la novela está subordinado al análisis sicológico y a la reflexión moral. La descipción del espacio revela el grado de atención que el novelista concede al mundo y la calidad de esa atención: la mirada puede detenerse en el objeto descrito o ir más allá.

Luis es un personaje puente entre "Àgata" y "Quartel de Palacio". Comparte con los personajes de "Quartel" una serie de inquietudes en relación con la política -España, Argelia-, y un pasado a través de personajes mayores como don Pablo. Comparte con Ágata una historia personal con una gran falta de afecto y el sentimiento de ambigüedad respecto el sexo.

Los pensamientos y "diálogos" de Luis y Ágata son eminentemente escritos. En la lectura de la novela tenemos la impresión de participar silenciosamente en una conversación unilateral. En "Octubre, Octubre", en las partes que concierne a "Ágata" y "Luis", podría decirse que su estilo es sostenido, medio narrativo, meditativo pero siempre esencialmente escrito, de modo que la impresión y la sensación inmediatas están casi por entero excluídas y en donde todo intercambio verbal se halla proscrito *ipso facto*; sólo al final se rompen los monólogos. En contraposición nos encontramos con "Quartel de Palacio", donde el diálogo ocupa un lugar preferente ya en los primeros capítulos. La vida reconsiderada por los personajes de Ágata y Luis, dentro de la perspectiva de la memoria, cede el puesto en "Quartel de Palacio" a la vida experimental, muy cercana al lenguaje hablado.

En toda la novela, como ya hemos dicho anteriormente, hay mucha memoria; es evidente que la memoria, el recuerdo, se produce por asociaciones y que es cada uno de los personajes, por su historia personal, por sus vivencias, quien hace la asociación. Las estructuras de la memoria se activan desde la historia. Es fácil divagar con la memoria,

---

[920] E. Lledó, **El silencio de la escritura**, Centro de Estudios Constitucioneles, Madrid, 1992, pág. 18
[921] J. L. Sampedro, **op. cit.,** 982, pág.136

enredarse, enmarañarse, perderse; puede ser la trampa para no tomar ninguna decisión en el presente. A través de la memoria hay en la novela una preocupación espacial ligada a la nostalgia y, por eso mismo, al tiempo.

La obra literaria es producto de una sociedad concreta y su trascendencia debe basarse en elementos particulares, próximos al emisor. Estos aparecerán en su forma expresiva, que deberá ser efectiva en tanto sea capaz de rebasar sus propio límites. "Quartel de Palacio" es una muestra de esa capacidad de trascendencia. Hay que destacar que el narrador de "Quartel de Palacio" nos da una definición de la vida, de los acontecimientos, de los personajes.

El barrio "Quartel de Palacio" es el testigo de la historia de Ágata y Luís. Es más importante el hecho de ser testigo en sí que el testimonio. En algunos momentos ese testigo se convierte en juez.

La descripción del barrio hace expresa la relación, tan fundamental en la novela, del hombre, novelista o personaje, con el mundo que le rodea: huye de él, lo sustituye por otro, se sumerge en él para explorarlo, comprenderlo, cambiarlo, conocerse a sí mismo. El espacio opresor predomina en las novelas contemporáneas. En ocasiones alimenta el odio o la rebeldía en el corazón de los personajes.

V.1.1. Componentes. Un barrio de Madrid

El Madrid de Quartel de Palacio es el escenario para la aceptación del yo. En concreto el piso de Noblejas, donde viven los protagonistas, es una especie de isla dentro de la ciudad y el barrio de Madrid. El novelista, como muchos autores del XIX, provee al lector desde el principio de todas las informaciones útiles o interesantes sobre el lugar principal donde va a situarse la acción. La narración de alguna forma se inmoviliza en ese espacio durante toda la novela -salvo alguna excepción de los personajes- en un año.

La descripción de una ciudad, y en concreto un barrio, implica la mirada de un personaje o varios personajes. Esto determina campos semánticos, personajes típicos, escenas estereotipadas, rasgos sicológicos. La descripción del barrio Quartel de Palacio provoca reacciones en cadena y condiciona el conjunto de la economía narrativa. Madrid es visto por el narrador en general y más concretamente por dos personajes. Luis, que lo hace desde su biografía, Luis nos explica cómo es Madrid, contrastándolo con el de su infancia, mientras Don Pablo lo hace desde su memoria histórica. Él ha vivido cantidad de acontecimientos sociales; por su edad se ha convertido en la gran memoria del barrio. Luis es consciente de estar "perdido" en la ciudad e intenta situarse en aquel espacio. Antes de regresar Luis a Madrid esta ciudad permanecía en su recuerdo, un recuerdo anclado en el tiempo y en unos espacios muy concretos.

Cuando se habla del espacio no hay una simple exploración física, sino también una intuición. Los distintos personajes que habitan en "Quartel de Palacio" viven ese espacio de distinta forma. Para unos está lleno de historia, de vidas ajenas; para otros, en cambio, es su espacio de encuentro, o de desencuentro. Siempre el espacio está mediatizado por aquello que lo caracteriza y lo hace diferente a otros espacios**.**

Las calles y plazas. El espacio en general es revelador de la vida del hombre, de su religión, de sus aficiones, costumbres. El autor hace mención de muchas calles, indicio descriptivo que además de conceder a la novela verosimilitud y realismo sirve para entender la historia de la ciudad, pues esos espacios concretos hacen referencia muchas veces a acontecimientos históricos, hombres ilustres del pasado...

Podemos considerar que el barrio es lo verdadero, la realidad de todos los días, la que

ven nuestros ojos y tocan nuestras manos; y entonces el arte más considerado, el más verdadero; es el que reproduce con exactitud las formas visibles. Sólo el reconocimiento preciso de lo visible permite llegar a sus bordes y dirigir una mirada más allá de sus fronteras. "Quartel de Palacio" significa preferentemente un acercamiento al mundo real y visible. Es el borde que permite a los personajes de Ágata y Luis acercarse a los límites del propio ser.

Los personajes no se mueven casi nunca del barrio. En cierta manera es su prisión. Este espacio muy dibujado se debe también quizás a la preocupación por profundizar en la vida interior de los personajes, que prevalece sobre el afán de aventura exterior. Al ser una novela inmóvil, los desplazamientos adquieren una gran importancia.

Si se busca la frecuencia, el ritmo, el orden y sobre todo el motivo de los cambios de escenario, se puede llegar a descubrir hasta qué punto estos factores son importantes para asegurar la narración, su unidad y su movimiento, y para poner de manifiesto como el espacio depende de todos los elementos que lo integran.

A lo largo de la novela vemos como el autor, a través de algunos personajes, nos explica un espacio en su dialéctica personal. Nos habla de su historia, de su presente y su pasado. La mismidad permite que la continuidad tenga determinados puntos de consistencia; la distinción a su vez hace que esa mismidad fluya por otras mentes, se encarne en otros cuerpos, se enfrente a otros ámbitos históricos y con ello haga revivir y germinar esa supuesta mismidad. La ciudad está hecha de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado. Los espacios tienen vida propia. La ciudad se define a sí misma y los personajes, cuando se acercan a ella, sólo hacen que resgistrar su presencia. Lo que contiene o esconde difícilmente el hombre lo sabe.

> El Senado, antiguo convento de Agustinos calzados, cuya elíptica sala de sesiones fue trazada por El Greco para Iglesia. El actual cuartel de Sanidad Militar en la calle del Reloj -la de María-, que ocupa el solar del Ministerio de Marina...antes palacio de Godoy...en el número siete de esa calle tuvo su taller Francisco Bayeu, con cuya hermana Josefa casó Goya. Allí creó el genio los Caprichos...[922]

Hay que señalar que la ciudad es redundante, se repite para que algo llegue a fijarse en la mente. El hombre único y plural accede a lo real a través de diferentes visualizaciones, de diferentes prismas, que darán una imagen única y plural de esa realidad, configurando el todo. La arquitectura es una manera de distribuir el espacio. De alguna forma es una imagen de cómo se desea la concepción social. Si un edificio no tiene ninguna enseña o figura, su forma misma y el lugar que ocupan en el orden de la ciudad bastan para indicar su función.

En toda la novela hay un zig-zag retrospectivo y prospectivo. Ese movimiento no sólo se produce en el tiempo sino también en el espacio: presente y pasado, la memoria contra el olvido. El verbo del recuerdo es útil para recorrer la existencia individual, que nunca está tan sola como se llega a creer. En todos los espacios hay otras presencias. En otra ocasión recuerda Don Pablo:

> la Real Capilla estaba en Leganitos; allí vivió Scarlatti. Después la adaptaron para Hotel de Ventas[923]

Se nos pone en evidencia a lo largo del texto la metamorfosis del espacio, la cual se manifiesta como algo vivo que se transforma. A la vez aparece en la novela un espacio real, Quartel de Palacio, y otros que son evocados a través del recuerdo dando cuenta de los sentimientos que éstos producen. La coexistencia de ambos espacios se traduce a veces en un

[922] Ibidem, 441
[923] Ibidem, 477

conflicto y en una reconciliación entre el pasado y el presente. Hay que señalar que el narrador utiliza distintos medios para activar la memoria de los personajes. El tiempo atmosférico le recordará la vida en la Residencia de Estudiantes. La gran documentación de la que hace uso el novelista hace que en cierta manera su novela sea una novela histórica de la vida cotidiana:

> ¡Qué lluvia mansa y refrescante! Había tardes así en la Resi, la Residencia de Estudiantes, la de verdad, la de Federico, la de Alberto Giménez Freud, la que visitó Einstein y habitó Moreno Villa. Tanto la frecuentó Pablo que venía a ser un residente más.[924]

El espacio, lo mismo "real", presente, que "evocado", se asocia e incluso se integra a los personajes. En la novela en general hay una gran evocación del tiempo vivido, por un lado del pasado histórico y por otro del pasado personal. Parte de ese tiempo personal es ficticio, por lo que la novela se convierte en una evocación de la mentira. Parte del pasado histórico está oculto, y el narrador, a través de los personajes, quiere ponerlo de manifiesto. El recuerdo de unos espacios, sobre todo en Pablo, uno de los personajes principales de "Quartel de Palacio", es el móvil del relato, contrarrestando así la tiranía del tiempo. Hay un regreso a los lugares de adolescencia. Los datos biográficos se suministran poco a poco y casi por casualidad en un mundo muy concreto. La presencia de algunos personajes le hace tomar conciencia de la nueva realidad.

El novelista, en relación con el barrio Quartel de Palacio, también hace memoria de sus cimientos que corresponden al mundo árabe, un mundo que forma parte de nuestra historia y configuró unos espacios. Luis evoca el mundo árabe desde la Reencarnación, Miguel desde la mística. Es importante señalar que el mundo árabe es visto desde muy variadas perspectivas.

En esta novela podemos ver como la totalidad de la realidad sensible, en cada uno de sus detalles, se convierte en un símbolo a través del cual se transparenta la totalidad de la vida. Si hacemos un análisis de las calles que aparecen en "Octubre, Octubre" casi todas ellas pertenecen al barrio Quartel de Palacio. Allí es donde viven los personajes a excepción de Paco. La cuestión política, las manifestaciones, enlazan el barrio con Legazpi.

Hay en la novela una explicación del barrio donde viven los personajes. La descripción del barrio se constituye en obertura, en el sentido musical de la palabra, que anuncia el movimiento y el tono de la obra. A veces amplía las perspectivas de la narración u obra como una nota sostenida que adquiere valor simbólico. La descripción sirve para que el autor transmita cierta información al lector mediante el recurso (dentro de la novela) a un personaje informado que se comunica con otro que no lo está.

Todo enunciado se realiza en una situación que está definida por coordenadas espacio-temporales: el sujeto refiere su enunciado al momento de la enunciación, a los participantes en la comunicación, y al lugar en que se ha producido el enunciado. Las referencias a esta situación forman la deixis novelesca. Entre los elementos que la configuran están las calles; en algunas de éstas el narrador sitúa el domicilio de los personajes. En Vergara vive don Pablo; en Noblejas 17: Don Ramiro, Jimena, Luis, Ágata y Tere y Mateo. En la Calle el Reloj, María; en la Plaza Santa Catalina, Doña Flora. En San Quintín vive Guadalupe. Otras calles y plazas son Plaza de la Armería, Plaza Ramales, Bailén, Plaza de la Ópera, Campo del Moro, San Bernardino, Gran Vía, Amnistía, Calle de la Puebla, Plaza de San Martín, Calle Mayor, Delicias, Legazpi, Santiago, Calle de la Luna, Calle de San Roque, Calle de la Amnistía, Esquina de Ramales, Calle de Felipe V, Esquina de Arrieta, Calle de la

[924] Ibidem, 514

escalinata, Calle del Arenal, Plaza de Oriente, Paseo del Prado, Santa María de la Cabeza, Paseo de las Delicias y de Primo de Rivera, Glorieta de Carlos V, antes de Atocha, Méndez Álvaro, Claudio Moyano, Paseo de la infanta Isabel, Calle del Molino, Calle de Torija, Calle de Esparteros. Al igual que plazas y calles, aparecen a menudo en la obra muchos nombres de conventos, entre los que hay que destacar el Convento de la Reparadoras.

El narrador da fiel cuenta del barrio Quartel de Palacio en los años sesenta y nos da una amplia lista de cafés, bares, restaurantes y tabernas: Café la Ópera, taberna la Cruzada, Siboney,Cafetería de Milaneses, Golden Gate, Batay, Casa Ciríaco, Bar el Serrallo. La referencia gastronómica, pues, no se le olvida casi nunca al narrador. En casi todos los capítulos aparecen datos que hacen referencia a la comida o la bebida. Incluso en situaciones no comunes se hace alusión a la comida, quizá como medio de dar a la situación extrordinaria el contrapunto de cotidianeidad. Jimena, cuando va a ver a Paco escondido en el barrio de gitanos y enfermo, es invitada a comer:

> Trae un canastillo con una fiambrera y una botella de vino.
> -¡No,no! -rechaza con espanto Jimena. ¿Cómo pretenden que coma? ¡Monstruoso![925]

En la playa tampoco el autor se olvida de la comida. E incluso hace alusión a productos de una época concreta del año, como la sandía. Bajo los chamizos de un chiringuito, sobre la grasa del pescado frito en los morros, los chiquillos de Tere y Mateo pasean "la armónica roja" de la sandía. Hay una bebida común a muchos personajes: Ágata y Luis, Pablo y María.

> María entre tanto le prepara un te...El té es el que le gusta, María lo compra para él.[926]

Las comidas y bebidas esenciales definen nuestras costumbres, nuestras debilidades físicas, gustos, necesidades, modelos. En casos extremos la comida se une a la significación que adquiere en muchas de las filosofías orientales, en algunas religiones. La comida, el gusto por ciertos alimentos, es también sinónimo de clase social o de deseo de querer acercarse a un grupo social o país.

En relación con el espacio concreto de la casa hay que señalar un aspecto que el novelista utiliza en más de una ocasión. Se trata de descubrirnos como dentro de una casa hay paredes que esconden otros espacios o que separan. Es una forma de indicar cómo el personaje rompe su espacio interior, se abre a nuevas experiencias a través del espacio físico: el espacio tiene entonces características de símbolo. Ágata y Luis descubren un nuevo espacio en su apartamento. Pablo y María:

> Instalarán una escalera cómoda y rebajan el alféizar de la ventana para utilizarla como puerta. Así vivirán juntos y a la vez separados,[927]

En toda la obra hay continuas referencias a la música, pintura y literatura, y a menudo éstas no se hacen en abstracto o haciendo referencia a ideas, sino que incluso forman parte de los objetos que dibujan el espacio cotidiano de la casa:

> Ya están otra vez en la casa. Va resultando familiar para Pablo pero todavía le sorprende el piano

[925] Ibidem, 446
[926] Ibidem, 479
[927] Ibidem, 478

Bechstein, el Rosales, las porcelanas...Primores azorinianos.[928]

Al describir el espacio se puede hacer hincapié en la luz, en el color de las cosas, en la distribución, en los objetos que integran ese espacio, es decir, en aspectos metereológicos, aspectos urbanos, aspectos geográficos. Hay un aspecto a señalar que es la importancia de tener un lenguaje común entre las personas ligadas por un vínculo afectivo. Pablo y María, aunque de distinta edad, comparten lenguaje y eso es importante. El lenguaje común les aproxima en el tiempo y más tarde en el espacio. Hay en la descripción de la casa de Pablo muchos elementos que nos recuerdan la última casa del autor. En la terraza:

dos sillones de mimbre, con alegres almohadones de cretona. ¡Y plantas![929]

Podríamos decir que algunos de los personajes que aparecen en "Quartel de Palacio" viven compenetrados con el medio; pensemos en Pablo y María: sus casas les pertenecen desde hace muchos años. Ágata y Luis en un comienzo se viven como extranjeros, al igual que Shannon, el protagonista de **El río que nos lleva**, o Miguel Espejo, protagonista de **Congreso en Estocolmo.**

El quiosco. "Quartel de Palacio", el barrio, está definido por sus calles y plazas, por los edificios notables, por las iglesias y conventos, pero el narrador también nos lo define por otros elementos que también están presentes en el barrio, uno de ellos es el quiosco:

De esa como niebla emerge el quiosco de periódicos. Centro del mundo de don Pablo, Omphalos de su Delfos, en el templo de Apolo.[930]

Pablo, enamorado de María, quiere ser quiosquero. Dentro de la garita, se sentiría centinela de noticias, avizorando transeúntes por entre las revistas colgadas, al calor del brasero eléctrico. Este quiosco no es como el de Luis, no es el de Aranjuez. Para Luis la palabra quiosco tiene distinto significado, alude, hace referencia, a otros tiempos. Hay en la novela un canto a ese oficio y a ese espacio**.**

Los árboles. Los árboles en la obra no son sólo algo decorativo o simplemente paisajístico, sino que el novelista al hablar de ellos nos indica que son algo vital para la vida del hombre y de alguna manera un motivo de contemplación. Los árboles les enseñan, les hablan de la vida. Como todo lo vivo están poseídos de su lado arcano o misterioso. Ciertamente la naturaleza, con su crecimiento silencioso y quieto, de alguna forma le impresiona más hondamente que todos los otros seres que se caracterizan sobre todo porque son capaces de desplazarse, por su gran movimiento. La quietud siempre tiene unas características especiales. Algunos personajes retornan a la naturaleza para investigarla con amor, con infinita delicadeza:

- Mañana resucita.
- Sí, el sol renace -admite Luis. ¡El sol! ¿Por qué no los hombres? Los árboles reviven su primavera; ¿y nosotros?[931]

Los colores, las luces, las sombras, los árboles, los matorrales, la variedad de la naturaleza que aparece verborreica y desordenada, obedecen a leyes, proporciones,

[928] Ibidem, 512
[929] Ibidem, 513
[930] Ibidem,34
[931] Ibidem, 41

relaciones, son un juego de ángulos, de líneas, en las que el matemático capta su auténtico sentido. Un árbol, que ya desde el comienzo aparece en **Octubre, Octubre**, es la acacia:

> ...cuando él vendía ahí en medio, bajo una acacia, "más fina era!,¡como una modistilla, si señor![932]

Dentro de los árboles que aparecen en la obra, la acacia es descrita de muchas formas y se nos recuerda el aroma de las acacias en flor. Las personas son comparadas por su finura a la acacia y por su esplendor a la flor del magnolio. En "Octubre Octubre" aparecen varios árboles y no tienen sólo un valor simbólico, sino que nos dan datos sobre los árboles de la ciudad. El primero es el ciprés que asoma tras el muro de la Encarnación:

> ...el ciprés agresivo, lanzada feroz al cielo, ¿por qué me desazona siempre ese árbol hermético?, ese símbolo fálico, hojas sin estaciones como el pino. Attis, hijo de hermafrodita y náyade, tan bello que enamora a su padre, que éste le enloquece hasta inducirle a castrarse, muere y resucita como la vegetación en invierno, siempre la fertilidad tras la castración y muerte, el ciprés me desazona, su misterio.[933]

Ese ciprés de la Encarnación va adquiriendo más y más importancia, ya no es un árbol en concreto, sino que sirve para evocar otro ciprés en una ladera, cortando mar y cielo, un ciprés que está repleto de simbologías: lo considera polo del mundo, eje del universo, ancla de las angustias, perennidad viva, no vegetal, sino roca verde. En octubre, en otoño, los árboles pierden las hojas menos el ciprés. El ciprés es un recuerdo de la reencarnación, de ahí que le llame la atención el ciprés del convento de la Encarnación.

El novelista por medio de Luis, que se pasea con la ingenuidad del viajero recien llegado, nos da a conocer la actitud que tienen los organismos públicos respecto a la naturaleza, lo vivo. La crítica social es inequívoca:

> ...le pregunto si levantan las losas para volver a poner árboles."¿Árboles?" Se encrespa, "si se atreve a nacer uno por casualidad, seguro que lo fusilan; ¡árboles: qué cosas pide usted!...ahora no plantan nada,¡qué va!, asfalto para los coches, aparcar a gusto, los amos de la calle, si no se tiene auto, ¿por qué razón va a preocuparse de uno el Ayuntamiento?, peatones de mierda.[934]

Hay una necesidad de establecer una correspondencia entre la historia y el medio ambiente y los efectos que pueden deducirse de esta correspondencia. En el fondo siempre se pone de manifiesto el hombre como centro que construye la ciudad y la destruye, la humaniza o deshumaniza. Y también como es su propia construcción quien a la vez incide en la vida del hombre. Vivir es estar viendo pasar ante nosotros, cronometrado de alguna forma, esa banda móvil e imparable de instantáneas sensoriales, que se hacen perceptibles a nuestros sentidos. El movimiento tiene para el hombre una relativa posibilidad de sosiego en la memoria**.**

Los oficios. Al comienzo de la novela "Octubre, Octubre", en el apartado de "Quartel de Palacio", todos los personajes hablan de todos. Datos sobre Ágata y Luis aparecen en las conversaciones de otros personajes del barrio; luego la historia de ellos tiene menos importancia, están más integrados en el barrio, y habiendo cada uno encontrado el complemento respectivo. En "Quartel de Palacio" además de dibujarnos el barrio con las calles, plazas, bares, iglesias, árboles, el quiosco, se nos presentan una serie de personajes cotidianos, algunos con nombre propio y otros que sólo son nombrados por el oficio, que

[932] Ibidem,90
[933] Ibidem, 89
[934] Ibidem, 90

configuran en definitiva el barrio. Aparecen oficios que hoy ya han desaparecido: los serenos, los charlatanes. Ildefonso y Pablo, son los últimos testigos de otra época en el barrio:

> el mancebo de la botica dejando el toldo a medio bajar, la cerillera de El Túnel, el guardacoches tartamudo, el portero de Baños de Oriente,...el municipal de las multas, la taquillera del Real Cinema...la mecanógrafa de Venus Films...[935]

En "Quartel de Palacio" se nos presenta asimismo espacios marginales y personajes también marginales. Aparecen unos personajes limitados físicamente: Felisa es ciega, Guadalupe es enana. Su limitación no es un impedimento para ser. Los dos personajes tienen una humanidad profunda. La limitación de los personajes marginados que aparecen en "Quartel de Palacio" contrasta con el no reconocimiento de los límites en algunos aspectos por parte de Ágata y Luis**.**

La música. La música en la vida de los personajes de Quartel de Palacio es punto de referencia obligado para expresar las emociones. Hay piezas que se repiten a lo largo de la novela y que expresan el sentimiento de abandono que obligó al autor a escribir **Octubre, Octubre**, novela que comienza con un clamor en la cruz y termina con el descendimiento. El hijo en brazos de su madre:

> Irrumpe de pronto en la memoria de don Pablo el Allegro inicial del mozartiano quinteto en sol menor (Köchel 516)...En el compás treinta gime esa sexta invocante, luego desmayada; se repite después y, al no tener respuesta, clama en una novena aún más patética y vuelve a caer. Todo en cuatro compases, el "Elí, Elí" más penetrante de toda la música europea: "Señor, Señor, ¿por qué me has abandonado?"[936]

Pablo es el personaje que encarna el mundo de la música y, sobre todo, de la música clásica. La cultura musical sirve para dibujar a los personajes y crear un ambiente, a la manera de un *leitmotiv* que si bien no es la base de la estructuración de la novela forma parte de ésta, apareciendo aquí y allá en distintos momentos como subrayado de los personajes; recordemos que en el caso de Pablo sirve para crear un ambiente hogareño, no exento de referencias culturales:

> Don Pablo sonríe: ayer ha hecho un descubrimiento, uno de esos pequeños placeres eternos de ahora. En el segundo de los Tres divertimentos sobre autores olvidados, de Montsalvatge, ha reconocido aquella cómica habanera que oyó canturrear a Eugenio D'Ors en la vieja tertulia del café Kutz, en la Gran Vía, allá por los años cuarenta:[937]

El día de nochevieja, en la caverna, la música sirve para situarnos en un eje temporal del ahora y el entonces. En la caverna todo parece fuera del tiempo y a la vez como si éste se poseyera. Esta sensación la producen la música y el baile. El tiempo de la música nos retrotrae a otro tiempo. El tango, y su factura sentimental, resulta ser la música más importante esa nochevieja de paso del 61 al 62: "A media luz", "Esta noche me emborracho", "Amor", "María", "Barrio Reo", "Mi noche triste". Flora, la oficiante de la noche, los canta -es quien parece haber vivido más y más intensamente-, como connotación melancólica de la inconstancia de la felicidad:

> Porque al cesar el tango ella canta otros; no con la voz de entonces, por supuesto, pero sí con la pasión,

[935] Ibidem, 31
[936] Ibidem, 34
[937] Ibidem, 477

la melancolía, el sentimiento ante la huída de la vida que ella pone en esas letras desesperadas.[938]

La conciencia es limítrofe, extraterritorial, imaginando como territorio al organismo, porque su naturaleza coincide con el signo y no existe fuera de él. Y los signos, el material semiótico, no son privados, para uso personal, sino compartidos como práctica social. Por lo tanto, no hay nada inaccesible para los demás en mi conciencia. Sus contenidos son expresables en el mismo material que la formó: los signos. Aquello que vivimos como una experiencia "interior" se configura como tal solamente si se semiotiza, es decir, si se vuelve expresable.

En la obra existe un amor por la perfección de la forma que no le induce a desvalorizar el canto de la fiesta popular. El narrador utiliza la música, y en concreto también la letra del tango, para hablar de la vida y el tiempo:

> ...con el final de Amor, el tango póstumo de Gardel:
> "Y cuando ya sólo ansiaba la muerte...
> Hoy te encuentro y mi amor es más fuerte.
> ¡Los dos lucharemos por nuestro querer![939]

Espacio y tiempo. Todo ello nos acerca a un deseo de percepción de la totalidad. La percepción de la totalidad es esencial para Bajtín[940]. Su objetivo es rendir cuenta de todas las variedades comunicativas, desde la enunciación cotidiana hasta las producciones de enorme complejidad como la literatura:

> la música es esa fantasía de señoritos; el cante es para gozar de la vida o para quitarse las penas...[941]

"Quartel de Palacio" es el contexto situacional de los personajes de Ágata y Luis. Es una *tranche de vie*, un documento del ambiente. Al igual que aparecen en la novela personajes marginales, hay también en **Octubre, Octubre** la descripción de barrios marginales, el de Altamira, la China, la Celsa.

Jimena, personaje de "Quartel de Palacio", va en busca de Paco y son sus pasos quienes nos llevan por el barrio y nos lo descubren.

> Largas avenidas mal urbanizadas, casuchas pobres, chabolas, retazos de verde en un huerto polvoriento, solares con basuras. De pronto calles estrechas, como si hubiera entrado en un pueblo, casa bajas y tiendas de géneros baratos...[942]

El barrio de la China no sólo es descrito "urbanísticamente" sino también en lo que se refiere a sus costumbres y creencias. En relación con los pies, Paco desde su sabiduría popular nos explica que a los niños en el barrio de La China, a veces les ponen calcetines de distinto color para confundir el mal de ojo.

Hay unos lugares clave en la novela: estos lugares como ya hemos dicho son Madrid y Aranjuez. Todos los personajes hablarán de estos espacios. Son espacios mágicos y míticos, esencialmente vitales. Es curioso señalar que tanto de Aranjuez como de Madrid se nos habla

---

[938] Ibidem, 221
[939] Ibidem, 221
[940] Bajtin, **op. cit.**, 1993.
[941] Ibidem, 285
[942] Ibidem, 443

del Palacio y de los espacios que rodean el palacio. El novelista sitúa la acción alrededor de un palacio y nos habla de los que viven alrededor de él. Podemos decir que en "Octubre, Octubre" se nos narra la vida alrededor de palacios deshabitados pero que de algún modo imponen su presencia. Los palacios siempre son punto de referencia obligado con el pasado, rompen el sentimiento del presente como eterno. El palacio puede significar muchas cosas: desde la presencia de un orden social establecido hasta la presencia constante del pasado. La memoria frente a lo real.

Aravaca es un espacio que vuelve a aparecer en "Quartel de Palacio"; Don Pablo y María nos conducen a ese lugar. La historia se sitúa dentro de una geografía específica, no en un escenario cosmopolita. Para insistir en el realismo no cambia ningún nombre:

> Se detiene en lo alto, junto a la Villa Romana, a la entrada en Aravaca por la avenida de la Osa Mayor[943]

Aparecen otros espacios además de Aranjuez y Aravaca que son lugares biográficos del novelista: Sevilla, Doñana, Ronda, Almonte, Jerez, Burgos, Cuenca, Zamora, Deza, Santander, Tenerife. En algunos de estos lugares han vivido los personajes, haciendo alusión a ellos por distintos motivos que van desde acontecimientos políticos o lugares de procedencia de algunos productos. Un espacio que aparece nombrado y que forma parte de la geografía personal del autor es Benidorm. Don Ramiro y su gente veranean en Benidorm.

En resumen, podemos decir que en "Quartel de Palacio" el autor pone en evidencia que la individualidad de los personjes está hecha de múltiples elementos. No sólo del tiempo en que sucesivamente existen, sino también del espacio en el que como cuerpo habitan. Es evidente que sin el paso del tiempo no habría ocasión de construir. Dos tipos de tiempos y espacios aparecen siempre: el subjetivo, tiempo y espacio del hombre, y el objetivo, tiempo y espacio de la historia.

Una de las funciones que tiene "Quartel de Palacio" dentro de la novela "Octubre,Octubre" es acercar al lector a lo real. El realismo de este apartado es un contrapunto a las historias de "Ágata" y "Luis", que escarban en su interior por las zonas más inconscientes. Se plantea lo objetivo frente a lo subjetivo y lo social frente a lo individual.

Una característica de ese espacio, "Quartel de Palacio", es que en muchos casos no sólo es visto desde el presente sino que se hace incursiones en el pasado. Si los personajes miran hacia atrás para saber más de ellos, saber sus raíces, de igual modo la mirada retrospectiva en el espacio es precisa. Esta mirada da una visión histórica del espacio, con lo cual se delimita el presente haciéndolo limitado, no eterno.

"Quartel de Palacio", de acuerdo con la concepción de Bajtín, nos pone de manifiesto que la entidad social no es "exterior", no es algo distinto y ubicado "afuera" del organismo. Lo social penetra en el organismo individual y le da, precisamente, su cualidad humana. La conciencia individual no es un "lugar", una burbuja hermética que interrumpe la continuidad del tejido social: la conciencia individual es social. La experiencia psíquica es la expresión semiótica del contacto entre el organismo y el ambiente exterior.[944]

V.1.2. Relaciones complementarias

Junto a la relación que mantienen Ágata y Luis en "Quartel de Palacio" se nos

[943] Ibidem, 109
[944] Bajtín, **op. cit**., 1993, pág. 40

presentan otras relaciones que además de poblar, de hacer del barrio algo vivo, sirven de espejo y también de contraste a las de Ágata y Luis. Con todo lo cual la visión que el autor nos da de las relaciones humanas se amplia y enriquece. "Quartel de Palacio" significa una capacidad de descentración por parte del novelista en medio de las historias de Ágata y Luis. Esta descentración es una habilidad importante a lo largo de la filogénesis de los personajes y la creación de la novela.

"Quartel de Palacio" abre la historia de Ágata y Luis. Y nos dice que la realidad es mucho más amplia y que hay historias que merecen ser tenidas en cuenta. "Quartel de Palacio" da a la trama, a los personajes de Ágata y Luis, un halo de seguridad, de convicción. De alguna forma también se apoya sobre ellos la verosimilitud. El autor construye en "Octubre, Octubre" una realidad personal y a la vez social desde distintas caras. No obstante la experiencia síquica domina la novela y lo hace no de una forma implícita sino explícita.

Si en ese barrio el autor nos presenta dos formas de pensar extremas en cuanto política, también están claras las diferencias de los personajes en sus relaciones. Unas son vitales, con gran intensidad: las de Flora y Paco y también las de Tere y Mateo. Otras, como la de Don Pablo y María, personajes más melancólicos, se caracterizan por la ternura. Los personajes secundarios y las historias que se desarrollan entre ellos son fundamentales para la novela y forman parte de un sistema de armonías y simetrías.

Las historias secundarias que aparecen en "Quartel de Palacio" son el contrapunto necesario. Tanto el barrio como los personajes que lo pueblan marcan en la imaginación los límites del relato. Algunas de estas historias secundarias nos ponen de manifiesto que el novelista, de una forma aleatoria, ha puesto su interés por explicarnos una relación, pero que había otras que tenían tanto o más interes y que, por tanto, el novelista nos muestra la realidad a su antojo. Las historias que pueblan "Quartel de Palacio" relativizan la de Ágata y Luis; a la vez, le da más realidad.

Los personajes se hablan a sí mismos, se quieren, odian. Hablan de su experiencia. Primero siempre hay una compresión, para más tarde llegar a la expresión. En el área de la expresión y la experiencia las destrezas son las mismas. "Octubre, Octubre" sirve para explicar la experiencia fundamental del mundo humano. Es esencial para la ontogénesis y la filogénesis. A través de la novela conocemos las características del mundo personal y el de los otros.

Entre los personajes que pueblan "Quartel de Palacio" la forma de relacionarse de Tere y Mateo será muy importante para Ágata. Recordemos cómo Ágata los espía y que es por medio de ellos que siente y empieza a comprender toda la agresividad, todo lo primario y elemental que puede existir en toda relación sexual y existe en el ser. Además el narrador, a través del pensamiento de Tere, nos amplía la visión de otros personajes:

> Jimena se acerca...A Tere le recuerda algunas actitudes de la María del quiosco. "Se deja achantar", piensa, mientras incoscientemente se alinea junto a su Mateo, batallador como un toro,...[945]

A lo largo del libro nos encontramos en cierto modo con dos corrientes de pensamiento, una representada por la razón y otra por la pasión. Tere y Mateo significan el mundo de la pasión. La sexualidad de Tere y Mateo es la más "primitiva" o elemental que aparece en la novela: sin disfraces, sin ceremonias, en ellos existe esencialmente el deseo:

> La mano de Mateo oprime el muslo de Tere. Contornean una curva de arena solitaria."¡Vaya sitio para bañarnos en pelotas!", exclama Mateo. "Tú siempre pensando en lo mismo", ríe Tere. "Pues si no es aquí,

[945] Ibidem, 587

¡Verás de que lleguemos a Valencia!". Se miran, cómplices risueños. La mujer siente como un latir en su bajo vientre.[946]

Es evidente que para la razón hay que prepararse, pertenece a una élite. En ella se da importancia al gusto que produce artificio y que mantiene vivo al individuo, el valor de lo superfluo: una muestra de ello es el teatro. En contraposición, la pasión es lo más humano. Se nace con ella. Es común a todos. Está profundamente relacionada con la verdad. En "Octubre, Octubre" hay personajes que se mueven profundamente por la pasión, se caracterizan por la sencillez y falta de prejuicios y por su naturalidad. Recordemos a Paco, Carmela, Flora, Tere y Mateo y, en contraposición a ellos, otros personajes están profundamente caracterizados por la razón a la que se aferran intentando, a través de ella, buscar el sentido a la vida olvidando la pasión. Al final de la novela parece que de algún modo los personajes de Ágata y Luis se viven dentro de la pasión y la razón. Se reconcilian con la pasión.

Si en Ágata y Luis la presencia y ausencia castradora del padre o la madre, o ambos a la vez, es evidente, esta realidad también aparece en otro personaje de "Quartel de Palacio", Pablo. A través del pensamiento de María el autor nos lo da a conocer su historia personal:

¿Cómo va a expresar María lo que piensa de la maldita vieja, la absorbente madre, la destructora de su propio hijo, la que asesinó la felicidad?[947]

La castración es vista como incapacidad de autonomía. Una admiración desmesurada por los padres ha producido un efecto de castración. El personaje de Pablo no es esperpéntico, aunque se mueve en un marco de convenciones impuestas por la coacción.

Pablo es una personalidad apartada y propensa a protegerse del caos de la vida en la modesta e impersonal repetición de los simples gestos cotidianos. Luis y Pablo, al comenzar la novela, contemplan el mismo ocaso. Su actitud es distinta. Pablo tiene esperanza, cree que mañana será distinto; Luis piensa en su ocaso. Don Pablo comparte con Luis y con Miguel, el escritor de la novela, una misma idea respecto a la lectura y la escritura. Los tres se consideran o desean convertirse en escribas:

se convertiría de verdad, en el Escriba Sentado, su admirado personaje del Louvre. El universo reducido a la plaza, la gran charanga de la vida girando alrededor del quiosco y el escriba en su concha, como el apuntador repartiendo su papel a cada personaje para que decida sus compras según los anuncios, y sepa lo que ha de pensar ese día leyendo el editorial y copie modas o peinados...En fin para que se hagan la ilusión de una vida propia mientras no hacen sino representar.[948]

Parece que para ellos el escritor es el único que sabe lo que ocurre en la vida. Seguramente por su actitud estática, por su quietud, por su contemplación y su misión, es ser el apuntador. Dice lo que ve. Los tres personajes, Miguel, Luis y Pablo, dan mucha importancia a la lengua escrita. En toda la novela, como hemos dicho anteriormente, hay una separación y un intento de unión entre cultura y cuerpo. La cultura es vista más relacionada con la razón, aunque no se disvincula de la emoción. Emoción e intelecto establecen una tensión permanente. Detrás de todo ello se debate o se pone en evidencia el valor que se le confiere a la experiencia frente a la literatura.

El tema del amor en Pablo está relacionado con el tema de la soledad y, a la vez, con el del abandono, con la incapacidad de relacionarse. El sentimiento de soledad es presentado

[946] Ibidem, 587
[947] Ibidem, 479
[948] Ibidem, 514

desde distintos puntos de vista y sobre todo como un proceso del cual el personaje es protagonista:

> Pablo siente el vértigo de su soledad. Y lo peor es haberla creado él mismo, como el gusano de seda su capullo, tendiendo hilos a su alrededor y encogiéndose dentro, en posición fetal, el cordón umbilical terminado en sí mismo, en el Pablo vuelto hacia dentro.[949]

El narrador, al darnos a conocer los pensamientos de Pablo delante del cuerpo de María, se permite hacer referencias de una manera implícita al mundo de Luis y Ágata: quiosco, (aunque aquí tiene otro significado), pies, odalisca, harén, virgen gótica, cánones trovadorescos.

> Ella conserva unos pies pequeños; sin duda perfectos, exquisitos, puesto que, sujeta al quiosco, nunca ha andado mucho. Pero esa vida sedentaria no ha creado un tipo de odalisca encerrada en el harem, sino una virgen gótica según los cánones trovadorescos.[950]

En esta forma de hablar del cuerpo de María podemos ver dos aspectos. Por una parte nos damos cuenta que se mantiene en varios personajes, y a través de toda la obra, la fijación por parte del novelista en los pies en lo que hace referencia al cuerpo de la mujer. Por otro lado hay que señalar que el novelista quiere que relacionemos la forma de concebir el amor en Pablo de modo semejante a la de Luis, en un comienzo con el amor trovadoresco, y con Miguel relacionado con la mística. La plenitud del amor está en el amor no realizado, cumplido. El único hombre que rompe esta concepción es Paco y curiosamente el novelista nos lo presenta sin ningún tipo de cultura. De alguna manera parece que el autor quiera mostrarnos como la cultura puede reprimir el instinto o anularlo. Ante eso el proceso de sublimación es necesario y espontáneo.

El encuentro de Pablo con María sirve para poner en cuestión multitud de aspectos de la vida personal. Para Pablo significa una revisión en profundidad del sentido que ha tenido su vida. En toda memoria hay un mirar atrás y en esa mirada uno puede encontrar el vacío, la vida perdida, el no haber vivido. María piensa:

> Porque ciertamente la han perdido: se ha derramado día tras día en un constante suplicio de Tántalo sólo soportable por su misma continuidad.[951]

El deseo no realizado y ya sin remedio, transformado en irreal y obsesivo como un fantasma, adquiere el aspecto monstruoso de todo lo que no ha sido. De todos los remordimientos del hombre, tal vez el más cruel sea el de lo no realizado. El tema del amor es un tema de fondo a lo largo de la obra que aparece en todos los personajes y está relacionado en algunos con el tema de la maduración personal. Pablo es consciente de su tiempo:

> Todavía me creo a medio hacer...¡Qué espantosa tristeza haber tardado tanto en madurar![952]

Al hablar de la memoria se habla del tiempo, el gran devorador. Creo que el tema del tiempo ocupa un lugar clave en la obra y, quizá por su importancia, no es tratado de una

[949] Ibidem, 137
[950] Ibidem, 477
[951] Ibidem, 515
[952] Ibidem, 371

forma habitual, sino a través de alusiones específicas no forzosamente explícitas:

> -...Y al mundo se le puede dar la vuelta, pero al tiempo no. Al tiempo, no; al tiempo, no.[953]

En toda la novela, por encima y debajo de las cosas, existe el latir del tiempo: tiempo vivido, tiempo perdido, tiempo añorado. Es interesante señalar la actitud de los personajes delante del tiempo, su actitud los define, son de algún modo una concepción del tiempo. Don Pablo y otros personajes estan claramente caracterizados para poder expresar el tiempo. Hay una diferencia fundamental entre cómo lo vive Flora y Pablo. El pasado siempre es tiempo que empuja o anquilosa el presente. Para Flora el tiempo vivido empuja, para Pablo frena:

> ...lleva unos días morosos, río indeciso ("como resistiéndose a avanzar" piensa que no se niega a admitirlo), viviendo en el pasado, en un manglar de memorias... Recuerdos como lianas... Ninguno agresivo, pero entre todos paralizantes, inoculando una gustosa melancolía, una morbosa delectación por lo inasequible.[954]

Podemos ver a menudo el recuerdo como añoranza que se cultiva. El dolor profundo no produce recuerdo sino amnesia.

El tránsito del hombre antiguo y civilizado al hombre nuevo y libre será una transformación que sufrirán Pablo y Luis. Don Pablo dirá:

> -...¿es posible tener ansisas de vivir tardías, inesperables, violentas, en medio de la melancolía, de la rutina, quizá un año antes de la muerte?[955]

El sentimiento de culpa por no haber vivido está claro en varios personajes y en concreto en Pablo. Este sentimiento aparece junto a una consciencia de la realidad y se manifiesta de distintos modos. Por un lado hay el camino de la desesperación y destrucción personal; por otro los deseos de restituir, de hacer bien al otro para que le perdone porque no se puede perdonar a sí mismo. En esta situación el personaje continúa siendo egoísta ya que sólo busca su propio bien. Y hay una última vía que hace que la culpabilidad no sea un sentimiento inútil, sino una iluminación de la conciencia que lleva al individuo a la transformación y a la capacidad de vivir ampliamente. Piensa Pablo:

> ¿Podrá perdonarle María? Absurda pregunta: le ha perdonado ya. El que no se perdona es él.[956]

Tan perfecto quiere ser, que no acepta su imperfección. Aceptar la propia culpa es aceptar la propia inocencia. El sentimiento de culpabilidad aparece a menudo. Se siente culpable porque no es libre, también por no haber sido lo que los otros desean:

> - Por mi culpa.
> - Todos somos culpables excusa María en el acto. Pero sumergiendose en su propio fondo, allí donde se esconde la más radical esperanza, la que ya desesperada, declara impetuosa:
> -No,no. Culpables. ¿por qué? ¡Todos somos inocentes![957]

Se puede sentir salvado, inocente, porque de una forma activa ha decidido

[953] Ibidem, 110
[954] Ibidem, 135
[955] Ibidem,476
[956] Ibidem, 479
[957] Ibidem, 516

comprometerse, vivir. J.L. Sampedro, en su discurso de entrada a la Academia pronuncia unas palabras muy parecidas a las de Pablo en ese encuentro y compromiso con María que significa la vida:

> Hace muchos años, con juvenil y dramático apasionamiento, pensaba yo que todos éramos culpables de todo. Hoy creo que, salvo en actos concretos, somos todos inocentes. Las ideas genéricas de culpa o de pecado colectivo no son más que instrumentos del dogma o del poder para dominar mejor.[958]

A través de Pablo, el narrador nos explica que hay un momento en que la vida de todo hombre es una derrota aceptada. El amor a los vencidos, a los que mueren por una causa perdida, parece darse en todos los países y tiempos. A través de don Pablo hay la expresión de una concepción de la vida, una filosofía que es la conclusión de la vida de un hombre viejo, que parece que al final ha alcanzado la sabiduría, ha madurado:

> concluye don Pablo que los verdaderos valores eternos, para el hombre, son estos pequeños sabores cotidianos de la vida. Eternos por repetición, no por grandilocuente permanencia. Las ambiciones solemnes son así los enemigos del vivir. Los ideales retóricos y las grandes esperanzas asesinan la paz interior. Especialmente los proyectos, los planes para el futuro. Mientras atendemos a ellos la vida se nos escapa.[959]

En "Quartel de Palacio" concretamente, el personaje de Pablo, como Luis y Miguel, es el que tiene una mayor cultura, expresando sus estados de ánimo conalusiones a palabras de personajes que pertenecen al mundo de la literatura, en concreto a Quevedo:

> ¡Como de entre mis manos te resbalas...!, lloraba Quevedo.[960]

Parece que Pablo, al final de su vida, descubre que la felicidad se encuentra en el hecho de situarse fuera del tiempo, sobre todo el futuro. Pablo, gracias a la nueva relacion que entabla con María, se establece en unas nuevas coordenadas fuertemente definidas por la edad:

> es olvidando el futuro cuando la vida nos prodiga sus mimos.
> Amar y abrir los brazos al mundo...Se acoraza sosegadamente contra las pequeñas contrariedades -achaques de salud, errores, mal tiempo, impertinencia de alguien- y no las tiene graves porque de antemano ha renunciado. Se reconcilia así con la vida y hasta con la muerte[961]

Siempre que los personajes se reconcilian con la vida se reconcilian con la muerte y viceversa. Hay que señalar que la idea de la muerte en Pablo está asociada a una imagen, como lo está la de Miguel, aunque aquí no está expresada de una forma explícita. Es una imagen de amor. El hombre en brazos de la mujer:

> ya se atreve a decir" mi amor" -con un sentido novísimo- y a pensar sereno en la muerte, dulce fin en los brazos de ella.[962]

La seducción romántica del amor-muerte alude asímismo a la esterilidad de este ardor

---

[958] J. L. Sampedro, **op. cit**., 1991, pág. 32
[959] J.L. Sampedro, **Octubre, Octubre**, Alfaguara, Madrid, 1982, pág. 475
[960] Ibidem, 475
[961] Ibidem, 476
[962] Ibidem, 475

que no crea y no procrea ni en la carne ni en el espíritu. El amor-pasión es tardo-romántico y el romanticismo también es la sustitución de un absoluto que se sospecha haber perdido, por un sucedáneo parcial, sea cual sea, encargado de reemplazar todos los valores. Cuando este sucedáneo se busca en el amor, se convierte en una sufrida pero ampulosa retórica, un redundante pathos sentimental. Es un ensimismamiento fantástico, en el cual no se ama al otro, sino al propio ensimismamiento.

La novela como retrato de la vida presenta también a unos personajes que buscan continuamente modelos de referencia que reafirmen sus ideas, acciones y sentimientos. Cuando Pablo ya viejo se siente enamorado evoca rápidamente a otros hombres ilustres que se enamoraron en su vejez:

> Ese cuarteto ha sido llamado "Cartas íntimas" porque se lo inspiró al autor su enamoramiento a los setenta años, de la joven Kamila Neumann-Stossl...Este mensaje secreto evoca en Pablo otros nombres de viejos amadores, de Romeos tardíos en la música: la serena relación de Haydn con Rebeca Schroeter o la tempestad probable de un Vivaldi...Pablo hace suyo el verso triunfal y patético de Nazim Hikmet: "En el umbral de los sesenta años me he vuelto a enamorar"[963]

El narrador nos cuenta también a través de Pablo lo que sucede en el enamoramiento y, para ello, hace referencias a la situación política, social y moral del mundo a grandes trazos.

> Pero esta pareja -piensa Pablo- está ahora enclaustrada en su propia isla. Kennedy y Khruschev, el hambre y los suburbios, la austronáutica y la energía nuclear, la santidad y el asesinato...Viven muy lejos de esta tasca, de la calle y del barrio. Viven en las nubes.[964]

Las historias triangulares son una música de fondo en la obra de J.L.Sampedro. En "Quartel de Palacio" nos explica la de don Pablo, Roque y Beatriz; en "Papeles de Miguel" la de Nerissa, Eduardo y Miguel. Pablo tiene mucho de Miguel, comparte una relación inaccesible.

> Sé que mi madre vivía con los dos, y lo comprendo; sé que Roque la quería más que usted, pero ella se enamoró de usted y usted no...[965]

A lo largo de "Quartel de Palacio", en la medida que avanza la relación de Pablo y María y la transformación que se experimenta gracias a ella, hay en Pablo una especie de ascensión a mendigo, como en Miguel. Cuando se instala en su nueva casa dice:

> -Pocas cosas, pocas cosas -se limita a repetir Pablo- Que nada me distraiga de ti ni me retenga aquí. Estaré siempre en la terraza o en tu casa.[966]

Pablo, como personaje que ha vivido muchos años solo, es un egoista y un meticuloso maniático. Tiene unas costumbres muy marcadas que se manifiestan con la impronta exclusiva del oporto y del té, el tocadiscos, la cama grande, el baño muy caliente. En la nueva vida que desea comenzar al lado de María quiere un cambio, quiere ser un monje en contemplación. No quiere que nada de lo suyo se inmiscuya en el encuentro con María.

Con don Pablo, como con Feli, se produce la paradoja que todo cuanto se ha perdido

[963] Ibidem, 253
[964] Ibidem, 510
[965] Ibidem, 109
[966] Ibidem, 513

se ha ganado y viceversa. Conceptos, como decíamos anteriormente, que pertenecen a la mística:

> Resulta que gracias a las cataratas, "ve" mejor. La vida, que "debería" escapársele, resbalando sobre él, se deja sumisa absorber por el oído torpe, las manos temblorosas, la vista nublada, el olfato y el paladar cansados, la virilidad intermitente.[967]

De nuevo se repite la idea la oscuridad y la ceguera física como una realidad que no impide ver, porque el ver no depende sólo de los ojos. Dice Pablo a María:

> Tú eres mis ojos. Más aún: tú eres mi luz y por eso veo. Los ojos en sí son ciegos, si falta la luz.[968]

A menudo a lo largo de la novela nos podemos preguntar si son más importantes los personajes o el nacimiento de una amistad o relación, y parece ser que en la novela se pone en evidencia que es más importante ese nacimiento pues es gracias a éste que los personajes se descubren más a sí mismos, saben quiénes son. En ese verse unos personajes por los otros se nos pone de manifiesto la importancia de la apariencia.

Otro aspecto interesante a destacar es la presencia de la memoria en los objetos. Don Pablo comparte con Luis el estar atado al pasado a través de los objetos:

> Gracias a María se salvaron todos esos muebles instalados en 1904: el escritorio de su padre, la librería isabelina de caoba, el sillón de orejas... Más los libros, las colecciones de revistas... Testigos del pasado.[969]

En "Quartel de Palacio" hay personajes sin raíces a los que les falta el sentido. No solamente un sentido último trascendente, sino la capacidad de trazar una línea seguida de su paso. En la novela aparecen otros padres castradores. Don Ramiro lo es con su hija Jimena:

> Jimena quisiera apartar de un manotazo a su padre y correr escaleras abajo, pero la madre llora y largos años la amarran.[970]

Jimena pierde a Paco. Es incapaz de desobedecer y no va al encuentro de Paco, que le espera; aquella noche tiene tentaciones de levantarse y atropellarlo todo menos su propia vida, pero esas tentaciones son reprimidas antes de nacer. El narrador, al darnos cuenta de la separación de Jimena y Paco, hace que se produzca un encuentro entre dos mujeres completamente contrapuestas, Jimena y Flora.

> Así mientras escucha a la pobre paloma de alas tronchadas siente erizarse su propio plumaje de águila, porque un sol se despierta en sus entrañas.[971]

En ese encuentro el autor nos avanza quién va a ser la nueva mujer de Paco y el último hombre de Flora. Son los dos únicos personajes vitales junto con Carmela, que está en Sevilla. La espontaneidad y el gozo con que viven el amor contrasta con todos los personajes de la obra. Ella es águila, no paloma. La novela **Octubre, Octubre** nos lleva a muchos

---

[967] Ibidem, 475
[968] Ibidem, 511
[969] Ibidem, 136
[970] Ibidem, 482
[971] Ibidem, 483

campos. Hay un entrecuzamiento de líneas de reflexión.

En contraposición al personaje de Jimena y don Pablo está Flora. Su tiempo es distinto. A menudo se pregunta qué ha hecho para que la vida le regale tanto y la respuesta es rápida, vivirla, todo estriba en vivirla, sin concesiones. Incluso las situaciones amargas. Gil Gámez, el amigo mágico de Flora, le dirá:

> ...sólo se encuentra lo que se busca. Usted buscaba vida, y la ha encontrado. Usted quería vivir: pues ha vivido. Vive.[972]

Hay una concepción del coraje, la seguridad de que pelear puede ser una fiesta. En Flora y Paco el autor nos presenta a dos personajes que viven, seguramente porque han vivido el amor y el dolor. En primer lugar hay una cuestión en la que vale la pena reflexionar: la vivencia que tiene Flora de su relación con el padre. No tiene nada que ver con la de Ágata y Luis; para ella el hecho de que su padre la abandonase lo considera como una suerte, un favor que le hizo. Hay en Flora una actitud hacia el pasado, la memoria sin rencor:

> Sobre la mesa de pino vuelan esas palabras, esos recuerdos. "Mejor que ser vendida por el propio padre" piensa Flora. Se encoge de hombros como él. Lo pasado, pasado. Así es la vida. A lo que estamos[973]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Esta actitud contrasta con la de Ágata, que nos parece enfermiza. No hay vida. Falta la madre. Hay una idea interesante a destacar en la forma de ver la vida Flora. Para ella las heridas tienen una causa, una raíz, y en esa herida está su propia fuerza. En su relación con Paco enseguida se da cuenta de la riqueza que tiene; su violencia le parece sana:

> Flora está pensando en el padre fusilado: "¿es ésa la raíz del odio, el fondo de la herida? Pero no arrancárselo del todo: es su fuerza."[974]

Esta forma de ver la realidad entraría en relación con el tema del paso del tiempo, de lo vivido, de la memoria, del sufrimiento. Este pasado a menudo puede ser una carga. Gil Gámez, personaje mágico, se convierte en su maestro y de una manera magistral explica a Flora el significado de su vida:

> - ...ese peso oprime demasiado.
> - ¿No será al contrario? Esas cargas nos sostienen. Si las piedras no pesaran se desplomarían las bóvedas...Pero comprendo llega el momento del cansancio final.[975]

Hay que señalar que los dos personajes más vitales en el amor son hombres que han matado. Hay una asociación entre amor y muerte. Es la pasión única la que mueve a los dos. Sin pasión todo es distinto, es el suplicio de Tántalo. Paco mata al guardia Civil el día de la manifestación y Flora al Notario con veneno. Y los dos en su historia familiar tienen muertes violentas. A Paco le mataron a su padre, a Flora su marido. Flora le dice a Paco:

> -¿Yo? He matado como tu bisabuelo...[976]

---

[972] Ibidem, 167
[973] Ibidem, 557
[974] Ibidem, 558
[975] Ibidem, 104
[976] Ibidem, 554

Como dice Georges Bataille[977] hay, por el hecho de la muerte violenta, ruptura de la "discontinuidad" de ser: lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimentan unos espíritus ansiosos, es la "continuidad" de ser, a la cual se rindió la víctima. A través del lenguaje el novelista define las relaciones humanas, pone de manifiesto el vínculo. La novela expresa experiencias de relación. Así, **Octubre, Octubre** acumula la experiencia emocional. Pero es evidente que la experiencia amorosa dolorosa es importante en la novela porque no hace daño. Es una ficción. Las cosas representan. A través de la palabra el novelista crea emociones. La emoción es siempre subjetiva y se consigue gracias al carácter polisémico del lenguaje. La experiencia emocional de los otros, aunque sea a través de la palabra escrita, es importante para formar la conciencia humana.

Flora es una mujer feliz. Es feliz junto a las personas que le hacen sentir la indudable presencia del mundo. Vive profundamente en el presente. El narrador dice de Flora:

> Ya su futuro se reduce a claro, interminable, deleitoso presente hasta el final. Puro presente, pase lo que pase.[978]

Otros personajes en cambio no se moverán libremente, sintiéndose desde ellos. Flora es un modelo de libertad y un contraste a la vez. Se conoce, se acepta y se habla a sí misma con una gran sinceridad. Es todo lo contrario de Don Pablo:

> ¿El amor físico para esa mujer? El escepticismo se carga además de melancolía. Y, sin embargo, ¿pues no está pensado ya en alguien? "Flora, Flora -sonriente al espejo-,¡siempre serás la misma!"[979]

Paco refuerza también la fuerza vital de Flora y se contrapone a don Pablo. Paco lo sabe todo sin haberlo estudiado nunca, tiene una concepción de la vida muy relacionada con el tiempo, en este caso con la brevedad de la vida:

> -No engañan más que al que se deja, como es natural. Hay que vivir. La vida es corta y la mitad es de noche.[980]

Paco, como Flora, es un personaje apasionado. Ha vivido la violencia en la vida. Por ello la violencia sexual que existe en otras relaciones aquí se transforma en una ceremonia de ternuras.

Le enseña a ceñirle la cintura, a cogerle la mano, a besarle en el codo, por dentro, en el pliegue; le ordena desnudarla y señala la importancia de la mirada:

> Contempla a Flora mientras la posee; ella existe para él.[981]

El narrador destaca en Curro, en su relación con Flora, sus dientes. Éste la muerde para que no se olvide. Porque quiere que se acuerde, que le recuerde siempre. En lo que se refiere a la mirada hay que señalar la importancia que adquieren los espejos en la relación entre Flora y Paco:

---

[977] G. Bataille, **op. cit**., 1988.
[978] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 170
[979] Ibidem, 262
[980] Ibidem, 287
[981] Ibidem, 553

¿No hay un espejo en su casa? ¿No la miran por la calle?...!Cómo rieron camino de la alcoba fin de siglo que luego escuchó su jadear entre el antiguo lino y los encaje! Se rejuvenecieron los espejos.[982]

El espejo es la demostración palpable del paso del tiempo por un lado y un intento de captar la propia esencia. El espejo es un objeto rigurosamente femenino. El espejo da la realidad por una parte y por otro lado la multiplica. El capítulo quince de Octubre, Octubre se titula "Se rejuvenecieron los espejos".

Los espejos reflejan el aspecto aparente del mundo, ya que reproducen una realidad que no está dentro de ellos sino fuera.

En las relaciones amorosas de Paco y Flora tienen gran importancia los gestos, la entonación, la voz. Flora enseña a Paco todo lo que sabe en el amor:

No ahorró ni un escalón en su pedagogía: -Quiero descubirirte todo...¿Ves como te gusta?.. Que me recuerdes siempre...Que pienses: Florita lo hacía mejor...[983]

En la novela el cuerpo es fuente de placer y dolor. Hay que sentir las sensaciones corporales profundas para que lleguen a la superficie. La vivencia que tienen los personajes de su propio cuerpo es la vivencia que tienen del de los otros. El cuerpo alberga con especial vivacidad sentimientos y emociones intensas que a veces son tabúes sociales, y, en última instancia, se evita el cuerpo porque es morada de la muerte. La cultura intenta dar respuesta a la vida del hombre. El tipo de cultura que escoge el novelista expresa sus inquietudes. Hay el convencimiento, por parte del narrador, que la sexualidad libre, espontánea y vital, sólo se vive en una determinada clase social cuando no hay cultura establecida, cuando persiste una cultura más cercana a lo popular:

Fue espléndido...Mujer y nada más, y nada menos. Curro lo vivió igual, caballo feliz sin atalajes. Fueron carne animal, carne desatada, torrentes de la vida. Lo que les va, en el fondo -repiensa Flora-, porque son tal para cual: pueblo. Elementales, de carne y hueso, sangre brava y caliente.[984]

La sexualidad es vivida por Flora como resurrección, palabra clave si tenemos en cuenta que se siente ya morir. Hay que ver que el amor en Pablo está cercano a la muerte; en Flora también. Curro vuelve meses más tarde a ver a Flora y retornan juntos a su gran verbena de la vida, con tiovivo.

El narrador, por medio de los personajes, señala la idea de cambio, de transformación en toda resurrección. Curro nos habla de la metamorfosis que experimenta Flora en la relación sexual; es una mujer nueva, desconocida:

En la calle se la ve ya mayor, pero en la cama se transforma...hasta le cambia el cuerpo. Los pechos resultan duros, la piel de seda, la cintura de serpiente y las manos..., las manos tienen magia, y más, provocación; manos de saludadora erótica. Y manda con las rodillas y hasta con los pies acaricia. ¡Y la boca; la lengua y la boca![985]

Además de una relacion apasionada entre Flora y Paco, el autor confiere al personaje de Flora un componente maternal muy alto. Este aspecto queda reforzado por la edad y la diferencia de años con Paco. Para él no hay nada más grande que una madre.

---

[982] Ibidem, 548
[983] Ibidem, 552
[984] Ibidem, 555
[985] Ibidem, 588

En esta relación hay una cierta vivencia incestuosa. Flora, que no es madre, recibe a Paco y, en el momento de la muerte, le recordará como el hijo:

> Me recordarás siempre ya lo sé; pero no he tenido tiempo de darte más. Es demasiado tarde. Hubiese querido hacerlo tan totalmente como te has dado a mí. Porque al fin he tenido un hijo: tan mío que hasta he sido suya. Nana, nanita, nana: era perfecto... Mas todo se ha cumplido: a reposar.[986]

Hay que señalar el contraste que existe entre la ceremonia que crea Flora en su encuentro con Paco y la de Ágata y Luis. En Flora no falta nada: buena comida, platos de fiambre, bebida, champán frío, manzanilla, perfume, vestido, besos. Explican su historia de amor. El rito tiene unas características de fiesta muy intensas. No hay el sentimiento de trangresión, ni el de culpa, ni castigo, sino de fiesta, de celebración:

> Curro picotea sobras de fiambre. "Aguarda un poco, hombre." "Tengo un hambre de lobo" "En media hora estaremos comiendo, y verás que bien: migas en La Cruzada. ¿O vamos a Casa Ciriaco?[987]

Hay que insistir que, cuando aparece la casa de Doña Flora, casi siempre tarde o temprano aparece la comida. Ayuda esto a crear más ambiente de sensualidad. Incluso Gil Gámez en sus visitas ayuda con sus regalos a recrearlo, trae caviar iraní fresco y media botella de vodka, vino blanco.

La importancia de lo trivial es clave. Lo necesariamente trivial está en el proceder de los personajes, en la mención de marcas de cigarrillos, canciones: el prodigio requiere esos pormenores. Flora, como personaje, está definida por lo que fuma, bebe y también porque sabe echar las cartas; lo hace de nuevo poco antes de morir:

> Se sirve una copita de Parfait Amour, se fuma un Muratti... Y de nuevo, tras concentrarse obstinadamente despliega las cartas sobre el tapete.[988]

Miguel, solo, cuando va a morir, entabla un diálogo imaginario con Seraphita. Flora, sola, lo entabla con Paco. De alguna manera los dos se dirigen al hijo que añoran. Flora quiere darlo todo a su último amor, lo que sabe y lo que tiene. Es la forma de entregarse en totalidad. Después de la última visita de Paco, en cuanto puede va a un notario y lega todos sus bienes a Francisco Cáceres Hontoria. Así, si vuelve Curro, el notario se lo contará y le dará una llave de la casa:

> ¡Curro, Curro mío! ¿Volverás, volveremos? No tengo miedo, pero sí la tristeza de no haberte dicho todo lo que hubiera llegado a decirte; de no haberte dado más gusto en las entrañas, más impulso en los hombros para que llegues lejos, como tú quieres. Desaparece un mundo cuando se muere alguien; el mundo que una misma se había hecho, alrededor, para protegerse del frío más allá, como en un nido. Se muere una y un vendaval dispersa lo que ha sido. Me recordarás siempre, ya lo sé; pero no he tenido tiempo de darte más.[989]

Los personajes, al final de la novela, tienen la sabiduría que les sirve para comprender a los que están cerca y aún a los que están lejos para aceptar las desgracias con coraje, para tener mesura en el triunfo, para saber qué deben hacer en el mundo, para envejecer con grandeza y morir con humanidad. Su actitud ante la muerte es la de aquel que ha vivido:

---

[986] Ibidem, 560
[987] Ibidem, 557
[988] Ibidem, 588
[989] Ibidem, 560

> ya es hora de que ese escenario, esa isla de hace un siglo, se disuelva. ¡Lo mejor sería prenderle fuego, como la pira de una viuda hindú!, sonríe Flora[990]

El personaje hace memoria del fuego que destruye, que purifica, que deja lo esencial. El recuerdo y no las cosas que recuerdan. Flora sabe que recibe las cosas para que al momento de morir le sean arrebatadas. La muerte es la única realidad que posibilita una verdadera experiencia de abandono. La muerte es el final del viaje, del peregrinaje. La idea de caducidad sirve para acentuar la idea del vivir.

Hay a lo largo de "Octubre, Octubre" la idea de la muerte relacionada con el recuerdo. Y hay también la idea de la vida relacionada con el aprender. El sexo está vinculado con el miedo y con la muerte. El cuerpo es básicamente una colección bien organizada de procesos involuntarios. El dolor, el sufrimiento, la intensa sensibilidad, hacen que "el hombre" se sienta especialmente acorralado. Flora, en el momento en que se acerca a su muerte, contempla la futura muerte de Paco:

> Curro se hará rico; pero también que cuando ya sea águila... el rayo, la tempestad o el terremoto le abatirán de golpe.[991]

BIBLIOTECA VIRTUAL

En la muerte del otro ve su muerte, en su muerte también de alguna manera ve la muerte de los demás. Se siente un ser que se hace y se deshace en el tiempo; no puede, al parecer, "ser otro" que aquello que como sustancia le sostiene. Y su sustancia es tiempo. Y no sólo aquel tiempo en el que encuentra, como presencia, la forma de conectarse con el mundo y con los otros seres semejantes, sino también esa multiplicidad de experiencias que integran su individualidad. El novelista, para narrarnos la muerte de Flora, utiliza la técnica de enmudecerla, dejarla sin palabras. Con ello se significa que la palabra es igual a vida. La muerte roba las palabras. La frase que iba a pronunciar Flora se transforma en silencio. Esos dos puntos a los que iban a seguir las palabras ponen fin a "Quartel de Palacio". El punto y su silencio es el límite de la escritura, pero también su origen, como lo es la muerte, con su vacío para el hombre. El capítulo de la muerte de Flora apunta al final de la novela con la muerte de Miguel. En los capítulos que le siguen, los dos últimos, "Quartel de Palacio" ya no existe, puesto que el narrador enmudece y el novelista sólo dejará oír la voz de Ágata y Luis en un diálogo anhelante. Ellos serán los sobrevivientes novelescos. Otras muertes acompañan a la de Flora y la anunciada de Curro, la de Don Pablo y la de Ildefonso. Miguel, el narrador, morirá con estos personajes. Ya no habrá más palabras. El silencio se impone. Asiste lo vivido, lo escrito. Todo se desarrolla entre dos silencios. El silencio antes de la palabra y el silencio después de la palabra. El silencio es la culminación del lenguaje. El momento supremo está en el silencio y, en el silencio, la conciencia se oculta:

> Flora intenta levantar la mano; después sonríe -¡qué trabajo cuesta!- y replica, burlona:[992]

Cualquier pensamiento verdaderamente grande debe aspirar a la totalidad y esa tensión comporta siempre, en su grandeza, un elemento caricaturesco. Hay pocos personajes con rasgos de humor; lo son de alguna forma Flora y Carmela, y lo pone de manifiesto su forma de concebir el tiempo. Hay que tener en cuenta que el humor es una sabia manera de

---

[990] Ibidem, 587
[991] Ibidem, 588
[992] Ibidem, 589

enfrentarse contra nuestro enemigo el tiempo. El humor es una forma de elevarse sobre lo circunstancial, de eludir lo vano, lo solemne, lo enojoso, una suerte de defensa ante la timidez, una forma de pesimismo ante lo inevitable.

El paso del tiempo es recordado en la novela desde distintos puntos de vista, en particular desde los rasgos que se valoraban más en la figura de la mujer:

> -En mi tiempo atraían las caderas; ahora no se las nombra. Ni al talle. Éramos como guitarras; hablaban de nosotras haciendo eses en el aire con las dos manos. Así. Tampoco se dice ya "pantoriilla", y era lo que nos miraban al subir al tranvía. Pues ¿y la nuca? ¡Las locuras que se decían de la nuca!...[993]

Curiosamente el autor nunca nos habla de las fijaciones de las mujeres respecto al cuerpo masculino. En cambio todos los hombres están caracterizados por una. Paco admira los dientes de Flora. Don Ramiro, a lo largo de la obra, tiene una fijación respecto al cuerpo de la mujer y concretamente en las nalgas. Esta es una característica que lo define. Hay que destacar que el narrador, al hablarnos de Flora, hace referencia a sus pies a través de unos zapatos con los que ha soñado:

> Flora acaba dándose cuenta de que estaba soñando...¿cuál era el sueño?...Zapatos, unos zapatos. Un par; menos mal. Rojos, encendidamente rojos...[994]

Podemos señalar un lenguaje propio en algunos personajes. Así, la gitana que entra en relación con Paco, dice "gachí", "noragüena", "mostia". Paco, cuando habla en inglés a Jimena, le dice "Ailov yu". El novelista refleja gráficamente su lenguaje oral.

El narrador, en "Quartel de Palacio", justifica de algún modo el comportamiento que tienen los personajes, llama la atención que incluso explique la razón del comportamiento de Paco con Luis, vestido de mujer, haciendo el amor con Ágata al final de la novela. Para hacerlo comprensible nos narra la iniciación sexual de Paco en Doñana con una inglesa: pasado el principio, ya no sentía gusto; con que empezó a inventar cosas, la indina. Al final, por detrás, justo debajo del rabo, como a una borrega...[995]

Los marginados. Baldomero y Guadalupe. Un aspecto interesante es la presencia en la obra de personajes con defectos físicos, con mutilaciones. El defecto físico le sirve al autor para poner en evidencia otras cualidades que se desprenden de esa carencia. En cierto modo utiliza a algunos personajes como paradoja. Estos personajes expresan ideas que enlazan con "Papeles de Miguel".

Entre los personajes de "Quartel de Palacio" cabe citar a Guadalupe y Baldomero, que se conocen queriendo atrapar a la gata. Queriendo atrapar a la gata se encuentran también de nuevo Luis y Ágata. Los dos encuentros son en la noche. Hay una atención especial en la obra por los seres marginales; la enana Guadalupe es uno de ellos:

> Guadalupe es una enana; aunque enana hipofisaria, no acondroplásica. Es decir una enana perfectamente proporcionada.[996]

El narrador quiere poner de manifiesto en la enana su capacidad para el amor y lo hace a partir de la relación que establece con el sereno Baldomero. Hay en el capítulo once de **Octubre, Octubre**, que se titula "La enana feliz", una reivindicación de la sexualidad por

[993] Ibidem, 553
[994] Ibidem, 508
[995] Ibidem, 554
[996] Ibidem, 391

parte de los seres marginados físicamente. De alguna manera se expresa que, en la sociedad actual, sólo la juventud y la belleza física tiene derecho al sexo. La historias amorosas entre Guadalupe y Baldomero, y entre Pablo y María, son un contrapunto a esta forma de entender y vivir la sociedad actual:

> Paladea por anticipado la noche: él sube al piso, y la llama "muñeca", y juegan por la casa... y ella se mueve desnuda sobre la mesa, y mútuamente se gozan, cada uno en el paraíso con su media naranja.[997]

Don Pablo, cuando inicia su relación amorosa con María, es ya mayor, tiene cataratas. Y es entonces cuando el personaje siente que se han despejado sus nieblas y puede ver con una claridad aún más deslumbradora, precisamente por su ceguera. Se refiere, así, al mito homérico del ciego que está tocado de la gracia de ver más allá de las apariencias sensibles. Ver es, pues, sabiduría y sinónimo de luz interior. Esta forma de ver la realidad, también, la canta el tango "Barrio Reo", cuyo contenido estremece a Pablo:

> "Escucha el ruego del ruiseñor
> que hoy que está ciego
> canta mejor"[998]

Feli, otro personaje de Quartel de Palacio, es ciega, y es gracias a eso que sabe más que los otros. Según ella la gente no sabe engañar a los ciegos. Compone las palabras pero la voz traiciona.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[997] Ibidem, 395
[998] Ibidem, 221

V.1.3. Nombres y objetos

Hay una idea recurrente en todo **Octubre, Octubre** y en la novelística de este autor: es la importancia de los nombres propios. Un nombre propio que es común con alguien a quien quieres es una palabra para la intimidad, de uso exclusivo; lo que Natalia Ginzburg nota del léxico familiar.

> Más de medio siglo que nadie le llama Saulo, nombre heredado de aquel bisabuelo que murmuraba fue negrero. Nadie viviente sabe que así le bautizaron. ¡Saulito![999]

En Pablo, en lo que concierne al sentimiento de identidad en relación con su nombre, el proceso es inverso al de Paco. Para cada uno el nombre corresponde a etapas distintas de su vida y están en relación con la categoría social y la edad. Con Pablo será María quien defina su posición:

> Ha pasado por cuatro, definidas por el nombre que le dió María. En la primera le llamaba "señorito"...después fue el "señorito Pablo"... y pasó a ser "don Pablo" durante muchos años. Ahora, desde hace pocos meses, ha logrado al fin ser solamente "Pablo". Y aún aspira a tener un nombre que sólo ella utilice, ser exclusivamente para María cuando le llame como nadie: Saulo[1000]

Además de señalar la relación del nombre con la sociedad y con la identidad profunda del ser, debemos hacer notar la importancia del mundo afectivo familiar que hay detrás de cada nombre. Incluso cuando la madre ha sido castradora:

> Por eso, bajo el relámpago entregó a María su nombre infantil, su verdadera identidad. "Saulo", el que no escuchó nunca a nadie, salvo en las últimas palabras de su madre.[1001]

Siguiendo las pautas de la onomástica significativa o simbólica, el autor da una gran importancia al nombre de los personajes y lo relaciona con distintos aspectos. En el caso de Pablo hace también una alusión directa a la Biblia en la persona de San Pablo. Vive su historia personal en esos últimos meses como una revelación, al igual que la vivió San Pablo:

> ¡Esos siete escalones! Camino de Damasco para Pablo. En sus madrugadas musicales revive una y otra vez el momento de su caída, de la Revelación... y él contestó bajito, sólo para ella, "Saulo"[1002]

El nombre del referente personal unido por lazos afectivos se convierte en invocación. María le dice a Pablo que repetía en la oscuridad las palabras "señorito Pablo", como cuando se reza. Para María, como para Miguel, el nombre de la amada es un mantra. Hay un componente, en cierto modo religioso, muy intenso detrás de cada nombre, debido al valor que se da a la palabra, signo de identidad y de intimidad.

Casi todos los nombres propios que aparecen en el texto son distintos a nivel familiar. El autor, al ponernos de manifiesto la importancia de los nombres, trata de alguna manera de mostrarnos la cantidad de vida que hay detrás de cada nombre. Paco tiene también otro nombre íntimo con el que le llamaba su madre:

---

[999] Ibidem, 33
[1000] Ibidem, 476
[1001] Ibidem, 252
[1002] Ibidem, 251

Oírse llamar por ella era una gloria:"Curro, Currillo, ven acá" Porque antes era Curro...¡Esa es la cuestión; que ahora es Paco![1003]

Paco sabe también la importancia social del nombre. Sabe que nunca dejará de ser Curro, pero que es preciso ser Paco y luego Don Francisco para que no le avasalle nadie; para mirar a los señoritos de tú a tú. Para los gitanos Paco es el Brijao. Con el cambio de nombre también se evidencia que todo lo que se refleja en el lenguaje es incorporado a la conciencia:

A mí me llaman en mi tierra El Brijao. Desde mi bisabuelo, que le llevaron con grilletes al penal de Ceuta por haber matao a uno de una puñalada. Porque en caló Brijao quiere decir "Encadenado".[1004]

Flora ha tenido otros nombres. Flora, con Paco, volvió a ser Maipú y después Florita. También Feli, ante la confesión de Paco, se permite confesar su verdad. Sus parroquianos creen que se llama Felisa, cuando su nombre es Felicidad. Gil Gámez, personaje misterioso, mágico, sabe muchas cosas de los personajes, hasta el nuevo nombre que recibirá Águeda. Hay que señalar que si la mayoría de los personajes han tenido otro nombre en el pasado, Águeda lo tendrá en el futuro:

- ...¿Y esta Águeda, la del desmayo hace un momento?
- Se llama Ágata, aunque ella lo ignore todavía.
- ¿No lo sabe?
- No es cuestión de saber, sino de hacerse lo que se es.[1005]

El deseo de transformación es tan fuerte que de alguna forma Luis y todos en general quieren que se produzca; de ahí que utilicen todos los medios para conseguirla. Cambiar el nombre puede significar ser distinta cuando se confiere a las palabras un poder mágico. En el fondo parece que las palabras hacen las cosas y no al revés. Es como si los personajes pensasen que sólo si trascienden el primer nombre de las cosas pueden avanzar e iniciar el cambio:

...el tema de Águeda de la santa, de su nombre, la transformación de todo se plasmó en esa ides, rebautizarla en Ágata,...Águeda transformándose por obra de Pigmalión, endureciendose como madre cruel, como dios luna y de la guerra...[1006]

En relación con el personaje de Jimena el narrador dice de ella que es la Blanca Paloma, como nombran los andaluces a la Virgen del Rocío, y si Jimena es Paloma, Paco es milano. El nombre de Jimena para Paco tiene también su historia:

le pregunté a la Tere tu nombre. Y fue y me contestó que Jimena. Me hizo gracia. Es nombre de pueblo. Jimena de la Frontera. ¡Un castillo más enricao que tiene! me dije, pues no será tan señorita si tiene ese nombre. Me quedé agradecido.[1007]

A lo largo de la novela, en diversas ocasiones se hace alusión a la Blanca Paloma para referirse a la madre, la novia, la Virgen del Rocío. Paco, cuando cae enfermo, al ver a Jimena,

[1003] Ibidem, 290
[1004] Ibidem, 554
[1005] Ibidem, 103
[1006] Ibidem, 213
[1007] Ibidem, 287

sus primeras palabras son:"Paloma...Jimena..."

Los personajes secundarios a menudo están caracterizados por un objeto que les pertenece, una forma de vestir o hablar, un lugar; están ligados a aquél estrechamente, de manera que su aparición en el seno del relato evoca, aun *in absentia*, el personaje del que son emblema. El emblema es un ejemplo de utilización metafórica de las metonimias: cada uno de esos detalles adquiere un valor simbólico. En un sentido más restringido, la descripción física de un individuo, los detalles de su indumentaria, algún gesto característico, pueden ser considerados emblemáticos, significativos de la condición social, del carácter moral o de la sicología de los personajes.

Entre los objetos que aparecen en "Quartel de Palacio" están las fotos. Son un *leitmotiv* en la obra que, además de tener una función estructural, sirven para hacer visible la acción del tiempo en los personajes, sus sentimientos y sus empresas.

El valor de la fotografía, como testimonio, como medio de comunicación, es sintomático para muchos personajes, en concreto Luis, y también para Paco que guarda la foto de su madre:

> Saca la fotografía y le cuenta a la madre lo que ha pensado. La arrugada cara, cuyos ojos intensos la hacían tan luminosa de joven, sonríe con la misma boca que el hijo.[1008]

El estado de ánimo no se expresa directamente, sino por medio de objetos, acontecimientos, situaciones que representan la equivalencia de la emoción. Como correlato objetivo, los objetos se transforman en espejo de lo subjetivo. Pablo también guarda el retrato de su madre; el retrato está en su casa, sigue en su sitio, en el salón: la madre de Pablo sentada, empuñando el abanico como un cetro, erguida y dominadora su cabeza. Aunque está muerta, sus ojos fríos parece que están vigilando a María, inquieta por ese retorno de la muchacha, dispuesta a defender a su hijo, como veinte años atrás.

La novela es un objeto artesanal que refiere un mundo al que da un significado. Los objetos forman un todo con el personaje representado y, en ocasiones, ganándole por la mano adquieren una suerte de vida inquietante; los objetos y, por consiguiente las palabras que los designan, se convertirán en la expresión de cierta relación o en la señal de identidad de cierta servidumbre.

De entre todos los objetos que aparecen en la novela, los regalos que intercambian entre sí los personajes adquieren una función descisiva. Los regalos son una de las múltiples formas con que los personajes demuestran su personalidad. La mayoría de los personajes se hacen regalos unos a otros. Don Pablo regala a María un perfume:

> Don Pablo le ofreció un perfume elegido por dos razones: la de no haberlo ofrecido antes a ninguna y, sobre todo, la de llamarse "Vivre" y expresar así sus ansias tardías.[1009]

Por su parte, María regala a Pablo la música que a él le agrada, le entrega el *Aus meines Lebens*, el cuarteto autobiográfico en Mi menor de Smetana. A través de los objetos, los personajes y en última instancia el autor implícito, hacen una epifanía de lo ordinario, de lo cotidiano. Paco regala a María un pañuelo:

> María, a su vez,le sorprendió a él cuendo exhibió el regalo recibido de Paco: un bonito pañuelo

[1008] Ibidem, 290
[1009] Ibidem, 252

estampado.[1010]

En el ofrecimiento o en la dádiva algunos personajes piensan en aquello que a ellos les gusta o que les gusta a los otros; las dos formas de obrar, además de darnos a conocer los gustos de los personajes, son también índices o marcas de personalidad, tanto del que da como del que recibe. Jimena regala a Paco unos botones:

> y al subirse el pantalón un poco, mostrar unos botones camperos flamantes. El regalo de Reyes de Jimena, que casi palmotea de alegría.[1011]

Los objetos que encontramos en el texto son en cierto modo indicios que remiten a un sentimiento, a una atmósfera. Paco regala a Jimena una cajita de música que escucha todas las noches, debajo de la sábana y las mantas, junto a su oído, para que no lo oiga su padre. Gil Gámez regala a Flora la faca que perteneció a Paco. No entiende el regalo al principio, sólo más tarde entenderá el significado. Los regalos enlazan las historias de los personajes, son un hilo sutil que los une en el presente y con el pasado:

> Es una gran faca con mango de asta y toscas volutas en la hoja, entorno a una fecha: "1859". Se quedó tan asombrada al desenvolver el paquetito...Se aleja al fin del extraño obsequio convencida de que algún día conocerá su sentido.[1012]

En este caso el regalo anuncia otro regalo: la relación que establecerá con el dueño de esa faca. El regalo será un objeto mágico, por cuanto pertenece a Gil Gámez. Es un objeto con poder. El objeto que ha pertenecido al otro es su metonimia, la parte por el todo, la causa por el efecto, el continente por el contenido. Paco explica la historia de la faca a su amor: Jimena.

> La faca de mi abuelo. Cachicuerna, así de grande, recia...En la garganta se clavó a un cochino jabalí que le sorprendió sin escopeta... En ella aprendí los primeros números, que los tenía escritos en la hoja:"1859". Fue de mi bisabuelo: se la quitó a un bandido al que mató.[1013]

Hay que destacar que en la novela hay pocas referencias al dinero. Se hace alusión a él cuando los bienes son un valor, un testimonio de gratitud. Un ejemplo de ello es el testamento de Flora a favor de Paco. El dinero es una posibilidad más de mostrar el cariño, un último regalo.

El tema de la herencia está presente también en novelas posteriores, recordemos **La sonrisa etrusca**. No es de extrañar, pues el tema de la muerte emerge en su novelística con gran fuerza. La herencia es una forma de expresar la continuidad delante de la discontinuidad física.

A modo de síntesis podemos decir que a través de distintos personajes el autor nos pone de manifiesto que la misma realidad objetiva puede ser reflejada de maneras diferentes por hombres diferentes. Su dependencia estriba en la forma, en la praxis acumulada en la filogénesis y en la ontogénesis, en el bagaje de saber y de experiencia. No obstante hay una realidad objetiva independiente del entendimiento cognoscitivo.

En relación con sus personajes, Miguel en algunos de ellos pone de manifiesto su lado

---

[1010] Ibidem, 252
[1011] Ibidem, 260
[1012] Ibidem, 261
[1013] Ibidem, 261

adolescente y absolutista y en otros su lado maduro y relativizador. Al final de la novela hay un momento en que los personajes, más allá del pasado o del futuro, adoptan el presente como única forma de vida.

"Quartel de Palacio" puede considerarse el contrapunto a las historias de "Ágata" y "Luis". En esta obra el autor quiere integrar lo femenino y lo masculino, lo consciente y lo inconsciente. Los sentimientos y las imágenes están a menudo por encima de la razón. Algunos personajes no tienen una postura racionalista, sino próxima a un intuicionismo del sentido común. Hay también un deseo de equilibrio entre la razón y la sensualidad. Si la literatura es expresión, está condenada a la complejidad y a la ambigüedad. La literatura debe mostrar la pluralidad y la complejidad de la realidad.

Tanto en "Papeles de Miguel" como en "Octubre, Octubre" los personajes expresan estados de emoción que les produce la experiencia amorosa tanto a nivel místico como sexual. La escritura es un medio de expresión de esas vivencias y a la vez de reflexión. Hay que destacar que el narrador de "Quartel de Palacio" nos da su visión de la vida, de los acontecimientos, de los personajes y a la vez nos da la suya propia. De esta forma la obra literaria se inscribe como producto de una sociedad concreta: su trascendencia se basa en elementos particulares, próximos al emisor pero, al mismo tiempo, es capaz de rebasar sus límites y materializarse, como acto de comunicación, en expresión efectiva.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

V.2. Definidores políticos y sociales en "Quartel de Palacio"

"Papeles de Miguel", "Ágata" y "Luis" están escritos desde el mismo punto de vista: el yo protagónico. "Quartel de Palacio" en cambio lo hace desde el punto de vista del narrador en tercera persona. Es una visión, desde fuera, de hechos conocidos. El distinto punto de vista determina la estructura narrativa.

Para Ágata y Luis el barrio Quartel de Palacio es el escenario, la comparsa, el testigo, el contrapunto. En "Papeles de Miguel", en cambio, el barrio no es casi nada respecto al personaje, no es un lugar de relación, funciona como imagen del momento espiritual que vive Miguel. Éste va cambiando de escenario, de barrio, dentro de la ciudad de Madrid. Su movimiento dentro de la ciudad se contrapone a la inalterabilidad del "Quartel de Palacio". Me gustaría señalar la casi no presencia de Ágata en este texto. Por el contrario Luis está muy presente, en él se refleja su historia política; su conciencia social es la que le permite compartir su mundo con muchos personajes.

El novelista Miguel se sirve de Luis, como viajero que es, para acercarnos a una realidad más personal. El narrador, en "Quartel de Palacio", atrapa al lector a través de Luis y le descubre un barrio de Madrid, una realidad social.

Este barrio es un microcosmos que se desentraña en otro microcosmos más pequeño que es la casa, la escalera donde vivirá Luis. Si al hablar del barrio en general Luis nos sitúa en calles,plazas, bares, teatro, al llegar a la casa podemos contemplar a los hombres, compañeros de Luis, testigos de la nueva historia que va a vivir**.**

Octubre, Octubre es una novela total a la vez que una crónica de la España contemporánea. En el texto de "Quartel de Palacio" el narrador nos acerca a la realidad social mostrándonos lo que el novelista todavía no había dicho por medio de los "yo" protagónicos de Ágata y Luis y, por otro lado, nos prolonga la historia social, al cabo de los años, en "Papeles de Miguel"**.**

Octubre, Octubre es asímismo un documento histórico-social por las referencias políticas, económicas, científicas, tecnológicas y de poder, y por las referencias a la expansión económica, urbana y cosmopolita.

La novela surge en un contexto social determinado que en "Quartel de Palacio" se pone ampliamente de manifiesto. No es un relato de acción. Ésta no aparece más que para permitir el desarrollo de un relato de conocimiento. Los personajes hablan para comprenderse, no para actuar. La acción es insuficiente porque todos los esfuerzos se dirigen a la búsqueda del ser, de uno mismo. Quiero resaltar la capacidad del autor para crear un mundo personal lo suficientemente complejo como para hacernos pensar en ellos como seres de carne y hueso. No en vano la complejidad es una característica en su obra. Otra característica fundamental se sustenta en que muy pocas cosas aparecen estáticas o petrificadas. Hay una gran movilidad. Según la concepción sociohistórica del psiquismo la verdadera fuente de la psique se encuentra en las relaciones sociales. En el hombre, a diferencia del mundo animal, el proceso de acumulación de la experiencia de la especie es externo con respecto al sujeto: configura el patrimonio histórico cultural. La apropiación, por aprendizaje social, de ese patrimonio, va a ir construyendo su psiquismo. La actividad psíquica humana está determinada socialmente, y tiene, por lo tanto, carácter histórico. No existen formas ni contenidos universales, válidos para todo hombre en toda época y cualquier sociedad. Todo lo que constituye el psiquismo ha sido interiorizado por un sujeto histórico, *a posteriori* de su conquista en el plano colectivo, a lo largo de un proceso de construcción social del conocimiento y su acumulación en la cultura, evolucionando en siglos de trabajo

humano sobre la realidad.

Esta obra literaria describe también cómo vive la situación política una parte de la sociedad de los años sesenta. Para ello el autor utiliza distintos personajes. Los más característicos son don Ramiro y Lina y Guillermo. Con visiones políticas completamente contrapuestas forman de alguna manera parte de la historia personal de Luis y nos dan, desde distintos ángulos, la imagen de los dos bloques en la España de Franco. Los acontecimientos históricos que se nombran a lo largo del texto sirven para afianzar la cuestión de las fechas.

V.2.1. Personajes y sus ideologías

La guerra civil española también está presente en "Octubre, Octubre". El planteamiento que hacen los personajes sobre la contienda es eminentemente un planteamiento ético. Don Pablo al comienzo de la guerra Civil estaba en Santander. José Luis Sampedro también. El narrador ahora sitúa a don Pablo en Madrid y nos lo presenta cómo un fracasado, un perdedor:

> en el país dictatorial que le frustró su vida de profesor y de hombre político republicano[1014]

En la novela se hace alusión a personajes históricos: Carlos Marx, Pablo Iglesias, Maura, Paula Fraile, Jaime Vera. Ildefonso y Lorenza, cuando van al cementerio a visitar a su hijo muerto en la guerra civil, van a visitar también al "Abuelo", Pablo Iglesias. Si Don Ramiro en "Octubre, Octubre" representa la España franquista, Ildefonso la republicana.

> ...¡que mi portero actual conociese a mi familia!, todavía me asombro, pobre Ildefonso...testigo vivo del barrio, viejo republicano, ¡qué hombre tan entero! hasta Don Ramiro le respeta, pese a sus ideas "nefandas"...[1015]

Ildefonso y don Ramiro viven en la misma escalera. Don Ramiro es un personaje tópico y, como tal, la visión que tiene de las cosas responde a esa estructura. Hay en este personaje una percepción de la sociedad alejada de una idea de progreso real y, ciertamente, esa idea de progreso ficticia le confunde. Si él es un símbolo de una forma de comportamiento, lo que ve también lo es:

> -Vea -reanuda don Ramiro-: todo un símbolo. Arriba lo divino,"la noche serena" de Fray Luis; a nuestra izquierda la Almudena, es decir el Altar; en el centro, los encinares de la Casa de Campo, la tierra de nuestros antepasados; a la derecha, el palacio, el Trono... El modelo del orbe; todo un programa vivo...¡Una triple bandera para morir por ella: Dios, Patria y Rey![1016]

En Don Ramiro se manifiesta la contradicción y a la vez la síntesis que en todo hombre hay entre lo histórico y lo atemporal. Hay una serie de elementos de la civilización cultural que el personaje utiliza para interpretar la experiencia ordinaria como extraordinaria. Don Ramiro significa el orden mantenido por la fe en unos conceptos que no pueden significar nada. En contraposición a ese mundo, el suyo, tan ordenado, está lo que don Ramiro llama Babilonia. Para don Ramiro, como para otros, todo lo que es diferente, nuevo, es Babilonia. Para ello lo mejor es no abrirse al exterior, permanecer encerrado, no

[1014] Ibidem, 33
[1015] Ibidem, 52
[1016] Ibidem, 61

mancharse:

> ...Vea esos dos rascacielos, la torre de Madrid, el edificio España. Ese es el peligro, esas Babeles, esos monumentos de soberbia, esos nidos de extranjerismo, esas imitaciones de lo yanqui...[1017]

La visión del personaje, Don Ramiro, de Madrid como una Babilonia no es nueva. Comparte con los hombres del XIX la visión de las ciudades: N.Oller, Galdós, Clarín y el capítulo segundo de "Octubre, Octubre" se titula "¡Babilonia Babilonia!". El tiempo predominante para este personaje es el pasado. Cada instante pasado se vuelve más seguro, más definido, más accesible a la contemplación e incluso a su goce. Quiere la seguridad. Delante del personaje de Don Ramiro, y del pueblo en general, uno se pregunta en qué grado y dirección ejerce su influencia la sociedad en el desarrollo de los individuos.

Otro personaje, que vive en el mismo edificio desde hace bien poco, es Luis. Éste, como viajero y recién llegado, está abierto a una realidad exterior, social. El novelista se sirve del texto de "Luis" como puente entre "Ágata" y "Quartel de palacio". "Ágata", esencialmente, significa el mundo interior; la situación afectiva en que es presentada al comienzo de la novela la aboca de una forma inequívoca a un ensimismamiento. Luis, en cambio, vuelve de París y busca en Madrid su historia, que se encuentra en el barrio Quartel de Palacio, su barrio. En algunas ocasiones el novelista, en el texto de "Luis", adelanta la presencia de personajes secundarios que serán los verdaderos protagonistas de "Quartel de Palacio".

El autor se sirve del hecho de que Luis hace muchos años que no está en Madrid para que se sienta obligado a hablar con personajes mayores que conservan una gran memoria, que viven esencialmente del recuerdo y que siempre han vivido en Madrid, como es el caso de Don Pablo. Hay que señalar que Ágata es más joven que Luis y que además su infancia no se sitúa en Madrid, por ello Pablo será el mejor interlocutor. De este modo el narrador de "Quartel de Palacio", por medio de Luis y otros personajes, nos dará una visión más amplia de una parte de Madrid en los años treinta y sesenta. Para Luis es fácil hablar de estas dos épocas, la republicana y la franquista, puesto que hay un vacío en su memoria de los veinte primeros años del franquismo. Gracias a ese vacío es capaz de sorprenderse por lo que ve, mientras que para otros es difícil, o no es muy fácil, ver el cambio, ya que están completamente inmersos en la sociedad. Don Pablo le acompaña a los lugares de su infancia.

> ...La Cruzada,...retorné con don Pablo, tomábamos un vino a mediodía, él siempre su oporto...[1018]

En contraste Don Ramiro le habla a Luis de otra Cruzada:para él, símbolo, España es perpetuo cruzado de la historia.

Hay que señalar que la indefinición política de Luis contrasta con la definición de los personajes que aparecen en "Quartel de Palacio". Ello se pone en evidencia cuando Luis asiste a una manifestación. Se une al grupo de Guillermo, pero en el transcurso de la manifestación no puede más que encontrarse consigo mismo. No se siente que pueda formar parte del grupo. Quizás ha estado demasiados años fuera o tal vez hay en su forma de ser algo que le dificultará siempre formar parte de un grupo:

> ni aún ahora puedo sentirme unido a los míos, a los que he creído mis raíces, ni aún cuando mi sangre late como la suya...ni aun ahora me enfrento al enemigo con ellos, me deprime ser así, comprendo que soy ajeno a todos, indiferente a sus ideologías, me alegro: todas falsas, grises y rojas, dos caras de la

[1017] Ibidem, 62
[1018] Ibidem, 51

misma moneda, para comprar el orden, el progreso, ¡Cómo si el hombre hubiera progresado nada desde Osiris! ¡cómo si hubiera servido para algo su Cristo o su Lenin![1019]

Cuando más tarde Luis es retenido por los guardias, vive la violencia y, como es lógico en su personalidad, esta viodencia será un detonador importante para su crecimiento, que en él significa encontrarse consigo mismo. Le pone de manifiesto su manera de ser, en definitiva también cobarde:

me confiere la gracia de iluminarme sobre mi impotencia, me revela que no es permanente, sólo cuando intento el error, ser otro...esa mano me otorga la confirmación me enseña la primera ley de la vida. ser lo que se es, tigre o árbol, liquen o granito, víctima o verdugo, héroe o cobarde...yo Luis I el Humillado[1020]

La bofetada del "gris" al final de la novela de nuevo aparece en su recuerdo. Luis es humillado por Paco y esta humillación le recuerda aquella otra. Si entonces creyó que la bofetada manifestaba aspectos de él respecto a la sexualidad, cuando de una vez se da cuenta que ahí no está su problema definitivo, ve que lo que hay en él no es sólo una impotencia sexual, sino una impotencia vital:

los hechos son los hechos y tengo que afrontarlos, ya no es cuestión de sexo, sino de coraje, ¿por qué aguanté la manotada? un empellón y doblé el lomo, ahí empezó todo, no puedes comprenderlo, sería preciso explicarte lo que pasó el día de la manifestación.[1021]

En esta novela de una manera implícita se da mucha importancia a las circunstancias que potencian el dinamismo y, en definitiva, al coraje para vivir: coraje para la memoria, coraje para el olvido, coraje para ser hombre, coraje para ser lo que se es. Los personajes viven en su tiempo y son necesariamente seres sociales e históricos, pero también subsiste en ellos el hecho biológico de su mortalidad, su deseo de absoluto y eternidad. Políticamente Luis ha asistido a dos acontecimientos históricos importantes que significaban esperanza. Uno de ellos es la proclamación de la República en la adolescencia:

...gracias a Antonio viví más intensamente los primeros días de la República, aquella embriagadora efervescencia...ayudamos a derribar en la plaza la estatua de Isabel ll, colocamos allí un busto de la República y un retrato de Galán y García Hernández,...[1022]

Ha vivido otras revoluciones. En su juventud, años más tarde, se encuentra en Argel. Tiene más de veinte años y vive la revolución argelina. El encuentro con Émile, su compañero en Argelia, le sirve a Luis para hablar de España en estos años. Ante la insistencia de Emile aprobando su vuelta de París, porque ésta es su tierra y aquí vive en paz, responde que es la paz de las prisiones. Ese encuentro con Emile en Madrid le sirve también para recordar aquellos días en Argel:

...aquel trece de mayo del cincuenta y ocho...qué delirio en el Forum frente a los mármoles del Gobierno General...el anuncio de que Massu aceptaba presidir el Conité de Salvación Pública..., el trueno de alegría,¡qué griterío!...[1023]

[1019] Ibidem, 399
[1020] Ibidem, 400
[1021] Ibidem, 617
[1022] Ibidem, 318
[1023] Ibidem, 352

Poco a poco, a lo largo de la novela Luis, se irá introduciendo en la vida de Madrid y a través de Guillermo entrará a formar parte del mundo de la clandestinidad, de la comunicación de ideas en la clandestinidad. Recordemos que si las relaciones sociales constituyen la fuente del siquismo, su proceso genético se encuentra en las formas objetivas de la actividad humana. Entre ellas adquiere especial importancia la comunicación. Guillermo es el interlocutor político de Luis; también es el personaje que se opone a don Ramiro en ideas:

> una organización clandestina, Guillermo y Lina andaban en esto, las clases son de verdad pero además tapadera, se reproducen octavillas, vienen obreros más viejos como si fueran alumnos, después se quedan un rato, a veces hasta muy tarde...[1024]

Cuando se habla de la lucha política, en ella vemos involucrado al irlandés Shannon. Hay que señalar que Luis utiliza la palabra catacumba para hablar de la lucha en la clandestinidad. El autor, después de más de quince años de democracia, aún considera la catacumba como espacio necesario para que se produzcan los grandes cambios sociales. Para Guillermo las catacumbas derrumbaron el imperio y define así el concepto de catacumba:

> ...en las catacumbas anida la verdad, la telúrica y profunda, más cierta que bajo el sol, "por las catacumbas -brindé yo en secreto-, por ese mundo al margen de los de arriba, de los que oprimen y aniquilan..."[1025]

El componente político, histórico y social es muy importante en "Quartel de Palacio". Hay varios personajes comprometidos en política de una forma directa o indirecta: Ildefonso, Guillermo y Ramiro de una forma evidente. Por medio de estos personajes se nos da una visión múltiple de la sociedad:

> La función del pueblo no es la de gobernar, sino de seguir fielmente a su Caudillo, cuando éste es tan sabio como cristiano...Lo contrario lleva al caos, decreta don Ramiro, Pero Ildefonso replica que no hubo desorden el 14 de abril y en cambio el caudillo ese provocó un cataclismo el 18 de julio...[1026]

El autor se sirve de los personajes para hablar de la situación política de España y de una forma especial de cómo vive esta realidad el pueblo. El narrador quiere poner en evidencia el dinamismo de la realidad, que obliga a ir introduciendo nuevas ideas o temas. Nada puede permanecer indefinidamente:

> El pueblo es hoy una pequeña minoría entre las masas paralizadas por la represión y compradas por el consumismo. Pero esa minoría va creciendo, se va creando la conciencia de clase...
> En la película Enrique V, de Lawrence Olivier...había un espléndido verso de Shakespeare: "La hierba crece de noche" Pues en la noche de España crece la hierba de la conciencia política[1027]

A través del texto nos damos cuenta de que el narrador tiene una amplia cultura. El mundo es visto desde la perspectiva que sólo se pueden descubrir en los cruces de época y de cultura. Curiosamente Luis, tan teórico en la mayoría de cuestiones, en política no es así, seguramente porque la política en él es algo muy real:

[1024] Ibidem, 545
[1025] Ibidem, 213
[1026] Ibidem, 219
[1027] Ibidem, 162

La praxis es para Luis una palabra; el hambre una verdad de piedra[1028]

La opción política aparece en múltiples ocasiones, como referente, en los momentos de fiesta y de celebración. El día de nochevieja en la caverna, cuando se brinda por el nuevo año, cada uno de los personajes lo hace por sus ideales.

"Por la Patria y su Caudillo" prefiere don Ramiro, pensando en soltar un discursito. "Por el socialismo" contraataca Ildefonso. "Por Ildefonso", lanza Guillermo.[1029]

También se pone de manifiesto que para él una verdadera transformación no significa sólo un cambio de poder, sino también a una transformación personal a fondo, de raíz. Luis hace mucho hincapié en no confundir el cambio social con el cambio individual:

Después de Franco, ¿qué? No lo saben bien. Sólo palabras. Libertad, democracia...la verdad verdadera: ellos seguirán siendo como siempre...[1030]

El espacio Madrid - en concreto un barrio- se convierte en revelación de la vida de los hombres. Hay un espacio subjetivo y otro objetivo en "Quartel de palacio". En lo político es visible por parte de algún personaje el deseo de pasado. La forma de pensar de don Ramiro es casi un tópico para una parte de la sociedad española que se expande a través de la educación. Recordemos que, en ciertas escuelas, el ultraconservador discurso de Donoso Cortés de ingreso en la Academia era aprendido y recitado de memoria:

don Ramiro el otro día condescendió a "dialogar con el pueblo","¿oíste el discurso de Franco en Burgos,Tere" saltó la respuesta como una ardilla, sin mala intención, "¡ay, don Ramiro, esas cosas no son para los pobres!" don Ramiro imperturbable, claro, de nuevo hizo el milagro de la transubstanciación, se aplicó la respuesta a su favor, una prueba de que a la gente no le gusta la política, el pueblo es sano y desconfía de los partidos, quiere un jefe cristiano, paternal y fuerte, al timón del estado sólo las minorías.."verá usted Madero, le prestaré a Donoso Cortés..."[1031]

El observador-narrador se introduce en la tupida red de los indicios y de las interpretaciones que le dan a conocer la sociedad en que vive; cumple de esta manera una verdadera reflexión del entendimiento sobre sí mismo. Cuando entiende la sociedad de la que forma parte, se entiende más a sí mismo y entiende reflejamente las diversas interpretaciones ideológicas de la realidad social, a la vez que es capaz de valorar y situar críticamente. En relación con el pueblo y respecto a la dictadura de Franco nos dice:

De esta dictadura podrá pensarse lo que se quiera, bueno o malo; pero imposible decir que tiene con ella al pueblo: El pueblo no está. Por mucho que hablen de Cortés representativas y otros simulacros.[1032]

A la vez que el narrador nos caracteriza a unos personajes, el novelista nos define una sociedad en general. Hay que añadir que el narrador de "Quartel de Palacio" es más directo siempre en sus comentarios políticos de lo que lo son Ágata y Luis. Es un narrador omnisciente. No tiene miedos. Creo que es muy evidente el distinto tono entre Ágata y Luis y el narrador:

[1028] Ibidem, 164
[1029] Ibidem, 222
[1030] Ibidem, 538
[1031] Ibidem, 53
[1032] Ibidem, 259

> Nada le impide cantar a pleno pulmón las jornadas de Burgos. Certeramente las ha resumido el titular de Arriba en su extraordinario del domingo: "Veinticinco años después y como entonces"[1033]

Además de referencias explícitas al socialismo, comunismo y franquismo, hay una ideología política que de una manera u otra, a lo largo del libro, está presente: el anarquismo. El narrador nos presenta a una serie de personajes que tienen o han tenido en su familia relación con el mundo anarquista. Es el caso de Paco:

> De la política le desengañó además su abuelo, que puso las esperanzas de su juventud en el anarquismo para verse luego abandonado por los pocos supervivientes[1034]

El contacto entre lo real y el individuo se resuelve en la narración mediante el realismo, y perteneciendo indefectiblemente todos los personajes a una época, a un pueblo, a un medio que está en relación con ciertas representaciones y fines históricos, dado que la naturaleza individual de la obra de arte lleva consigo detalles particulares y especiales sin los que no podría ser comprendida o interpretada.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

V.2.2. Instituciones y su influencia

La expresión, la novela, concreta siempre, refleja la circunstancia comunicativa en que tiene lugar, pero también un contexto más amplio: las relaciones sociales, en cuya dinámica se generan todos los elementos de forma y contenido del lenguaje, todo el repertorio de juicios de valor, puntos de vista, toda la ideología con que se comunican a sí mismos y a los demás sus acciones, deseos y sentimientos. Por todo ello en la novela hay comentarios sobre distintas instituciones, entre ellas la actitud de la Iglesia respecto a la política y la sociedad en general.

> - Ahora ya la fiesta del trabajo es otra -le recuerda Pablo-. Por lo menos para los curas. El papa la ha puesto en el primero de mayo. San José Artesano, la llaman...Echarán agua bendita sobre las banderas rojas, pero no destiñen, no.[1035]

La visión de la Iglesia a través de Luis es muy explícita; para él los curas llaman religión a lo suyo, y mitología a las creencias de los demás, pero lo suyo es otra mitología. Y considera que construir una ciencia llamada Teología es un fruto del orgullo humano. Luis ignora si hay Dios o dioses o no, pero le resulta evidente que ningún Dios puede ser tal como se lo presenta la Iglesia romana.

En "Quartel de Palacio" se nos presenta una sociedad organizada y cómo esa organización determina las relaciones de los hombres que viven dentro de ella. El desarrollo de la cultura es una condición necesaria para el progreso humano. Sobre la educación dice Ágata:

> Es monstruoso, pero tiene razón. Aquí no interesa educar, sino dar la sensación. ¿Tenemos los mejores matemáticos? No, ni se habla de eso. Pero se han construido tantos edificios, publicado tantos libros y gastado tantas pesetas. Cifras, ladrillos. ¡Qué honor, cuando volví de Francia y conseguí aquella beca en

[1033] Ibidem, 60
[1034] Ibidem, 140
[1035] Ibidem, 259

el Consejo Superior; que diferencia con París! No tenían dinero ni para las suscripciones a revistas indispensables.[1036]

Shannon, el hombre que ha vivido en **El río que nos lleva**, está dispuesto para la lucha. Aquel hombre contemplativo se ha vuelto activo en **Octubre, Octubre**:

...enseñar es lo nuestro, daríamos clase a algunos jóvenes, aprendices y obreros, ayudarles a hacerse conscientes, luchadores futuros, hasta Shannon se adhirió, dispuesto a enseñar inglés...[1037]

En una concepción biológica del psiquismo hay un reconocimiento explícito de la prioridad de lo biológico sobre lo social. Nuestros sistemas de creencias son aquellos que la mente, como estructura biológica, estaría preparada para eleborar: el aprendizaje social resulta así preprogramado genéticamente. En **Octubre Octubre** podemos obsevar las preferencias del novelista por la carrera de biología. Uno de los personajes principales, Ágata, es profesora de biología y a lo largo de la obra hace varias alusiones a sus conocimientos y a las posibilidades que tiene esta ciencia en el presente y en el futuro:

La genética,¡eso si que es revolución!¡Cuántas desgracias se aliviarán con la genoterapia! Los pobres subnormales, esas"taras por los pecados de los padres", según la antigua Iglesia, barridas por la ciencia.Esos "castigos de Dios"; ¡qué religion más salvaje! La genética revolucionando nuestras vidas.[1038]

De alguna manera el autor cree que esta ciencia descubre verdades que antes eran consideradas como misterio o como manipulación de la vida del hombre. Hay una cierta idealización de la biología, como si totalmente dependieramos de ella.

No tenía apenas idea de la foliculina, hasta ese artículo que hube de traducir el otro día.!Qué monstruosa educación nos dan! Y la llaman humanística para ensalzarla. ¡Antihumana; eso es!...,Pero de este universo interior que fabrica foliculina y con ella nos enardece o nos congela, a su capricho, de eso nada. ¡Qué ciegos son los sabios! ¡Qué barbarie![1039]

De alguna manera la biología habla de la vida, de la sexualidad, de la muerte, y lo hace de una forma filosófica sino científica, real. El interés de Ágata por ver la vida, por descubrir el fondo, contrasta desde este punto de vista con Luis, que se acerca a la realidad con ideas filosófico-religiosas como la reencarnación. Hay un intento de unir las dos maneras de ver la realidad: a través de la amistad y el amor entre Ágata y Luis. A la vez Ágata sabe que no sólo es importante la genética, sino también la educación:

Además de la genética, la educación, el aprendizaje...También cuestión de bioquímica. Ahora descubren las endomorfinas, sintetizadas en nuestro cerebro...[1040]

El contexto comunicativo -en su acepción amplia- es el que genera las mentes de los sujetos y motiva sus cambios y evoluciones. En la otra perspectiva pragmática, la concepción restringida y restingible de un contexto de pocas variables revela una definición distinta del sujeto. J.L.Sampedro pone de manifiesto en su obra una concepción biológica del psiquismo

[1036] Ibidem, 326
[1037] Ibidem, 212
[1038] Ibidem, 538
[1039] Ibidem, 504
[1040] Ibidem, 538

y una concepción sociohistórica del psiquismo:

> ...repienso nuestra vida. Educarle, si hace falta. ¿Educación o cromosomas? la vieja polémica[1041]

En **Octubre, Octubre** el discurso cotidiano provee la base, las posibilidades expresivas de los discursos de mayor complejidad cultural. Pero en el análisis del discurso cotidiano es necesario tener presentes todas las características sociales que entran en relación, y toda la variedad concreta del horizonte ideológico en cuyo ámbito se construye el acto comunicativo.

Para darnos cuenta de la situación se fija en los distintos medios informativos de la época: periódicos, NO-DO:

> ¡y que periódicos! cómo me acuerdo de El Sol, incluso el ABC de entonces, qué ramplonería intelectual esta dictadura...sólo los anuncios reflejan la vida; pues no digamos el NO-DO, sus resentidas omisiones de lo que pasa fuera, su triunfalismo al presentar el embalse...que cerrilismo carpetovetónico para repetir que España es diferente...además ahora el milagro español de la estabilización de l959...[1042]

En contraposición al mundo organizado que de alguna manera son los medios informativos está la vida de la calle:

> se les resquebraja la represión, no pueden petrificar la vida, sus y a ellos, las huelgas de Asturias, empezaron en la mina La Nicolasa, los estudiantes en huelga contra los privilegios del Opus en Navarra, los de la Facultad de Económicas, todavía en la vieja Universidad de san Bernardo, fuimos a apoyarles, los grises rodeando el edificio...[1043]

En resumen podemos decir que los personajes, no todos, tienen conciencia de la historia y por encima de todos ellos el narrador. La novela ofrece así una serie de observatorios y de claves de interpretación para el conocimiento de la propia realidad social.

De la enorme serie de textos que forman parte de la trama simbólica de una cultura, el autor aporta un contexto a la novela que determina su sentido. El contexto abarca todo el material semiótico-ideológico de una cultura, ubicado histórica y socialmente. En el contexto de este enunciado resultan esenciales otras emisiones y voces, cada una con su perspectiva ideológica. El contexto expreso en la obra **Octubre, Octubre** consiste nada menos que en toda la cultura popular y oficial durante unos años del franquismo, concebidas en proceso de cambio y mútua relación.

Este texto presenta, frente a otros, la ventaja de poder describir procesos, y no meramente productos de la actividad lingüística. J. L. Sampedro da mucha importancia a lo procesual, tanto a nivel de la construcción de la personalidad como de la construcción de la novela.

A través del lenguaje nos manifiesta una ideología, una sociedad y la historia. Contenidos no oficiales se abren paso desde un pequeño medio social, hasta ganar más conciencia en un proceso revolucionario. El lenguaje es una práctica social, de ahí su relación con la ideología, sociedad e historia.

"Quartel de Palacio" significa la pluridiscursividad social; en ella están inmersos los personajes de Ágata y Luis. Ello les permite una nueva interpretación de sus discordancias y

---

[1041] Ibidem, 544
[1042] Ibidem, 88
[1043] Ibidem, 396

contradicciones individualizadas. La pluridiscursividad está siempre personificada, encarnada en figuras individuales de personas con discordancias y contradicciones individualizadas.

La conciencia del autor no entra en contacto con la realidad objetiva sino a través del ambiente ideológico. A su vez, no debe perderse de vista que el ambiente ideológico se encuentra determinado por la realidad económica de esta colectividad. El autor lo sabe y lo muestra. Siempre existe, primariamente, la realidad material de la naturaleza y de la sociedad, que es reflejada y refractada por el signo. La novela como signo es ideológica y toda ideología existe en algún material semiótico concreto.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

VI. OCTUBRE, OCTUBRE EN LA NOVELÍSTICA DE J.L. SAMPEDRO

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

En este estudio pretendemos determinar las claves significativas que aparecen en **Octubre, Octubre**, en estado embrionario en sus novelas anteriores, y también poner de manifiesto de qué forma el mundo de la novela que hemos estudiado permanece, se tranfigura o desaparece en sus novelas posteriores. Las obras anteriores y posteriores a **Octubre, Octubre** se constituyen de alguna forma en el contexto de la novela aquí analizada. El contexto condiciona la función de los elementos. No viene dado únicamente por las unidades intratextuales o contextuales, sino también por las de otros textos del mismo escritor: el elemento caracterizado entra así en una urdimbre bastante extensa que constituye la intertextualidad literaria, la cual implica también obras de otros autores, si no lo hace con el sistema de la literatura en su conjunto. En relación con las otras obras del autor podemos hablar del macrotexto. De igual manera, se puede considerar el contexto novelístico de J. L. Sampedro como un código de referencias sobre el que se proyecta el elemento que hemos descifrado. Intentaré construir algunos de los modelos de las varias isotopías que caracterizan a los textos anteriores y posteriores. Quiero poner en evidencia el conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de la obra del autor.

El realismo que configura sus novelas se nos presenta a través de la creación de un mundo objetivo, en el que la subjetividad de los personajes, su mundo íntimo y personal, toma una importancia decisiva. La sociedad y la cultura de su tiempo adquieren asimiosmo un gran alcance. Tienen la función de hacer de espejo de sus sentimientos e ideas y, a la vez, son la posibilidad de contraste y ensanche de los propios límites.

Entre los elementos que configuran el mundo novelesco están los personajes. Unos personajes que compartirán historias parecidas de infancia, sentimientos ante el mundo, ante el amor. Como idea dominante, se manifiesta asimismo la presencia de la muerte, realidad que coforma a los personajes y que es siempre una presencia en la vida del hombre. Para J.L.Sampedro una de sus preocupaciones como escritor es la verosimilitud de sus personajes, tanto por su figura como por su comportamiento psicológico y la de los lugares y acontecimientos sociales y culturales en los que se inscriben. En este sentido, Germán Gullon añade: *Sampedro ejemplifica al narrador para quien el nivel de argumento figura en el centro de sus preocupaciones, y valora el arte por su capacidad de reproducir la realidad con un aquel de poesía...domina en tal concepción el carácter representacional.* [1044]

La continuidad e interdependencia entre personaje y representación se pone de importancia en la importancia que adquieren los pequeños objetos personales como marcas, señales e indicios de verosimilitud de la vida de los personajes y de las relaciones que establecen. En este sentido hay que hacer referencia a las fotografías, regalos y objetos diversos que sirven de elementos procesuales de identificacción. Todos estos elementos, a lo largo de las novelas, son señales para el lector que ponen en evidencia el universo personal del autor. Algunas de estas señales van permaneciendo novela tras novela casi con idénticas características; otras veces, en cambio, se van trasformando y pasando de un carácter simbólico a otro real.

[1044] G. Gullón, **El oficio de narrar,** Cátedra, Madrid, 1989, pág. 39

VI.1. Novelas anteriores a Octubre, Octubre

VI.1.1. Congreso en Estocolmo

En **Congreso en Estocolmo** José Luis Sampedro nos narra el descubrimiento personal de Miguel Espejo, profesor soriano, a consecuencia de un viaje a Suecia para asistir a un congreso científico. El autor utiliza hábilmente el realismo para enmarcar el entrecuzamiento de distintas trayectorias vitales, de seres de cultura y edades diversas e infundir densidad humana al encuentro amoroso de Miguel y Karín. En esta novela detalles como la muerte del viejo reno, vidas como la de Jöhr con sus dos mujeres, o escenarios como el dieciochesco teatro de Drottningholm, acentúan la emoción dominante en la obra, en la que se manifiesta un aceptación de la vida en su múltiple riqueza y pérdida.

En relación con los personajes, el protagonista principal de la novela, Miguel Espejo, reune una serie de características que compartirá con otros personajes de **Octubre,Octubre**. Jöhr presenta a Miguel Espejo con estas palabras:

> -...el profesor Miguel Espejo, un gran amigo español, un hombre extraordinario que todavía se ignora.[1045]

Vemos que en esta novela ya está presente el tema de la identidad: El hombre que "no se sabe", que no se conoce a sí mismo y que adquiere la conciencia de ese "no saberse". En esta su primera novela, publicada muchos años antes de la publicación de **Octubre, Octubre**, ya aparece esta realidad sintomática. El personaje protagonista se pregunta, sintiéndose a la deriva, sin comprenderse: "¿Qué es todo eso? ¿Qué soy yo? ¿Cómo estoy aquí?" Ninguna de sus preguntas tiene contestación. Y va tomando conciencia de lo poco que se conoce, de lo poco que sabe de él:

> Era un hombre cada vez más desconocido para sí mismo desde que aterrizó en el aeropuerto de Bromma.[1046]

El autor, a lo largo del texto, pone al personaje en situación de conflicto; y será gracias a ese conflicto que se irá descubriendo en su verdad personal. Miguel Espejo se siente sólo y desamparado. Este sentimiento lo compartirá con otros personajes del universo novelesco de J. L. Sampedro:

> avivaba aquella nostalgia, aquel desamparo que le roía el corazón y le hacía encogerse en la cama como los niños pequeños. Sí; casi con la congoja de un niño pequeño acabó por dormirse.[1047]

El desconocimiento de sí mismo se subraya poniendo en evidencia el mundo de la sexualidad lleno de tabús. Miguel, en los baños, ante su cuerpo desnudo, trata de persuadirse de que el cuerpo humano es un hecho natural; y no sólo ciertas partes de él, sino en su totalidad. Un personaje oriental, el doctor Lao-Ting, es el contrapunto para expesar una nueva visión de la sexualidad:

[1045] J.L. Sampedro, **Congreso en Estocolmo,** Alfaguara, Madrid, 1987 pág. 29
[1046] Ibidem, 142
[1047] Ibidem, 69

Ese olvido deliberado del sexo en Occidente, tan antinatural, es lo único que explica muchos fracasos individuales y permite comprender que Europa haya enterrado el sentido humano de la vida en Grecia y se abandone cerebralmente a los dioses de la máquina, de la técnica y de la organización.[1048]

El tema de la sexualidad se manifiesta sobre todo en la relación amorosa, en la capacidad de comunicación, de diálogo, en el sentimiento de dar y recibir. Miguel descubre que nunca se ha dado todo. Sabe que no se ha cumplido nunca en su totalidad, que ha llevado su arado por tierras estériles, donde ninguna profundidad podía dar fruto. Esta novela, como en general toda la novelística del autor, es propensa a continuos descubrimientos. De ahí se desprende que "el saberse" es una condición necesaria para el verdadero conocimiento. El personaje de Miguel Espejo tiene conciencia de vivir el amor imposible, pero no como amor perfecto:

-Muchas veces leí en novelas esas dos palabras: "Amor imposible" e ignoré que podían matar de consunción mientras no viví que mi amor imposible se llamaba precisamente Karin...[1049]

Miguel Espejo siente amor, un amor imposible por Karín. La frustación es un sentimiento profundo, una realidad; la sublimación, un camino. Junto a la frustación aparece el tema de la mística, esta vez apuntado desde el Oriente. Situada la novela en la sociedad sueca, la vida espiritual en el congreso está representada por una mujer oriental. Es una congresista india. A través de ella aparece el tema de la mística que desarrollará el autor más tarde en **Octubre, Octubre**. Para ella, como para los místicos, el alma no está en la mujer, ni en el mar, sino en el Todo. O lo que es igual, en la Nada. También reflexiona, se reflexiona, sobre el sufrimiento y el dolor. El personaje de la congresista india anuncia el de Miguel:

"Udinadsha" es saborear la inmensa profundidad que habita siempre en nuestra alma.
-Eso hay que hacer -repuso Gyula-, saborear. Todo el mundo pasa, sin verla, por la inmensa profundidad que tiene la superficie de todo... una profundidad como para abismarse en ella. Si yo fuera un místico, también hubiera pasado cien años sin sentir, oyendo el canto de un pájaro.[1050]

Miguel Espejo, como Luis y Miguel, hace memoria de su pasado y se arrepiente, se siente esclavo de todas unas reglas sociales que siente como impuestas. Se arrepiente de todo lo que ha aniquilado dentro de sí durante su vida, enterrándolo bajo las losas de un "no" tras otro, decretadas por ajenas voluntades. El personaje tiene conciencia de no haber vivido. Podemos ver en él un germen del personaje de Don Pablo en **Octubre,Octubre**:

De todos modos moriré. Y ni siquiera sé si he vivido. Más aún sé que no he vivido. No, no soy un fracasado. Soy algo mucho peor: soy un traidor. Un traidor a la vida.[1051]

El tema de la muerte, que está en estrecha relación con el de la vida, aparece ya en esta novela, primero anunciado a través de los animales y después con la muerte, el suicidio, de un congresista. Al describir la muerte del reno se pone en evidencia ya la solemnidad y sencillez del acto de morir más allá de la inefabilidad de la palabra, característica constante en la novelística de Sampedro:

Ya el viejo reno miraba hacia lo lejos, sosteniendo en lo alto sus grandes cuernos casi pétreos,

[1048] Ibidem, 222
[1049] Ibidem, 246
[1050] Ibidem, 123
[1051] Ibidem, 209

afianzando con esfuerzo sus nervudas piernas sobre la roca apenas cubierta de un leve manto de tierra.
Definitivamente solo.
El lapón habló.
-Sí, ni siquiera hasta el fin del verano -dijo Jöhr, casi para sí mismo; y, tras un silencio, añadió-: Me gustaría ir junto a él y hablarle. Pero no debemos empequeñecer este momento.[1052]

La presencia de la muerte da sentido a la vida, hace sentir más la vida. Es un aguijón que le hace preguntar al protagonista sobre el sentido de lo oculto. Pero Miguel Espejo no tiene respuesta a las preguntas, no sabe encontrar su propia respuesta. El tema de la sexualidad y de la muerte va unido al de la espiritualidad:

Todo eso, ¿por qué?" pensaba el reno de Skansen, la avispa moribunda, el hombre que, sin ser viejo, sentíase ya mordido por el hierro de las despedidas...[1053]

En contraste con el realismo del mundo exterior, muy definido, muy identificado, algunos personajes se sienten indefinidos: Miguel Espejo, Klara, Karin. Estos intentarán a lo largo de la historia hallar sus señas de identidad. De este modo, la novela será la explicación de un proceso, de su metamorfosis: será, en definitiva, el mismo proceso. Karín, como Ágata y Luis, se siente incapaz de vivir. Su pasado ha marcado su indefinición. Karín, como Ágata, se ha sentido engañada por el padre:

Es como si mi vida entera dependiese de que yo condujera un automóvil y, aún conociendo perfectamente el manejo del coche, algo inexplicable me impidiera oprimir el botón de arranque. No es ninguna fuerza opuesta, sino una nada; unos brazos en el aire, una telaraña, como en la pesadillas...algo sucedió hace mucho tiempo, cambió la dirección de toda mi vida, así como una pequeña roca junto al nacimiento de un río basta para desviarlo hacia un mar en vez de a otro...Yo adoraba a mi padre...A los once años descubrí que mi padre era, hacía tiempo, el amante de mi mademoiselle...Jamás pude asimilar, admitir ese hecho...[1054]

En Karín encontramos ya una serie de datos que más tarde reconoceremos en Ágata. Siente una gran adoración por el padre y luego la certeza de que ha sido engañada. Hay incompresión ante la realidad limitada y la no aceptación de la realidad cuando no es como la desea. Al igual que Ágata la madre de Karín era francesa y murió cuando tenía cuatro años. Todo ello hace que la recuerde muy poco. Estos datos biográficos nos acercan también este personaje al de Luis. Karín se siente distinta a los demás, como Ágata y Luis, y esto le produce desasosiego. Piensa que tiene que ser como todo el mundo. Lo sabe, se lo repite siempre. Estos personajes expresan de algún modo una visión del mundo constante en J. L. Sampedro: su código de desarraigo y refracción respecto al entorno. De ello podemos deducir que el hecho de escribir en su mundo le convierte en un extraño o, como contrapunto, quizá porque se siente extraño escribe.

A la vez Karín, el personaje principal femenino, nada más comenzar la novela el autor nos la presenta como la mujer que ampara. En ella se cumple el rito protector y maternal: la mujer es quien recoge siempre al hombre. Esta imagen de mujer protectora respecto a los hombres aparece en esta obra y, con distintos matices, se repetirá a lo largo de la novelística del autor:

Y al decir esto, viendo la cara del hombre, Karin sintió deseo de oprimir la mano de niño

[1052] Ibidem, 39
[1053] Ibidem, 238
[1054] Ibidem, 164

desamparadito.[1055]

La idea de diosa-mujer, latente en toda su obra, aquí aparece ya de una forma explicita en boca de la india Rawenanda. La mujer como ser superior al hombre, una especie de mito inaccesible, quizá sea la única forma de acercarse a ella. Para Luis, Ágata es Nefertiti y él el escriba. Este acercamiento a la mujer, en postración y de rodillas, es una especie de defensa, puro miedo a una verdadera relación en la que se ponga más directamente en cuestión al ser:

> En nuestra religión, o en la mitología hindú, como usted dirá, la diosa tiene un papel mucho más importante que en Occidente...La Virgen-Madre es, desde luego, un misterio trascendental, pero no es la mujer. Escamotea el amor esencialmente femenino y por consiguiente, toda la cósmica sabiduría de la diosa simplemente mujer. La dios-mujer conoce grandes secretos...el hombre ignora algo muy importante hasta que unas manos de mujer no le impiden perderse en lo que ve.[1056]

Para reforzar el mundo de las imágenes y de las ideas que crea con palabras, hace mención en esta novela a dos esculturas que se encuentran en el jardín del hotel de los congresistas. Hay que destacar que estas adquieren un valor simbólico. Recordemos la importancia que tienen las esculturas cómo símbolos y la cultura en general en **Octubre, Octubre** y en el resto de su obra. Recordemos que en esta novela también hace alusión a la música: habla de la obertura de "Dido y Eneas" de Purcel. En lo que se refiere a la escultura, el narrador hace una descripción del motivo iconográfico. Nos dice que está en lo alto, es de tamaño natural y hay una mujer desnuda arrodillada, la cual, con el más amoroso y a la vez más hierático de los gestos, cubre con sus manos los ojos de un hombre también desnudo, tendido o vencido en el suelo, y con sus espaldas reclinadas sobre la mujer. El significado de la escultura le permite desarrollar la idea de fondo que persiste en gran parte de su novelística respecto a la relación entre hombre y mujer. La mujer es siempre la verdadera guía en la vida del hombre. Nerissa lo será para Miguel:

> ¿Qué significa la estatua?-preguntó
> -Para mí es muy importante la actitud de la mujer...,Es evidente que hace un bien al hombre al vendarle los ojos...
> -...ella le ayuda porque los ojos del hombre generalmente no saben ver. Se pierden demasiado hacia fuera.[1057]

En contraste con Miguel, Jöhr es el personaje masculino dotado con la fuerza y la sabiduría de la vida. Otro tipo de mujer fuerte será representado por Hilma. Con ella era posible descender hasta el fondo de sí mismo y encontrarse. En su obra posterior encontramos otros personajes semejantes, tanto masculinos como femeninos. Ya al comienzo de la novela Jöhr se define a sí mismo como alguien que le interesa la vida, en contraposición a la opinión que en el futuro se tendrá sobre él. En este personaje podemos ver los rasgos vitales de Paco, Carmela y Flora. Le dice a Klara:

> Lánzate por él. Tómalo. No renuncies. Negarse a vivir, nunca es bondad, sino, casi siempre, cobardía.[1058]

Su fuerza la sitúa en el reto que supone el vivir. Saber vivir significaría saber morir.

[1055] Ibidem, 50
[1056] Ibidem, 190
[1057] Ibidem, 189
[1058] Ibidem, 88

Para él lo esencial estriba en que todo sea una aventura, en descubrir siempre lo desconocido que nos espera absolutamente en todo: lo desconocido es el gran resorte de la vida. Por ello la muerte es justamente la mayor aventura.

La configuración de la muerte como aventura es una idea clave: aventura la vida, aventura la muerte. **Congreso en Estocolmo** es novela de múltiples personajes y a través de ellos el autor va tipificando un mundo no sólo de espacios sino también de ideas. El profesor Saliinen, como Flora, le dice a Karin que aferre bien la vida con las dos manos, que no le importe sufrir, pero que esté siempre viva. El sufrimiento y el gozo se constituyen como dos sentimientos en mutua relación. Klara, de algún modo, personifica el dolor que produce el conocimiento:

> cada hombre o mujer solamente es capaz de gozar hasta el límite en que es capaz de sufrir...[1059]

En **Congreso en Estocolmo** aparece un personaje que está definido con unos rasgos en cierto modo mágicos. Nos recuerda a Gil Gámez, el dorador de **Octubre, Octubre**. El protagonista principal se pregunta sobre ese personaje mágico, Gyula Horvacz: su adivinador compañero de viaje:

> Cómo sabía él ciertas cosas -que los propios interesados desconocían a veces-, era algo que ignoraba Gyula; pero era así y jamás discutía un hecho.[1060]

Antes de acabar me gustaría hacer notar la cantidad y función de los personajes secundarios que aparecen en esta novela. En el libro **El Oficio de narrar** J.L.Sampedro nos cuenta sobre su quehacer de narrador en general y, al explicar cómo se encarnan los personajes, hace alusiones concretas a los personajes secundarios que aparecen en **Congreso en Estocolmo**:

> la mayoría de los personajes secundarios -esto no significa que no sean importantes- proceden del mundo que nos rodea. En mi caso por ejemplo, buen número de los participantes en mi "Congreso en Estocolmo" estuvieron realmente en aquella reunión internacional celebrada en las cercanías de la capital sueca durante el verano de 1950". Y al hablar sobre la tipología de los personajes añade: "yo distinguiría además entre estos últimos (los secundarios) aquellos motivados por la necesidad de completar a los principales (como la familia de los protagonistas, por ejemplo) de aquellos otros que en cierto modo les son ajenos o incluso se les oponen, creando en el lector impresiones de contraste. Por ejemplo, en mi "Congreso en Estocolmo" el "sabio oficial" Garcia Resines desempaña la función de presentar una actitud muy ajena a los valores vitales de otros personajes. El tal García Resines, por otra parte, me sirve ahora como ejemplo de personaje "convencional" o arquetípico, de los que predominan en las novelas menos valiosas, hechas a base de tipos ya muy utilizados: el ávaro o el ambicioso o el libertino, etc. Los tipos opuestos; es decir, los dotados de fuerte originalidad son en cambio los difíciles y los que uno desearía alcanzar.[1061]

Los animales tienen ya una presencia determinante en este primer texto. Su función es real y simbólica. Por una parte el autor hace una descripción realista del animal y más tarde lo convierte en símbolo. Hay una descripción física del reno y luego se nos cuenta su envejecimiento y muerte. Este reno es un leit-motive que late a lo largo de la novela. A este símbolo se une el de la avispa. La muerte de la avispa revela al personaje una verdad vulgar: que los insectos también mueren:

[1059] Ibidem, 163
[1060] Ibidem, 44
[1061] J.L. Sampedro, **El oficio de narrar,** Cátedra, Madrid, 1989, pág. 90

-Pero ¡vea qué impresionante nobleza tiene la vejez tras una vida vivida sin reservas! -añadió Jöhr-. Parece un dios anciano...Ese peso en el cráneo es el peso de la vida. Los años lo aumentan, lo refuerzan, y toda la cuestión está en sostenerlo bien en alto...[1062]

En esta primera novela de J.L. Sampedro, la presencia de la muerte que aparece en los capítulos iniciales (la muerte de un reno) es anunciadora de otra muerte al final e inicia un tema que es una constante a lo largo de sus novelas posteriores.

Del mismo modo, en **Congreso en Estocolmo** la avispa y el reno aparecen en un proceso de vida que desemboca en la muerte: anuncian la muerte final. En **Octubre, Octubre** la gata, la paloma, están vivas, cumplen otra función en la novela, significan la presencia de realidades ocultas. Vemos, pues, que el aspecto simbólico de los animales no permanece estático de una ficción a otra, sino que evoluciona.

En lo que se refiere al espacio, Miguel Espejo es situado por el autor en un ambiente desconocido para él. El personaje es emplazado en un espacio nuevo. Un profesor de matemáticas en Soria se encuentra en Estocolmo. Hemos de tener en cuenta que es una novela que se publicó en 1950. El contraste topográfico, en términos históricos, culturales, sociales y políticos, es evidente. Esta situación de encontrarse fuera del medio habitual favorece la creación de un sentimiento de desasosiego y de deseequilibrio que es el primer paso para conocerse. Hay que señalar, por lo tanto, que el situar al personaje principal en un espacio no habitual es una característica que aparece en muchas de sus novelas posteriores:

se sintió un poco extraño el también; como desarraigado de sí mismo, ante aquel mundo tan distinto de la apacible y conocida Soria.[1063]

El autor hace coincidir el desconocimiento de sí mismo con el desconocimiento del medio por parte del personaje, para dar más fuerza al sentimiento de pérdida, de abandono, de ignorancia sobre sí mismo. La visión que de la ciudad nos da en **Congreso en Estocolmo** tiene mucho de guía turística. No es la visión de una ciudad desde el conocimiento de la autoctonía. En la novela J.L.Sampedro hace una descripción muy detallada de algunas partes de la ciudad de Estocolmo, de sus alrededores y del hotel de Saltsjöbaden. Predomina el dato observado y la descripción objetiva. Al hablar del parque Skansen nos dice:

constituido por antiguos edificios, granjas típicas de diferentes regiones, viejas farmacias o imprentas, nobles casa señoriales, capillas rurales o campanarios prodigiosamente tallados en madera; todo agrupado en calles, con pequeñas plazas y paseos provincianos...[1064]

En esta novela aparecen ya la magnolia, las lilas, la daga, la araña, de amplia implantación simbólica en el contexto novelesco de J. L. Sampedro. Estos elementos están caracterizados en relación al contexto, es decir, se convierten en pertinentes para la interpretación del universo de los objetos que pueblan la novelística del autor. De ningún modo tienen en esta novela la importancia que alcanzarán en **Octubre,Octubre.** En relación con esta novela hay que advertir que, con el paso de los años, los héroes y heroínas de sus novelas posteriores tienen una más clara conciencia de la verdadera esencia de la vida adulta y desde esa vida tratan de reconquistar la infancia. De alguna forma las novelas se enlazan a la manera de una historia única.

[1062] J. L. Sampedro, **op. cit**., 1983, pág. 38
[1063] Ibidem, 42
[1064] Ibidem, 35

VI.1.2. El río que nos lleva

El río que nos lleva nos relata una forma de vida con una entidad propia, la de los gancheros del Tajo. Estos se encargan del transporte, azaroso y complejo, de troncos flotantes por el río Tajo. Los gancheros son gente brava y directa, dependiendo de un paisaje aún más rudo y difícil. Su existencia será agitada por la aparición insólita de una mujer en la última maderada.

En el texto de J.L.Sampedro sobre "El misterio de la encarnación de los personajes" nos explica cómo aparecieron en su vida y el impacto que le ocasionaron:

> los personajes principales de mi novela **El río que nos lleva**, que son los gancheros conductores de troncos de pino sobre las aguas del río Tajo, se me presentaron de golpe hace ya más de cincuenta años, y casi quince antes de que yo empezara a escribir el relato. Tenía yo trece años en 1930 y acababa de llegar a Aranjuez cuando me hice amigo de otros muchachos de mi edad con quienes, al llegar el verano, acudía a bañarme en el Tajo cada día. Hasta que cierta mañana de agosto nos fue imposible zambullirnos porque el río estaba como entarimado; es decir, completamente cubierto de troncos flotantes que unos hombres, saltando sobre ellos o desde la orilla, y empujándolos o atrayéndolos con un gancho al extremo de una vara, conducían hacia el resbaladero de una presa, desde donde continuaban flotando río abajo hasta la playa donde se sacaban las maderas, tras su largo viaje fluvial desde las altas sierras del señorío de Molina.
>
> Aquellos hombres, rudos y elementales, pastores de troncos sobre el río abajo hasta me impresionaron tanto durante los días en que volvimos a observarlos, que nunca pude olvidarlos. Y cuando, años después, el final de la guerra civil me llevó con mi unidad militar a tierras de Cuenca, volví a saber de ellos por conversaciones con los campesinos de la región. Por entonces ya pensaba yo en escribir alguna vez novelas pero aún tardaría un año en acabar la primera -aún hoy inédita- y seis o siete años más en empezar **El río que nos lleva**, cuyos principales personajes se me habían metido en la memoria tan espontáneamente durante mi adolescencia en Aranjuez."[1065]

Entre los gancheros, el personaje de Shannon, que más tarde aparecerá en **Octubre, Octubre**, se constituye en esta novela en uno de los principales protagonistas. Es ajeno al grupo y al país. Recordemos que la sensación de extrañeza es una característica de los personajes principales de la novelística de J. L. Sampedro. En **El río que nos lleva** el protagonista Shannon, como Miguel Espejo en **Congreso en Estocolmo**, Luis Madero en **Octubre,Octubre**, Bruno en **La sonrisa etrusca**, Glauka en **La Vieja Sirena**, y Marta en **Real Sitio**, se encuentran al comienzo de sus correspondientes historias trasladados a un espacio que no es el habitual. De alguna forma la novedad del espacio anticipa la novedad de los acontecimientos. El movimiento en el espacio exterior se adelanta al movimiento interior:

> ¿sólo habían pasado pocas horas? ¡Qué lejos aquel otro mundo, el de antes de suceder todo!...¿qué iba a traerle? Volvió a sentir curiosidad por su propia vida.[1066]

Este personaje, como otros, siente que va a tientas, que está en un proceso de búsqueda. Quisiera saber lo que tiene que hacer y no lo sabe. Quiere olvidar, porque no se encuentra a gusto consigo mismo. El tema del olvido y la memoria se apunta claramente en esta novela, pero no se hace referencia a la escritura, sino directamente al hombre. El Americano habla con Shannon:

[1065] J. L. Sampedro, **El oficio de narrar,** Cátedra, Madrid, 1989, pág. 82

[1066] J.L. Sampedro, **El río que nos lleva**, Grupo Zeta, Barcelona, 1987, pág. 16

-Tiene usted también mucho que recordar ¿eh?
-No; recordar, no. Mi problema es olvidar.
-¿Por qué olvidar? Somos lo que hemos sido. Sin recuerdos seríamos como estas paredes...[1067]

Junto a este tema, en esta novela surge con una gran fuerza el tema de la dignidad humana. Y se plantea desde la perspectiva de la autenticidad. Al igual que sucede con el tema anterior no está planteado desde la literatura, sino desde el hombre:

asumir bien erguido la responsabilidad de la vida, que echaron sobre mis hombros sin pedirla. Esa es la dignidad: el peso de la vida aceptado sin resignación, pero sin desesperanza...Ser lo que se es: hombre, ¡qué dignidad!...De ella espero la paz.[1068]

Se profundiza en el texto en la idea de dignidad. Algunos personajes saben que se puede haber fracasado y, en cambio, conservar aún ese manto de la dignidad humana, ese secreto signo de que se sigue siendo hombre. Don Pedro, uno de los numerosos personajes que aparece en la obra, desarrolla más intensamente la idea de dignidad:

-Para mí está bien claro -sonríe Don Pedro-: Se vive con dignidad cuando se vive con autenticidad. Ser fiel a la secreta esencia...la autenticidad exige a cada uno que se haga lo que es.[1069]

El tema de la dignidad está en relación con la verdad, la autenticidad. Como sabemos, será un tema fundamental en toda la obra y aparecerá de distintas formas. La obra literaria es un arte espacial y temporal ordenado. Las visiones de la vida, las tipologías culturales, los modelos axiológicos y pragmáticos constituyen un gran código primario de referencia:

-Es que "humano"- remacha don Pedro- no significa sólo bondadoso, sumiso, fiel...También es todo lo peor y lo contrario. Por eso el auténtico puede sacar su dignidad de cualquier raiz: la venenosa o la fructífera.[1070]

En lo que se refiere a las relaciones entre los personajes, el tipo de relación que quiere establecer Shannon con Paula es semejante al de otros personajes masculinos y femeninos de sus novelas anteriores y posteriores. Paula es la diosa a la que se desea proteger, servir. Es la mujer fuerte que siente la vida entre las manos:

-Se la ve tan sola, tan desamparada...Yo también estoy solo, como usted; y también llevo dentro un peso que me hunde...Estamos iguales; por eso la comprendo...,
-Gracias -repuso ella antes de añadir, con voz hundida-. Pero mi vida es pa arrastrármela yo sola.
-No lo vuelvo a decir -insistió él acuciante-. Pero sépalo bien: la serviría como hiciera falta.[1071]

Al comienzo de la novela el protagonista ya le ha asignado a Paula el papel de guía, de diosa. La relación con el otro sexo se mitifica, se encardina dentro del mito:

Ella no se había vuelto ni una vez a mirarle, no había vuelto a pronunciar una palabra, pero ¿qué importaba? Siempre es misterioso en los mitos el mensajero de los dioses.
También, como en los mitos, el camino se hacía más aspero. Ya no era senda, sino un pedregoso cauce

[1067] Ibidem, 51
[1068] Ibidem, 303
[1069] Ibidem, 355
[1070] Ibidem, 357
[1071] Ibidem 39

de torrentera.[1072]

El tema del amor vivido, como un sentimiento imposible de cumplir, es de nuevo en **El río que nos lleva** una realidad estructurante del relato. De esta forma se acerca al concepto del amor provenzal y del amor romántico. El deseo no cumplido es el amor más perfecto. Hay un enamoramiento del propio enamoramiento o deseo. La actitud de Shannon hacia la mujer es una actitud que más tarde observaremos también en otros personajes de **Octubre, Octubre**:

> Yo tampoco te olvidaré, Paula. Nunca. Y tampoco encontraré otra mujer como tú. ¿Sabes? Por las ciudades, por mi mundo, no se encuentran...¡Eres tan mujer! Tan inocente y tan culpable, tan mansa y tan violenta...Eres una paloma que mata, Paula. ¿Qué te voy a decir? Eres una mujer de cuerpo entero. Ni tú misma sabes qué cosa eres más: si madre o amante.[1073]

Paula, la mujer, es hasta el final mensajera de los dioses como Nerissa. Hay que señalar en esta novela la idea de puerta como símbolo, como una realidad que, aunque oculta, existe. Esta idea se desarrollará de una forma muy intensa en Luis. Para Shannon...

> Paula es todo, como la tierra. Es la mujer de carne y hueso y, también, el espíritu mismo de la maderada; aquel primer mensajero de los dioses por la puerta abierta en el monte.[1074]

Hay una situación que aparece ya en esta novela y que en **Octubre, Octubre** se repite dos veces. Es la narración del encuentro de un hombre y una mujer cuando él está enfermo, en cama; en este caso se trata de Shannon y Paula. Recordemos la visita de María a Pablo y de Isolina a Miguel. Para todos ellos son encuentros llenos de ternura, de una gran intimidad, y ejercen una función concialatoria y mediadora:

> Shanon se turbó, aunque la esperaba..Ella se había sentado en el sillón próximo a la cama. Un leve blanco del tobillo contrastaba con el negro del vestido.[1075]

En contraposición al personaje de Shannon se sitúa el Americano; en él podemos observar actitudes que nos recuerdan a las de Paco con respecto a Jimena. Dice el Americano en relación con una novia que tuvo:

> -Fui a verla -continuó- y le propuse escaparse conmigo. ¡Cómo lloraba, sin atreverse a nada! La vi tan poca cosa, tan sin sangre, que ya no me interesó...[1076]

En cuanto al tema religioso, presente ya en su novela anterior, se pone de nuevo en evidencia el contraste entre la religión oficial y la personal. Shannon explica que hacía mucho tiempo que le resultaba imposible rezar las oraciones de los libros y que no lograba el menor sentimiento religioso cuando entraba en las iglesias, llenas de fieles, sobre todo si coincidía con un sermón. Por contraste, el camaranchón de aquel pueblo del alto Tajo le inspiraba una emoción auténtica. De este modo se acentúa el valor de la religiosidad interior, como experiencia personal y propia de la mística. Algunos personajes utilizan un lenguaje

[1072] Ibidem, 11
[1073] Ibidem, 327
[1074] Ibidem, 363
[1075] Ibidem, 325
[1076] Ibidem, 52

semejante al que usará Miguel en la narración de su proceso místico:

> ¿Cómo hace compatible la maduración en su interior de lo aprendido entre los gancheros y el desasimiento sorprendente con que lo recuerda?[1077]

Algunas de las relaciones que se establecen entre los personajes de esta novela anuncian otras que se producirán en novelas posteriores. El encuentro del Americano con Fray Justino es un antecedente del encuentro de Miguel, en su proceso místico, con el santón en el desierto de Argelia. La conversación nos lo recuerda:

> No sabes lo que querías, no sabes lo que tienes que querer y estás cansado.
> Guardó silencio un instante y dejó de sonreír. Muy grave aseguró:
> -Pero lo sabrás. Acabarás sabiéndolo. Vivirás con los pájaros y encontrarás la paz.[1078]

No es aleatorio que el personaje de Fray Justino sea un personaje descrito por el autor con características mágicas. Su magia, como el personaje que apunta de **Octubre, Octubre**, estriba en que sabe incluso lo que está oculto. Ambos tienen la capacidad de aligerar la vida, al poder compartir lo que hasta entonces había sido íntimo secreto:

> -Me dijo algo de mí que no sabía nadie de ese mundo. No, nadie lo sabía. Pero me dió una bendición y me quitó las ansias..¿Quién era, Francisco?[1079]

Al igual que la configuración anticipadora de algunos personajes, la función simbólica de algunos seres animados o inanimados precede a caracterizaciones futuras. Así sucede con la imagen de las crisálidas como símbolo de evolución, de metamorfosis. Esta imagen, que utilizará más tarde en **Octubre, Octubre**, ya se encuentra aquí presente:

> Al salir de un sueño larguísimo y profundo -como el despertar de la crisálidas cuando abren los ojos y sienten a la espalda el milagro de sus alas-, se encontró tan extraño a sí mismo que necesitó analizarse.[1080]

El sentimiento del renacer constante de la vida, reflejo pulsional de la naturaleza, aparece ya en esta novela en contraposición con la finitud del hombre y de sus obras. La vida se entiende como proceso. Los árboles forman parte siempre del universo de J.L.Sampedro:

> La orgullosa Orden había muerto a manos de monarcas y de papas; su templo de piedra se había desbaratado. Pero allí continuaba el espeso verdor del mirto, la ondulante gracia de la palma, la promesa cierta de la granada. Y sus voces silenciosas proclamaban el vigor de la vida, el poder invencible de las fuerzas que trabajando bajo el manto del invierno, vuelven a abrir las puertas al milagro de cada primavera.[1081]

La presencia de la muerte late bajo distintas formas; no sólo como algo violento, sino también como una muerte anunciada a la que el Americano se acerca con atención. Esta muerte está en relación con la de Miguel al final de su experiencia mística:

[1077] Ibidem, 353
[1078] Ibidem, 248
[1079] Ibidem, 249
[1080] Ibidem, 320
[1081] Ibidem,109

y así escuchó, alerta con todos sus sentidos, la increíble noticia de su propia muerte...,las tres negras manchas de las viejas, una hilando otra devanando, otra con las tijeras.[1082]

La muerte violenta, tal como hemos dicho, se registra también en esta novela. La muerte violenta la podemos relacionar con la historia de Paco en **Octubre,Octubre**:

Me cegué, casi no tuvimos palabras; saqué la navaja y se la metí en el cuerpo...No sé lo que pasó: huí cuanto le vi caer.[1083]

La muerte, al final de la novela, y la muerte violenta, adquieren especial relieve. La muerte de Benigno da la forma definitiva a la historia. En ese mismo patio del palacio de Aranjuez morirá también un personaje de **Real Sitio**, su última novela:

Un alarido agónico estremeció el patio. Dámaso sintió en sus manos, a través del hierro y a lo largo del astil, el crujido de las costillas rotas, percibió la blandura fofa de los pulmones y notó una mayor resistencia...

-¡Toma, hijotal! - jadeó y soltó el gancho, que quedó enhiesto, clavando al Benigno en el suelo- ¡Qué lástima que matarte a ti sea sólo hacer justicia!...[1084]

En relación con la violencia en **El río que nos lleva** aparece un tema que surgirá de nuevo en novelas posteriores: es el tema de la guerra. En el texto hay personajes que han sufrido la guerra, tienen conciencia de ello, saben que es un acontecimiento definidor de su persona. Shannon ha vivido la guerra. Su interés directo de la vida está en correlación con su idea del arte realista.

Muchas de las ideas que alberga sobre la vida se refuerzan a sí mismas con palabras de la historia de la literatura. Así, cuando enseña a su amigo, le dice que su vida, como las cosas de verdadero valor, no luzca, pero pese, y que esto ya aparecía escrito en las epístolas a Lucilio. Aparecen también los versos de Rilke, que son un *leitmotiv* en **Octubre,Octubre** y en J.L.Sampedro:

O como en el verso de Rilke, de tanto influjo sobre mi adolescencia: "Florecer desean ellas,/ y florecer es mostrar la propia hermosura;/ madurar queremos nosotros,/ y eso es ser algo oscuro y esforzarse sin tregua"...[1085]

Así pues, en contraposición y por tanto en relación con un mundo primitivo, el de los gancheros, Shannon nos pone en contacto con la cultura. El valor de los libros, de la literatura, aparece explícito en esta novela haciendo alusiones a romances. Por medio de la literatura nos expresa su mundo más íntimo, más personal. Todo lo cual manifiesta el gran valor que tiene para él la palabra, que alcanza, a veces, valor metaliterario:

Pero Shannon replicó que estaba en un romance de los mejores, y empezó a recitar el famoso del prisionero, hasta terminar..[1086]

Esa necesidad de hacer literatura con la propia literatura y, por extensión, la capacidad de vivir las situaciones de forma literaria, es una mitomanía explícita en el texto. Shannon, a

[1082] Ibidem, 289
[1083] Ibidem, 167
[1084] Ibidem, 377
[1085] Ibidem, 355
[1086] Ibidem, 48

lo largo de la novela, se sentía transportado de la experiencia del río a la edad Media de los cuentos de Canterbury...; en otras ocasiones su marco de referencia es distinto, sin dejar de ser literario:

> así como en otra ocasión Shannon se había creído en el mundo de Chaucer, ahora se imaginaba en el de Boccaccio, en el de aquella espléndida vitalidad renacentista de "La Celestina"[1087]

Los mundos literarios, el de Chaucer, Boccaccio, la Celestina y los romances que recuerda Shannon, por una parte están en acorde con el mundo que rodea al personaje -un grupo de gancheros en el río- y, por otro lado, el tema de los romances da cuenta con otras palabras de cuáles son los sentimientos de estos personajes. De esta forma el autor quiere poner en relación la literatura y la "vida"; la literatura no es algo descarnado que está ahí fuera, sino que forma parte de la vida del hombre, de su experiencia, aunque muchas veces no sea fruto de su vivencia directa. Por medio de la literatura el autor da nuevos datos sobre el personaje: también sabemos que hay en Shannon la conciencia de una historia personal a nivel de sexualidad incomprensible para él. Este tema será desarrollado en **Octubre, Octubre** con gran profundidad:

> -Si, sé muchos romances. Ahora me estoy acordando de otro. El de una infanta de Francia que va sola por el campo con un caballero, y él es demasiado formal, y cuando llegan al palacio del rey, ella se burla y le dice: "Ríome del caballero y de su gran cobardía; ¡Tener la niña en el campo y catarle cortesía!"[1088]

En este texto se nombra ya el **Cantar de Los Cantares**. Delante de unas ruinas de los Templarios, Shannon evoca ese granado del epitalamio, como Miguel, aunque la palabra tendrá otras referencias. Hay también en la novela distintas alusiones a la música que están en relación con el mundo que nos describe el autor; se trata sobre todo de cancioncillas que cantan los gancheros. En el ambiente más culto del médico Don Pedro se habla de un vals:

> Luego me pide que toque ese vals: "Facination", de Marchetti. Se sienta en mi silloncito bajo y apoya la cabeza sobre las manos."[1089]

En otro contexto, en **El río que nos lleva**, ya se apunta la influencia de los árabes en España. El personaje de Shannon se pregunta si los árabes no han permanecido demasiado tiempo por estas tierras.

Si se da importancia a diversos códigos culturales, a la literatura, y a algunas obras en concreto, en la obra hay también una reflexión sobre el valor de las palabras. Se destaca la importancia del diálogo, la comunicación. El cura de Oterón, en su conversación con el Americano, le dice que es una suerte inmensa poder comunicarse y a la vez le advierte sobre las dificultades:

> -Pero las palabras se han desgastado en nuestras bocas y no sirven. Cuando decimos que ha muerto alguien, no sentimos la muerte en nuestra carne. Debe ser la misericordia de Dios, porque nuestra carne no resistiría el golpeteo de las cosas mismas, en vez de las palabras.[1090]

Hay que destacar también la importancia onomasiológica de los nombres propios y

---

[1087] Ibidem, 172
[1088] Ibidem, 70
[1089] Ibidem, 352
[1090] Ibidem, 89

los sobrenombres. Agustina pregunta al ganchero cómo se llama: este se llama Damián, pero en seguida le confiesa que le conocen por el Seco. La mujer, a menudo, es nombrada como "la paloma". Paula varias veces es la paloma:

> Pero, paloma -se le coaguló la voz- a mí, que te miraba como un padre....[1091]

El nombre de Águeda aparece ya en esta novela y se relaciona también con los pechos, siguiendo la tradición religiosa. En **Octubre, Octubre** Ágata también hace mención a esta relación, en ese caso por defecto. Recordemos que el nombre anterior de Ágata es Águeda:

> -Quien tuvo y retuvo -dijo el abuelo-, guardó para la vejez. Y que la Águeda ha tenido...¡Yo creo que la pusieron Agueda por los pechos![1092]

Hay una conciencia en los personajes del valor del nombre. El nombre es un secreto. Saber el nombre es poseer la persona. Paula realmente se llamará Beatriz. Es el nombre que le corresponde cómo guía.

> -Voy a decirte una cosa: no me llamo así. Cuando encontré la maderada, se me ocurrió dar ese nombre...Nadie sabe mi nombre...Ni Antonio -añadió muy bajito. Y concluyó suavemente-: Me llamo Beatriz.[1093]

Aquí hemos de señalar otro aspecto en lo concerniente al nombre y es que el narrador hace referencias al significado verbal de Beatriz en la historia de la literatura. Nos dice que no sólo es "nombre de guía al Paraíso", sino nombre también de la humilde criada en un diálogo de Vives. En "Papeles de Miguel", y a lo largo de su experiencia mística, Miguel llamará muchas veces a Nerissa con el nombre de Beatriz: la mujer como guía en la vida del hombre. En lo que se refiere a los nombres hay en esta novela todo un entramado en el cual se perfila el de la novela **Octubre,Octubre**.

Algo que es imprescindible destacar concierne a las relaciones que establecen los personajes en la novela. Este aspecto se irá desarrollando y perfeccionando en sus novelas posteriores. Acerca de los personajes observa el autor:

> otro problema planteado por el tratamiento de lospersonajes es el de las relaciones entre ellos o, dicho de otro modo, la compatibilidad entre sus respectivos comportamientos. Como puede comprenderse, cada conducta está influida por la de los demás y esto se aprecia mejor en los relatos con reducido número de personajes que, por eso mismo, aparecen en muy permanente contacto unos con otros.Ese era el caso de mi novela **El río que nos lleva**, pues durante todo su transcurso una cuadrilla compuesta por una docena de gancheros avanza constantemente a lo largo del río Tajo sin separarse unos de otros. Las afinidades o contrastes, las tensiones o amistades dentro del grupo son decisivas para la evolución del relato y su constante intercomunicación me obligó a estar muy atento a las intervenciones de cada cual. Era importante que el lector los identificase claramente, sin multiplicar por ello el monótono uso de sus nombres o de otras referencias y también era imprescindible evitar errores, como los de dar por presente en una escena a alguno que momentáneamente se ha alejado o, al contrario, olvidarse de que están presentes otros gancheros, en circunstancias que hagan inverosímil su no intervención en ciertos momentos.Para resolver esas dos dificultades -relaciones y participación- recurrí a dos procedimientos muy simples, exentos de mérito pero dignos de ser mencionados en un simposio de tipo práctico como

[1091] Ibidem, 340
[1092] Ibidem, 219
[1093] Ibidem, 327

éste. Las relaciones interpersonales las reflejé en una tabla de doble entrada inspirada, por mi profesión de economista, en las tablas de interdependencia sectoral de Leontief. Bastaba sustituir los sectores económicos que en original ocupan cada fila o columna, de manera que cada columna de mi tabla correspondía a un personaje, mientras las filas de mi tabla recogen sus características físicas o morales y relaciones: como se lleva cada uno con los demás, que interes comunes o contrarios pueden tener, qué similitudes de origen o cualquier otra circunstancia que, al ir yo escribiendo, me eran constantemente recordadas con una simple ojeada a la tabla. En cuanto a la participación en cada momento, controlando la presencia o ausencia del personaje, me serví también de unas tablas en las que cada columna correspondía a uno de los personajes,mientras que cada fila era uno de los sucesivos folios de mi manuscrito. Si el personajes estaba ausente a lo largo de ese folio, no aparecía nada en la columna; si estaba presente, pero ajeno a la conversación desarrollada entre otros, en su columna aparecía una lista de puntos a lo largo de los folios correspondientes y, finalmente, si estaba participando en la acción o en diálogo la línea se hacía continua. No puedo afirmar cual fue el resultado de esos métodos pero sí estoy seguro de que aún siendo tan elementales me evitaron errores.[1094]

En relación con el espacio que aparece o que se recuerda en **El río que nos lleva**, hay que señalar una serie de *topoi* que van surgiendo de una forma u otra en distintas novelas. En el texto que ahora analizamos aparece ya Alicante. Shannon conoce Alicante, ha estado allí. Pero el espacio importante es Aranjuez, es el puerto de la maderada. Se trata de un lugar de resoluciones. Toda la novela es un camino para llegar a Aranjuez. Como hemos dicho anteriormente, Aranjuez es, dentro del universo novelesco de J. L. Sampedro, el *locus amoenus*. Los distintos mundos creados en sus novelas, como las maderadas, han ido a desembocar en **Real Sitio**.

-Nosotros sí vamos -intervino Correa-. A Aranjuez, seguro. A la fuerza. Por el río...[1095]

El final de la novela lo sitúa en Aranjuez, culminando con una muerte violenta en la plaza. El último capítulo de **El río que nos lleva** se titula "Real Sitio" y así se titulará su última novela. En ella también tiene lugar una muerte violenta en la plaza.

Se cruza el puente de la calle de la Reina y empiezan a mano izquierda los viveros y los jardines del Principe. Luego se pasa por el embarcadero de la Casita del Labrador y después ante el de la Casa de Marinos, donde se guardan las reales falúas en que pasearon reyes y reinas.[1096]

Otro espacio que aparece en esta novela, y que es un **leitmotiv** en su obra en general, es Soria. El cura de Oterón es soriano. Recordemos que Miguel Espejo vive también en Soria y que en Cihuela, provincia de Soria, vivió J.L.

Sampedro. También en Deza, Soria, se encontraba María, personaje de **Octubre, Octubre**, en su infancia. El cura de Oterón habla así de aquella tierra:

-No; yo soy soriano, de una comarca con uno de los nombres más bonitos de España. La Tierra de la Recompensa. El motivo es menos bonito que el nombre, pues la recompensa fue el regalo de don Enrique de Trastamara al francés Duguesclin, por su ayuda en el asesinato de don Pedro el "Cruel".[1097]

Otro de los espacios del universo personal del autor que ya aparece en esta novela, y que forma parte de su universo literario en la historia de Miguel y Luis en **Octubre, Octubre**, es Tánger. La ciudad aparece en relación con un regalo, un bañador, que han traído de allí.

[1094] J.L. Sampedro, **El oficio de narrar,** Cátedra, Madrid, 1989, pág. 87-88
[1095] J. L. Sampedro, **op. cit**., 1987, pág,61
[1096] Ibidem, 368
[1097] Ibidem, 100

Otra ciudad con presencia en **El río que nos lleva** es París. Don Pedro ha vivido en París como muchos de los personajes de **Octubre, Octubre**. Recordemos a Ágata, Luis, Miguel. Todos esos espacios tienen en común que, a la vez que configuran el universo literario del autor, forman parte de su universo personal, como hemos visto en su biografía:

> Estuvo volviendo a París tos los años y leyendo libracos y escribiendo muchas cartas; hasta que empezó la guerra aquella.[1098]

En **Octubre, Octubre** y en las novelas anteriores y posteriores observamos que aparecen conjuntos de elementos semejantes entre sí. organizados cada uno de ellos paradigmáticamente, de tal modo que a cada uno de los miembros que constituyen cada conjunto corresponde un elemento de otro. En el conjunto de su obra se produce una clase especial de correlación: se trata de la formada por varios conjuntos cuyos elementos son iguales, produciéndose una correlación reiterativa.

Dentro del código semiótico que conforma el mundo de nuestro autor, aparece ya en esta novela la navaja. Aquí la navaja pertenece a una mujer, Paula. No es aleatorio que J. L.Sampedro, en un principio, pensara titular esta novela **Pan y navaja**. El título se desprendía de una situación que vive el protagonista Shannon y que cuenta a sus compañeros:

> Qué, ¿merendando?", le dije. Me miró asombrado de oírme hablar español y me contestó: "Ya ve. Pan y navaja." No he olvidado la frase popular, estoica y serena: ¡pan y navaja! la verdad del pan y la del acero; la de la vida y la de la muerte.[1099]

Al final de la novela surge de nuevo el tema "Pan y navaja", con el significado profundo de vida y muerte. Hay en el texto una visión contrapuesta y global de la realidad. La muerte se relaciona con la violencia y la vida con el alimento más elemental:

> Sólo con verle partir despacito su proclamaba su seguridad interior. "¿Qué merendando?", le dije en un impulso irremediable. "Pan y navaja", me contesó casi con fruición, saboreando el pan a secas de su pobreza...No, a secas no: con la sal del acero. Compañeros el pan y el hierro, el alimento y la muerte, formando juntos el sabor de la vida celtíbera.[1100]

La navaja, en este texto, por primera vez dentro del entramado novelesco del autor, ejerce la función de un regalo. Dámaso se la quiere regalar al Galerilla. En **Octubre, Octubre** Flora regala su faca a Paco y Ágata conserva la gumía regalo de su padre:

> De que lleguemos a Aranjuez te voy a comprar una navaja.[1101]

Dentro del amplio universo novelesco de objetos, con proyección significativa o simbólica, está el armario. El narrador de **El río que nos lleva** nos describe una escena semejante a la que vivirán más tarde Luis y Carmela. En esta novela el Rubio es iniciado en el amor por Nieves y, al igual que aquél, en esa iniciación el personaje abre el armario de la mujer y admira su ropa. La acción de abrir un armario está ligada a la experiencia de una verdadera iniciación sexual. Es una anticipación:

[1098] Ibidem, 351
[1099] Ibidem, 54
[1100] Ibidem, 362
[1101] Ibidem, 79

Se le ocurrió abrir el armario y aquello le entretuvo como una anticipación. toda la ropa de la mujer estaba allí...Extendió las prendas sobre la cama, las admiró, las volvió a guardar.[1102]

En el texto se hace especial hincapié en la comida. Es un elemento definidor de los personajes, de su clase social, y a la vez sirve para indicar el paso del tiempo. También la bebida tiene unas características muy determinadas:

En Trillo cambió el Chepa de botijo, otro signo de la nueva estación. Dejó el de Cuenca, pesado y oscuro, casi cilíndricopor el vidriado exterior, bueno para el invierno, y compró uno blanco, panzudo, sonoro y poroso, con la marca de los mejores de Ocaña.[1103]

En el mundo de los símbolos nos encontramos de nuevo con los animales; aquí se nos habla de la lechuza como animal real y a la vez simbólico. De algún modo la sabiduría se identifica con la quietud, con la mística y la eternidad:

Y luego una lechuza, guardiana de la ermita, empezó a modular su soplo musical.
-El ave de la sabiduría...¡Si fuera posible no movernos de aquí, no levantarnos,permanecer por toda la eternidad![1104]

Hay que señalar que en este texto se relaciona por primera vez el cuerpo humano con el de los cerdos. Esta relación aparece también en **Octubre, Octubre** por medio de dos personajes Serafita y Miguel:

Fue con ella a la cochiquera ("¿Ves cómo tienen el mismo vello que tú?" dijo ella)"[1105]

Además de todo el universo de temas, de objetos, de espacios y símbolos que se vanconfigurando en la novelística anterior a **Octubre,Octubre** y que permanecen en la posterior, nos encontramos con el hecho de que algunos personajes, de forma recurrente, aparecen en más de una novela, tal es el caso de Shannon y Flora y su marido; estos personajes se encuentran también en **Octubre, Octubre**, lo que confiere a esta novela la capacidad de núcleo que se extiende de una forma visible retrosprectiva y prospectivamente. Esto motiva que cuando leemos **Octubre, Octubre** algunos personajes ya nos son muy conocidos. El Shannon de **Octubre, Octubre** llega a esa novela con una historia que se nos narra nada más comenzar **El río que nos lleva**. Otros aparecerán en novelas posteriores y nos ofrecerán nuevos datos en el futuro, como es el caso de Flora y su marido en **Real Sitio**. Con lo cual la estructura de la novela no se encierra en sí misma, sino que va más allá de sus propios límites.

De Shannon se nos dan muchos datos a lo largo de la novela. Esta forma de crear un universo literario responde a una concepción de la realidad como un todo, en la que nada se pierde, sino que se relaciona y se transforma:

había iniciado en Italia su marcha desesperada para escapar de cuanto le rodeaba. Desde que, acabados los combates y pasada la borrachera del armisticio, había visto a su verdadera luz aquel mundo del que le habían hecho cómplice: niños mutilados, mujeres deshabitadas, palabras hueras y asesinos de uniforme orgullosos de sus bombas.[1106]

[1102] Ibidem, 266
[1103] Ibidem, 201
[1104] Ibidem, 70
[1105] Ibidem, 279
[1106] Ibidem, 8

Don Gregorio Salvador, en su discurso de contestación a J.L. Sampedro en su discurso de recepción a la Academia, hace un comentario sobre esta obra:

> leí por primera vez a José Luis Sampedro en las Navidades de 1964: su novela El rio que nos lleva , que había publicado tres años antes. La leí a continuación de la **Vida y hechos de Alexis Zorba** de Nikos Kazantzakis. Curiosamente el libro de Sampedro llevaba al frente un lema del autor griego: "Todos los hombres, durante un minuto, son Dios". No era entonces yo lector despreocupado, entregado sin más al simple placer de la lectura.... Tomaba notas de mis lecturas y comparaba lo que iba leyendo para aprovecharlo en las clases y en posibles estudios. Esto escribí de la novela de Sampedro en el cuaderno con tapas de hule negro en que conservo las anotaciones de aquellas fechas.: "Esta novela ofrece una sustancia de contenido muy semejante a la de Kazantzakis, pero una forma de contenido más convincente. **El río que nos lleva** es a la par, en símbolo bisémico, el río de la vida y el alto Tajo por donde descienden los gancheros con su maderada. Más este, el real, que aquel, el simbólico, sirve para darle una forma lineal, sucesiva, a la narración, a la cual obviamente -pese a lirismos descriptivos y el evidente ingrediente sustancial "libro de viajes"- no podemos negarle su condición de novela. La función del "escritor" está aquí más disimulada que en la obra del autor griego, en el personaje Shannon, aunque finalmente se confiesa. El personaje "Zorba" es aquí múltiple, aunque el más próximo le es, claramente El Seco, que tal vez le sea inferior en intensidad, dentro del conjunto, pero ganándole en realidad, en el contraste con los demás gancheros. La novela de Sampedro podría haber resultado una gran novela y desde luego se lee con gusto e interés. Pero le sobran ingredientes y le sobra principalmente "literatura". En este aspecto, sus defectos son análogos a los de "Zorba". Es el "escritor" quien habla y no por boca de Shannon, sino de todos los personajes. Filosofan demasiado los gancheros y, lo que es peor, no paran de poetizar. El autor pretende disimular esta tendencia con vulgarismos fonéticos, dialectalismos y tacos disimulados, pero no lo consigue. En cualquier caso, no me parece Sampedro un profesor de economía que ha escrito una novela para entretenerse, sino un escritor consciente y eficaz, que maneja con habilidad las técnicas narrativas y del que se puede esperar mucho.[1107]

VI.1.3. El caballo desnudo

Gregorio Salvador acerca de **El caballo desnudo** nos dice: "Una delicia de novela, que es todo un ejercicio de humor, resuelto con admirable virtuosismo. Humor en las situaciones, en la trama y en el estilo, un estilo creado especialmente para la ocasión y que sustenta, con singular eficacia, este relato tan diferente de cualquier otro de los suyos, que tiene lugar propio en el conjunto de nuestra literatura satírica y que nos muestra una cara más -y no la menos importante- de este siempre sorprendente escritor que es José Luis Sampedro."[1108]

La novela se sitúa en la ciudad de Villabruna, donde una mañana en la alameda, un niño llamado Adolfito le dice a su tía, doña Evangelina: "¡Tía, mira, ese caballo va desnudo!". A partir de este motivo o anécdota mínima se desencadena un mecanismo que llevará a la fundación de la L.I.M.A. (Liga para la Moral Animal), cuyos fines son defender la estructura espiritual de la sociedad villabrunense, amenazada por el Enemigo Malo.

En **El caballo desnudo** se presenta el problema de la falsa moral y se ponen en evidencia los tabúes existentes en la sociedad respecto al sexo. Si el argumento lo localiza en una ciudad imaginaria, el problema no se presenta sólo en esa sociedad en concreto, sino que se extiende y se generaliza a toda la sociedad española:

> Ése era el verdadero problema de España, sí, señor: el de los tabús de la moral oficial. Miles, millones

[1107] G. Salvador, en la contestación al discurso de J. L. Sampedro en su recepción a la Academia, **op. cit**., 1991, pág. 39

[1108] Ibidem, 52

de mujeres se encontraban hechas madres sin haber sido antes amantes; otras se morían sin conocer una cosa ni otra; miles y miles de hombres reprimían o desviaban sus instintos naturales y acababan por dar salida a su resentimiento en su ejercicio del poder y de la autoridad. Así reinaban la envidia,la torpeza, la sospecha, la mediocridad y, al mismo tiempo, para enmascarar tanta deficiencia, la bambolla, la ostentación, la proclamación de extraordinarias grandezas.[1109]

En **Octubre, Octubre** nos encontramos con el descubrimiento de "tabúes" personales. El autor aquí también aborda el tema a nivel individual, pero para poner en evidencia que hay demasiados tabúes sociales para que se produzca un verdadero descubrimiento de sí mismos, de la propia sexualidad. El tema de la sexualidad es abordado a nivel social.

Una mujer, Evangelina, es desde un buen comienzo, la protagonista, asumiendo algunas de las características de los personajes principales de sus otras novelas anteriores. Eva se siente salvadora. El nombre de la protagonista subraya la misión a la que está llamada. Es preciso señalar que "Miguel", en **Octubre, Octubre**, cuando nos narra el descubrimiento de su sexualidad en las playas de Tánger, nos habla de una mujer llamada también Eva:

El mundo esperaba la salvación, y la esperaba de ella. No, no había sitio en su alma para otro sentimiento que para consagrarse a tan extraordinaria misión.[1110]

En Evangelina el amor tiene, como en Miguel, unas características determinadas: es imposible y, como consecuencia, apunta a una valencia espiritual y metafísica:

ese amor es imposible...me entrega el alma, su espíritu, me ama con el alma, somos almas gemelas.[1111]

Evangelina es una mujer casada y para ella el matrimonio no le permite otro tipo de amor que el espiritual. Nerissa es una mujer casada y, por lo tanto, Miguel no puede vivir con ella otro amor que no sea el espiritual. El matrimonio se dibuja como una negativa a otro tipo de relación, un tabú:

a ese amor puedo corresponder con el pensamiento, en secreto, como él lo ha hecho, sin decírmelo más que así,un signo, sin saberlo nadie, ni aún nosotros, puedo corresponder, Tristán e Isolda, mejor aún, Teresa y Juan...[1112]

Como siempre, los personajes buscan modelos de identificación; en este caso, debido a su educación, se alude a la literatura, pero también a los místicos españoles. El personaje busca un camino de sublimación a la frustación. Santa Teresa y San Juan de la Cruz sobre todo son un constante **leitmotiv** en su obra:

No,Eva mía, no te dejaré después de haber oído que me amas.
-Pero con el alma, con el alma, Víctor...¡Déjame, por Dios! ¡Así no, así no,espiritualmente!...¡Como San Juan de la Cruz y santa Teresa!...[1113]

Hay que señalar que la terminología que utiliza doña Evangelina para expresar los sentimientos de abandono tiene una fuerte dosis de misticismo: habla de desánimo, nota la falta de mensajes celestes, se siente abandonada por la Providencia, padece una sequedad

[1109] J. L. Sampedro, **El caballo desnudo,** Alfaguara, Madrid, 1985, pág. 189
[1110] Ibidem, 47
[1111] Ibidem, 179
[1112] Ibidem, 180
[1113] Ibidem, 201

sobrenatural. De alguna forma expresa los sentimientos que experimentará Miguel en su proceso místico tras el abandono de Nerissa.

El tema del pecado aparece en esta obra y en el **Congreso en Estocolmo**. La religión es un tema de debate en las primeras obras de este autor, se considera un corsé social, una opresión como el matrimonio. En **Octubre, Octubre** este tema no aparece, de la religión pasamos a la mística que se eleva siempre por encima de las religiones. En las novelas posteriores los personajes se viven dentro de una intensa corriente humanística:

> ¿usted cree que los animales pueden pecar de alguna manera?
> -Ni siquiera los hombres -repuso Talante-. Son trucos y soberbias de la humanidad. Eso de que podamos ofender a Dios, supuesto que lo haya, es una idea fantástica.[1114]

Los sentimientos que despertaba Evangelina en algunos hombres eran de adoración. Para el hombre, para el amante, ella era la diosa. De nuevo aparece la mitificación de la mujer:

> El se arrodilló en adoración, abrazó los muslos juntando a ellos su cara, y cantó solamente, como en éxtasis, el nombre puro de la diosa: -¡Eva![1115]

Evangelina, poco a poco, irá descubriendo lo lejos que estaba de ella misma, lo poco que sabía de sus verdaderos deseos. Son sentimientos que compartirá con otros personajes de **Octubre,Octubre**. Siente que le han engañado, robado la vida, que le han prohibido vivirla. Ella siente que les ha hecho el juego.

Los sentimientos de Eva respecto al mundo cuando ha roto el "corsé" social y personal que le oprimía son de reconciliación con todo el universo. Al igual que Ágata y Luis encuentra una nueva verdad desconocida, se sumerge en la realidad:

> Y halló Eva que todo es perfecto, hasta las Babosas y lo Vulgar, los Jabalíes y los Perros, el revoloteo de las Mariposas y el sexo de los Caballos, Lo puro y la Inmoral[1116]

En lo que se refiere a los animales, en el universo novelesco de **El caballo desnudo** curiosamente ya aparece un gato que tiene por nombre "Sultán". Se nos presenta recostado voluptuosamente, relamiéndose el sexo. Este gato apunta a la gata Bast y al mundo del harem que aparece en **Octubre, Octubre**.

Los árboles, en concreto las acacias, que tienen una presencia en **Octubre, Octubre** también aparecen aquí y, de nuevo, son imagen de la vida. Los sentimientos que despiertan en los personajes se irán repetiendo en otros textos del autor. Son un *leitmotiv* que sirve de reflexión sobre la limitación de la propia existencia:

> En la plazuela de la Santa Hermandad, debajo de una acacia en flor, se detuvo y de pronto se le saltaron las lágrimas. ¿por qué, por qué los árboles tienen tantas primaveras en su vida y el hombre sólo una? ¿Por qué? ¿Y por qué esa única primavera humana le es destrozada y arrebatada a tantos?[1117]

El personaje de Eva es caracterizado también por el perfume que lleva. Recordemos a tía Magda en **Octubre, Octubre**.

[1114] Ibidem, 187
[1115] Ibidem, 259
[1116] Ibidem, 261
[1117] Ibidem, 191

El perfume que utiliza es "Houbigant". De este modo se nos evidencia un mundo de olores que hoy tiene otras características. La marca del perfume no sólo es un emblema, una forma peculiar de caracterizar al personaje, sino también a una sociedad. Dentro del universo literario que se configura en esta novela aparece por primera vez la referencia onomástica de la gumía y de Marruecos, que pertenecen al mundo íntimo de Ágata:

> Pronto le mandarían a Marruecos pronto le mataría quizás una bala o una gumía...[1118]

En lo que se refiere a la cultura, tan importante en algunos personajes de la obra de J.L.Sampedro, en esta novela el autor hace por primera vez, y en distintas ocasiones, alusión al mito de Tántalo:

> -Pero, Adelita, esto es entonces peor que no verle.¡El suplicio de Tántalo, ángel mío![1119]

Aparecen en el texto, al igual que en novelas anteriores, esculturas que sirven para expresar mejor situaciones emocionales. En este caso hay una relación de los acontecimientos con la mitología. El mito de Acteón y Diana es la historia de amor entre Evangelina y Marcelo. El poeta se esconde bajo el seudónimo de Acteón:

> Sus ojos contemplaban la fuente de Diana...la figura de Acteón la contempla enamorado desde detrás de unas rocas...[1120]

En esta novela es la escultura del caballo que da el nombre al texto sustantivando su importancia. Hay que señalar que además del valor educativo de la escultura ésta sirve para manifestar la violencia que produce el desnudo en un grupo social. Así, si en **El caballo desnudo** se apunta la violencia que puede significar la sexualidad, en **Octubre, Octubre** se muestra como la violencia es el único medio de alcanzar la identidad sexual:

> para todas las respetables damas presentes, el fauno de la Glorieta había sido la primera iniciación reveladora de misterios sólo aludidos entre cuchicheos prohibidos.[1121]

No faltan tampoco antecedentes tipificados en piezas musicales: el vals "Tesoro mío", "la obertura de "Poeta y aldeano", de Suppé...La música de una determinada sociedad nos descubre sus gustos y aficiones, la define. Como también son definidores de la realidad en la obra de nuestro autor la alusión a los acontecimientos históricos, no sólo de España sino también de Europa. En **El caballo desnudo** algunos personajes hablan de la política del momento y hacen conjeturas sobre sus personajes representativos: Romanones, García Prieto, Dato. Otros personajes tienen más interés por la política internacional:

> Dejadlos que hagan -concluía Cesáreo, sin duda intuyendo la teoría del cambio social a través de las contradicciones-, cuantas más locuras cometan, mejor. Así se nos unirá más gente desesperada cuando organicemos la huelga revolucionaria. De este verano no pasa: la armamos. Y, entonces, como en San Petersburgo: ¡abajo los burgueses![1122]

[1118] Ibidem, 212
[1119] Ibidem, 85
[1120] Ibidem, 271
[1121] Ibidem, 227
[1122] Ibidem, 162

VI.2. Novelas posteriores a Octubre, Octubre

VI.2.1. La sonrisa etrusca

La novela narra la historia de un viejo partisano calabrés que llega a casa de sus hijos en Milán para someterse a una revisión médica. Allí descubre a su último amor: su nieto, que se llama Bruno, como a él le llamaron sus camaradas partisanos. En Milán también descubre su último estremecimiento: el amor de una mujer que asume su relación con el hombre como una "Pietà" florentina: regazo del yacente, sede cálida del amor y la muerte. El autor explica que esta novela fue fruto de una experiencia vital:

> En el invierno de 1982 hice un viaje a Estrasburgo, donde me había nacido un nietecito. En Estrasburgo nació mi novela, relato de mi último amor. Una noche algo como un gemido me despertó y me hizo acudir a la alcobita del niño...Me acerqué a la cuna y contemplé la lunita del rostro. Iba a retirarme cuando el niño me retuvo abriendo sus ojos, redondos y misteriosos como pozos oscuros. Antes de que sollozara le cogí en brazos y envolví nuestros cuerpos en una manta, acunándole suavemente. Pero tardó en dormirse y, al paso de los minutos, iba el niño pesando en mis brazos, entrándose en ellos y haciéndome suyo al hacerse mío...Eso fue todo...,La vida me dio clarividencia y el niño se me hizo futuro germinando en mis brazos, dispuesto a colmarse de gentes y experiencias, pasiones y secretos. Me vi muerto, pero recordado en él. Me deleité en ser viejo porque así paladeaba mejor aquel instante inmortal...Al día siguiente la vida volvía a ser trivial, pero la semilla estaba echada.En el verano de 1983 afloró en mí la hojita de hierba: la idea de un cuento que ya escribiría.
>
> La novela se publicó en 1985, años después de **Octubre, Octubre**."los libros sólo florecen y perduran cuando son verdad para los lectores, que se enriquecen con el mundo del autor.[1123]

Me ha parecido interesante reseñar estos aspectos porque nos reafirman sus planteamientos creacionales y su cosmovisión novelesca. La búsqueda de la verdad es importante: no sólo en su alcance intelectual, sino también cuando es fruto de la vida y la experiencia.

Todo el universo que se fue germinando hasta llegar a **Octubre, Octubre**, está también presente bajo distintas formas en las novelas posteriores. Algunos de esos aspectos que forman parte del mundo literario de J. L. Sampedro los encontramos también en **La Sonrisa Etrusca**: unos se retoman de forma diferente o pierden intensidad, mientras otros en cambio la alcanzan en toda su plenitud**.**

La sonrisa etrusca tiene un comienzo semejante a las novelas anteriores, con excepción de **El Caballo desnudo**. Un personaje, el principal, Bruno ha emprendido un viaje; deja su mundo conocido, lleno de seguridades y se traslada a un nuevo espacio, a Milán, a que lo vean los médicos:

> Nunca creí que accediese a dejar su Rocasera;...
>
> Y ahora, sin embargo, ¡hacia Milán!..."¡Con lo a gusto que me moriría en casa!"[1124]

Salvatore está enfermo. La enfermedad es un tema recurrente en la obra de J. L. Sampedro, Miguel en **Octubre, Octubre** también es un hombre mayor y está enfermo. Hay que señalar que en **La sonrisa etrusca** la vejez y la enfermedad terminal no son un medio del que se sirve el autor para provocar su itinerario espiritual, su cambio o transformación. El cambio lo provoca el amor, al igual que el cambio en Miguel lo provoca el desamor, el

[1123] J. L. Sampedro en la carta prólogo a la edición de **La sonrisa etrusca**, Círculo de lectores, Barcelona, pág. 5
[1124] J. L. Sampedro, **La sonrisa etrusca,** Alfaguara, Madrid, 1983, pág. 20

abandono que sublima con la mística. No obstante, las dos experiencias se alcanzan gracias también a la vejez y la presencia de la muerte. Si para Bruno la presencia de la muerte no es "un problema", sí lo es para el lector, lo cual significa para él una provocación. Miguel, se lanza en solitario en pos de la vía mística: allí encuentra su "salvación". Bruno, paralelamente, se abraza a su nieto y también a Hortensia: sale de sí mismo. Los personajes "islas" de **Octubre, Octubre** encuentran aquí otras dimensiones, el diálogo, el encuentro con el otro se produce desde el comienzo de una forma instantánea. Los personajes han abandonado el egocéntrico diálogo interior.

La presencia de la muerte es constante en esta novela. Por una parte nos encontramos con la enfermedad y la muerte del protagonista, como Miguel, y por otra el odio y el deseo de muerte hacia Cantanotte. Además, como un telón de fondo de la novela, están todos los muertos de la guerra: Dunka, Salvinia, sus dos grandes amores también asesinados en la guerra.

El cuerpo tiene una presencia importante, pero es un cuerpo en la vejez y concretamente en la enfermedad. Bruno asume su propia muerte, al igual que otros personajes de **Octubre, Octubre**: Flora, Miguel. "Mi muerte es mía", dice a menudo Bruno. En **La sonrisa etrusca** las palabras no son sangre, no se toma el cuerpo como elemento simbólico sino que el cuerpo es real:

> Mi sangre, mi vida, derramándose un día si y otro también...¿Cuánta me quedará? El caso es que no me tiembla el pulso ni esas señales que dicen.[1125]

Bruno llama a su enfermedad "La Rusca": mitifica su enfermedad. Y a la vez la desmitifica en una sociedad que durante mucho tiempo, por puro eufemismo hipócrita, no se ha atrevido a nombrar la palabra "cáncer":

> la "rusca" mordisqueando su cuerpo no es cosa nueva; hubo gente antigua en el mismo caso...aquel hombre amarrado por castigo en una roca donde venían a comerle el hígado, sólo que no era un hurón, sino un águila.[1126]

En **Octubre, Octubre** y en las novelas anteriores algunos personajes sufren un sentimiento de abandono. Este sentimiento se pone de manifiesto por una circunstancia de pérdida, o por el abandono, la pérdida o lejanía, de un ser querido. El sentimiento que experimentan no es nuevo, puesto que los personajes descubren a menudo que lo vivieron ya en la infancia de una forma brutal y que esto de algún modo les impidió ser más auténticamente lo que eran.

En esta novela nos encontramos de algún modo, como personaje, al niño abandonado que han sido Ágata, Luis, Isolina y, a la vez, aparece alguien que es consciente de esa realidad y está dispuesto a salvarlo. En **Octubre, Octubre** los personajes hacían memoria del niño abandonado que habían sido y que tenían dentro; en **La sonrisa etrusca**, en cambio, ese niño, es una realidad que puede ser salvada, (ha de serlo), una forma de integrar todos los aspectos del pasado que se viven como negativos:

> ¡Pobrecillo, toda la noche solo! ¡Si todavía no habla!...¡Pobre inocente abandonado![1127]

La idea de abandono, tan importante en **Octubre, Octubre** y generadora en gran parte

[1125] Ibidem, 97
[1126] Ibidem, 269
[1127] Ibidem, 36

de la novela, aparece aquí con toda su fuerza. Se hace referencia de nuevo al mundo religioso utilizando la misma cita bíblica:

> La idea de abandono le recuerda un olvidado sermón que hubo de escuchar durante la guerra..Predicaba en Semana Santa un curita que se emocionó al comentar las palabras de Cristo en la cruz: "¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?"[1128]

Este grito antes lo hicieron suyo Ágata y Miguel; aquí Bruno es el salvador de ese abandono: su auténtico nombre es Salvatore. Sabe, y es un sentimiento que ya aparece desarrollado en **Octubre, Octubre**, que cuando alguien es amado o lo ha sido, nunca jamás está solo:

> Nunca más estarás solo, Brunettino mío; todas mis noches son tuyas. Tengo mucho que contarte, todo lo que te conviene saber; lo que yo tardé en aprender, pues tengo la cabeza dura, y hasta lo que no he sabido hasta ahora contigo. Tú me enseñas...[1129]

Bruno intentará que este niño tenga todo el afecto que no tuvieron los personajes de la novela aquí estudiada. Hay que destacar que si en las novelas anteriores los hombres acostumbraban a ver a las mujeres como salvadoras de su soledad y abandono, en **La sonrisa etrusca** el salvador del niño es el hombre, Bruno:

> Siempre le acompañó en los grandes empeños y éste es otro: salvar al niño de la soledad.[1130]

A menudo los personajes en las novelas anteriores sienten que en la infancia han tenido un mundo afectivo pobre; aquí Bruno se impondrá como tarea principal enriquecer el mundo del pequeño. Bruno quiere a toda costa que aprenda a recibir:

> ¡Apréndetelo bien: hazte duro, pero disfruta los cariños![1131]

En esta novela desaparece el amor místico y aparece el amor en un plano más humano: el amor de un abuelo por su nieto y una mujer mayor, Hortensia. De nuevo es un amor en que la sexualidad tiene unas características muy concretas. En ese niño, Brunettino, que se llama igual que su abuelo, podemos ver al niño que esperaba Serafina al final de **Octubre, Octubre** y que se llamará como Miguel, Miguelito. Hay que destacar que el tema de la relación del nieto con los abuelos, que configura una de las claves del universo narrativo de J.L. Sampedro, aparece también en **Octubre, Octubre**, donde se nos habla de la relación entre Isolina y su abuela Stefi.

En este texto el personaje Bruno es capaz de entrar en una buena comunicación. No es un personaje aislado, víctima de su indefinición. Hay una vitalidad nueva, incluso un sentimiento de rebeldía que en **Octubre, Octubre** apuntan muy pocos personajes. De una forma directa tan solo Paco, Carmela, Flora...

> Tan pequeñito y tan decidido! Así te quiero, rebelde, exigiendo lo tuyo...[1132]

[1128] Ibidem, 203
[1129] Ibidem, 219
[1130] Ibidem, 67
[1131] Ibidem, 61
[1132] Ibidem, 202

Bruno tiene sentimientos de odio hacia Cantanotte. En **Octubre, Octubre** Miguel ha deseado odiar pero ha sido incapaz. En esta novela, en cambio, Bruno se alegra de la muerte de Cantanotte, a quien llama cabrón, y su muerte le hace sentir más vivo que nunca. El personaje principal se enorgullece de su violencia:

> Tuve que callarlos a cantazos hasta que dejaron de insultarme...Por eso me hice tan duro y quiero que tú lo seas, un hombre de verdad.[1133]

En todas las novelas llegar a ser lo que uno es, ser hombre, es una idea clave. Los personajes se viven en proceso, en descubrimiento. En este texto un hombre viejo ayuda a un niño, quiere forjar sus inicios, instaurar la base para que todo sea más fácil. Su Brunettino será más hombre todavía que él:

> Yo no lo veré, niñito mío, ni tú lo sabrás, pero soy yo quien te está haciendo hombre.[1134]

Bruno, como Miguel, tiene conciencia de que todo lo que sabe lo enseña, lo pasa al otro. Ese pasar el saber ayuda a morir. Las palabras, las enseñanzas no las podrá ya olvidar nunca. Será este nieto un árbol tan alto y tan derecho como él. Hay un miedo a la muerte en la novelística de J. L. Sampedro que se exorciza de distintas formas: con la mística, con la literatura y, con la comunicación como transmisión de vida, como enseñanza. En esta novela el nieto exorciza su miedo. Bruno, Salvatore, el salvador, tiene conciencia de que salva y de que va a desaparecer. Él es un personaje mítico, pero como hombre sabe de sus límites. Morirá:

> -...acordándose siempre, siempre, del viejo de la montaña que, en cuanto cumplió la salvación, desapareció.[1135]

En **La Sonrisa Etrusca** de nuevo existe el convencimiento de que algunas mujeres son iluminadoras, abren los ojos a los hombres, los vuelven del revés. También aparece la idea de la Trinidad. En **Octubre, Octubre**, Miguel habla de las tres mujeres de su vida: tía Magda, Hannah y Nerissa. Luis tiene a tía Hélène, Carmela y Ágata. En **La Sonrisa Etrusca** de nuevo aparecen tres mujeres: La Silvina, Dunka -también partisana como Hannah- y al final Hortensia. Miguel y Bruno tienen una relación afectiva bastante semejante con las tres mujeres. Con la primera despiertan a la sexualidad, con la segunda gozan, y con la tercera llegan a la plenitud, al gran amor. Pero este gran amor no puede llegar a consumarse sexualmente: Miguel es abandonado por Nerissa; Bruno es ya muy viejo y está a las puertas de la muerte. Los dos amores últimos son eminentemente espirituales.

Bruno rompe de alguna forma la frontera entre lo estrictamente femenino y masculino. No sólo en relación con la imagen de las mujeres, sino también con su propio cuerpo. Si en **Octubre, Octubre** Ágata y Luis parten de la indefinición, no saben hasta qué punto son hombres o mujeres, aquí el personaje principal parte de la definición y quiere ser todo lo que le falta al niño: el padre y hasta la madre. Cada noche quiere vivir lo masculino y femenino que hay en él. Los mitos son para él una explicación de su propia experiencia:

> Al rato plantean otro tema mucho más interesante para el viejo: el de un hombre-mujer. un tal Tiresias.
> -¿Hombre-mujer?...

[1133] Ibidem, 236
[1134] Ibidem, 126
[1135] Ibidem, 216

"Un doble", piensa sugestionado, "podría ser a la vez abuelo-abuela".[1136]

Al reivindicar las formas femeninas vemos que está presente de nuevo la idea de omnipotencia. Existe la fantasía de ser a la vez hombre y mujer. El cuerpo de Bruno se irá haciendo cada vez más femenino debido al tratamiento médico que recibe. Esto el personaje lo vive no como algo que ataca a su hombría, sino como una posibilidad mayor de ser. Se acerca en cierto sentido a la Ágata y al Luis del comienzo de **Octubre, Octubre**, pero con unas connotaciones distintas. Bruno quiere ser hombre y mujer para entregarse totalmente, no como una no aceptación de su límite:

¿No me notas más blando cuando te cojo en brazos? Un poquito,¿verdad? Me están creciendo pechos, acabaré teniéndolos para ti, niño mío...los pechos me crecen para ti, niño mío, son mi florecer de hombre.[1137]

La idea de "florecimineto" es bastante atípica hasta **Octubre, Octubre**. En **Octubre, Octubre** se hace hincapié, a partir de los versos de Rilke, en que lo importante es madurar y no florecer. Hay de algún modo un desprecio por florecer. Parece en cambio que aquí, en el personaje de Bruno, se reivindica el florecer. Es como si la profundidad, los mundos subterráneos, necesitasen emerger a la superficie y la profundidad se hubiese de convertir en extensión.

La sexualidad en la novela se presenta también en el niño pequeño y el placer adquiere las mismas connotaciones que en Luis, personaje de **Octubre, Octubre**; de nuevo la sonrisa de "bienaventurado". Hay una presentación de la sexualidad como algo natural en el hombre desde el nacimiento:

El baño, en fin reveló al viejo que Brunettino no sólo ostenta unos genitales prometedores...y entonces se manosea y se huele sus deditos con sonrisa de bienaventurado,...[1138]

A lo largo del texto, en lo que respecta a la relación de los personajes, hay distintos aspectos que hacen referencia a la novela motivo de estudio y a novelas anteriores. De los distintos tipos de relación que se establecen, podemos señalar la relación del padre con el hijo. El hijo aún ve al padre como un dios. Fácilmente nos encontramos en el universo de Ágata:

¡Ay padre, padre!", piensa. "¿Qué culpa tuve yo de no ser un dios como usted?[1139]

Andrea, Ágata, Luis y otros personajes novelescos, comparten una misma experiencia: carecen de madre desde la infancia. Con ello se nos intenta hacer más verosímil su incapacidad para la entrega. No recibieron en la infancia suficiente cariño:

-No, no lo sé -responde gravemente Andrea-. La mía murió antes de cumplir yo los tres años.
Hortensia la mira y comprende muchas cosas.[1140]

En lo que hace referencia a las características físicas de algunos personajes femeninos

[1136] Ibidem, 272
[1137] Ibidem, 296
[1138] Ibidem, 57
[1139] Ibidem, 142
[1140] Ibidem, 340

que aparecen en este texto, Bruno nos dice de Andrea que su imagen es más bien masculina como la de Ágata: es lisa, sin pecho, ni caderas, ni culo... Simonetta, otra mujer, también tiene las características físicas de un muchacho, y le recuerda a un paje, como Ágata en **Octubre, Octubre**:

> El paje con sus calzas se mueve con tanta gracia y alegría vital...su presencia juvenil hace florecer unas lilas en el corazón cansado[1141]

Las lilas aluden y nos remiten al mundo de tía Magda, de tía Hélène, de Luis y de Miguel. Los antecedentes se acumulan: si en **Octubre, Octubre**, Miguelito era el pianista muerto en accidente en el mar, en **La sonrisa etrusca** Dunka es la pianista también muerta. Dunka muere en la segunda guerra mundial como Hannah, uno de los grandes amores de Miguel:

> A ella la cogieron los alemanes en la ciudad. Parece que la enviaron a Croacia y allí la entregaron a los "ustachis"...No se volvió a saber más.[1142]

La obsesión de Miguel, novelista de **Octubre,Octubre**, por crear una novela en que una cama renacentista fuera el lugar de la alquimia, aparece de alguna forma en **La Sonrisa Etrusca**. Es la cama de Bruno y Hortensia. Hay que señalar que no es una cama de la juventud, sino de la vejez:

> La cama es un océano tranquilo donde se vive la pleamar de los amantes...,.Al hombre ya no le encadena la sombra de Dunka, ni siquiera -gracias a Hortensia- el dolor de lo perdido en las últimas dentelladas de "Rusca".[1143]

Hay encuentros en el universo literario de J.L. Sampedro que se trascienden a partir de la importancia que adquieren un espacio y una situación muy concreta. El escenario es una habitación, alguien está enfermo y recibe la visita de la persona que ama. La intimidad deseada se produce gracias a la enfermedad. Si en **Octubre, Octubre** y en las novelas anteriores el enfermo es un hombre, aquí es una mujer y es el hombre el que se acerca:

> Conmovido, se acerca a la cama y la mira...Se miran serenamente. Se explican, ya sentado el viejo junto a la cabecera..[1144]

La habitación de Bruno es vista como la de Miguel: es una celda de monje, de partisano, de hombre. Aparece, de nuevo, un armario que pertenece a una mujer y es abierto por un hombre. El armario puede significar la intimidad encerrada, lo interior resguardado, y el hecho de abrirse es el preludio de un abandono, de un encuentro hacia lo fuertemente deseado y desconocido. Se abre una nueva puerta, se rompe un muro de seguridad, una frontera se ha roto. Recordemos la importancia que tiene la puerta como metáfora en la obra de J.L.Sampedro:

> ese armario sigue impresionándole como la primera vez que lo abrió: para buscar un pañuelo, muy bien lo recuerda. También ahora le detiene esa provocación: los colores jubilosos,los vestidos sugiriendo ese

[1141] Ibidem, 149
[1142] Ibidem, 304
[1143] Ibidem, 335
[1144] Ibidem, 223

cuerpo y sobre todo, sobre todo, el olor,los olores, dilatando su nariz.[1145]

La comida, como metáfora móvil dentro del código semiótico de la cultura, es un hilo conductor de la novelística de J. L. Sampedro. El autor la utiliza como lugar de encuentro y sobre todo como un medio de definir las características de un personaje, su manera de ser, sus costumbres. Bruno en Milán echa en falta su despensa del pueblo en la que le asaltaba una ráfaga de olores, cebolla y salami, aceite y ajos. Aquí, ninguno: todo son frascos, latas, cajas con etiquetas de colorines. Recuerda las comidas típicas:

-¡Pues si cataras los que hacemos en casa...! ¡"Rascu" ahumado, o el "butirri" con mantequilla dentro...! Pero hay que comerlos allí, saben mejor;[1146]

Continúa estando expresa la idea de rebelión que germina en la catacumba, a la cual se hacía referencia de una forma muy clara en la Novela ll que escribió Miguel y que se titulaba "La hierba crece de noche", utilizando el famoso verso de Shakespeare. La catacumba como símbolo ha sido sustituida por la noche:

- Esa es la verdad. El día es de los que mandan, sí. Pero la noche es nuestra.[1147]

La paloma como animal real y simbólico recorre **Octubre, Octubre**. Nerissa en algunos momentos del proceso místico es identificada con la paloma. A la vez el término paloma en el universo literario de nuestro autor tendrá una aplicación simbólica convencional, refiriéndose a la forma de ser de la mujer. En **La sonrisa etrusca** el autor sigue con ese simbolismo:

Ella vuelve a reír. "Le sale la risa del buche, como a las palomas", piensa el viejo.[1148]

Respecto a la paloma hay que señalar, como elemento nuevo, que hasta la casa, en concreto el ático donde vive Hortensia, es un palomar. Y más importante es que se aplica a un hombre, Bruno. Él se siente como una paloma. De alguna forma incorpora en su corazón, su forma de ser, el mundo llamado tradicionalmente femenino:

como una paloma su corazón se enreda en tanta promesa, en esas revelaciones de intimidad.[1149]

Una misma geografía acompaña al autor a lo largo de su obra: en ella hay lugares que aparecen sólo nombrados, lugares en lo que se apunta que ocurrió un hecho, pero sin reconvertirlos en escenario del desarrollo de la trama o acción. Uno de esos escenarios es el valle de Aosta. Tanto en **Octubre, Octubre** como en esta novela se nombra como escenario de guerra. Miguel, durante la guerra, vive una gran historia de amor en ese valle; y en ese mismo valle hace coincidir, en una novela posterior, a Buoncontini, amigo íntimo de Bruno que muestra orgulloso su cicatriz de guerra:

-Partisano. En Val d'Aosta. Cuerpo a cuerpo.[1150]

[1145] Ibidem, 264
[1146] Ibidem, 107
[1147] Ibidem, 207
[1148] Ibidem, 152
[1149] Ibidem, 264
[1150] Ibidem, 314

La presencia del mundo, de los sueños, la encontramos tanto en **La sonrisa etrusca** como **Octubre, Octubre**, pero hay que subrayar una diferencia importante: para Bruno son sólo sueños, no sabe ni que se pueden interpretar. En contraste Luis intentaba encontrar en ellos las claves de su historia personal anterior, y para Miguel algunos de los sueños eran conversaciones con Nerissa a quien no tiene en la realidad.

> Una mujer de ojos claros -tan pronto tiran a verdes como a grises- le arrastra de la mano vertiginosamente por un laberinto de callejas y es una agonía seguirla porque le falta una bota...[1151]

Bruno, como Miguel Espejo al llegar a Estocolmo, como Shannon en **El río que nos lleva**, como Miguel en **Octubre, Octubre**, busca señales en su vida, aconteciminetos que lo lleven más allá de su estricta experiencia. Quiere descubrir por medio de la intuición el mundo mágico que se esconde en la realidad:

> ¿quizás una señal? ¿Me la mandas tú, Salvinia? ¿Vienes a ponerme otra vez en mi camino, como cuando me guiaste para cruzar la plaza contra todos, cuando me metiste en la cama de la Rosa?...[1152]

Se señala, aquí de nuevo, la importancia de lo social en la vida de un hombre. En **Octubre, Octubre** las alusiones a la genética se hacían en distintas ocasiones y en relación al mundo profesional de Ágata; en esta novela se apunta a la sociología de una forma más explícita, como más nuclear:

> en la conducta humana lo que no es orgánico es social. Es decir lo que no explican la Genética ni la Fisiología lo explican la Sociología...[1153]

Si en las restantes novelas el tema de la guerra es un recuerdo para algunos personajes, más o menos importante en la configuración de su ser, aquí, conforme va avanzando la novela, la guerra además de ser una realidad profundamente vivida por el personaje se convierte por parte de Bruno en algo nuclear: la vida como una guerra. La guerra es una obsesión, una referencia del pasado que penetra en el presente y lo desfigura:

> Al cerrar se da cuenta de que abrió instintivamente, por un reflejo de tiempos de guerra: comprobar si la abertura puede servir de escapatoria...,"Como en la Gestapo de Rímini..."[1154]

Dentro del universo de los objetos, la navaja vuelve de nuevo a aparecer, aunque con significados distintos. Pasa de ser un objeto simbólico, un recuerdo, a un objeto real o estrictamente funcional. Bruno la utiliza para comer. La ha traido desde su pueblo hasta Milán. Al comienzo de la novela, cuando se dispone a comer, coge una pera y saca su navaja, ignorando el cuchillo, que pertenece al código cultural culto.

La navaja es símbolo a la vez de violencia. En ella reside la posibilidad de matar. La lleva consigo, es su defensa y su capacidad de atacar. Es una navaja que este personaje comparte a nivel real con otros de **El río que nos lleva** y con Paco en **Octubre,Octubre**. En todos ellos la navaja significa el coraje para defenderse, para atacar cuando es necesario:

[1151] Ibidem, 186
[1152] Ibidem, 111
[1153] Ibidem, 313
[1154] Ibidem, 27

Que yo aún tengo tiempo de clavarle la navaja y sentirle morir debajo mientras sus hijos me apuñalan[1155]

Hay que señalar que algunos objetos tienen distinto valor a lo largo de la narración: extienden su significado. Ésta es una característica a tener en cuenta. También hay que destacar como las personas a quienes pertenecen los objetos tienen esa capacidad dual de fuerzas. Hay una personificación de los objetos. Para Bruno la navaja salva y mata. En Paco esa dualidad no es clara, sirve sobre todo para defensa.

con su navaja cachicuerna le abrió al muchacho en el brazo la vena del corazón...El príncipe revivió, se levantó más fuerte que nunca.[1156]

Bruno incorpora su lado femenino de una forma sencilla gracias a circunstancias como la enfermedad, pero, sobre todo, por la ternura que despierta en él su nieto y su último amor, Hortensia. La navaja en este caso es punto de referencia para expresar cómo se siente en la nueva relación que establece con las mujeres. Su traslación metafórico-sexual es evidente. No le cuadra eso de meterse en la cama con una hembra así, para nada. Para él es como tirar la navaja y no clavarla.

Los hombres tienen una historia, los objetos también. Bruno explica la historia de su navaja, quién se la compró y cómo siendo niño ya la tenía, a sabiendas del peligro que comportaba. Es una forma de hacer hincapié en el hecho que, desde muy pequeño, los que estaban a su alrededor le confiaron la fuerza. Estas señas de identidad nada tienen que ver con las de los personajes principales de sus novelas anteriores. En ellas la fuerza y el coraje desde la infancia la reciben sólo personajes secundarios y en concreto personajes sin cultura. Aquí nos encontramos por primera vez un personaje sin cultura "oficial", elevado a la categoría de protagonista:

Pequeñita, pero navaja; el "Morrodentro" me la compró, el padre del de ahora. "Se cortará; todavía es un niño", le dijo el rabadán. "Mejor; así aprenderá."[1157]

Además de la navaja están las fotografías. A menudo éstas nos traen a la memoria a los que no están, nos recuerdan nuestro pasado. A través de la fotografía Hortensia presenta su difunto marido a Bruno. En los libros se dejan las palabras, en la fotografía la imagen que servirá también para recordar cuando no esté. Las fotografías y retratos que atraviesan el mundo narrativo de este autor es como una galería de miradas que desde el pasado reclaman un sitio en el presente. Cuando se fotografiaron deseaban ya ocupar ese sitio:

-Renato -exclama-, tienes que retratarme así.
Y cuando tenga la foto, piensa, "le daré una copia a la Hortensia".[1158]

La presencia de los regalos es un nuevo hilo que teje la obra de J.L. Sampedro desde su primera novela publicada en 1950, **Congreso en Estocolmo**. Hay regalos que se repiten. En **Octubre, Octubre** el primer regalo que Luis compra para Ágata es también un ramo de rosas, como Bruno.

[1155] Ibidem, 49
[1156] Ibidem, 215
[1157] Ibidem, 279
[1158] Ibidem, 193

El viejo ofrece torpemente las rosas que, según la del quiosco, eran lo más propio. Ella acerca el ramo a su cara, aspira.[1159]

Otro de los primeros regalos que Luis hace son unos calcetines para los pies de Ágata. En la lectura de **Octubre, Octubre** nos hemos dado cuenta de la importancia que tienen los pies como punto de referencia del cuerpo humano. Por ello me parece necesario señalar que, en este nuevo texto, Bruno regala a su nieto unas botitas. Las botitas serán un regalo de Reyes para el niño, aunque la costumbre no sea ésta.

Casi todos estos objetos tienen para los personajes una historia sentimental tras ellos. Cada manifestación de redundancia está llamada para formar el sentido connotativo.

Para Ágata la gumía le permitía sentir otra presencia, la de su padre, estaba en su habitación, en lo más íntimo. Bruno, por una parte, en su habitación tiene una manta. Una diferencia fundamental de estos dos objetos íntimos es que la manta no es ningún regalo, no hace referencia a nadie, contiene sólo su historia, no evoca más presencia que la propia. Ágata, que busca su identidad, se aferra a la gumía que le remite la presencia de un padre que nunca ha tenido:

El olor de la manta no es sólo el de su niñez pastoril, sino también de sus aventuras partisanas...[1160]

La onomasiología simbólica tiene una tradición literaria que el autor mantiene a lo largo de sus obras tal como hemos visto en las distintos textos analizados. Si por una parte hay que señalar el valor que tiene el nombre para el personaje, por otro lado, de nuevo, nos encontramos con el nombre secreto que los personajes tienen y que entregan sólo a aquel que aman. Recordemos a Paco, Flora, Ágata. Ese doble nombre el autor lo confiere a los personajes que acostumbran a ser otros en la intimidad; es una forma de definirlos y es también la manifestación de una entrega total, dar a otro el nombre secreto:

...-¿Cómo se llama?
-Brunettino...¿Y usted?
-Hortensia.
El viejo saborea ese nombre y corresponde:
-Yo Salvatore.
Apenas vacila un instante, añadiendo:
-Pero usted llámeme Bruno...[1161]

En los distintos personajes, los nombres se construyen a lo largo de la vida al igual que se hace un hombre. Es una necesidad, recordemos a Águeda en **Octubre, Octubre**, que el nombre corresponda a una opción personal, a una palabra sobre la que ha construido un significado. En **La sonrisa Etrusca** los nombres se repiten al pasar del abuelo al nieto. En **Octubre, Octubre** Miguel tiene un hijo que se llama Miguelito y que muere; al final Seraphita espera un hijo y Miguel sabe que ella le pondrá su nombre, será su nieto:

-...le habéis puesto mi nombre!
-Sí, pero el nombre suyo es Salvatore.
-¡Tonterías! Salvatore me lo pusieron, quien fuera; Bruno me lo hice yo, es mío...¡Brunettino![1162]

[1159] Ibidem, 169
[1160] Ibidem, 185
[1161] Ibidem, 130
[1162] Ibidem, 33

Las palabras en este texto, como en **Octubre, Octubre**, son la herencia que deja Bruno a su nieto; en la novela anterior eran para la madre. De nuevo aparece la idea de la presencia del pasado en la vida personal. Hay que destacar un elemento hasta ahora nuevo, la fuerza del futuro, significado en el niño, que saca de su interior tantos olvidos. Bruno se abre al futuro y en ese abrirse recibe. Es una actitud nueva en el personaje:

> mis palabras hacen nido en tu pechito. Algún día las recordarás de pronto; no sabrás de dónde vienen y seré yo, como tú ahora sacas de mis adentros tantos olvidos.[1163]

Pero por encima de las palabras está siempre aquello que las suscita: el amor. Bruno siente que se le anima el corazón con el nieto, con él resucitan los recuerdos, le arden las ansias y las ganas: no hay palabras. Bruno desea que el nieto le llame abuelo. Será su obsesión a lo largo de la novela: llegar a oír pronunciar su nombre. La palabra dicha por el otro se convierte en este texto en señal de identidad:

> ...le arrebatan a esta gloria, esta grandeza, esta palabra insondable: ¡NONNO!
> A ella se entrega para siempre el viejo, invocando el nombre infantil que sus labios ya no logran pronunciar.[1164]

Sólo antes de morir oirá su nombre y a él se entrega. En el nombre, en la palabra, se encuentra cuando ya no tiene palabras, cuando llega la muerte. La muerte le quita la palabra, pero ésta permanece en los otros.

Sobre la relación de los personajes con el creador, J.L. Sampedro nos cuenta como:

> a veces hay que acabar con ellos, o se nos acaban o quieren ellos acabar -no lo sé muy bien- y entonces confieso la tentación de hacerlos desaparecer con el debido "ceremonial"; lo cual puede conducir a exageraciones perjudiciales que el lector detecte como excesiva ingerencia del autor. Más de una vez en el caso de "Pablo" de "Octubre,Octubre", he resistido dicha tentación a pesar de que ese personaje es de los más queridos por mí. El caso más destacado entre mis obras es la muerte de "Bruno" en **La sonrisa etrusca**, que llevé a cabo porque no sólo era su final inevitable, sino porque además alcanza una de las muertes más fantásticamente hermosas que puedo concebir"[1165]

La naturaleza es vista como punto de referencia al propio proceso vital, en lo que se refiere a la vida y la muerte. Esta actitud del autor es constante: es un grito de rebeldía ante la finitud humana. Si hay un hilo de miradas que teje su obra, también hay un hilo de ayes, de incomprensión ante una naturaleza que supera en ocasiones a la naturaleza humana:

> Dios no hizo bien las cosas: deberíamos vivir tantas veces como los árboles, que pasado un año malo echan nuevas hojas y vuelven a empezar. Nosotros sólo una primavera, sólo un verano y al hoyo...[1166]

En esta novela, por primera vez, el protagonista da un salto en esa actitud de queja; su nieto le hace pensar en futuras primaveras. El futuro no está sólo en las palabras, sino en la propia carne. Éste es un elemento a tener en cuenta, pues significa una actitud más amplia hacia la vida:

> No es capaz de pensarlo y menos de expresarlo, pero sí de vivir a fondo ese momento sin frontera entre

[1163] Ibidem, 219
[1164] Ibidem, 347
[1165] J. L. Sampedro, **El oficio de narrar,** Cátedra, Madrid, 1989, pág. 93
[1166] Ibidem, 256

ambas carnes, ese intercambio misterioso en que él recibe un renacido latir desde la verde ramita en sus brazos, mientras le infunde su seguridad de viejo tronco bien arrigado en la tierra eterna.[1167]

En todas las obras, el autor tiene mucho cuidado en la descripción detallada y fiel del espacio físico. En **Octubre, Octubre** hay una descripción de Quartel de Palacio, en **La Sonrisa Etrusca** del barrio de Milán donde vive Bruno y también de su pueblo, Roccasera. Gregorio Salvador nos acerca a los oficios específicos del escritor en la estructuración de su novela:

"explicó que sí que utiliza planos y mapas e información de todo tipo cuando escribe sus novelas, que no quiere dejarse llevar de su simple impresión de los lugares, acaso superficial o sesgada, que coordina los tiempos y los espacios, que establece previamente el plan de acción que se va a desarrollar, es decir, que no escribe a la buena de Dios, que prepara muy cuidadosamente la urdidumbre antes de acometer la trama.

Y finalmente, me confesó que donde no había estado era en Milán y en Catanzaro, lugares donde se desarrolla **La sonrisa Etrusca**...yo me la había llevado en un viaje a Milán, como lectura ajustada a la ocasión, y no hallé desacuerdo entre lo descrito y lo visto...Esta nueva versión, original en su planteamiento, equilibrada en su desarrollo, del antiguo tema del viejo y el niño se ha convertido en la novela más leída de todas las de nuestro autor, la de más amplia aceptación...Algo podrían decirnos al respecto, si es que son capaces de superar la trivialidad, los actuales especialistas de la técnica de la recepción.[1168]

En lo que se refiere al espacio constatamos la presencia de un quiosco en **Octubre, Octubre** y en **La sonrisa Etrusca**: las dos novelas tienen un nuevo punto de continuidad de creación en el espacio y de referencia a un mundo en que las palabras se constituyen casi en centro del barrio:

Se detiene ante un quiosco. Le fascinan las portadas de las revistas; como a los niños las estampas.[1169]

A menudo en esta novela hay comentarios sobre la vida social y política. Las referencias a la realidad social en la que viven los personajes son una constante en toda la novelística de J. L. Sampedro. Estas referencias son más o menos críticas y veladas en las tres primeras, puesto que hemos de tener en cuenta que se publicaron en la dictadura, mientras en las restantes los comentarios son mucho más explícitos:

-...tus comunistas lucharon en la guerra con redaños, y eran buenos compañeros. Dejaron de serlo al final, como todos, cuando se echan a la política y a los discursos.[1170]

La presencia de las esculturas, como refencias que explican una realidad o unos deseos, es otro de los ejes vertebradores de la novelística del autor. Casi siempre hay una búsqueda de relación del arte con la vida. Las artes plásticas se relacionan asimismo con la escritura. Es una forma de visualizar, de semiotizar el texto en todo su alcance icónico. Salvatore, al llegar a Roma, en la Villa Giulia contempla "Los Esposos":

La mujer, apoyada en su codo izquierdo, el cabello en dos trenzas cayendo sobre sus pechos, curva exquisitamente la mano derecha acercándola a sus labios pulposos. A su espalda el hombre, igualmente recostado, barba en punta bajo la boca faunesca, abarca el talle femenino con su brazo derecho...Y bajo

[1167] Ibidem, 54
[1168] G. Salvador, **op. cit**., pág.49
[1169] Ibidem, 89
[1170] Ibidem, 108

los ojos alargados, orientalmente oblicuos, florece en los rostros una misma sonrisa indescriptible: sabia y enigmática, serena y voluptuosa.[1171]

Es la sonrisa de esta escultura etrusca la que dará nombre a la novela. Y hemos de advertir que esa imagen de beatitud es la que encontraban Luis y Miguel en San Bernardo. La que encontrará Bruno en su nieto y será también su sonrisa en el momento de la muerte:

-No reían, padre. Sólo una sonrisa. Una sonrisa de beatitud.
-¿Beatitud? ¿Qué es eso?
-Como los santos en las estampas, cuando contemplan a Dios.[1172]

A lo largo de la novela, el protagonista va retomando la imagen de los esposos, va relacionando con el arte los acontecimientos de la vida. Esa sonrisa es un *leitmotiv* que ayuda a construir el sentido de la obra y, desde la vida misma, a la construcción del personaje:

-¡Así, como los etruscos! Ella estaba igual que tú...¿y sonreía como tú ahora!
-¿Los etruscos?[1173]

Además de esta escultura hay que destacar la presencia de la "Pietà", la última piedad de Miguel Ángel evocada por Miguel en **Octubre, Octubre**. Aquella imagen, que era punto de referencia para Miguel, en esta novela es una realidad que descubre Bruno. El lector de **Octubre, Octubre** al fin ha podido contemplar la Pietà de la cual hablaba Miguel constatemente. Bruno nos ha llevado al Castello Sforzesco:

...el viejo lee el rótulo, pero agita incrédulo su cabeza: "Michelangelo. Pietà Rondanini, " reza la placa.
"¡Imposible!...¿Una mujer con casco?...Y aunque sea un manto cubriendo la cabeza, ¿cómo una "madonna", que siempre pintan niña y poca cosa? ¿Una virgen, con esa fuerza, plantada tan firme, sosteniendo, levantando al Cristo?..."[1174]

Con la "Pietà" de Michelangelo de nuevo se entreteje la imagen de la importancia de la obra inacabada, de la vida como proceso de permanente búsqueda que sólo culmina en la muerte. Destaca ahí la idea de proceso latente, de aspiración platónica no consumada:

Dos figuras humanas en estado naciente, en estado muriente. No acabadas de crear por el cincel: por eso mismo siguen ellas creando. El desnudo viril desfallece,la mujer en su manto le sostiene...[1175]

La "Pietà" y "Los esposos" son dos esculturas que conmueven a Bruno: las dos aluden a la muerte. En **Octubre, Octubre** nos encontramos sólo con la "Pietà" para expresar la fuerza en el dolor y la ternura. "Los esposos" ponen de relieve un nuevo aspecto: la sonrisa.

las dos esculturas le retuvieron, se dirigieron a él, hablándole hondo: esta fuerza en el dolor y aquella sonrisa sobre la tumba.[1176]

Si en **Octubre, Octubre** la "Pietà" es una referencia para Miguel, como imagen y como

[1171] Ibidem, 14
[1172] Ibidem, 17
[1173] Ibidem, 247
[1174] Ibidem, 93
[1175] Ibidem, 329
[1176] Ibidem, 94

deseo, pero no una realidad vivida, en **La sonrisa etrusca** Bruno y Hortensia van haciéndose cada uno de ellos "Pietà" del otro. Hay pues un proceso de una novela a otra. Aquello que en una es un deseo, en la otra se hace realidad en Hortensia y Bruno:

> Entró en la alcoba y la luna del armario le presentó su propia imagen: en sus brazos el viejo, el hombre, el niño; la cabeza exangüe sobre el hombro femenino, la mano colgante, el cuerpo como derramándosele entre sus brazos...[1177]

No debe olvidarse que la imagen de la "Pietà" no sólo adquiere e imita las características de la Pietà de Michelangelo, un hombre en los brazos de una mujer, sino que el autor nos da otra imagen: la de la mujer en brazos de un hombre; el hombre se convierte en Madonna:

> Sus manos sosteniendo a la mujer le hacen recordar a los guerreros del museo y eso aumenta su confusión: les llaman "Pietà" y el entonces es la "madonna"...[1178]

"La Pietà" y "Los esposos" le sirven al autor para visualizar las relaciones de Bruno y Hortensia. Para expresar cuáles son los sentimientos del abuelo hacia el nieto, el tipo de relación que han establecido, utiliza la imagen de un santo. El mundo religioso que apunta de distintas formas a lo largo de la obra aquí incorpora la iconografía de un santo profundamente popular: San Cristóbal.

> Este corderillo no tiembla, pero pesa como el Niño Jesús sobre San Cristóbal, uno de los pocos santos que le caen bien al viejo, porque era grande y fuerte y pasaba los ríos.[1179]

Bruno se identifica con la imagen de San Cristóbal. La identificación de los personajes con imágenes forma parte de la estructura narrativa de las novelas de J.L. Sampedro. La imagen a la que se refiere expresa más que con palabras la actitud que tiene en relación a una persona determinada. Recordemos que Luis se sentía el Escriba ante Ágata convertida en Nefertiti:

> Identifica a San Cristóbal. Hundido hasta las rodillas en el agua, apoyado en un recio bastón, el santo mira al niño sentado sobre el hombro, sujetándole con el otro brazo...El viejo, sin darse cuenta, reproduce esa expresión porque el niño le recuerda a Brunettino...[1180]

En lo que se refiere al mundo libresco, hay en esta novela un desprecio por parte de Salvatore *versus* los libros, en cuanto objetos alejados, ajenos a la vida, a lo esencial. Esa crítica se extiende a todos aquellos que creen en los libros de una manera ciega, sin cuestionar la validez de muchos de sus conceptos. La crítica se dirige a todo aquello que permanece desarraigado de la vida:

> -...Es que a los niños no hay que cogerles en brazos. Se acostumbran, ¿sabe? Lo dice el libro.
> -¿Y a qué han de acostumbrarse? ¿A que nadie les toque?...¡Libros! ¿Sabe usted por donde me los paso? ¡Justo, señora, por ahí mismo!...[1181]

[1177] Ibidem, 287
[1178] Ibidem, 225
[1179] Ibidem, 35
[1180] Ibidem, 182
[1181] Ibidem, 52

De una forma muy clara se pone en evidencia que la verdadera educación no está en los libros, sino en el encuentro personal a través de los cuerpos, de los sentimientos, en un dejarse llevar por el instinto. Ágata en **Octubre, Octubre** lanzaba una queja por su educación tan llena de carencias, tan falta de caricias:

> ¡Mira que necesitar libros para criarle!... ¡Así no se enseña a vivir, sino con las manos y con los besos, con la carne y los gritos...! ¡Y tocando, tocando!...[1182]

En algunos momentos el comentario sobre los que hacen de los libros la única fuente de la vida se hace crítico y pone en evidencia la trampa en la que se cae al confundir las palabras con las cosas, las imágenes con las cosas. En toda la obra de J. L. Sampedro hay continuas referencias metalíngüísticas o metaliterarias. En **Octubre, Octubre** se hace una reflexión en profundidad sobre la figura del escritor y se subraya la importancia que tiene la autenticidad, la verdad que surge siempre de un diálogo interior que crea la conciencia. En **La sonrisa etrusca**, por su parte, la crítica toma forma de admonición dirigida al lector:

> Esta gente, con tanto libro, confunde las estampas con las cosas.[1183]

Hay también una crítica a la universidad por parte de Bruno. Sus comentarios hacia el mundo de la cultura es un elemento nuevo. Si en **Octubre, Octubre** nos encontramos con críticas a un tipo de enseñanza, en esta novela hay una crítica no desde un punto de vista intelectual, sino vital. Muestra la gran separación que hay entre el mundo intelectual y la realidad. Desde el punto de vista de Bruno los profesores son como niños y viven de las apariencias:

> ¡Parece mentira que se ganen la vida con esas fantasías, mientras otros se matan a trabajar![1184]

A pesar del peligro que encierra la cultura, el autor incorpora el personaje de Bruno a ese mundo. Si Miguel escribía novelas, Bruno es transmisor de la cultura popular que recoge la universidad de Milán a través de grabaciones. Sus palabras permanecerán después de la muerte. Su saber continuará, su vida y su muerte tendrán también sentido por la cultura:

> -¿dónde tenemos archivadas las grabaciones Roncone?
> -Junto a las de Turiddu, el de Calcinetto.
> El viejo queda impresionado. ¡Turiddu! ¡El más famoso improvisador popular de toda la Calabria! ¡El hombre cuyos versos y canciones se repiten de pueblo en pueblo![1185]

Continúa en esta obra la idea de que la cultura-cintas de grabación- además de ser un testimonio del vivir, también es una posibilidad de presencia después de la muerte; acompaña a los seres queridos con los que de alguna forma se puede establecer y descubrir un nuevo diálogo. Es una forma de subrayar la relación que se establece entre el autor y el virtual lector, y entre el narrador y el narratario:

> Así sus propias palabras, con su voz de sólo cincuenta años, seguirán sonando cuando el niño sea

[1182] Ibidem, 53
[1183] Ibidem, 90
[1184] Ibidem, 238
[1185] Ibidem, 317

hombre, mucho después de que él haya cesado para siempre de hablar...[1186]

En **Octubre, Octubre**, y en sus novelas anteriores, la mujer es la que salva o representa el enclave donde el hombre cree encontrar la salvación. En **La sonrisa etrusca** hay un cambio que no sólo se expresa en el plano del comportamiento de los personajes, sino también en de la mitología. Bruno inventa, cambia la mitología, busca nuevos modelos:

> Lo interesante es que en las mitologías conocidas quien da vida suele ser la mujer.
> -¿Cómo? ¿Tú habías oído ya esa historia? -se asombra el viejo.
> -No así, exactamente. Ya digo, suele ser una mujer: Ishtar salva a Tammuz el Verde, Isis resucita a Osiris, y otras parecidas. es un mito muy difundido.[1187]

Además de un mundo de imágenes, en la obra de J. L. Sampedro se teje un mundo musical que viene dibujándose desde su primera obra y va entretejiéndose, adquiriendo en cada obra distintas voces y timbres, llenando todo el cañamazo con una gran variedad de ritmos. Aquí nos refiere como una pianista pulsa unos acordes. mientras una voz ataca la "Matinatta" de Leoncavallo.

Como hemos podido apreciar en **La sonrisa etrusca**, descubrimos una serie de elementos que vienen de anteriores referencias textuales, algunas de ellas de una forma muy expresa de **Octubre, Octubre**; de estos elementos hay que destacar un villancico del cual se repite el estribillo en las dos obras y sirve para que los personajes expresen los mismos sentimientos:

> "La Nochebuena se viene,
> la Nochebuena se va
> y nosotros nos iremos
> y no volveremos más."
> "¡Y qué verdad es, pero somos tan burros que la cantamos riéndonos..."[1188]

En el texto de **La sonrisa etrusca**, y en referencia a las novelas anteriores, vemos que se realiza un complicado entrecuzamiento de isotopías, un encontrarse y desencontrarse de códigos distintos, desde los ideológicos a los literarios y formales.

VI.2.2. La vieja sirena

Esta novela se publicó en 1990. En el acto de presentación de la novela Carmen Riera, apuntaba:

> El título del libro que presentamos hoy es la historia de una sirena que por amor se convierte en mujer, que por amor se convierte en humana, porque le parece que la vida de los humanos es muchísimo más pletórica y muchísimo más intensa, no sólo que la de las sirenas sino incluso que la de los dioses y aparece un buen día en Sira, en la isla de Sira, en una playa donde la recogen unas mujeres. Emerge por tanto del mar como Afrodita y yo creo que como Afrodita nos trae un mensaje, un mensaje que es el de Afrodita Celeste y Afrodita Pandémica y es que el amor no es sólo un problema de las almas sino también de los cuerpos. John Down dijo en un verso precioso lo siguiente: "Los misterios del amor son del alma pero el cuerpo siempre es el libro en que se leen." Y eso me parece que es una de las lecciones posibles de la novela. A esta mujer la recogen otras mujeres que en la playa no saben su origen, es

[1186] Ibidem, 318
[1187] Ibidem, 216
[1188] Ibidem, 164

alguien que no tiene pasado, es alguien que nace ya adulta y para recuperar ese pasado, para abrirse a la memoria, para saber quien es, naturalmente necesita que el amor se lo desvele y el amor es precisamente Ahram en adelante, allí despierta, lanza a su pasado y sabe que tuvo un destino de sirena anterior y sabe que quiso convertirse en mujer. Es Ahram quien la llama Glauka por el color de sus ojos y también porque Glauka es el lucero de la tarde. Al final del libro el propio Ahram es quien dice que se llama también Arecella eso es, la verdad y eso me parece uno de los puntos finales más bonitos. Pero también Glauka es la verdad de Krito del filósofo. Glauka, además tuvo otros nombres, se llamó Nur, Tibia, Irenea,... son nombres ligados a otros amores porque ella tuvo también amores con hombres y con mujeres incluso con Domicia, su amante femenina, con Roger y con Uruk. Glauka reivindica este pasado frente a Ahram, pasado del que no se arrepiente en absoluto y a través de la unión con Ahram es cuando ella se siente absolutamente mujer y siente su plenitud. Ahram es el centro, pero Krito es quien le da a ella el don también de la palabra y sabe que a través de esa unión de la unión con los dos es cuando ella se siente absolutamente plena porque antes de ser fiel a Ahram lo que quiere es ser fiel sobre todo a si misma. Glauka después de la muerte de Ahram pide volver a morir, deshacerse en el mar para estar junto a la persona que ama. Hay además de Glauka otras mujeres importantes en el libro, hay una que es absolutamente fascinante para mí, que no es Zenobia la reina de Palmira, que no es ni siquiera Porfiria pero que es Clea. Clea representa, yo creo, la fuerza de algunas mujeres actuales porque por supuesto el libro se puede ver también como el mundo actual con muchas cosas que suceden hoy en ese mundo. La novela es mucho más que la historia de Glauka como yo decía, es la historia de un mundo, de un mundo en la frontera, de un mundo en decadencia, de un mundo que va a pasar a ser otra cosa cuando los dioses en realidad no han muerto todavía, pero sí yo creo que han abandonado al hombre y es una obra dominada absolutamente por el Eros que le presta una enorme fuerza. Quiero decir solamente dos cosas en relación a Glauka que me fascinan a mí particularmente. Una es cómo Sampedro describe a través de los diferentes personajes la cabellera de Glauka que no es un atributo precisamente de las sirenas sino precisamente de la mujer, un atributo de la mujer que la relaciona con las fuerzas primigenias de la naturaleza con lo que quizá supone esa cabellera maravillosa que la enraiza a la tierra. Ustedes saben que las cabelleras fueron precisamente en la novela finisecular europea, un elemento muchas veces reiterado y que supongo que Sampedro ha querido conectar con esa vertiente. La otra claro es la enorme capacidad Mediterránea, es decir, marítima de esta sirena para una mujer de las islas como yo, pues claro, eso puede no solo fascinarle sino perturbarle. Meterling, a quien yo admiro mucho, dijo que la mujer estaba muchísimo más cerca de dios y más cerca de la vida porque en ella habitaba el misterio, pero no dijo lo que dice Sampedro y es que en el fondo de cada mujer duerme una sirena.

Como otros personajes de sus obras, el personaje principal de **La vieja sirena** se encuentra de viaje al comenzar la novela. Está fuera de una situación cotidiana. El romper con lo cotidiano es una imagen propicia para que el autor haga cómplice al lector, una especie de guiño que le prepara para algo que va a ocurrir; narrador y lector se funden en el deseo de que se produzca un cambio:

Para su sorpresa, aquel penoso viaje, con horas en su incómodo encierro, le devolvía poco a poco la sensación de identidad, de estar viviendo,[1189]

Curiosamente este personaje, como Bruno, el de su anterior novela, no cambia de escenario porque lo desea sino porque se ve obligado. Ambos, no van en busca de nada y encuentran. En este aspecto su actitud no tiene nada que ver con personajes como Shannon, Luis o Miguel. Pero todos ellos tienen en común que en el viaje sabrán más quienes son. Se manifiesta así el valor iniciático del viaje como posibilidad de un encuentro más profundo consigo mismo:

Has cambiado como yo. No estuviste en la Roca, pero hiciste el viaje. Y te ha cambiado ella[1190]

[1189] J. L. Sampedro, **La Vieja sirena,** Destino, Barcelona, 1990 pág. 95
[1190] Ibidem, 598

Kríto, como la mayoría de los personajes de **Octubre, Octubre**, tiene conciencia de no saber quién es. Pero esto no lo asume como una realidad a superar, sino como una realidad vital que forma parte del proceso de construcción. De ningún modo se siente como un hombre acabado, sino en proceso, asumiendo definitivamente la dificultad e imposibilidad de saber quién es:

> ¿Conocerme? ¡Pues ya sabes más que yo! -su voz se hace sarcástica-. Dime ¿quién soy?[1191]

Desde el comienzo de la novela está presente el concepto de androginia. Es un tema que el autor inicia como una búsqueda de identidad personal a través del sexo en **Octubre, Octubre**, que en **La sonrisa etrusca** se plantea en un hombre viejo, sobre todo en el plano del deseo, de la simbología, pero sin la vivencia real de androginia, y que sólo en **La vieja sirena** se vivirá ampliamente la experiencia. La indefinición sexual en la que se sienten perdidos Luis y Ágata, en Krito es androginia y no significa indefinición:

> -¿Entonces qué? ¿Homosexual? ¿O maricón, como dicen en Rakhotis?
> -No lo sé. Pero un hombre.
> -Pues te advierto que también soy mujer: unas noches adoro al sol y otras a la luna...[1192]

Como en otras ocasiones el autor necesita que los personajes tengan modelos en la antigüedad, que justifiquen por un lado su comportamiento, y por otro modelos de identificación, maestros para aprender:

> Tiresias es su maestro, el que fue hombre y mujer sucesivamente; el doble gozo es su objetivo...[1193]

La importancia de lo dual no es en esta novela un valor que hay que descubrir; desde distintos puntos de vista los personajes tienen incorporada esta forma de ver el mundo y de verse a ellos mismos. Krito se siente hombre y mujer, Ahram hombre y niño. El que algunos personajes tengan incorporado el concepto de dualidad no significa que a nivel social también sea así:

> -Que le gusten los muchachos es natural, pero no sirviendo él de hembra a veces...Hace de todo y además ¡se viste de mujer!...Puaf.[1194]

La idea del incesto está presente de una forma indirecta. Ahram propone a Glauka que se acueste con Malki. La transgresión forma parte de alguna forma de la realidad sexual. Toda relación iniciática tiene un cierto carácter de trangresión:

> ¡Ella hubiera podido ser la escultora de ese placer!, encarnando así la transgresión que arrebata hasta límites ensangrentados y fecundos de lo humano.[1195]

Como en otras novelas la mujer es vista como fuerza generadora: se le otorga un gran poder. En novelas anteriores es el hombre, en general, quien se lo otorga. En esta obra el personaje principal lo tiene realmente, pero le viene también emanado de su carácter

[1191] Ibidem, 164
[1192] Ibidem, 163
[1193] Ibidem, 409
[1194] Ibidem, 51
[1195] Ibidem, 581

mitológico. Para Ahram las mujeres amadas son diosas. Para Miguel, Nerissa también es una diosa. Recordemos que la novela **Octubre,Octubre** está dedicada "a las diosas de Octubre". La diferencia a lo largo de su obra está en la actitud de los personajes principales hacia la mujer; en **La vieja sirena**, como se convive de algún modo con los dioses, no están las mujeres en una peana convirtiéndose en inaccesibles, intocables. Seguramente el concepto de amor, ligado a la totalidad del ser, a la sexualidad y de una forma vital, influye en el nuevo planteamiento:

> Ittara y Glauka son diosas; las dos. La de mi comienzo y la de mi cumbre.[1196]

La idea de que Glauka es una diosa se va repitiendo a lo largo de la novela, pero este calificativo no la deshumaniza convirtiéndola en un ser separado de los otros, sino, al contrario, la distingue por su humanidad:

> Krito escucha a una diosa, compasiva y magnánima, concediendo su gracia a un mortal adorante.[1197]

Hay una escena que se repite en la obra de J. L. Sampedro: es la posición de Glauka arrodillada a los pies de Ahram, semejante a la de Luis respecto a Ágata. Pero hay que hacer notar que aquí no es un gesto de sumisión como en otras novelas, sino una acción que forma parte de un comportamiento de igualdad. Es preciso incidir en ello en tanto la mirada del autor se dirige de nuevo a los pies:

> la mujer se arrodilla para descalzarle las sandalias: un ardor la arrebata cuando sus manos acarician así, por vez primera, esos pies de pescador.[1198]

En **La vieja sirena** lo trinitario no hace refencia al pasado. Miguel habla siempre de tres mujeres que se han ido sucediendo a lo largo de la vida. Aquí lo trinitario se configura en el presente y además lo forman dos hombres y una mujer:

> -Sí, quiero a Ahram; ese es el problema...Los dos le queremos, ¿verdad?[1199]

La relación que se establece entre los tres personajes es profundamente vital, se complementan. No nos describe el típico triángulo amoroso. Ahram es el fuego, Krito el aire; Ahram está perdido en el poder, Krito en la palabra, y Glauka les trae la vida. Hay que hacer notar que al hablar del sentimiento trinitario se hacen referencias al cristianismo, y nos encontramos de nuevo que, al hablar del amor, la religión adquiere una singular importancia. Hay una sublimación de todo lo que tiene de fracaso y de limitación el sentimiento amoroso:

> Acabamos siendo uno los tres, como dicen los cristianos. ¿Habrá quedado Krito en mí, en ella, en nosotros?[1200]

Como Miguel, Glauka vive sus amores anteriores como preparación para este último. El último es el total. Esta forma de vivir el amor como un proceso, al igual que otros aspectos de la vida, es una idea constante que se va repitiendo a lo largo de la obra:

[1196] Ibidem, 244
[1197] Ibidem, 502
[1198] Ibidem, 224
[1199] Ibidem, 478
[1200] Ibidem, 651

delicia fueron todos pero tan sólo anuncio de tu verdad total, preparándome para ti.[1201]

Los sentimientos de Glauka son semejantes a los de otros personajes de J. L. Sampedro, pero hay que destacar que la forma de vivir estos sentimientos le posibilita un tipo de relacion que nada tiene que ver con los personajes principales de **Octubre, Octubre**. El sentimiento de abandono y soledad no se sublima a través de la creación de un mundo más íntimo y personal, sino a través de una relación intensa con el otro:

Habla una pobre mujer buscando compañía desde la soledad, comprensión desde el abandono.[1202]

La presencia de la enfermedad como en las novelas anteriores continúa siendo un hilo que teje el universo novelístico de J. L. Sampedro. La enfermedad es un momento de encuentro a un nivel más íntimo. En la enfermedad se ponen más de manifiesto la debilidad de uno y la ternura que despierta en el otro:

¿Como le cuidó durante su enfermedad! también eso me ha hecho quien soy ahora; haciendome ver a Krito de otro modo.[1203]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Enfermedad y muerte son situaciones que llevan a los personajes, de algún modo, a un paso hacia adelante, a una disposición de cambio. La muerte como constante aparece en esta novela y es descrita de nuevo como el rayo:

De pronto sentí el rayo: tu mano no era tuya, tu brazo de plomo quebraba mi cintura, tu pecho no era ritmo sino piedra..[1204]

Hay que señalar la importancia del mar como lugar de sepultura. En **Octubre, Octubre** el mar es un lugar de acogida y de algún modo de vida: el cuerpo de Ahram y Glauka en el mar después de la muerte; Miguelito y el padre de Miguel también bajo el mar Cantábrico:

Glauka...observa cómo se va desvaneciendo el cuerpo en las aguas sombrías...le parece un gesto de aceptación: el océano acogiendo a quien tanto se dio a él toda su vida.[1205]

Eros y Tánatos vuelven de nuevo a interrelacionarse en este texto. Para Ágata y Luis fue un decubrimiento la relación profunda entre esos dos conceptos, una realidad nueva de la que hasta entonces estaban excluídos; para Glauka esta relación es una realidad interiorizada:

huele a la presencia de Ahram, a la intensidad de la última noche, al placer y a la muerte mezclados.[1206]

Ahram, como Miguel, imagina su propia muerte y en esa muerte no falta la presencia de la amada. Miguel ve su cuerpo muerto y oye los comentarios que Nerissa hará delante de

[1201] Ibidem, 228
[1202] Ibidem, 502
[1203] Ibidem, 598
[1204] Ibidem, 657
[1205] Ibidem, 659
[1206] Ibidem, 661

él. Ahram piensa en Glauka, en la presencia de sus manos que sentirá aún después de muerto. En estas dos referencias se muestra dos actitudes distintas ante el amor, ante la mujer en la vida y en la muerte. Del amor místico pasamos al amor total:

> -No comprenden, pero ¡cómo lavaba a Bashir, cómo lo ungía! Así acariciará mi cuerpo y yo, aunque muerto, sentiré sus manos.[1207]

La presencia de la muerte no sólo está en los personajes principales, sino que también se extiende a personajes secundarios con cierta importancia en la novela. Aquí es Bashir y su esposa quien muere; en **Octubre, Octubre** Pablo, Flora...

La muerte para Krito es una posibilidad de éxtasis. Miguel, en la muerte, también alcanzará el éxtasis. El hecho de concebir la muerte como posibilidad de éxtasis puede significar una forma de eludirla, de sublimar todo lo cruel y sin sentido que hay en el hecho de la muerte; de ahí la necesidad de exorcizarla.

> paladea su felicidad interior: "El éxtasis al borde de la muerte, ¡la más afilada frontera!"[1208]

Glauka ha perdido a su hija. Su muerte fue violenta. Un golpe de acero bastó para destruir a su pequeña Nira.El dolor cuando es muy fuerte produce una cierta insensibilidad como defensa. Después se convierte en compañía hasta que desaparece. Glauka ante el dolor, ante la pérdida, después de la muerte de Ahram, antes de que el dolor despierte con toda su fuerza, se lanza al mar con Ahram. Hay una huída del dolor, una escapada a través de la muerte:

> Muertos,muertos, de repente sola, no tengo ni siquiera el sentir de mi dolor...todavía anteayer tendido a mi lado, ¡yacía lo mismo que después del amor! su rostro más sereno aún, casi feliz.[1209]

Uno de los temas recurrentes es el del recuerdo y el olvido. Hay una relación de los recuerdos con un pasado perdido y, por perdido, doloroso. Si hay dolor hay recuerdo y presencia de amor:

> El bamboleo penoso de la canasta reducida la mujer a inmovilidad y pensamiento, iba rumiando aquel penoso pasado reciente y lo iba arrancado de su cuerpo en la más difusa forma de recuerdos.[1210]

El tipo de recuerdos que aparecen son de distinta índole, sintiéndose algunos en el propio cuerpo. En ninguna novela anterior el personaje principal ha expresado de una forma tan explícita el mundo del recuerdo relacionado con el sexo y sintiendo en el recuerdo la carencia de una sexualidad vivida de forma intensa y satisfactoria:

> me atormenta el vacío, la falta de sus labios en mi sexo, en mis pezones, no la suplen mis manos imitando, no recordar, no recordar, pero imposible olvido, la llevo en mi piel, desde que me tocó su mano.[1211]

Glauka, la vieja sirena, que ha perdido la memoria de su historia personal más lejana,

---

[1207] Ibidem, 660
[1208] Ibidem, 518
[1209] Ibidem, 621
[1210] Ibidem, 96
[1211] Ibidem, 25

y sólo recuerda la reciente, en nada se parece al resto de personajes principales que aparecen en sus novelas. Recordemos especialmente a Ágata y Luis: ella vive en el olvido. La presencia de un personaje que sabe del olvido es importante destacarlo pues es una novedad en la galería de personajes de este autor. En la novela nos evidencia como el amor rompe el olvido, lo hace imposible. En definitiva la novela es un canto al amor que posibilita la memoria y que salva del olvido:

> ¡Ahora! ¡Con tu amor único me has hecho recordar!...Solo tú has vencido el olvido...[1212]

Krito es un personaje que se acerca mucho a Miguel, es profesor como él y también busca el olvido, aunque no por el camino de la mística. Sabe del sufrimiento del amor. Si Glauka busca la memoria, en contraposición Krito busca a menudo el olvido:

> -¿Por eso buscas el olvido en Rhakotis? ¿Por qué así,Krito?
> Él la mira, haciéndola arrepentirse, y compone el rostro más risueño imaginable, casi faunesco, burlón: -Ayer por desamor, hoy por amor, mañana...[1213]

El tema de dar y recibir, como ya hemos visto, va hilvanando distintas obras. Algunos personajes en novelas anteriores sienten la incapacidad de recibir, lo que pone en evidencia su incapacidad de dar. Se constata con ello la imposibilidad de comunicación. En esta novela se asume por parte de algunos personajes la dualidad existente en esos conceptos:

> Así rezaba Ittara a la diosa...Dar recibiendo, recibir dando...[1214]

Hay un sentimiento en Glauka parecido al de Miguel; para los dos la vida es una peregrinación. Estos personajes han habitado distintos espacios y ese cambio de espacios ha significado un movimiento interior que en definitiva es lo que busca todo peregrinaje hasta llegar a la meta. Para Miguel la meta era Nerissa, para Glauka es Ahram:

> No quiere ver el escenario de la muerte de su primer hombre y de su hija, donde la capturaron los piratas y comenzó su dura peregrinación hasta Ahram.[1215]

En esta novela, a diferencia de la mencionada anteriormente, en la que los personajes se debaten en un proceso de liberación del sentimiento de culpa, Glauka, como en otros aspectos, se vive a sí misma dentro de la dualidad, se siente culpable e inocente. Estos dos conceptos no se encuentran en lucha, sino formando una totalidad. Para expresar los sentimientos de dolor utiliza una imagen que nos recuerda al San Sebastián de **Octubre, Octubre**:

> Roteph vivía atado en aquel palo donde le desgarraban los leones, yo vivo en el cuchillo de la angustia, mi sed de Ahram y el miedo a su violencia, vivo tranquila en ese doble filo, culpada e inocente.[1216]

La presencia de la violencia como realidad humana se percibe en distintas etapas. Sabemos que el sentimiento de odio es una constante en su obra, a veces porque los

[1212] Ibidem, 238
[1213] Ibidem, 404
[1214] Ibidem, 599
[1215] Ibidem, 646
[1216] Ibidem, 553

personajes se ven arrastrados por ese sentimiento, otras porque se sienten vacíos de él. Ahram cuando no odia se vive como débil. Dice Ahram:

> "¿Me hago viejo? Me preocupa no odiar."[1217]

Al final de la novela el sentimiento de odio ha desaparecido. Después de la experiencia profunda de soledad, Ahram se encuentra con una nueva sensibilidad. De alguna forma nos encontramos con una sublimación de las fuerzas destructivas:

> ¿Y el odio, sí? Miro mi pecho y no lo encuentro...Quizás por eso no mato en mi propia casa. Por eso la beso a ella con el mismo amor, por eso me cruzo con él y no me arde la sangre...[1218]

Algunos personajes tienen el deseo expreso de transcender la propia vida. No sólo se construyen a sí mismos sino que persiten en la idea de hacer hombres a los demás. Miguel desea que su historia sirva para los otros; Bruno quiere ayudar a su nieto a que sea un hombre y los dos personajes cuentan no sólo con lo que han hecho, sino que insisten en el hecho de continuar esta educación a través de las palabras. En **La vieja sirena** el personaje principal no confia sólo en sus palabras, sino en otras personas que lo aman y a las que ha amado. Malki, el nieto de Ahram, como en **La sonrisa etrusca**, es el depositario de la sabiduría de sus vidas.

> Malki se merece una diosa. Yo le enseñaré la lucha, las armas, pero tú el amor...Y Krito la palabra. Que le enseñe la palabra. Así lo tendrá todo.[1219]

Malki, el nieto, recibe la herencia de su vivir. Siguiendo el hilo conductor de sus anteriores novelas, de nuevo el autor recrea la relación entre un abuelo y su nieto. La muerte del protagonista se asume con una mayor libertad, ya que el nieto, aunque vivirá su vida, podrá recordarle. Ahram morirá pero permanecerá en la memoria de Malki. Es evidente que la memoria que perdura en los otros es un tema nuclear que se presenta de diferentes formas:

> Si Malki se salva vivirá su vida: por lo menos recordará a su abuelo. Tuve tiempo de prepararle, de hacerle hombre. Y Krito le enseñó la palabra; el muchacho será mejor que yo. Puedo irme tranquilo.[1220]

La idea de salvación estaba ya muy presente en **Octubre, Octubre**. El niño que espera Serafina es ya una esperanza. En **La sonrisa etrusca** Bruno encuentra su salvación en el niño y aquí de nuevo se repite la idea. Glauka se siente salvada por el niño:

> El Nilo arrastra la tierra y la repone nueva, más fértil, renacida, ya todos esperándolo, ¿renaceré yo?, este niño me salva,[1221]

La protagonista principal de **La vieja sirena** tiene el sentimiento de haber vivido otra vida, como Luis. Los dos buscan ese pasado que ha desaparecido de su memoria y que permanece en el olvido. Como hay una gran conciencia hecha memoria, tienen también conciencia del olvido y creen que en ese olvido está la clave de su ser de ahora. Glauka

---

[1217] Ibidem, 576
[1218] Ibidem, 597
[1219] Ibidem, 576
[1220] Ibidem, 628
[1221] Ibidem, 47

encontrará el carácter mítico de sus origenes en ese olvido:

> algo me falta, o quizás saber lo que nadie sabe. ¿Habré vivido antes otra vida?[1222]

El tema de la religión reaparece a través de las actitudes de los personajes en esta novela y si en las novelas anteriores se presentaba el tema como una crítica a la religión oficial y una búqueda de caminos alternativos a través de la mística o de una religiosidad más personal; en este texto Krito se sitúa al margen, fuera de todos los Olimpos:

> no comprende como alguien tan sabio no sea religioso, aunque fueran dioses paganos, Krito se ríe oyéndola, pero con cariño, dice que el está fuera de todos los Olimpos, el es hombre de frontera, siempre aplica esa idea, distinguir entre frontera y centro.[1223]

En su discurso de entrada a la academia dice el autor:

> Se configuran así dos diferentes estilos de vida: el fronterizo y el central. El primero cuenta con lo ajeno, que le provoca curiosidad con adhesiones o rechazos mezclados, le sugiere nuevas ideas y hasta las infiltra en él. Pues las fronteras, por muy altas que sean las murallas chinas, nunca impiden ignorar lo existente más allá, ni envolverlo en la indiferencia; actitud en cambio bien propia del centro, donde suele vivirse como si su mundo fuese el único. El fronterizo es sustancialmente ambivalente -es decir, instalado en ambos lados de la divisoria, aun cuando no en igual medida- y es también ambiguo, porque oscila entre ambas identidades: la originaria y la tentadora...Su identidad es por eso menos pétrea, su propensión al cambio es mayor; entendiendo esa propensión en el doble sentido del vocablo, pues se trata tanto del intercambio con el exterior cuanto de la propia transformación...la tendencia al cambio hace a lo fronterizo más dinámico, con una vitalidad más abierta al abigarramiento de lo imprevisible, más propiciadora de vanguardias.
>
> El centro, por el contrario, es más estable, reacio y hasta resistente a esa movilidad, pues la juzga capaz de socavar la esencia del conjunto, de la que se siente guardián tradicional...En suma, los dos estilos no son rivales sino complementarios: tan vital es conservar como cambiar. Convienen las bodas de Jano y Némesis, o al menos su armonía. Los cambios generados en la frontera no serían posibles si el centro no contribuyera al soporte de lo modificable.[1224]

Hay una serie de situaciones que se dan en los personajes de esta novela y que ya hemos visto en las novelas anteriores. Algunos personajes se nos presentan con carencias en la infancia, están marcados por la orfandad. La hija de Ahram es huérfana de madre, como Ágata, Luis, Miguel:

> Mimó demasiado a su hija, pronto huerfana de madre, y siempre elige ella la cómoda táctica de dejar correr las cosas.[1225]

La pérdida es importante, con personajes que han perdido a su madre y otros que han perdido a sus hijos. Glauka ha perdido a una hija y a otros seres queridos. Es una mujer con experiencia de muerte y con plena consciencia de esa experiencia. Miguel en **Octubre, Octubre** también vive con el dolor de la pérdida de un hijo, Miguelito, con otras muertes y el abandono de Nerissa. Así pues, los dos parten en las novelas con experiencias de dolor:

[1222] Ibidem, 77
[1223] Ibidem, 435
[1224] J. L. Sampedro, **op. cit**., 1991, pág. 20
[1225] Ibidem, 39

allí renací, sin olvidar la muerte, la de mi pobre niña y de mi Narso, Falkis,[1226]

En esta novela aparece de nuevo el mundo doméstico. Miguel tiene una criada que se llama Petra; aquí, en **La vieja sirena**, nos encontramos con Eulodia. El hilo que une a los dos personajes, además del trabajo, es un tipo de flor: las violetas se relacionan tanto con Petra como con Eulodia:

Como su serenidad. No necesita construírsela, ni su entrega a la tarea tampoco. Todo brota en ella como las rosas del rosal. Mejor como las violetas: si se la comparase con una rosa se escandalizaría.[1227]

Los personajes tienen una gran capacidad de simbolizar, de trascender lo cotidiano y de ir más allá de la realidad. La caverna, que es una realidad en esta novela y no un espacio simbólico, al final cuando casi todo se destruye, será de nuevo un símbolo que alcanza un nuevo significado. En **Octubre, Octubre** todo espacio en que se produce una transformación se convierte simbólicamente en caverna. En **La vieja sirena** la caverna es una realidad en la que se produce una gran metamorfosis, aquello que era, aquí y ahora es una presencia, pero por la gran capacidad de simbolizar esa realidad se convierte en otro símbolo:

Sólo la caverna había escapado de los intrusos y, por su vacía insignificancia, la casita de Krito. Ahram y Glauka vieron en esas dos inmunidades todo su símbolo.[1228]

La caverna, que es un almacén en **Octubre, Octubre**, en **La vieja sirena** es una realidad física, un espacio que aparece muy a menudo en el texto y que es el espacio donde se produce la magia de los cambios. Una característica que tienen en común las dos cavernas, la real y la simbólica, es la de lugar donde se continúa creando y sintiendo la magia:

Ella me tuvo a salvo, ella y su diosa en la caverna.[1229]

Algunos personajes tienen además de un espacio que comparten con otros, un espacio personal; ese espacio le sirve al autor para definir su personalidad, y su necesidad de soledad para encontrarse con ellos mismos. Ahram tiene su cueva, Glauka su gruta, su caverna, Krito su casita:

existe una cueva prohibida, ¡ni aún ella la conoce! aquí mismo, debajo de la torre, a ras de la marea...Ahram baja solo, pienso en la gruta de la isla, aquella tarde en Karu,[1230]

De nuevo en esta novela nos encontramos con referencias a Jano, que adquiere un nuevo significado, se aplica directamente a un personaje: Glauka. En otras obras se relaciona con situaciones, y tiene marcas de tiempo y espacio. En **La vieja sirena** pone en evidencia la capacidad dual de Glauka en sus sentimientos:

¿Es realmente Glauka una sola? No está segura. Se siente entera pero, también, con dos corazones, otro Jano con dos caras. Como cuando era medio mujer y medio pez, con dos lealtades, aunque entonces no se

[1226] Ibidem, 94
[1227] Ibidem, 344
[1228] Ibidem, 636
[1229] Ibidem, 76
[1230] Ibidem, 193

diera cuenta.[1231]

La puerta se retoma como símbolo de avance. Las puertas ya no se relacionan con el hecho de abrirse a nuevas posibilidades, sino a la misma superación de la dificultad. La roca en la que se ha sentido perdido Ahram se ha convertido en una puerta y una vez ha traspasado esa puerta, quiere interpretar ese golpe de timón en su historia. La superación de una dificultad es una puerta que se abre:

> ahora no es el mismo, que ha pasado por la Roca, como la llama él, esa puerta en su vida.[1232]

Recordemos que el discurso de recepción a la Academia se titulaba "Desde la frontera". En ese discurso J.L.Sampedro se refiere a él mismo *como hombre fronterizo que soy, más que el errante de la definición barojiana.*

Lejos de caminar sin rumbo, la frontera siempre fue mi norte, [1233]Krito también se define como fronterizo:

> -Vivimos siempre en la frontera de la vida. Yo soy un fronterizo: En realidad mi madre me dió luz entre Eolia y Jonia. Las fronteras son los mejores escenarios de la vida.[1234]

La frontera es un elemento de la arquitectura simbólica que configura su obra junto con el muro, la puerta y la caverna. "Las fronteras tienen puertas, cuyo dios era Jano. Pueden ser superadas, asumidas e incluso desplazadas, puesto que son producto de la conveniencia humana y se establecen para mejor interpretar lo real o para comodidad de la vida. En cambio, los límites carecen de aberturas y no es lícito franquearlos: quien a ello se atreva corre un riesgo mortal para su cuerpo o para su espíritu,por haber violado lo sagrado"[1235].

> En las fronteras es donde se juega su destino...Por eso las fronteras es nuestro campo...el futuro se juega en las fronteras.
> En todas -dice suavemente Krito-. Porque dentro del Imperio hay gentes fronterizas...Y dentro de cada ser humano también hay fronteras, la vida se crece siempre en las fronteras.[1236]

Llama la atención como toda una parte del universo personal creado por los personajes a nivel de símbolos en **Octubre, Octubre**; en **La vieja sirena** aparece como realidad propia de su tiempo. La esclava es una realidad social, no es un rol como en la relación de Luis y Ágata:

> La esclava reconoce una voz juvenil y estridente alternando en la terraza con la del niño.[1237]

Al igual sucede con el escriba que, como el esclavo, forma parte de la sociedad que se nos muestra en el texto. Recordemos que la novela está situada en Egipto el año 257 d.J.C. El Escriba Mayor de la casa de Ahram dirige también los castigos y cuenta puntualmente los golpes.

[1231] Ibidem, 495
[1232] Ibidem, 571
[1233] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1991, pág. 9
[1234] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1991, pág. 275
[1235] J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1991, pág. 9
[1236] J.L. Sampedro, **op. cit.**, 1990, pág. 207
[1237] Ibidem, 35

En lo que se refiere a los objetos la daga en esta novela es un objeto de uso. Forma parte de la vida cotidiana de un hombre. No alude a ninguna presencia. Es un arma, está en el atuendo de Ahram, el señor de la casa:

> La esclava distingue ya la daga atravesada en la faja: es de verdad un arma y no el habitual complemento decorativo.[1238]

Entre los animales constatamos la presencia de las palomas que al igual que otras palabras forman parte del mundo cotidiano. Las palomas sirven para enviar mensajes, son mensajeras y traen noticias concretas:

> La última paloma ha traído nuevas de mi gente en Palmira"[1239]

Sirven también para ofrecer sacrificios, no son imágenes de la amada. Irenia había sacrificado ya blanquísimas palomas a esa Madre. La diosa de la caverna tiene en la mano una paloma. Se la describe con un paño con pliegues en torno a la cintura, una serpiente enroscada a una pierna, un brazo caído al costado y el otro doblado sosteniendo un ave: "una paloma".

Parte del mundo de los símbolos de **Octubre, Octubre** se transforma en realidad en un Egipto del S.lll d.J.C. Con ello se crea una conexión entre las novelas y a la vez podríamos señalar que en este juego, a lo largo de la obra, el autor ha seguido un camino inverso a un planteamiento lógico en el que primero las cosas son y luego se cargan de significado y se convierten en símbolos. Quizá se deba a que el autor va desde un proceso de culturización de la novela, descarnándose de una parte de la realidad concreta, a un proceso más realista. Dentro de un proceso lógico **La vieja sirena** hubiera tenido que ser escrita antes de **Octubre, Octubre**, si primero se accede a la realidad y más tarde a lo simbólico. Pero no olvidemos que la "realidad" emerge en el pasado histórico.

Hay que señalar que la gata Bast, que en **Octubre, Octubre** tenía una presencia real y a la vez un valor simbólico, en **La vieja sirena**, es un dios.

> Egipto creando vidas, y además todas dioses, Sobek el cocodrilo sagrado, Bast la gata...[1240]

La fusta que Ágata y Luis y paralelamente Ágata y Gloria utilizaban en los juegos sexuales aparece de nuevo, pero en este texto ese objeto sirve para pegar realmente a los que se cree culpables, para castigar. Forma parte del atuendo punitivo personal de algunos personajes de aquella época y sociedad en las que se ejercía socialmente la violencia con ese objeto:

> En la mano izquierda lleva, colgada de la muñeca por una correílla, una pequeña fusta o bastón de mando con la que frecuentemente se golpea la pierna...[1241]

Los vestidos de mujer tienen importancia de nuevo: Krito se viste de mujer en ocasiones. Luis en **Octubre, Octubre** también se disfraza de mujer. Hay en esta novela muchos elementos que hacen referencia a la ropa y al vestir en general. La ropa es un elemento de definición personal.

[1238] Ibidem, 37
[1239] Ibidem, 245
[1240] Ibidem, 24
[1241] Ibidem, 419

Hay un universo de regalos en su obra en general y también en esta novela. Odenato ofrece en el desierto a Ahram el mejor caballo de sus cuadras y sedas de las caravanas para Glauka. El príncipe recibirá un cinturón de oro y Zenobia un deslumbrante collar de magníficas esmeraldas. Krito le regala a Glauka un brazalete, y también un perfume. En **Octubre, Octubre** el último regalo que hace Miguel a Serafita es un perfume. Este permite sentir la presencia del otro cuando está ausente. Cuando se regala se impone también la presencia del otro. El perfume en sus obras aparece cuando la muerte está cercana. Si en la novela estudiada el perfume se quedaba en Seraphita, en **La vieja sirena** Glauka lo derrama en Ahram, ya que no puede retener el cuerpo del amigo, que al menos se lleve algo que le pertenece a ella, "un perfume", una "unción". Hay una nueva vivencia del regalo, se extiende el significado:

> Ungió después el cuerpo con el perfume del ánfora de Cleopatra.[1242]

Si Luis en **Octubre, Octubre** tiene un barrio en el cual se desenvuelve, Quartel de Palacio, Krito en **La vieja sirena** tiene el barrio de Rhakotis. Ese barrio es también el contrapunto al mundo cerrado y aislado representado por la Casa Grande en donde viven los personajes principales. Hay que destacar que en esta novela, al igual que en las anteriores, aparece una descripción muy realista del espacio en el que se sitúa la acción y los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en aquella época. Además se adjunta a la obra una serie de mapas de donde transcurre la trama, hechos por el autor, y una tabla de correspondencia entre los años de la fundación de Roma y los de la era cristiana con la indicación del algún suceso importante.

La presencia de las catacumbas define también el momento histórico. En **Octubre, Octubre** son una referencia para explicar una forma de actuar. En **La vieja sirena** son una realidad. Eulodia es una cristiana que se refugia en las catacumbas y Krito es enterrado en una catacumba. Es un espacio en el que se acoge a los perseguidos, a los diferentes y ese es el sentido que enlaza a los textos:

> Ahram contempla conmovido el tapiado hueco de la catacumba donde se encuentran los restos de su amigo.[1243]

Siempre en sus novelas hay una descripción del mundo que parte de los alimentos. En este texto es uno de los elementos que nos permite situar en otra época y cultura, ya que el tema de las pasiones con todo el proceso interior que conllevan es muy común a distintos tiempos y espacios. Los protagonistas se entretienen mientras hablan comiendo pistachos con miel:

> esas tapas de taberna y de banquetes a base de piñones, sésamos, habas, ahumados, salazones y otras golosinas.[1244]

A lo largo de las obras se va construyendo una especie de arquitectura del paisaje; entre los árboles que van apareciendo destaca el granado; recordemos en concreto el granado que Miguel en la novela **Octubre, Octubre** sitúa en el Valle de Aosta y en relación con Hannah, su experiencia de amor más total. Aquí de nuevo aparece ese árbol y se hace alusión,

---

[1242] Ibidem, 658
[1243] Ibidem, 633
[1244] Ibidem, 413

como la vez anterior, a Perséfone, presagiadora de la muerte y la destrucción. El eros se asocia al Tánatos:

> -¡Un granado! -exclama.
> -El árbol de Perséfone, como dice Krito.[1245]

Su fruto, la granada, tiene una tradición literaria a nivel simbólico; en esta novela de nuevo el autor la utiliza y tiene un simbolismo total. Krito le dice a Glauka al besarle la mano: "hueles a fruta madura, como una granada abierta".

Hay árboles que los hemos encontrado en novelas anteriores, son árboles mediterráneos. Además de la higuera aparece también el ciprés. Estos árboles a diferencia del granado no son vistos a nivel simbólico sino como una realidad natural que configura el paisaje:

> No sólo las plantas invaden el recinto, y hasta una higuera ha logrado nacer entre dos sillares.[1246]

Dentro del mundo de la naturaleza está la presencia de la luna. En esta novela hay varias escenas nocturna, como en **Octubre, Octubre**. También aparece en el texto un animal doméstico, el perro. Y como la gata en **Octubre, Octubre** es vista por la protagonista como posible mensajero de no sabe qué. La vivencia de la presencia de mensajeros en la vida es una característica de muchos personajes de las novelas de J.L.Sampedro:

> cuando el perro "Tijón" ¿por qué se lo ha traído?...¿ha sido su olfato animal el decisivo para admitirme? mensajero quién sabe de qué,[1247]

En esta obra se hace referencia a un mundo cultural de la época, se hace alusión a la música. Algunos personajes tienen una gran sensibilidad musical.

A través de ella se le despierta a Glauka muchas sensaciones. La música es un puro placer y no un ejercicio intelectual:

> era una música también de infinitos, de las estepas, sonaba a la de Nagularis que era escita, un poco al canto de Uruk, cómo sonaría la flauta de Pan, no, ésta más dolorida, curioso, aunque nuestro canto no era dolorido esa flauta me lo recordaba, el canto de las sirenas...la música es puro placer,[1248]

En esta novela, al igual que en las anteriores, nos encontramos con la presencia de otros textos literarios como puntos de referencia por distintos motivos. Hay un epigrama de Alceo con pequeñas licencias, según nos dice el propio autor, y otro texto completamente distinto en cuanto a su temática y que se acerca completamente al mundo de la mística de Miguel, fundamental para expresar los sentimientos amorosos:

> "Hazme Tú para servirte
> ofreciéndome a todos y a cualquiera.
> Hazme ser para ellos
> el Instante Infinito:
> La copa de la Vida

[1245] Ibidem, 131
[1246] Ibidem, 663
[1247] Ibidem, 169
[1248] Ibidem, 334

donde te ofreces Tú."[1249]

La tercera parte del libro está encabezada por una nueva cita de San Juan de la Cruz. Recordemos que la novela **Octubre, Octubre** se abre con una cita de él, además de las varias alusiones que hay de este autor a lo largo del libro. San Juan de la Cruz, en la expresión del amor, es un hilo que se va hilando entre las dos novelas:

"Adonde me esperaba
quien yo bien me sabía
en parte donde nadie parecía."[1250]

Ya hemos visto que a lo largo de la novelística de J.L. Sampedro el significado del nombre de los personajes es muy importante. Glauka ha tenido distintos nombres a lo largo de su vida, no los ha buscado ella sino que son las personas que la han amado las que se lo cambian. Es como si se señalase de este modo la presencia de una relación. Domicia le cambió el nombre; muchos otros ha tenido en su vida, como si se tratara de reencarnaciones, dice Glauka. Hay un nombre para cada reencarnación. El tema de la reencarnación, como vimos anteriormente, es esencial para Luis, personaje de "Octubre, Octubre", y se asocia con la búsqueda de identidad. Los nombres se cambian porque de algún modo no se ha alcanzado una identidad. Es un signo también de no tener raíces:

todos tienen sólo un nombre pero yo sin raíces, por eso tantos, cualquiera,[1251]

En la novela se desarrolla a la vez la idea de que a menudo el personaje posee un nombre que no le pertenece, de ahí la necesidad de un nuevo nombre, asociado a su nueva identidad. Para el novelista el nombre en las distintas obras define la personalidad, es un etiquetaje con significado. Hay varias reflexiones sobre el valor de los nombres. Y se cree que los verdaderos nombres, los auténticos, le llegan a uno desde fuera, se lo dan:

Irenia habrá bajado a las cocinas. ¿Quien le pondría ese nombre equivocado?[1252]

El nuevo nombre que se elige para Glauka está relacionado con la idea de renacer. Irenea en la novela se convierte finalmente en Glauka. El nuevo nombre aparece después del amor. Aquí hay una relación del nombre con una cualidad física. En Ágata se hace referencia a una cualidad moral.

Le miran tan amorosamente que sus ojos le conquistan. El hombre se rinde a esos ojos:
-Glaucos...Te llamarás Glauka.[1253]

Krito es el personaje que en esta novela encarna el amor a la palabra y al conocimiento. En **Octubre, Octubre** es Miguel el novelista. Glauka nos dice de Krito que es muy sabio. Ahram le consulta, y siempre se le ocurre lo que nadie había pensado. Nos cuenta cómo, sólo con la palabra, salvó a Ahram en un juicio. En el texto se nos muestra que Krito sabe del distinto valor de la palabra, de su doble papel, que por una parte puede comprender y también

[1249] Ibidem, 599
[1250] Ibidem, 641
[1251] Ibidem, 46
[1252] Ibidem, 73
[1253] Ibidem, 240

aniquilar. Y hay una crítica del lenguaje por parte de Krito en la que utiliza las mismas palabras que Miguel en **Octubre, Octubre**, al advertir de los problemas de la escritura cuando no exite un contraste:

> Krito se ríe de sus ideas, dice que ese hombre primero escribe lo que imagina y después se lo cree porque lo ve escrito.[1254]

Glauka, aunque admira a Krito, que representa por excelencia la palabra, relativiza el valor de ésta. Sabe que no sólo es útil la palabra, sino también las personas y las cosas. Y por encima de las palabras está siempre el sentimiento:

> Callan. Hasta las palabras estorban para tocar la felicidad, para olerla y paladearla.[1255]

Pero Glauka tiene también la vivencia de que la palabra continúa siendo herencia, no pierde la capacidad de don y de entrega. En otras novelas de este autor los personajes recibirán una herencia de palabras, en ésta Glauka ya ha recibido esa herencia y es consciente de ese valor:

> La Madre continuaba hablando, como si aquella hora fuera la única propicia para dejar en herencia toda su vida a la próxima mujer.[1256]

Por último deseo transcribir las palabras de Robert Saladrigas el día de la presentación de la novela en Barcelona:

> Yo quisiera decirles que, lo que es **La vieja sirena**, es algo increíble hoy, es una historia de amor, una gran hermosa historia de amor, esto revela los grandes dotes de novelista de José Luis Sampedro, porque claro, cuando ustedes empiecen la novela verán que, como ha dicho Carmen, Glauka, que recibe diversos nombres, es una sirena y entonces uno que ya fue novelista, cuando piensa que un colega, un ilustre colega, se atreve a empezar una novela planteando el personaje de una sirena pueden ocurrir dos cosas o que realmente no sigas leyendo o que realmente sigas hasta el final porque quedes fascinado por la técnica, la estrategia y la poesía de este escritor. La cosa va por ahí. El libro rezuma un enorme caudal de sensualidad pero si Glauka es el amor, Ahram es el poder, Ahram vive pendiente únicamente del poder, del poder de conquistar, del poder de Roma, de hacerse, de sustituir el poder de Roma y de Persia por un nuevo poder en el que se intuye debería ser el progreso, el progreso de la ciencia, el progreso de la técnica, el dominio del mar y por tanto Ahram se plantea una dicotomía entre una lucha entre el amor y el poder, evidentemente creo que no es desentrañar un secreto de la novela si digo que como era lógico, Sampedro optara por el amor, evidentemente. Vence el amor pero no olviden que esta novela está escrita en 1990, el amor no se lleva demasiado; hoy lo que priva es el amor al poder precisamente y entonces es cuando llega a un apunte que yo había hecho, que era hablar sobre la arquitectura de la novela muy brevemente. Parece que la novela está soberanamente muy construida. Esto les dará idea de que no se puede escribir una novela de 700 páginas si no se crea una arquitectura, yo diría, milimétrica. Una arquitectura milimétrica en la cual hay guiños y también apariencias, por ejemplo verán ustedes cuando lean que aparentemente la novela está montada desde cuatro puntos de vista, es decir, son cuatro miradas que convergen sobre la historia. Las miradas son las del autor de la obra en primera persona, Glauka y Ahram a través de sendos monólogos interiores en los cuales generalmente, la acción avanza, de forma muy sutil, cada vez que hace una introspección, la acción avanza, es decir, no solamente reflexión sino que es avance de acción y en una menor medida quizá, pero que es importantísimo el personaje, el testimonio desde el punto de vista de Krito, encarna la razón de Grecia, es un filósofo griego, por tanto, encarna la razón de Grecia, por esto yo digo que es un guiño, porque esto es aparte; esto; cuatro puntos de vista quedan fundidos en uno sólo y este uno sólo responde nada más y nada menos que al autor José

[1254] Ibidem, 316
[1255] Ibidem, 645
[1256] Ibidem, 199

Luis Sampedro, que es un autor que incluso se permite el lujo de ser un autor convincente en la novela. Es el que domina, el que piensa, el que opina, el que se vuelve en sensualidad,...aparte de una historia de amor importantísima, la Vieja Sirena, es una seria reflexión sobre dos etapas de frontera, es decir, está en la línea constante de frontera en el siglo III después de Cristo y en la ciudad de Alejandría; se produce la convergencia de una época de frontera, de una época de decadencia de dos grandes imperios, sobretodo de uno en este caso que es el imperio romano y las últimas décadas del imperio persa pero sobretodo del imperio romano, es decir, hay un cambio de sensibilidad, hay un cambio de época, hay un cambio de civilizaciones, los valores morales se derrumban, los viejos dioses pierden su fuerza de penetración sobre el pueblo y por otra parte hay posibilidades todavía de sustituirlo. No tenemos únicamente una historia de amor sino una novela profundamente realizada en nuestro mundo de hoy, es una novela de poderosísima actualidad, una novela histórica, que no obstante, queda absolutamente reflejada en el mundo de hoy y esto es un atributo de esta novela, hay que leerlo, desde los dos puntos de vista, bueno, dos puntos de vista que convergen, en la novela se lee esta historia de amor y se lee estas actividades entre dos épocas distintas. Cuando llega un siglo determinado, una época determinada, no es porque si, pretende algo y entonces hay que ver lo que pretende y esto queda muy claro en la novela, incluso se permite insinuar por donde puede ir el objetivo.

Unidad y complejidad están presentes en la novelística de este autor en tanto ésta es signo del novelista para el hombre, que expresa y comunica a través de símbolos una imagen que evoca su realidad. A través de la lectura hemos podido constatar la presencia de unos temas, unos personajes, un tipo de relaciones, de situaciones, de espacios, de objetos y de símbolos que se configuran ya en sus primeras novelas, que aparecen en **Octubre, Octubre** y en sus novelas posteriores conformando su universo literario.

En lo que se refiere a los personajes y a modo de recapitulación podemos destacar: la presencia de un personaje mágico en **Congreso en Estocolmo**, Gyula Horvacz, en **El río que nos lleva**: Fray Justino y en **Octubre, Octubre**: el dorador Gil Gámez. Muchos de los personajes de sus novelas tienen una característica común, son huérfanos: Ágata, Luis, Miguel, el nieto de Ahram...

Parten en la novela de un sentimiento de abandono y extrañeza: Miguel Espejo y Karin en **Congreso en Estocolmo**, Shannon en **El río que nos lleva**, Miguel, Ágata y Luis en **Octubre, Octubre**, Bruno en **La sonrisa etrusca** y Krito en **La vieja sirena**.

Algunos de los protagonistas se sitúan en otro país o ciudad que no es el habitual: Miguel Espejo en Estocolmo, Shannon en el Tajo, Luis en Madrid, Bruno en Milán. Viven la enfermedad como situación que permite el encuentro. Tienen la vivencia del amor imposible: Miguel Espejo respecto a Karin, Shannon respecto a Paula, Miguel en relación con Nerissa y Bruno respecto a Hortensia.

El tema de la espiritualidad desde una concepción amplia, como experiencia interior, aparece en **Congreso en Estocolmo**, en **El río que nos lleva**, y en **Octubre, Octubre**.

En lo que se refiere a los espacios: Aranjuez aparece en **El río que nos lleva**, en **Octubre, Octubre**, y en **Real Sitio**. En estas tres novelas la plaza del palacio es el escenario de dos muertes violentas. Otros espacios son: Soria en **Congreso en Estocolmo**, en **El río que nos lleva** y en **Octubre, Octubre**. Tánger en **El río que nos lleva**, y en **Octubre, Octubre**. Valle de Aosta en **Octubre, Octubre** y en **La sonrisa etrusca**. París en **El río que nos lleva**, y en **Octubre, Octubre**.

En relación con los objetos, la navaja aparece en **El río que nos lleva**, en **Octubre, Octubre**, en **La sonrisa etrusca** y en **La vieja sirena**. Las fotos en **Octubre, Octubre**, en **La sonrisa etrusca**. El armario que se abre en **El río que nos lleva**, en **Octubre, Octubre** y en **La sonrisa etrusca**. Los regalos en **Congreso en Estocolmo**, en **El río que nos lleva**, en **Octubre, Octubre**, en **La sonrisa etrusca**, en **la vieja sirena** y en **Real sitio**. El bañador en **El río que nos lleva** y en **Octubre, Octubre**. Los disfraces y los perfumes en **Octubre, Octubre** y en **La vieja sirena**.

En lo que se refiere a los árboles, el granado en **El río que nos lleva**, en **Octubre, Octubre** y en **La vieja sirena**. En cuanto a las flores: las lilas aparecen en **Octubre, Octubre** y en **La sonrisa etrusca**. Las referencias a los animales son muy numerosas: el reno en **Congreso en Estocolmo**, la gata y la paloma en **Octubre, Octubre**, el perro en **La vieja sirena**.

En lo concerniente a la arquitectura simbólica, la puerta está en **El río que nos lleva**, en **Octubre, Octubre** y en **La vieja sirena**. La caverna en **Octubre, Octubre** y en **La Vieja sirena** En relación con los nombres se repite: Miguel en **Congreso en Estocolmo** y en **Octubre, Octubre**. Eva en **El caballo desnudo** y en **Octubre, Octubre**. Águeda en **El río que nos lleva** y en **Octubre, Octubre**.

Beatriz, a nivel simbólico, se refiere a Nerissa en **Octubre, Octubre** y anteriormente a Evangelina.

Si en todas las novelas se hace alusión a otros autores literarios o a la cultura popular, hay que señalar la presencia repetida del poeta Rilke en **Octubre, Octubre** y en **El río que nos lleva**, de San Juan de la Cruz en **Octubre, Octubre** y en **La vieja sirena**, y un villancico en **Octubre, Octubre** y en **La sonrisa etrusca**.

La presencia de las esculturas y de las obras de arte en general, es una constante en su obra; hay que destacar la última Pietá de Miguel Ángel que aparece en **Octubre, Octubre** y en **La sonrisa etrusca**.

No es preciso extendernos más en mostrar ese hilo que entreteje el universo literario de J. L. Sampedro. El estudio de su obra lo muestra ampliamente.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

VII. CONCLUSIONES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

La obra y la vida

Sampedro dice que no tiene una teoría de la novela, pero de su obra se desprende una teoría de la vida, o, mejor aún, una cosmovisión del hombre y por lo tanto del lenguaje y de los productos del propio lenguaje. Su forma de ver el mundo implica una manera de ser. El autor tiene una interpretación del mundo personal por su forma de ser, capacidad intelectual y moral, capacidad sensorial y afectiva, cualidades sicológicas varias y por el especial mundo que le ha rodeado desde niño: educación recibida, amistades, experiencias, lecturas, y, en suma, la vida individual que se ha ido forjando a lo largo de los años. Esta cosmovisión está determinada por el yo y las circunstancias y, a la vez, no está nunca del todo cerrada, sino en proceso. La personalidad del autor no se agota en el yo íntimo sino que, por el contrario, abarca el yo social.

En esta tesis he tratado de hacer una descripción de la obra que sirviera de acceso a una interpretación de las hondas motivaciones estético-literarias que subyacen en **Octubre, Octubre**. El propósito no estaba exento de dificultades. Por un lado asomaba la compleja personalidad del escritor estudiado; por otra, nos enfentrábamos a la obra en marcha de un escritor contemporáneo y, en este sentido, a la definición de un proyecto cuyas claves son susceptibles de ampliarse aún más, si cabe, en el futuro.

La **Weltanschauung**, la concepción del mundo y de la vida que se desprende de **Octubre, Octubre** y de la obra de J. L. Sampedro, tiene que ver con la biografía del autor, formada también por la visión del mundo que la sociedad, como tal, está sustentando. Toda visión del mundo personal es una variante de la visión del mundo de la época, que este autor vive de un cierto modo, complementándola y enriqueciéndola en algunas zonas más o menos extensas. José Luis Sampedro realiza, convierte en acto, lo que en potencia yace en ese otro sistema u organismo más amplio y abarcador, y por tanto, más vago, en el que se inserta.

La biografía personal o historia íntima nos ha dado razón de los elementos personales perceptibles en la cosmovisión del autor. Los hechos recurrentes pueden considerarse como la causa más primaria de la provocada cosmovisión. Como la vida funciona siempre orgánicamente, la cualidad más sobresaliente de toda interpretación vivida de la realidad es su índole sistemática, esto es, la interdependencia de sus partes, la congruencia de unas con respecto a las otras y con el conjunto; o dicho de otro modo, el hecho de que cada ingrediente quede filiado mediata o inmediatamente en un núcleo radical, que es el mismo para todos ellos. Es importante el hallazgo del núcleo organizador.

En esta novela el autor parte del hombre. El hombre es más importante que los acontecimientos. El hombre es siempre quien da voz a los acontecimientos. La divagación o digresión es una estrategia para aplazar la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua. De su obra se desprende una teoría de la naturaleza humana, de su corporeidad, de las formas de relación con los otros, de la justicia como fundamento de la solidaridad, del conocimiento y el placer, de la felicidad. Nos da su concepción del hombre y de la sociedad; además pone de manifiesto su concepción de la novela. Su construcción, de alguna forma, está determinada por esa percepción. Su obra da respuestas concretas a la cultura y a la historia de su tiempo. Los grandes temas pascalianos aparecen en la novela: la soledad, el absurdo, la muerte, la esperanza, la desesperación. Estos temas dan a **Octubre, Octubre** una dignidad filosófica y cognoscitiva.

Valor de la ambigüedad

El novelista elabora la reconstrucción del mundo interno después de la vivencia de abandono. Para encontrar la verdad personal sigue distintos caminos: el de la escritura, el de la mística y el de la sexualidad. En esa búsqueda de la verdad descubre el engaño que toda verdad contiene. La verdad contiene mentira; la belleza, imperfección. Adquiere con ello especial relevancia el valor de la ambigüedad.

El material simbólico que aparece en la novela tiene un alto valor ambiguo y en el fondo apunta a la disolución de las formas. La caverna está arriba y abajo, las puertas se abren y se cierran. Jano: la puerta que mira al pasado y al futuro; viene del pasado y va al futuro. Jano se representaba con dos caras. Asimismo, los caracteres en la novela se muestran, jánicamente, con pérfil dual. Con la antítesis se precisan las relaciones de sentido del texto sobre el eje de la oposición, diferenciando la complementariedad por un lado y por otro poniendo en evidencia la inversión o relación de reciprocidad. La oposición de motivos es necesaria para expresar la experiencia mística y también para dar cuenta de su concepción del mundo. El texto tiene una articulación dialéctica. Se estructura a través de la memoria y el olvido, la pasión y la razón, el conocimiento y la ignorancia. Hay una estructuración a partir del sentimiento y otra a nivel de las ideas, pero destaca la importancia de los sentimientos en el desarrollo de la obra**.**

Octubre, Octubre es una novela total en la que se equilibra lo sicológico y lo social, las ideas y lo cotidiano, lo subjetivo y lo objetivo. Por una parte nos encontramos con una exaltación del yo romántico y luego una exaltación de lo constructivo y clásico. Se establece una dialéctica entre la pasión y el orden, lo dionisíaco y lo apolíneo. En la novela hay una cierta tensión que indica una idea de proceso entre la memoria personal y la social y, a la vez, entre la memoria y el olvido que se desprende de una idea profunda de abandono. En perfecta sincronía hay una tensión entre lo cultural, que significa elaboración, y todo lo natural, espontáneo y primitivo. Nos encontramos así con la oposición entre sexualidad, violencia, interdicto, transgresión con el mundo del trabajo, etc.

Estas obsesiones tienen sus raíces en zonas profundas del yo caracterizadas por una cualidad distintiva: cuanto más profundas, menos numerosas. La dialéctica que se establece en el plano diegético se formaliza también al alternar las historias de "Ágata", "Luis" y "Quartel de Palacio" con "Papeles de Miguel"; nos ofrece una visión dual de la realidad en que cuerpo y espíritu se entrelazan. A lo largo de **Octubre, Octubre** hay un debate entre el concepto de amor epicúreo y el amor místico. Al final los dos conceptos se entrelazan en una divisa única. Recordemos que la novela **Octubre, Octubre** termina con "Papeles de Miguel", cuando comienza "Octubre, Octubre". Este final podemos identificarlo con la valoración de lo espiritual: lo que queda después de la muerte de cada hombre es su obra.

No es ajena en este sentido el deseo de conciliación entre lo femenino y lo masculino, al igual que en otro orden de cosas el norte y el sur, la pobreza y la riqueza. En toda la obra se pone de manifiesto el valor del conflicto en distintos aspectos de la relación y la necesidad de conciliación y de concordancia:

> Hay muchos "noes" posibles y muchos sabotajes clandestinos, lo mismo que hay una boyante economía en funcionamiento. Es verdad que eso exige una doble vida, pero es que los disidentes no han podido nunca vivir de otra manera. Por un lado, jugar el juego del sistema para poder sobrevivir cada día, pero, por otro, negarlo, eludirlo y socavarlo, contribuyendo a la germinación de las ideas que acabarán propiciando los nuevos valores y la degradación y desprestigio de la establecido. Así vivieron, por ejemplo, los cristianos en Roma. Por la mañana se levantaban para acudir a sus oficios en el Foro o en el mercado, pero por la noche se reunían en las catacumbas para vivir su fe; es decir, para traer al nuevo Dios, como diría Machado. Sin duda alguna, esos cristianos vivieron ya, en su propia vida, los tiempos

futuros, aunque muchos no llegaron a verlos."[1257]

La novela tiende a objetivar lo subjetivo dando dos visiones de **Octubre, Octubre**: la muerte y la revolución. La visión general que se desprende no es unívoca, por cuanto de ella emanan muchos aspectos ambiguos y duales.

Novela polifónica

El autor crea una estructura formal y, en concordancia, esta estructura formal pone de manifiesto su visión de la vida, del mundo. El pacto narrativo es el fundamento del tipo de relaciones deseadas y establecidas entre el autor y el lector virtual, por una parte, y narrador y narratario, por otra. El procedimiento de narración en el que se sitúa el narrador es un elemento fundamental en la estructuración de obra. En "Papeles de Miguel" el narrador está presente como personaje de la historia, es el yo narrador, y la voz característica de una narración homodiegética.

Miguel es el protagonista de "Papeles de Miguel", creador de "Octubre, Octubre" y al mismo tiempo su lector, su testigo. El narrador está dentro de la historia, ocupando una perspectiva intradiegética. En "Octubre, Octubre", en los textos de "Ágata" y "Luis", nos encontramos también con un yo narrador homodiegético en contraposición al narrador ausente de "Quartel de Palacio", que en relación con la historia es heterodiegético.

En rigor, podemos decir que es una novela construida con distintas voces. La estructura formal, con su alternancia de voces, pone en evidencia la importancia de lo dialógico. Por una parte el diálogo del novelista Miguel con su propia obra, y por otra la de los personajes "Ágata" y "Luis" consigo mismos. "Quartel de Palacio" en muchos momentos sirve para objetivar ese diálogo, para poner más en evidencia lo que hay de verdad, señalar la ambigüedad o la mentira.

El diálogo se establece en el tiempo, pero al entregarlo apunta al futuro, hacia la inmortalidad. Las restricciones de campo, concretadas en la utilización del monólogo interior, son una manifestación del credo relativista de su autor: "encerrados en el aquí-y-ahora de nuestra evidencia sensible, estamos condenados a tener una visión fragmentaria de las cosas, no podemos ver al mismo tiempo los dos lados de una naranja.

La situación máxima de contexto compartido es aquella en la que el emisor y el receptor coinciden en una misma persona: el diálogo con uno mismo, el lenguaje interior. La estructura formal de la novela pone en evidencia que para el autor, siendo el lenguaje un producto de la actividad humana y una práctica social, la conciencia de los personajes sólo puede formarse en sociedad, en relación con uno mismo y con el otro.

El autor refleja esta realidad utilizando varias voces como herramientas, varias instancias sígnicas; en tanto herramientas los signos funcionan como mediadores en su relación con la realidad. El lector es llamado a interpretar y a reconstruir, a partir de elementos dispares, incompletos o contradictorios, la coherencia de una historia o de una vida. El punto de vista ya no se halla dentro de la obra, sino en el ánimo del novelista y, después, en el lector, que se constituye en el verdadero **hic et nunc** de la acción.

El autor sabe que la conciencia del lector, como la de los personajes, está poblada de signos. Pero estos signos no se incorporan a una conciencia vacía que los estaba aguardando. La propia conciencia es una construcción de los signos. No hay conciencia fuera de ellos.

[1257] J.L. Sampedro, *Aprendizajes de un metaeconomista* en **Homenaje al profesor Sampedro**, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987, pág.125

Estructura intertextual

La intertextualidad es otro elemento estructurador de la obra que refuerza y pone más en evidencia la importancia de los distintos puntos de vista que ha escogido el autor en la narración. En **Octubre, Octubre** la intertextualidad, el conjunto de relaciones que se ponen de manifiesto en el interior del texto, acerca la novela a otros textos literarios de una forma explícita; nos encontramos con un mosaico de citas, entablando el escritor un diálogo con otros textos, ya sean de la cultura anterior o con los de la cultura que le rodea.

A la vez hay otro tipo de intertextualidad en **Octubre, Octubre**: la novela contiene otra novela, "Octubre, Octubre". En "Papeles de Miguel" el autor transforma elementos de contenido de ese texto, con lo que se produce una transcodificación. Por ello la especificidad de la obra sólo puede ser reconocida por medio de la confrontación, el conocimiento o la reminiscencia al texto a que se refiere. Así pues, hay en la novela objeto de estudio una intertextualidad general o externa, entre textos de diferentes autores, e intertextualidad restringida o interna entre textos del mismo autor.

Conviene por otra parte señalar la concordancia entre lo que dice el autor y cómo lo dice. La validez de su cosmovisión es su adecuación a la estructura narrativa, su capacidad para explicar los hechos objetivos de la realidad comunicativa. Una idea básica que se desprende de la obra es el valor que tiene la comunicación consigo mismo y con los otros para adquirir la propia conciencia. Se trata, en suma, de una revisión de la memoria. El novelista Miguel dialoga consigo mismo de la misma manera que dialoga con los otros.

En la novela nos encontramos con varios personajes que tienen una profunda memoria personal que se convierte en memoria social. Eso indica la capacidad de coordinar la perspectiva propia con la ajena, la capacidad de marco de referencia. Lo que podemos decir del personaje Miguel, lo podemos afirmar y con mayor motivo de su creador J.L.Sampedro. Los personajes dialogan con ellos mismos, con el otro y con los posibles lectores. Es curioso que podamos hablar de diálogos cuando en la novela en gran parte lo que se maneja es el monólogo. Todo monólogo implica la idea del silencio como la palabra perfecta**.**

Octubre, Octubre es una novela con variedad de voces, de espacios y de tiempos. Hay variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación, el entendimiento. Esta forma de elaborar la novela pone en evidencia que para el autor la construcción de la conciencia se realiza a partir de la interiorización del lenguaje. La trama semiótica de la conciencia viene proporcionada por el lenguaje interior y el papel del diálogo en estos procesos es fundamental al igual que la intervención crucial del contexto. El diálogo con el propio lenguaje posibilita una experiencia interior que es alimentada por la radical soledad del novelista.

El diálogo genera la novela y toda la obra en general de José Luís Sampedro. Diálogo significa movimiento, es la profunda vivencia de la existencia como proceso. El mismo autor confirma este hecho:

> Con el tiempo, cada vez me he ido inclinando más a no considerar las estructuras sino como momentos del proceso. Todo científico social percibe que en su campo es preciso considerar tanto el orden reinante como el cambio siempre en acción, pues ambos aspectos son indispensables e interrelacionados. Pero sin poder eludir ninguno de los dos, todos optamos por uno de ellos en el fondo de nuestros corazones..[1258]

Un discurso analógico

[1258] Ibidem, 117

La fragmentación del texto en "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel" se transforma en lo contrario de la fragmentación, esto es: en un discurso; pero no en un discurso lineal progresivo, sino en un discurso analógico en el que cada cosa se corresponde a otra. "Octubre, Octubre", respecto a "Papeles de Miguel", significa el pasado. Así, desde el presente se revisa el pasado. El texto se articula a través de la analepsis o retrospección, se rompe el orden cronológico sucesivo del relato para evocar hechos sucedidos en época anterior al momento en que se encuentra la historia. Hay una retrospección por parte de los personajes y una retrospección a nivel de textos. Es una forma de significar que tanto la vida de los hombres como de la literatura alcanzan su sentido con el tiempo.

A la vez que pone de manifiesto una visión histórica del hombre y de la sociedad, se establece una comunicación entre lo que es y lo que fue. No se atenúa la diferencia, sino que la exalta, para alcanzar una mayor comprensión.

La restrospección se convierte en elemento fundamental de estructuración del relato.

Aproximación a la realidad

En la trama de todas las novelas aparecen las relaciones amorosas. El nucleo narrativo de **Octubre, Octubre** es el abandono de Nerissa, su pérdida; este hecho pone en marcha una serie de estrategias, mecanismos, defensas, prepara nuevos abandonos, y a la vez recuerda otros hasta alcanzar una nueva identidad. En la novela se nos narran tres formas de vivir la pérdida y tres formas de sublimarla: a través de la experiencia mística, la experiencia literaria y la búsqueda de la identidad personal. La amplificación se convierte en el elemento fundamental del relato. Es un procedimiento expresivo que sirve para acentuar algunos núcleos semánticos. Toda la novela es la expresión de acercamientos sucesivos desde distintos ángulos del sentimiento de pérdida y de abandono. Por acercamientos sucesivos quiere conseguir la expresión justa de su mundo interior. **Octubre, Octubre** es una amplificación de "Octubre, Octubre", o, si se quiere, una forma de expresar la dificultad para comunicar algo por la experiencia profunda de proceso en que todo es y no es a la vez.

El ser sólo se realiza en proceso. La amplificación le permite al autor replantear armoniosamente el sentimiento de abandono, valorándolo en una especie de gradación narrativa.

La descripción prosigue retomando una y otra vez cabos sueltos, precisando cada uno de los detalles, dejándose llevar por cada uno de ellos hasta culminar en el amparo, el cuidado, el amor en definitiva. Para expresar la experiencia mística de Miguel, que alcanza el momento cumbre en la unión, utiliza la imagen de la Pietá. Ágata y Luis, por su parte, lo logran a través de la experiencia amorosa. Y el novelista, al entregar su obra a Serafita, nos insinua que ella es el perfecto narratario.

De este modo los personajes alcanzan distintas formas de vivir y expresar el sentimiento amoroso. El autor de **Octubre, Octubre** nos relata una misma realidad desde tan distintos puntos de vista que, en su propio proceso, se superponen, amplían, niegan y aclaran. Se nos pone de manifiesto que es ésta la única forma de acercarse a una realidad.

Vivencia de la muerte

Para elaborar las etapas del proceso místico que sigue Miguel, se sirve de espacios, conceptos, símbolos y también de los teóricos místicos. "Papeles de Miguel" conjugan cultura y experiencia. Los temas que la memoria recuerda en la etapa ascético-mística habían aparecido ya en la creación literaria "Octubre, Octubre".

Hay distintos símbolos en la novela que sirven para explicar las etapas: purificativa, iluminativa, unitiva. Cada etapa aporta unas características distintas. El período activo, la tentación. El pasivo, la ascensión a mendigo. En la primera etapa lo más importante es el pasado, en la segunda etapa el interior presente, el dolor. En la tercera etapa la enfermedad y la muerte dan una gran vivencia del límite.

La enfermedad y la muerte ocupan un lugar señalado en la obra de J.L. Sampedro. Un posible rastro biográfico: al ser su padre médico, entró precozmente en contacto con la ruina del cuerpo. La muerte se vive como objetivo, como una experiencia total de desnudamiento.

Miguel es un teórico de la mística y además tiene experiencia de ella. La mística es una forma de entender la vida que se opone a otras formas. El personaje tiene conciencia del tiempo y de la muerte, en su cruda violencia. Serafita es el sacerdote de su victimación. Ante este hecho caben distintas respuestas filosóficas. Los autores místicos señalan el camino, son los maestros. En la experiencia mística la carne deja de ser objeto real.

En contraste con los maestros místicos Ibn Arabí y Ramón Llull se hace referencia a otro tipo de maestros y de cultura. Kavafis es identificado por Miguel como el que se atrevió y vivió lo que él no fue capaz. Es un poeta que Miguel descubre con la vejez. Su forma de vivir, de entender la vida, no tiene nada que ver con la mística. Parece que la enfermedad y la vejez le han hecho descubrir a Miguel su cuerpo y entender al poeta Kavafis. La realidad ha adquirido una fuerza extraordinaria. La novedad en la experiencia mística que nos describe Miguel es que conjuga la pérdida de la realidad, de la corporeidad, con su presencia. Constantemente alude a la realidad.

Al comienzo de la novela, para Miguel la muerte había sido una realidad vivida en los otros, seres queridos o a través de los libros que le hablan de sus gestos, palabras. Con la experiencia mística el tema de la muerte se convierte en un deseo. Le posibilita una unidad de espacios, unidad de tiempos y unidad de amores. En la novela hay una búsqueda del Absoluto. Los ensueños místicos pueden ser el ansia de huída de un sueño interior. Se puede justificar la experiencia mística que se nos describe en la novela como un proceso sicológico de huída o de "sublimación".

La experiencia mística se expresa por medio de la creación de un espacio místico que está en relación con un mundo esencialmente realista. Frente al sentimiento místico, el realismo. Hay la descripción de un espacio y de unos objetos que tienen valor en sí mismos, que dan realismo al texto y a la experiencia. A la vez esos espacios transforman. Los espacios señalan el rumbo del peregrino y su evolución. La idea de peregrino marca un sentimiento hacia la muerte. En algunos momentos el tiempo se convierte en espacio. El espacio cambia, los personajes cambian. Al final, el vacío y el silencio que van más allá del espacio y del tiempo. En esta novela se da gran importancia a la vida interior, a la experiencia. La experiencia, siempre al final, es una experiencia interior.

El novelista como "Otro"

Por otro lado la creación, la escritura, le sirve a Miguel para superar el vacío que le ha dejado el abandono de Nerissa. Es evidente que para el autor las novelas son un medio de expresar sus sentimientos, su propia historia. Para el novelista Miguel la novela es un medio para darse a conocer. También lo es para el autor. Toda novela profunda es autobiográfica, pero no en el sentido trivial de la palabra, sino en un sentido misterioso e inexplicable. **Octubre, Octubre**, como las grandes ficciones, no sólo constituye una descripción de la crisis, sino que también contribuye al conocimiento del hombre y a su misma salvación.

Para J.L. Sampedro es un acto de vaciamiento, ha expulsado fuera a ese novelista que

no puede conservar dentro, integrado, sino que hay que vivirlo como "Otro". El autor crea un novelista en "Papeles de Miguel" que a la vez es el autor de "Octubre, Octubre". Hay un movimiento contradictorio; por una parte desea darse a conocer y por otra se oculta con palabras. Llama la atención la necesidad que tiene de dar cuenta del hecho de escribir, de justificar su obra.

El novelista expone todos los peligros y las ventajas de la escritura. No sólo como escritor, sino también como lector. A través del texto descubrimos en el novelista un sentimiento de culpa por escribir; de ahí se puede derivar esa gran necesidad para justificar el hecho de la escritura, de la valoración de la escritura. El sentimiento de culpabilidad que tiene, y que comparten otros personajes, se debe a que no se siente libre ni comprendido o que no hace o no ha sido lo que los otros deseaban de él. La mística es un camino para olvidar y despreciar la escritura. A la vez la escritura tiene sentido como una forma específica de comunicación, de entrega, de servicio.

Para expresarlo utilizaré las palabras del novelista, al aceptar el homenaje en su jubilación académica:

> Pues bien, con ánimo de servir estoy aquí, y mi propósito me lo han enseñado esos maestros extraordinarios que son los árboles, maestros de toda mi vida desde mi adolescencia en ese oasis de La Mancha que es Aranjuez y sus riquísimos jardines. Allí los árboles me dieron lecciones de nobleza, de aplomo, de elegancia, de contrariedades aceptadas, de adaptaciones...Y la lección mayor consistió en verles, llegado el otoño (por el que yo camino ahora muy adelantado), comenzar desplegando un fabuloso abanico de ocres y oros, en una llamarada final de color de la que poco a poco, se van despojando. Sólo queda el encaje delicado de las ramas: la madera, como del hombre queda el esqueleto. Lo rígido, lo duro, lo seco pero permanente; mostrando el armazón de la fronda, así como la vida movediza de cada día responde a contorsiones y geometrías complicadas que le sirven de sostén.
>
> Así nosotros, pero, en cambio, los árboles nos aventajan por poseer nuevas primaveras después de losinviernos, mientras que el hombre sólo las goza una vez. Yo ya soy el pasado, y cómo a mis colegas no tengo nada nuevo que decirles, porque saben más que yo, quisiera dedicar mis palabras de hoy a los más jóvenes -ese es mi propósito-, con la esperanza de que no se pierda del todo lo que pude hacer.
>
> La única manera que tiene el hombre de continuarse en otra primavera es regalar la suya a quienes le siguen, como en una reencarnación colectiva, una nueva primavera generacional.
>
> Ese es el servicio que quisiera prestar, y por eso dedicaré esta tarde a hablarles de mi primavera, de mi verano, de mi otoño, de mis más fundamentales aprendizajes como economista; pues aunque sean humildes para otros -para mí fueron decisivos-, sirvan al menos para que los jóvenes no tropiecen en piedras donde tropecé yo ni caigan en viejas trampas.[1259]

Comunicación y literatura

De la novela se desprende el acto de creación literaria como forma específica de comunicación. El autor cree que su historia se ha forjado y se forja con el diálogo y a la fuerza tiene que sentir que su historia no tiene sentido sino es para entregarla. Su biografía enlaza su historia con la de sus antepasados, con los que le precedieron. Es una forma de definir el psiquismo humano como esencia social.

La escritura para J.L. Sampedro es una experiencia interior. Hay quien dice que escribir un libro no es mucho; saber vivir es más; sería mucho más escribir un libro que enseñe a vivir. Sería mucho más aún vivir una vida que merezca ser relatada en un libro. La literatura tendría como fin la educación de los receptores, la perfección moral de los hombres y de las sociedades y la adecuación a un criterio de verdad. La entrega que hace Miguel de sus papeles a Seraphita significa la creencia por parte del novelista de ese fin**.**

Octubre, Octubre es metaliteratura; habla de literatura y es literatura. Sabe que sus

[1259] Ibidem, 113

sentimientos tienden a dar un enfoque personal a su visión y sabe que esta dificultad es general; por ello considera en qué su experiencia interior coincide con los demás, y en qué le hace "comunicar" con ellos. La cultura le sirve para expresar con palabras de otros los sentimientos propios, para conseguir una mayor concentración en sus propias ideas. Otras veces la cultura se utiliza para el complejo arte de la seducción. El lector queda seducido por la brillantez de las ideas de los distintos autores que cita.

Además del mundo figurativo transmitido por la cultura en sus diversos niveles hay otros elementos que concurren a formar parte visual de la imaginación literaria: la observación directa del mundo real, la transfiguración onírica y un proceso de abstracción, condensación e interiorización de la experiencia.

Camino de identidad

La reconstrucción del mundo interno después del abandono de Nerissa se elabora a través de la historia de Ágata y Luis. A simple vista poco tiene que ver su historia con la experiencia mística de Miguel; es una historia inversa. Pero, al analizarlas, nos damos cuenta de que son paralelas y de que una también puede leerse como continuación de la otra. Para Ágata y Luis su sexualidad-afectividad es un camino de identificación. Seguramente se trata de poner en evidencia una vez más una realidad.

Al ahondar en esta búsqueda, en los tenebrosos abismos del yo, los personajes descubren que su intimidad nada tiene que ver con la razón, ni con la lógica, ni con la ciencia, ni con el prestigio de la técnica. Este desplazamiento hacia el yo profundo es el ahondamiento de una actitud romántica.

La observación que se hace de los personajes nos muestra cómo viven la relación amorosa y de qué forma la historia familiar y social ha influído en la concepción del mundo y ha señalado sus límites. El valor que el autor da al tiempo señala una concepción de la vida y de las relaciones.

El tiempo da sentido a la vida. El tiempo es un gran definidor de los personajes y por tanto de su acción. Miguel sabe qué es el tiempo. Ágata y Luis, no. No tienen experiencia de muerte. La conciencia de ellos mismos se presenta como base y punto de partida de todo conocimiento verdadero. La conciencia está dirigida a sí misma, se convierte en introspección y pasa a ser autoconciencia. Son personajes que tienen conciencia de ser construidos y reconstruidos a través de la agresión física y moral. Se viven como vencidos. La sexualidad en la novela es una experiencia que supone antes un interdicto, una transgresión y en consecuencia una culpabilidad.

Los personajes llegan a la identidad a través de la violencia. En las relaciones que establecen Ágata y Luis observamos que se produce el proceso de transgresión, castigo y redención. Estos elementos son constitutivos de la concepción occidental del amor. En **Octubre, Octubre** el autor aborda una cuestión fundamental: las relaciones entre la experiencia sexual y el conocimiento.

El conocimiento del erotismo, o de la religión, requiere una experiencia personal, igual y contradictoria, del interdicto y de la transgresión. La única forma de comunicación es la violación. De algún modo parece que lo sagrado para abarcarlo, poseerlo, sólo se puede violar. No hay otra forma de acceder. La experiencia sexual está en íntima relación con la comunicación, que significa una búsqueda de continuidad ante el sentimiento de discontinuidad; la comunicación significa también una búsqueda de la verdad, lo cual implica un gran sentimiento ético.

La significación de un hecho es compleja, ya que, además de sentido y significado,

posee una orientación valorativa. El juicio de valor incorporado a un hecho es de carácter social: la esfera valorativa de un grupo social particular es la totalidad de lo que reviste importancia y significado para ese grupo. Y dicha valoración incide en el proceso generativo del personaje, del hombre. El siquismo humano subjetivo es un hecho socioideológico. Hay una concepción del individuo humano como el conjunto de las relaciones sociales. **Octubre, Octubre** trasunta una visión del mundo y el concepto que esa época tiene de la verdadera realidad; y esa concepción, esa visión, está asentada en una metafísica y en un *ethos* que le son propios. La novela nos presenta una realidad con unos personajes, con sus relaciones y hechos, en un contexto social. Este contexto mediatiza y condiciona los componentes de la realidad y sus relaciones.

El contexto social

En "Quartel de Palacio" se nos da un modelo estructural de la sociedad que podríamos determinar como descriptivo y sincrónico. Es el contexto social donde se desarrollan los hechos. Hay que señalar que en la novela más que hechos hay procesos internos. Los componentes de la realidad y sus relaciones se encuentran mediatizados y condicionados por un sistema social.

Esta novela es clave de interpretación para el conocimiento de una realidad social.

El autor nos muestra que no existe signo interno en la conciencia que no se haya nutrido, más o menos mediatizadamente, de la trama ideológico-semiótica de la sociedad en que vive. El lenguaje interior nace ya con una orientación hacia un sistema ideológico, engendrado por los signos ideológicos exteriores que ha ido absorbiendo. Cuando se incorpora a la conciencia un signo, se incorpora ya impregnado con la valoración social, con el punto de vista de un grupo determinado, aun cuando no necesariamente pertenezca a ese grupo o ya se hayan extinguido las circunstancias objetivas que generaron dicha valoración.

"Quartel de Palacio" significa la pluridiscursividad social, puesto que en ella están inmersos los personajes de Ágata y Luis. Ello les permite una nueva interpretación de sus discordancias y contradicciones individualizadas. La pluridiscursividad está siempre personificada, encarnada en figuras individuales de personas con discordancias y contradicciones individualizadas.

Una de las funciones que tiene "Quartel de Palacio" dentro de la novela es acercar al lector a lo real. El realismo de este apartado es un contrapunto a las historias de "Ágata" y "Luis", que escarban en su interior por las zonas más inconscientes. "Quartel de Palacio" refleja los puntos de vista diferentes de los distintos grupos sociales, muestra relaciones diferentes de la misma realidad objetiva. El autor pone de manifiesto que la realidad no es reflejada exhaustivamente por el lenguaje. En cada período histórico, la atención social se vuelve hacia determinados objetos y propiedades. Sólo éstos reciben forma sígnica y se convierten en tema del intercambio comunicativo.

Lo que determina esta elección es la praxis, es decir, la actividad material consciente y objetiva que modifica la realidad. Sólo lo que adquiere valor social ingresa en el mundo de la ideología. Lo verbal no es propiedad del individuo sino del grupo. J.L.Sampedro representa una nueva forma de conciencia. En la novela hay una reorganización de lo oficial y de lo no oficial sustentada en la idea de provocación.

Las dos caras del amor

A través de la mística y de la sexualidad, convertidas en escritura, los personajes

tienen múltiples sensaciones que elaboran por medio de la palabra y de la memoria y se convierten en experiencia. La escritura, la novela, rompe con la experiencia personal tranformándola en colectiva por medio de la comunicación. **Octubre, Octubre** es en definitiva una experiencia, y toda experiencia es memoria más sensación. El comportamiento ético se desprende de la verdad de la experiencia.

Al autor de **Octubre, Octubre** la literatura le sirve para revivir, para hacer memoria. En "Papeles de Miguel" y "Octubre, Octubre" se repite una investigación del pasado, un recorrido por la memoria que ayudará a los personajes a descubrir la verdad personal y sus propios límites. Lo nuevo es el camino que toman. Miguel, a través de la mística, va al encuentro con la amada. Es muy posible que la mística sea una forma de rechazar el dolor. Mientras Miguel va por el camino de la mística, Ágata y Luis van por el de la sexualidad, pero todos tienen en común el amor. El sexo en esta novela es una experiencia interior y como tal está ligada al autoconocimiento. Si en contraposición a Miguel, a Ágata y a Luis les seducen más las fantasías de destrucción que las creativas, ello se debe a que hay una gran pulsión de muerte. En la descripción de las dos experiencias se utiliza una terminología religiosa.

En esta novela el cuerpo se hace literatura desde dos perspectivas distintas que convergen. No podemos olvidar que la experiencia erótica entre Luis y Ágata es contada por Miguel, narrador de una experiencia mística en principio creativa. En estas dos historias el autor expresa y a la vez incorpora lo constructivo y destructivo del ser, no anulando ni lo uno ni lo otro, sino aglutinándolos en un todo novelesco. Se parte de la angustia a la que hay que relacionar con el mundo religioso y sexual. Se quiere una salvación porque se vive en la angustia. La salvación en el pasado está en la reencarnación y en la sexualidad, y, en el futuro, en la mística. Paralelamente, y al igual que en Miguel, el autor encuentra la misma salvación Miguel en la literatura, en la creatividad. En **Octubre, Octubre** hay un sentimiento trágico, representado en las dificultades de relación entre Ágata y Luis, y un sentimiento sereno, o la búsqueda de ese sentimiento, en Miguel. Hay una dialogía entre estas dos posturas. La mística y la literatura pueden ser dos formas de sublimación, mientras la sexualidad apunta a una realidad. Pero en **Octubre, Octubre** la única realidad es la literatura**.**

Octubre, Octubre es de algún modo una novela enciclopédica, un método de conocimiento, y sobre todo una red de conexiones entre los hechos, entre las personas y entre las cosas del mundo y la cultura en concreto. Para el autor, a menudo un acontecimiento viene determinado por la presencia simultánea de elementos heterogéneos.

El novelista cuenta con la comprensión activa y construye su enunciado tomando en cuenta las posibles reacciones de respuesta. No es aleatorio, en el sentido del horizonte de recepción, que J.L.Sampedro tenga un amplio público femenino. Teniendo en cuenta que cada género discursivo posee su propia concepción del destinatario, el autor se ajusta a esta situación comunicativa concreta.

Al artista que hace de la originalidad su divisa, se le puede presentar un inconveniente que echaría por tierra toda su labor: la incomunicabilidad, puesto que nadie es capaz de entender aquello que no tenga algo que ver con el código cultural y con el acto comunicativo en sí mismo. La novedad, si fuese absoluta, se presentaría, por lo pronto, como ininteligibilidad. No es éste el caso de Sampedro, que tiene una gran capacidad de comunicación y esa gran capacidad a veces entorpece una verdadera y profunda lectura de su obra. Saladrigas recomienda a sus lectores que hagan el esfuerzo de

> distinguir entre sus personajes, los que claramente están hechos de carne, vísceras y sangre, por fuera y por dentro, de aquellos que con tanta facilidad se identifican por sus rasgos como prototipos. En los primeros descubrirán la fisonomía destilada de Sampedro, su auténtica razón de ser escritor -escritor de

tradición clásica- por encima del hábil creador de ficciones para deleitar honestamente pero sin más ambición los ocios ajenos.[1260]

Espacios y objetos

Hay en la novela un universo de espacios, de objetos: fotos, armarios, navaja, faca, gumía; de temas: la androginia, la muerte..., que no sólo aparecen en **Octubre, Octubre** sino que se repiten en otras obras. Algunos recursos técnicos para construir la novela son: la reaparición de personajes, reaparición de ambientes y reaparición de temas secundarios, concepción del tiempo, el amor. Toda la obra de J.L.Sampedro está recorrida por objetos verbales a los que las experiencias particulares de vida imprimieron la más rica variedad de relaciones semánticas. La idea de connotación se empareja y opone desde siempre a la de denotación. La connotación muestra una serie de valores secundarios, no siempre bien definidos y en algunos casos extralingüísticos, ligados en ciertas ocasiones a un signo. Las ideas connotadas nos ponen en evidencia los sentidos subjetivos. Se utilizan y se piensan con un sentido determinado, de modo que a menudo son preludio de ciertos acontecimientos.

Es posible establecer con estas palabras, y objetos, una variada gradación entre las relaciones semánticas más marcadamente individuales, pasando por aquellas peculiares de un grupo, hasta llegar a las que son uniformes para toda una comunidad de habla, que constituyen el significado convencional. De la transcodificación de algunos objetos y personajes, se pasa de un determinado nivel de sentido a otro.

Simbolismo y realismo

A través de su específico idiolecto verbal, el autor crea un mundo con unos personajes y unos objetos que pueden aparecer de forma real y a la vez simbólica. El realismo es la expresión de la realidad entera, incluyendo aquella realidad profunda que sólo puede darse, como en los sueños, mediante el símbolo y el mito. La posibilidad de crear esta ilusión por la apariencia descansa en el hecho de que, en el hombre, cualquier realidad, antes de afectar alma y voluntad, debe atravesar el contenido intermedio formado por la intuición y la representación. Y esto es igualmente cierto tanto si se trata de la acción directa de la realidad como tal, como si ésta se manifiesta de una forma indirecta, con la ayuda de los signos, imágenes y representaciones que tienen un contenido real y sirven de expresión a ese contenido.

Hay en su obra una cosmovisión simbólica y una cosmovisión "realista". Sampedro no puede abstraer al hombre de su medio físico, temporal y social, pues sabe que sólo la sustancia envolvente es capaz de acabar de explicar a los seres humanos. Para explicar ha tenido que contar, describir, hacernos ver cómo viven, cuándo y dónde, esas criaturas concretas que tenemos ante los ojos. Es una idea de la vida lo que implícitamente lleva a Sampedro a esta técnica, a la utilización del relato y a la "anécdota" como instrumento de captación de las realidades humanas. No es un recreo en lo superficial y aparente lo que le guía, sino al contrario, un afán de ir a los últimos fondos, a las razones que están detrás de lo puramente visible y exterior. Narración como táctica de profundidad.

En la obra de este autor podemos observar la belleza del conjunto, la técnica constructiva de realización, el estilo a que pertenece y las implicaciones geográficas e históricas, los valores culturales y religiosos implícitos o explícitos y también el significado simbólico de las formas.

[1260] R. Saladrigas, **Monográfico J.L. Sampedro,** Alfaguara, Madrid, 1994.

VIII. APÉNDICES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

VIII.1. Aproximación biográfica

J. L. Sampedro nació en Barcelona el 1 de Febrero de 1917, estando su padre, médico militar, destinado en la ciudad condal. Pero muy pronto, cuando tenía año y medio de edad, la familia se trasladó a Tánger. Su padre, Luis Sampedro Díez, nacido en 1885, era hijo de Juan Sampedro, también militar, de familia originaria de Santiago de Compostela, y de Amalia Díez, de familia originaria de Santurdejo (La Rioja). Su madre, Matilde Saez Rossi, había nacido en 1888 en Aïn-Temouchent (Argelia), hija de Antonio Saez, de Orihuela, emigrado a Argelia, y de Josefina Rossi, originaria de Lugano (Suiza).

Sus propios orígenes le facilitaron esa visión multidimensional de la vida. Hijo de un español nacido en la Habana y de una española nacida en Argelia, que no habló el castellano hasta los 19 años. Abuelos que procedían de Filipinas, Italia, Suiza y España. Todo ello le puso el mundo al alcance de la mano.

Sus primeros recuerdos son de Tánger, hacia 1920, con sus padres y dos hermanos: Carlos (nacido en 1920) y Carmen (1923). Al principio vivía con ellos su abuela Amalia, pero acabó yéndose con su hija a principios de los años veinte.

En su discurso de recepción pública a la Real Academia española explica así aquellos años vividos en Tánger:

> La infancia es muy complicada, yo todavía no me he aclarado sobre mi propia infancia.
>
> Curiosamente, la primera frontera que recuerdo surgió allí donde no parecía tener razón de ser. Aquel Tánger de los años veinte, donde transcurrió mi infancia, era ciudad internacional, en la que convivían en igualdad todos los países. Los chicos llegábamos al colegio con distintas lenguas maternas, comprábamos golosinas con monedas diferentes, celebrábamos varias fiestas nacionales e incluso nuestro descanso semanal se repartía entre los días sagrados de tres religiones. Ahora bien, en medio de aquela cosmópolis se alzaba una isla rodeada de muro y puertas: el recinto donde los moros del campo vendían hortalizas y otros productos frescos, bajo cañizos con ramajes frecuentemente mojados para resguardarse del sol. Se vendía y gritaba en árabe y sólo se admitía moneda hassani del Imperio marroquí. Mi madre la obtenía, antes de entrar en el zoco, de los cambistas judíos sentados a la puerta, cada uno detrás de su cajón-mostrador, con una pizarra anunciando las cotizaciones del día. Así, en el corazón de la ciudad moderna e internacional se pasaba de pronto a casi la Edad Media y a lo que luego aprendí a llamar Tercer Mundo. Entonces claro está, yo no era consciente de ello, pero atravesar la puerta me impresionaba siempre y aún recuerdo el rostro de un viejo cambista, de barba blanca y cubierto con un viejo sombrero, instalado a la puerta como guardián de aquel mundo antiguo.[1261]

Respecto a su educacion los recuerdos de los padres franciscanos en Tánger son plenamente positivos. Fue siempre buen alumno, estudioso y dócil, y no tuvo problemas. De aquellos años recuerda:

> En mi casa, y procedente de la escuela primaria de mi madre, cuya lengua materna fue el francés, existió mucho tiempo un librito cuyo título ilustra mis presentes razonamientos.Era "Savoir faire, savoir vivre," "Saber hacer, saber vivir", y ofrecía una iniciación al conocimiento de las cosas y de los comportamientos. Me parece que ambos enfoques corresponden bien a un aprendizaje que no decuide las dos facetas básicas de nuestra existencia. Saber hacer, ciertamente: para eso tenemos la técnica, actividad fundamental del "homo faber". Pero si eso no nos sirve para saber vivir o nos lo dificulta, si no nos conduce al "homo ludens", el hombre que juega (porque la vida es juego, mucho más que sueño, con perdón del poeta), entonces es obligado preguntarnos qué sentido tiene tanto hacer.[1262]

[1261] J.L. Sampedro, **Desde la frontera,** Discurso RAE, Madrid, 1991, pág. 10
[1262] J.L. Sampedro, **Aprendizajes de un metaeconomista,**Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987, pág. 123

En 1926 se fue a Cihuela con unos tíos suyos. Por parte de padre, concita verdadero interés su tía Ana Mª Sampedro, casada con Mariano Bayo, médico de Cihuela (Soria): *Viví con ellos en el pueblecito en 1925/26 y luego,fallecido mi tío, en Zaragoza, con mi tía y su madre, mi abuela Amalia, durante un año más. Fue una ruptura tremenda, y gravemente en mi vida, respecto de la que llevaba en Tánger, con mis padres y hermanos, que reanudé a partir de 1928. La pareja de tía y abuela volvió a pesar en mi vida ya en los años cincuenta y sesenta, cuando vinieron a vivir en Madrid, prácticamente a mis expensas.*[1263] Cihuela es provincia de Soria, en el límite con Zaragoza, en la comarca denominada Las Vicarías, que forma parte de la Tierra de la Recompensa, llamada así por haber sido la que entregó Enrique ll de Castilla, el de las Mercedes, a Beltrán Du Guesclin.

En la contestación al discurso de J.L. Sampedro de entrada en la Academia, Don Gregorio Salvador dice: *Eso era viajar desde el cosmopolitismo de Tánger a la Edad Media castellana: un pueblo pequeño, frío, perdido, donde acababan de instalar la luz eléctrica, pero sólo la encendían un rato cada noche. Recuerda la copla con que se definían los de Cihuela*:

"No somos aragoneses
ni tampoco castellanos;
somos de Las Vicarías
y nos llamamos rayanos".

Otra frontera, por consiguiente, en las tierras interiores de la Península.[1264]

J. L. Sampedro pasó un año en Cihuela; de ese tiempo dice:

El año que pasé en Cihuela fue una revolución a mis ocho años. Y el año siguiente en un Colegio de Zaragoza, convencido de querer ser jesuita fue otra revolución, antes del retorno a Tánger."

Yo he interpretado que mi estancia en Cihuela, mi pueblo, durante ese año intermedio, que mis padres hicieron, sacrificándose, porque claro... y con la intención de que yo llegara a lo más alto porque mi tío no tenía hijos, porque mi tío tenía dinero, porque me iban a educar en los Jesuitas en Zaragoza que era un colegio espléndido en vez de educarme en un colegio modesto en Tánger, etc.. Todo eso que para ellos fue un sacrificio para mí yo creo interpretarlo como una especie de abandono, erróneamente, porque además, con mis tíos en el pueblo, en Cihuela, pues vivía mi abuela la madre de mi padre, y mi abuela era una mujer tremendamente dominante que me amargó un poco la vida de mi infancia. De modo que para mí fue un año penoso y para mis padres también y para mí la prueba es que en aquel tiempo yo que estuve un año en los Jesuitas de Zaragoza quise ser jesuita, como si fuese un refugio, una escapatoria de lo que tenía, o como si buscase una especie de padre en Dios en vista de que mis padres me habían abandonado. Eso es clave. Para mí aquella agresión contra la sociedad se produjo al replegarme hacia el interior y buscar ese refugio espiritual, la religiosidad, la orden y tal...[1265]

Su afición por la música fue temprana. En su casa, su padre tocaba la bandurria y su abuela el piano. Desde niño la música se convirtió en un enriquecimiento temprano y valioso.

Por parte de su madre, ésta tenía varios hermanos con familia. Lo más importante para él fueron dos veranos que pasaron con ellos en la playa mágica de Marruecos, entonces llamada Cabo de Agua, prácticamente salvaje, con una muy pequeña comunidad europea:

Mi tía Rosa, hermana de mi madre (fueron las dos únicas hembras) fue soltera hasta realizar una tardía boda que disfrutó pocos años. Era hermosa y buenísima: yo tuve adoración por ella. Hay algo de ella en las mujeres buenas (tante Hélène, tía Magda)

Una prima lejana de mi madre dio lugar a un verano mío (1934) en una playa cercana a Aïn-

[1263] Declaraciones de J.L. Sampedro a la autora del presente trabajo, 2 de Junio de 1991
[1264] G. Salvador, **op. cit**., 1991, pág. 42
[1265] Declaraciones de J. L. Sampedro a la autora del presente trabajo, Madrid, el 2 de Junio de 1991.

Temouchent. Hay mucho de esa playa en la de Octubre,Octubre. En Cabo de Agua (1931) viví un primer amor sin palabras. En Aïn-Temouchent (la playa se llamaba OuedHallouf) la primera novia "formal".[1266]

En Junio de 1930 un nuevo cambio de residencia familiar le lleva a Aranjuez. Tenía entonces trece años:

El Real Sitio fue decisivo para orientar mi vida y por eso ha permanecido siempre en mi corazón, a pesar de alejamientos geográficos. Allí, a mis catorce años, empecé a sentir doblemente la magia de lo fronterizo, porque en Aranjuez existe una frontera temporal, entre el siglo XVlll de los palacios y el siglo XX de la villa, a la vez que otra frontera espacial separando el mundo mítico del cotidiano...La última de mis viviendas en Aranjuez tenía ventanas al Jardín del Principe, del que sólo me separaba la arbolada calle de la Reina, y de noche, en el verano, me gustaba acercarme a la alta verja y permanecer largo rato con la cara entre dos barrotes que mis manos aferraban...A veces la claridad lunar encendía aquel mundo de tal manera, haciéndolo a la vez cristalino y fantasmal, que cuando regresaba a mi casa me llevaba a mis sueños un tesoro de fantasías. Fue en mis últimos tiempos de Aranjuez cuando ya empecé a imaginarme escritor, sin duda al impulso de tales vivencias y, para acabar expresando lo que aquella doble frontera significó para mí, me limitaré a decir que ya hacia 1950 empecé a situar en el Real Sitio una novela, aunque sólo hace un año he podido decidirme, venciendo mi respeto por aquel lugar mágico, a trabajar definitivamente en ella.[1267]

Aranjuez está presente en **El rio que nos lleva** y **Octubre, Octubre**. Aranjuez se convierte en espacio determinante de estas dos novelas, pero será en la última, **Real Sitio**, donde Aranjuez se convertirá en el espacio nuclear y totalizador.

Desde de setiembre del 33 vivió a caballo entre Aranjuez y Madrid, donde estudiaba. Aranjuez fue muy importante para envolver su adolescencia. A los dieciseis años, 1933, entra en Madrid en la Academia Oficial de aduanas, donde estudia durante dos años, hasta que ingresa en el Cuerpo pericial y es destinado a Santander.

Sobre los acontecimientos que determinaron su carrera de escritor J. L. Sampedro comenta:

Antes de 1935 sentía ya una tendencia a escribir, favorecida por una amistad con un compañero en la Academia de Aduanas (Felipe Gil) mayor que yo y mucho más conocedor de obras literarias, a quien debo también mi iniciación en el cine, como a José Romero -otro compañero- debo aperturas nuevas a la música, aunque ésta ya se cultivaba en mi casa y yo había recibido incluso algunas clases de violín.

En 1935 fue un detonador eficacísimo el encuentro en Santander con la "Antología de la Poesía española Contemporánea" de Gerardo Diego. Por ella descubrí la nueva poesía, escamoteada en mis colegios. Me puse en el acto a escribir poemitas. Un nuevo círculo de amigos en Santander fue muy propicio a esa eclosión.

Animado por su amigo Germán San Ginés, muerto poco después en la guerra, comienza entonces a escribir sus primeros poemas e inicia la redacción de una especie de cuentos "Yo los llamaba palotes, como los niños, que al principio también escriben palotes. Desde luego, yo era consciente de que aquello eran sólo palotes, imitaba a todo el mundo." Pero, además, ensaya otros géneros en la "revista" personal UNO, donde utiliza los seudónimos de Martín Adarga, que escribía con vigor, con violencia, con un estilo épico, y el de Adolfo Espejo que era todo lo contrario. En esta revista, diseñada y dibujada artesanalmente y escrita con pulcra caligrafía por Sampedro, hay un ensayo que se titula "Miguel de Montaigne peint par lui même". Una vez había leído algunos ensayos de Montaigne en la biblioteca Menéndez y Pelayo, de Santander, y me había quedado deslumbrado.[1268]

En UNO publica algunos poemas y una obra de teatro titulada **El que no tiene nombre es el más fuerte**, que imitaba el estilo de **El emperador Jones**, de Eugene O'Neil.

[1266] Ibidem
[1267] J.L. Sampedro, **op. cit**., 1991, pág. 12
[1268] Declaraciones de J. L. Sampedro a la autora del presente trabajo, Madrid,2 de Junio de 1991.

También promovió la "Revista de Estudios Islámicos", aunque en esta ocasión sólo la portada estaba confeccionada de una forma manual; los textos estaban escritos a máquina.

Aquel año en Santander:

> En julio de 1935 empecé mi vida independiente, como funcionario de Aduanas en Santander. Descubrí la nueva poesía y amigos estimulantes. También conocí a Estanislao de Abarca, hombre extraordinario, con quien accedí a la música privada en un ambiente dignamente burgués. Acabaría siendo mi padrino de boda en 1944 y falleció poco después. El año 1935-1936 fue muy importante.[1269]

En relación con la guerra civil española, escribe:

> De 1936 a Vlll-1937 viví la guerra, movilizado en infantería, en distintos frentes de la provincia de Santander y de Vizcaya y luego en los frentes de la ofensiva final estuve movilizado en la otra banda, en la Intendencia de Montaña, primero en Melilla y luego en los frentes de la ofensiva final de Cataluña y Guadalajara. Aparte de las experiencias de la guerra fué un vivir muy campesino y el descubrimiento de mi Cataluña natal.
>
> Viví como pude, primero, y ya orientado después. Hasta la guerra civil no fuí más que un estudiante. En la guerra fuí primero de "derechas" por la simple razón de que me sorprendió en Santander (zona republicana) y allí sabía de asesinatos políticos y barbaridades, mientras oía las radios "nacionalistas" que ocultaban los suyos. Cuando vi que ellos también asesinaban (y mucho menos comprensiblemente y más fría y cruelmente) empecé a comprender, como dije, que los "míos" habíamos perdido.[1270]

Mientras tanto, Sampedro alimenta su vocación literaria con lecturas diversas. La poesía de Rilke, concretamente *En el salón* del libro **Nuevos Poemas**, adquiere en él carácter iniciático:

> Florecer desean ellas,/ y florecer es mostrar su propia hermosura. Madurar queremos nosotros,/ y eso es ser algo oscuro y esforzarse sin tregua./

"En aquella época", recuerda el autor, "pensaba que me bastaba con la emoción de ser un buen escritor de segunda fila".

Durante los descansos en el frente, se aplica también en la recopilación de palabras que luego poblarían su escritura:

> Llevaba siempre un diccionario y un cuadernito, donde apuntaba las palabras que me llamaban más la atención: las eufónicas y las que me parecían más sugerentes. De aquellos tiempos conservo también una cajita de cigarrillos de latón, que empleaba para guardar agujas, hilo, aspirinas, y desde entonces siempre viajo con ella.[1271]

El tema de la guerra aparece en algunas de sus obras. Shannon en **El río que nos lleva** es un inglés que vino a España en la guerra civil, Don Pablo en **Octubre, Octubre** recuerda que la guerra civil le pilló en Santander, Salvatore en **La sonrisa etrusca** cuenta a su nieto sus "batallas" cuando era partisano. En **La vieja sirena** Ahram y los egipcios luchan contra los de Palmira... Es evidente que el tema de la guerra es una constante. Tiene una indudable relación, con el sustrato biográfico:

> La verdad es que no me había dado yo cuenta de la insistencia en el tema. Quizás se deba a que he vivido dos grandes guerras (la española fue más grave aún para nosotros) e incluso en mi infancia los

[1269] Ibidem
[1270] Ibidem
[1271] Ibidem

ecos de la 1914-1918 en el cine y en la novela. Viví la nuestra desgarradamente, separado de la familia a los diecinueve años, y lanzado desde una zona a otra. Eso supuso verla como capaz de zarandear las vidas, y quizás por eso la haya aprovechado para modelar algunas de mis novelas.[1272]

Gregorio Salvador nos da nuevos datos de estos años y los siguientes:

Al comenzar la guerra civil es movilizado y va al frente. Lucha primero en un bando y luego en otro, la mitad del tiempo en cada uno y en ambos con la misma graduación: cabo interino. Una vez finalizada la guerra, Sampedro se reincorpora a sus funciones en Aduanas y acaba siendo desmovilizado. Continua escribiendo poesía, pero sobre todo, inicia la redacción de su primera novela, La estatua de Adolfo Espejo (1939), un reflejo de su propia biografía.

En 1940 retorna a Madrid, con destino en la Dirección General de Aduanas. Se crea la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas y se matricula en ella. Sus preferencias universitarias lo hubieran encaminado a la Facultad de Filosofía y Letras, porque su vocación era la literatura, desde siempre, pero en la nueva Facultad se daban las clases por la tarde, lo que las hacía compatibles con el trabajo, y además, algo tenían que ver estos estudios con la profesión. Pertenece a la primera promoción de economistas españoles. Es un universitario tardío, por los propios avatares de su vida y de nuestra historia, que se licencia a los treinta años.[1273]

Ya en Madrid, durante la postguerra, José Luis Sampedro vive momentos difíciles. Al morir sus padres, y siendo el mayor de tres hermanos, se hace cargo del sostenimiento económico de la familia y pasa una situación de penuria económica que intenta mitigar dando clases en academias particulares, haciendo algunas traducciones, o escribiendo un libro mal pagado sobre problemas de aritmética y geometría para uso de opositores a la Administración.

De aquel tiempo dice:

los años cuarenta: Darse cuenta muy pronto de que no habían ganado los "míos" sino que en realidad habíamos perdido. Años muy duros económicamente: es decir experiencias que conducen o al resentimiento o a la mayor comprensión.

Desde 1940 vivo en Madrid, con sólo dos largas ausencias en Inglaterra. Destinado en el Ministerio de Hacienda estudié Económicas oficial por las tardes (1944-1947). Al terminar enseñé como Encargado de Curso (Antes había dado clases privadas para preparar a opositores) y así empezó una carrera docente.

En 1944 me casé con Isabel Pellicer Iturrioz (nacida en 1917). Los años cuarenta fueron realmente duros, con escasos medios y mucho trabajo. Mi mujer trabajó también hasta nacer nuestra hija en 1946. Mi hija Isabel estudió primero en el liceo francés de Madrid (1949-55), después en el colegio "Estudio" 1956-62) y después Económicas en la Complutense. Hizo los cursos de doctorado y marchó a Inglaterra, pero no terminó la tesis pues en 1969 se casó con Juan Antonio Yañez-Barnuevo. Vivieron en Nueva York, Cambridge y Estrasburgo. En 1982 vinieron a vivir a Madrid con su hijo Miguel (nacido en 1980). En Junio de 1991 se fueron de nuevo a vivir a Nueva York. Enviudé en 1986 y me mudé de casa en 1988. He sido bastante nómada: desde 1944 he vivido en Madrid en siete casas, incluida la actual.

En los cincuenta, ya con familia propia y el principio de una carrera, empezaron mis experiencias de la docencia que siempre me gustó (ya en los cuarenta daba clases en una academia preparatoria) y de los viajes y los organismos internacionales, congresos, etc. Todo eso es aprendizaje. Pero, en realidad, yo pienso que antes de mis treinta años (1947) lo esencial de mi personalidad ya era irreversible. Lo demás es adorno (o estropicio) y pulimento o error.

Mi literatura está ligada a la economía. Hacer economía y literatura supone colocarse en dos puntos de vista distintos, pero para contemplar un mismo objeto, la vida humana.[1274]

Finaliza la redacción de su segunda novela, **La sombra de los días** (1945), y decide presentarla al "Premio Internacional de Primera Novela", que publica la editorial de José

[1272] Ibidem
[1273] G. Salvador, **op. cit.,** 1991, pág. 43
[1274] Declaraciones de J. L. Sampedro a la autora del presente trabajo, 1991

Janés. Sin embargo auque obtiene un Accesit y, posteriormente, un contrato para su edición, la novela no llega a publicarse por la muerte del editor.

Entre 1950 y 1955 es profesor Adjunto,por oposición, de "Estructuras e Instituciones Económicas" de la Universidad de Madrid. Al mismo tiempo realiza funciones de asesor económico junto al Ministro de Comercio y forma parte de una misión a los Estados Unidos en 1954:

> De la experiencia de haber asistido a una reunión de economistas, mientras trabajaba para el ministerio de Comercio, escribe su tercera novela, **Congreso en Estocolmo** que publica en 1952 Manuel Aguilar. Fue escrita durante un verano. "Muchas de esas cuartillas las escribí en una vieja máquina potátil, una Hermes, sentado en el tren que me llevaba a Cercedilla, donde iba a veranear.[1275]

En 1955 vuelve al teatro con su obra **Un sitio para vivir**, que se estrena en teatro de cámara como **La paloma de cartón**. Sampedro tiene escritas otras obras para el teatro, algunas de ellas inéditas, como **El Nudo**, un drama que todavía no se ha atrevido a publicar:

> me gusta la historia, pero no como está hecha. La quiero arreglar, aunque lo voy postergando, y no sé.[1276]

Sin embargo sí se representó una revista titulada **Cuatro mujeres y un día**, que José Luis Sampedro escribió con Leandro Navarro, con música del maestro Manuel Parada, y que fue interpretada en sus papeles principales por Lina Canalejas y Tony Leblanc:

> La firmé con un seudónimo, José Luis Pandó. Aprendí mucho de aquella experiencia, había un ambiente pintoresco y divertido.

En 1955, gana por oposición la primera Cátedra de Estructura e Instituciones Económicas de la entonces Universidad Central. Incorporado a la secretaría Técnica del Ministerio de Hacienda, participó de modo muy activo en el famoso y eficaz Plan de estabilización de 1959:

> Para mí la economía no es una técnica ni una cuestión matemática. La economía es una ciencia social que se ocupa de comportamientos humanos.Y las novelas tratan también de los comportamientos humanos.[1277]

Después de nueve años de trabajo publicó **El río que nos lleva** (1961), una obra que trata sobre la dignidad del hombre, una de sus obsesiones como novelista:

> No podemos controlar lo que la vida nos regala: un amor, una prebenda; o con lo que nos abruma: la muerte de un ser querido, una pérdida. Para mí, la dignidad consiste en dar sentido humano a eso que en sí mismo no lo tiene. Aceptar con dignidad tanto la desgracia como la suerte y darse cuenta de que esa dignidad humana está en todos, aunque algunos la degraden con su conducta, mientras que otros la ensalzan y la confirman. Y eso me induce a pensar que puede ser indigno un emperador y digno un asesino. Es decir, las conductas no son calificables por el hecho en sí mismo, sino por la forma en que se cometen y por la persona que las hace. La censura estuvo a punto de retirar la edición de **El río que nos lleva**, porque se incluía en la novela un sermón, tachado entonces de heterodoxo y blasfemo.[1278]

[1275] Ibidem
[1276] Ibidem
[1277] Ibidem
[1278] Ibidem

Desde que, por primera vez, en 1930, José Luis Sampedro vio en Aranjuez a los gancheros del río Tajo, pensó en escribir una novela donde se narrasen las experiencias de esos esforzados hombres y mujeres, que se dedicaban a vigilar los troncos de madera que bajaban por los ríos desde el bosque hasta los aserraderos.

En la novela, además, se ponía en evidencia la pobreza de unos pueblos y la opresión de los caciques. *Yo era consciente de que podía tener problemas con la censura, y por eso los dos pueblos donde suceden esos hechos eran imaginarios, no aparecen en el mapa*.

En 1965, al ser expulsados de la Universidad por el gobierno los Catedráticos Aranguren y Tierno, se une a ellos y a otros profesores para crear el "Centro de Estudios e investigaciones,S.A.", del que es cofundador y codirector (con los catedráticos Maravall y Truyol). El centro acabará siendo cerrado tres años después.

Sobre el magisterio de J.L. Sampedro, R. Mártinez Cortiña destaca:

> En todas las interpretaciones del profesor Sampedro late su fe en el ser humano. Su enfrentamiento permanente con los privilegios, los intereses creados, el "orden natural" (que para él no es tan "natural"), la "mano invisible" (que es bien visible), la explotación, la marginación y, en definitiva, el subdesarrollo, no hace más que recoger esa idea profunda de que son "los hombres, en su vida social, los que estructuran sus colectividades
>
> Ese magisterio de carácter humano lo logró siempre José Luis Sampedro en su continuo aprendizaje de lo que enseña la propia realidad. Ha sido siempre un observador, un curioso de los cambios de la sociedad, y muchas de sus interpretaciones no son más que el resultado del análisis científico, interpretativo, de lo que pasa en la vida real.[1279]

En 1968 es designado "Ann Howard Shaw Lecturer" en la Universidad norteamericana "Bryn Mawr College" para dar un curso de conferencias. Aprovecha el viaje para dar otras en la Universidad de Río Piedras (Puerto Rico). Entonces tiene lugar un suceso que Sampedro recordará ya toda su vida.

El cuatro de abril, un día después de que mataran al líder de los derechos raciales, Martin Luther King, Sampedro viaja hacia Filadelfia en un autobús repleto de negros.

> Yo era el único blanco y los demás pasajeros me dirigían inexplicables miradas de hostilidad. No sabía que la víspera habían asesinado a Luther King. Creí que me podían pegar, o algo peor. Sentí verdadero miedo.
>
> Pero cuando el conductor -un puertorriqueño- me pidió el billete, se dieron cuenta que no era americano sino español. Comenzaron a hablar y se resolvió la situación. "Este hecho desencadenó algo que hizo que yo comprendiera que no valían la pena una serie de cosas que estaba haciendo entonces, y que sí valían otra serie de cosas que no hacía. En este sentido siempre digo que "nací" ese día.[1280]

Desalentado por la situación universitaria española, de 1969 al 1971 enseña en las Universidades inglesas de Salford y Liverpool.

Al preguntarle si se siente un economista escritor o a la inversa, responde:

> Categóricamente, un escritor desde los dieciocho años que, por razones utilitarias, se hizo funcionario de Hacienda y economista después. Y, de mi profesión de economista me ha gustado y enriquecido más la docencia universitaria que la economía misma. Por orden de preferencia me siento 1, escritor, 2, profesor y 3, economista.
>
> Durante su estancia en Inglaterra, se publica su tercera novela, **El caballo desnudo** (1970): La escribí muy rápido, fue el fruto de la reacción que me produjo la boda de mi hija y la crisis que supuso que se separase de mí.

[1279] R. Matinez Cortiña, **Homenaje Profesor Sampedro,** Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987, pág. 101

[1280] Declaraciones de J. L. Sampedro a la autora del presente trabajo, Madrid, 2 de Junio de 1991

Regresa a España, pero no a la Universidad de Madrid, donde pide excedencia. Entre 1971-1972 dicta un curso de "Problemas de Estructura Económica" en la Universidad Autónoma de Barcelona. Regresa al Ministerio de Hacienda, como Asesor Económico de la Dirección General de Aduanas, al tiempo que dicta diversos cursos en la Escuela Diplomática, el "Bryn Mawr Hispanic Center" y el Instituto de Estudios Fiscales.

En 1976 vuelve al Banco Exterior de España como Economista Asesor y después como Vicepresidente de la Fundación Banco Exterior, hasta que dimite voluntariamente.

En 1977 es nombrado Senador Real. Ese mismo año cumplía los 60 años de edad.

> Desde los 18 ó 20 años -comenta José Luis con chanza-, he dicho que con llegar a los 60 me conformaba. Y bueno, nadie me ha llamado hasta ahora para que dimita. De momento sigo viendo la función.

En 1980 nace su nieto, Miguel, fuente de inspiración años más tarde para eleborar su novela **La sonrisa etrusca**, con quien mantiene una relación de cariño y ternura muy especial.

Tras 19 años de trabajo entregó para su publicación en 1981 **Octubre, Octubre**.

En 1984 retorna a la Dirección General de Aduanas, donde se jubila un año más tarde, a la par que lo hace en la Universidad Complutense como catedrático universitario.

En 1985, Sampedro publica **La sonrisa etrusca**, que dedica a su hija y a su nieto:

> Mi teoría de la novela es muy sencilla. Para mí la novela es un relato, es un mundo, y uno le cuenta al lector cual es su mundo, cuál es su historia. Pero no profeso una teoría de la novela. Mi problema es que una novela cumple su misión si "tira" del lector. Ése es el test básico. Una novela que cueste trabajo leérsela, que abura, está mal como novela, aunque sea una obra estupenda. Cada vez que alguien me dice: "yo me la he leído con facilidad" me pongo muy contento.

En 1986 fallece su esposa, Isabel, con la que ha compartido su vida más de cuarenta años.

Aunque continúa dictando conferencias sobre temas económicos, su actividad principal se decanta hacia la literatura. Pero en todo caso reconoce la deuda que tiene adquirida con su "otra" profesión:

> Debo a la economía el haber cultivado muchas cosas; por ejemplo -utilizo las tablas de interdependencias de Leontief, de doble entrada, donde cada columna es un personaje y cada fila son las características de ese personaje. Y luego, hasta la propia visión del mundo, porque me he dedicado a estudiar, en la economía, la estructura mundial, y eso te lleva a considerar la distancia que existe entre los países ricos y los del Tercer Mundo, la pobreza mundial. Y eso, le ayuda a uno a ser más tolerante, más fronterizo.

En 1991, el día de su cumpleaños, José Luis Sampedro entregó para su publicación, después de cinco años de trabajo, una extensa novela, **La vieja sirena**, segunda obra -tras la publicación de **Octubre, Octubre** - de la trilogía titulada "Los círculos del tiempo", que se complementaría, tres años más tarde, con la edición de su novela **Real Sitio**.

José Luis Sampedro, el 2 de Junio de 1991, ingresó públicamente en la Real Academia Española. Al preguntarle qué ha significado su elección responde:

> Nunca me he "movido" para ser Académico, pero me alegro de serlo. No tanto porque significa un reconocimiento "oficial" de mi verdadero oficio, sino por la oportunidad de tratar con frecuencia a algunas personas sinceramente admiradas.

Como he sido elegido a título de "novelista", tiene para mí la compensación de no haber sido académico (de Ciencias Morales y Políticas) en 1969, cuando me lo ofrecieron y me negué, por entender que, de aceptar, mi primer deber hubiera sido proponer un informe acerca de la inmoralidad de la política entonces practicada en España.

La elección significa una consagración oficial. Hay quien ve La Academia con desdén o algo así, yo no, sinceramente yo creo que La Academia tendrá sus defectos como todo pero ojalá la justicia, la sanidad, la educación y los transportes de este país y por no mencionar otras cosas funcionaran como La Academia, de verdad, porque vamos, ahí, hay unas personas que trabajan, que lo hacen todos los días, que con muy pocos medios hacen cosas y yo he tenido siempre una alta estimación por La Academia. Ahora bien, yo si no hubiera sido académico me hubiera quedado tan tranquilo, es decir, no ha sido nunca un objetivo de mi vida, no me he movido nunca para conseguirlo, un poco accidentalmente fuí presentado, elegido, etc... yo conocía a Gregorio Salvador que fue quien me presentó porque estábamos los dos de asesores de la fundación March y un día pues, simpatizamos y un día a la salida de una sesión de trabajo me dijo: Oye, a tí te gustaría ser académico. Yo le dije: pues sí, por supuesto, pero no le dije preséntame, quiero presentarme. De modo que no ha sido una meta especial de mi vida, ahora claro me alegro de haberla conseguido, además porque hay un matiz, hay un matiz y es que en el año 69 a mí se me propuso ser académico de Ciencias Morales y Políticas y no quise. Para mí es muy bonito haber sido académico ahora como escritor, que ha sido para mí más importante siempre. Yo con la economía me he ganado la vida, como escritor he vivido y lo único es que lo que sí ha sido para mí vivir y no sólo ganarme la vida, ha sido no la economía sino la docencia. A mí, el dar clase, ha significado para mí y la economía ha significado el trabajo, sino hubiera dado clase de economía y hubiera tenido que dar clase de física, la docencia hubiera sido igual de importante para mí.

Al hablar de la importancia que tienen los honores responde:

Ninguna como tales. Lo que a veces interesa de ellos es ciertas oportunidades que llevan unidas, como la del trato con algunos académicos en el caso anterior.[1281]

Entre 1992 y 1993 aparecieron dos volúmenes de cuentos, en los que se agrupan la mayoría de los relatos que ha publicado durante su vida y algunos que pertenecían inéditos: **Mar al fondo** y **Mientras la tierra gira**. En 1994 se publican sus primeras novelas **La estatua de Adolfo Espejo** y **La sombra de los días**.

En la actualidad tiene tres novelas empezadas:

Mah, de la que tengo bastante documentación recopilada. **La archiduquesa**, carpetas y libros de documentación y muchos folios escritos, y **Margwitta** un nombre lituano, que me he inventado yo, y de la que tengo ya bastantes folios escritos.

Al preguntarle de qué forma define lo que no ha sido, responde con descreimiento:

-¿Qué es lo que no he sido?, pues muchas cosas, pero no he ambicionado ser otra cosa. Escribir, sí. Lo he deseado, he querido hacerlo, pero ser otra cosa no, no me veo en ninguna otra carrera.[1282]

VIII.1.1. Por qué escribo

a. Comentarios del autor sobre la larga historia de *Octubre, Octubre* aparecidos en distintas publicaciones, artículos de revistas, diarios y libros.

*¿Cuál fue el punto de partida de **Octubre, Octubre**?*

En cuanto terminé **El río que nos lleva**, que fue una novela que hasta entonces me

[1281] Ibidem
[1282] Ibidem

había llevado más tiempo, nueve años, quise hacer una novela muy sencilla. Una novela muy sencilla era una historia de amor entre una pareja que luego se transforman en Luis y Ágata, y esa historia de amor tenía que estar enormemente concentrada, enormemente simplificada, poner los menos elementos complementarios posibles. Yo me la imaginaba como una pareja en un lecho renacentista, en un cama renacentista, con columnas, dosel, como si se cerraran las cortinas entorno a ellos y no haber más mundo que el suyo, el mundo de los dos y el amor de los dos, y eso fue mi proyecto de partida. Entonces empecé a trabajar sobre eso porque yo quería hacer una novela muy sencilla, fíjate la ironía de las cosas. La novela sencilla se convirtió en Octubre, Octubre. ¿Por qué? Pues porque conseguí escribir algunas páginas de cierta intensidad, pero me di cuenta de que yo no era capaz de mantener la intensidad amorosa a lo largo de doscientas páginas por lo menos y entonces fue cuando fui añadiendo poco a poco otros elementos. Y eso se refleja en lo que va diciendo Miguel de las sucesivas novelas que escribe, de las cuatro novelas que escribe, porque primero eran ellos dos solos, por decirlo así, después era no me acuerdo ahora si era así, primero metí política, porque claro en aquellos años, como sé por esta tabla que tú has hecho, yo estaba muy afectado por la política en la universiad, los problemas con los alumnos, la policía, etc... Y entonces, de ahí escribí el libro. Quise rodearle de una circumstancias que era la política y el pueblo. Entonces en esa cama, alrededor de esa cama nupcial, imaginaria, empieza a aparecer "Quartel de palacio" y empiezan a aparecer algunos datos de política que se reflejan por ejemplo en aquella clase que dan a los chicos y que sirve para comunicaciones políticas y tal o a la academia aquella hasta que llegó un día la policía y tal. O luego también por ejemplo la escena de la manifestación en la plaza de Atocha donde un helicòptero que la persigue y tal o la bofetada que le da a un guardia, a Luis y tal. Todo eso es residuo de aquel intento de hacer una cosa con él. Pero lo mismo que por un lado me había dado cuenta de que no tenía capacidad ni fuerza para sostener la tensión amorosa y erótica de dos personajes, en cambio al añadirle la política me pareció degradarlo mucho porque la verdad es que la política no me inspiraba, no me llenaba, no me interesaba y entonces eso se diluyó mucho; lo que sí quedó fue "Quartel de palacio" con un pueblo. Pero entonces los problemas sicológicos de Luís me plantearon dificultades, de asimilación, de comprensión y lo que ocurrió fue que entonces fue cuando introduje el factor de la reencarnación y la reencarnación aparece como una posibilidad para Luis de esperar, de tener obligación. Luego ya, ya muy avanzada la novela, cuando llevaba ya quince años con ella o cosa así, entonces me di cuenta de que había cosas que se debían contar en primera persona mejor que desde fuera y eso fue lo que acabó dando origen al personaje de Miguel porque además, sin Miguel, la novela era muy carnal, por decirlo de alguna manera, estaba muy concentrada en el mundo material, en el mundo erótico, etc... Y ya concebida como una novela mundo, como una especie de ilusión del mundo pues entonces le añadí la dimensión digamos espiritual que para entendernos es Miguel y Miguel lo conté en primera persona porque me parecía que daba más vigor a lo que yo quería. Esto en cuanto a la primera pregunta de modo que ahí están las circunstancias personales. Las otras obras jugaron poco papel en **Octubre, Octubre**, es decir, cambio bastante de escenario de una novela a otra. Pero en cambio lo que hay en ellas son temas recurrentes, es decir, por ejemplo: lo problemas de Luis podrían verse como una prolongación de los problemas de Miguel Espejo por otro motivo, porque Miguel Espejo lo que hace es contrastar su vejez, o lo que a él le parece vejez, con la juventud de Karín, lo que pasa es que tiene una situación medio adolescente, no más de inmadurez, que en cierto sentido produce los mismos efectos que la vejez, es inmadura sobre su sexualidad, lo que sea. Pero en realidad no hay mucha relación. Hay una conexión que en las escenas de la parte de abajo de la casa de Teresa y de Mateo, una noche de navidad, bailan tangos con doña Flora y tal, aparece aquí un personaje

que que se dice Shannon de los gancheros pero eso fue puro juego.

¿De qué manera se operó la transformación literaria y vital de J.L.S. que culmina en ***Octubre Octubre****?*

Eso es mucho más difícil de explicar porque yo creo, hombre, a lo largo del diccionario cada año pues uno va leyendo, progresando, va mejorando, va viendo las cosas, en fin, va viviendo. Quizá lo que hace esta novela más que las otras es que claro el tema, se hacía cada vez más profundo, más complejo y hasta decían muchas cosas y muchos factores y eso exigía un esfuerzo en cuanto a los medios literarios. Yo más que transformación literaria ahí le di una transformación vital. Yo no tengo inconveniente en decir una cosa que estoy convencido de que es así. Yo tardé mucho tiempo en escribir esta novela, en parte porque trabajaba en otras cosas, tenía poco tiempo, etc... Pero en parte también porque lo que yo empezaba a concebir era algo para lo que yo no tenía experiencia vital suficiente para decir, es decir, yo estaba inmaduro respecto de mi proyecto y lo que he dicho antes que no me sentía con fuerza para mantener la intensidad amorosa de dos personajes al principio de la novela pues es otra forma de decir lo mismo, porque al final en el resultado me parece de que hay mucha intensidad amorosa entre los dos personajes, pero al principio yo no pensé, de modo que ahí lo que pasóes, que creció vitalmente más que transformarse literariamente. Mis ideas literarias no han cambiado mucho.

¿Qué tiempo le llevó escribir ***Octubre Octubre*** *y cuáles son las características del manuscrito?*

Me llevó diecinueve años. Esta novela está construida no linealmente, como construí por ejemplo **La sonrisa etrusca** o como construí los mismos gancheros que son una cosa itinerante, sino que tenía ideas respecto a distintos pasajes, aparecían otros temas, como has visto, primero el tema del pueblo alrededor, el tema de la política, el tema de la reencarnación, el tema de Miguel, todo eso va apareciendo, de modo que todo eso se va haciendo por fragmentos y de esta manera desarrollo un tema o hago cosas parecidas y luego los voy montando un poco como un mosaico, estableciéndolos aquí y allá. Lo que sí puedo decir concretamente es que la versión publicada es la cuarta que hice, y eso se refleja un poco en Miguel, cuando está limpiando papeles en los primeros capítulos, en el primero creo, pues hace una novela y hasta da títulos a estas novelas. Esos títulos fueron en realidad títulos sucesivos que se me fueron ocurriendo a mi a lo largo de la novela y que fui abandonando hasta dejarlo en **Octubre, Octubre**. Y de esas cuatro versiones las dos primeras no estaban completas, pero la tercera sí la hice completa y la deshice porque el final que yo daba en la penúltima versión era un final con el suicidio de Luis y de Ágata, me parecía excesivo, artificioso y aunque aisladamente me parece que era bonito, por lo menos a mí me enamoraban mucho, pero relacionado con el resto no me gustaba. No la escribí con línea contínua no, pero luego posiblemente con iterrupciones a veces de meses, me concentraba muchísimo en los veranos, en las vacaciones que podía trabajar, hay que tener en cuenta que esta es una época de enorme trabajo, porque esto se publicó el 80 y empecé hacia el 60 y el 60 yo estaba bueno, pues fíjate, en los líos de la universidad, bueno fueron muchas interrupciones. Mi ritmo de trabajo, bueno, ha sido el mismo siempre, una idea va cuajando, no se sabe como arranca desde el principio, no se sabe bien como, y va cuajando y al mismo tiempo se me van ocurriendo cosas diferentes, que anoto en papelitos de un cuaderno de bolsillo y que los voy metiendo en unas cajas, en un cajón, o lo que sea, y luego esto se va elaborando y cuando vamos avanzados, ya veo que hay cosas, por ejemplo que pertenecen al principio otras, que pertenecen al final, otras que pertenecen al medio, e iba haciendo carpetas

que me sirven para reunir las cosas de cada parte y luego ya cuando me empiezo a poner ha escribir folios ya continuadamente, porque a veces escribo dos folios pero sin montarte la vida. Cuando ya me pongo a escribir folios pues entonces lo normal es que yo me acuesto pensando un poco para escribir al día siguiente, me despierto y estoy en la cama algún rato pensando en lo que me voy a poner a escribir en esos momentos, tomo notas para el montaje de lo que voy a hacer. Luego ya cuando me pongo a trabajar suelo hacer una especie de esqueleto de lo que voy a escribir a máquina. Con frecuencia ese esqueleto se compone de, por ejemplo, yo quiero hacer un capítulo de que te diría yo digamos "Esta noche de fuego y de misterio", yo del capítulo ya hago un pequeño índice de como empieza y esas cosas, empieza allí, luego le llevan unas flores, después llega otro, luego va a hacer... luego tal, y luego cual. Entonces en la carpeta que corresponde a esa época, tengo una serie de papelitos o de folios enteros y entonces los meto entre la urdimbre que he hecho previamente, será una especie de orden en un capítulo. Y en ese orden en un capítulo encajo cosas que a lo mejor datan de tres meses antes y si pongo una letra "a", entonces cuando me pongo a escribir a máquina estoy con frecuencia rodeado de papelitos de esos para irlos metiendo en su sitio y de esa forma elaboro un capítulo por día. Y luego cuando ya voy más avanzado lo que hago mucho es reflexionar sobre la estructura de la novela. Otra cosa que hago para las posiciones, por ejemplo hago así; los principales personajes, por ejemplo Luís, Ágata, Don Pablo, María, etc... y entonces, capítulo primero, segundo, tercero y cuarto. Bueno el primero por ejemplo está centrado en Ágata y Luis y por ejemplo se conocen aquí pongo por ejemplo intrigado, intrigar, y ya está. Luego aparece Don Pablo y María, pues quiosco, están en el quiosco, nostalgia por ejemplo que es lo que se trata de expresar. Y entonces ya veo como el tema va pasando de un personaje a otro, de un capítulo a otro, como se enlaza en uno. Entonces tengo en una columna pues la historia de Luis y Ágata independiente de lo demás, en el otro Don Pablo y tal. Esto me sirve para varias cosas. Primero para que si se suceden dos o tres capítulos en una misma tonalidad diciéndolo musicalmente por ejemplo todos son muy sentimentales, entonces procuro romper eso para meter en medio algo por ejemplo de la política del momento, para romper e instaurar una cosa más objetiva y no ser monótono. Eso es una finalidad, jugar con las tonalidades de las cosas. Otra finalidad es saber si cargo demasiado sobre un personaje o no, es decir, si desproporciono para mantener la proporción de la intervención de cada personaje en el conjunto. Esto me sugiere una orquesta, es decir, la orquesta, puedo decir, aquí hay muchos violines hay que meter trompas, hay que meter trompas para cambiar el color o por ejemplo digo: pues aquí hay demasiada melodía pues entonces ahí pongo unos cuantos timbales ahí dando golpes. Y entonces con eso cuido mucho la arquitectura de la novela. Y esto que creo que lo hace poca gente, no digo este poquito pues es elemental sino el cuidar la arquitectura el cuidar de la estructura de la novela, mi impresión cuando leo novelas es que van escribiendo, van contando tal y si se desborda por un lado o por el otro pues nada y ya está y si hasta suena bien pues suena bien. Después desde luego la carpintería, como yo le llamo a la arquitectura. Bueno, algo tiene de información científica por otro lado, porque esto es muy sistemàtico, pero claro, por otro lado esto es cuestión de leerlo, por ejemplo en **La sonrisa etrusca** tendría que ser sentimental y todo eso, pues meto episodios cuando el niño se monta en la aspiradora y eso se transforma en una cosa grotesca y el abuelo se echa al niño y canta, la historia de Anunciata y Simoneta las chicas, tienen por objeto animar la cosa desmonotonizar la historia.

¿Cuándo terminó, creyó que lo que debía decir ya estaba dicho?

- Pues sí y no, es decir, no, yo sabía que no lo había hecho todo, pero sabía que decirlo todo era imposible,eso sí, es decir, ya ahora, mi hija sabrá quien es su padre y el

mundo yo lo veo así desde luego.

¿Cómo surgieron los personajes de Luis, Ágata y Miguel?

- Realmente soy mucho la propia voz de los tres, desde luego, Don Pablo también en muchos sentidos se parece.

Los tres personajes principales intentan conocerse y verse a sí mismos. ¿Significa que la iluminación interior es la sabiduría y es el camino para un cambio?

- Desde luego. Suelo repetir mucho y es que hay épocas históricas en las que los hombres buscan la iluminación o más que épocas históricas, culturas en la que los hombres buscan la iluminación y en cambio vivimos en una cultura que lo que busca es el deslumbramiento. La gente quiere ser deslumbrada, quiere ser asombrada, quiere la excitación mucho más que la intensidad. Por ejemplo el contraste entre, que te diré yo, entre una música rock de ésas que tiene unos medios técnicos tremendos, una cantidad de decibélios y de ruido y sonidos extraordinarios al servicio de una melodía pobre y de unas letras más bien, salvo excepciones, más bien vulgares. Entonces la iluminación interior es la sabiduría, es decir, no se puede saber vivir si no se sabe más arriba de lo que se ve.

Bueno, si el camino para un cambio o para no cambio, es decir, en general sí es el camino para un cambio porque yo cada vez más veo la vida como la tarea o la aventura o el goce de hacerse lo que se debe. Y el intríngulis de la cosa es que no sabemos lo que somos, no se sabe lo que se es porque todavía se sigue siendo como, es decir, una vida humana no es una estructura, es un proceso y un proceso es simultáneamente un cambio de estructura. Entonces lo que sí pasa en mi opinión es que, por lo menos en mi experiencia más bien, es que para hacerse lo que se es hay que estar muy atento al interior, hay que poner la oreja hacia adentro. El poner la oreja hacia adentro a mí me ocurre que rara vez encuentro una indicación de lo que debo hacer, de lo que conviene hacer para hacerme lo que soy pero con mucha frecuencia oigo algo que me advierte de que lo que estoy haciendo no es, es decir, advierte más lo negativo que lo positivo. En cuanto te apartas se debilitan. Entonces uno se aparta y se debilita y entonces tengo que centrarme.

*¿Cómo se documentó para realizar **Octubre, Octubre**?*

- Infinitamente.

¿Qué autores leyó en esos años?

- Uf, de eso sí que no me acuerdo; leía a montones, fíjate, en mis primeros años.

¿Qué otras cosas hizo: deportes, viajes,...?

- Deportes nada,nada. Yo no hago más que nadar en el verano en Alama y andar por la calle, callejear. Bueno viajar sí, además en esa época yo estuve en el ministerio de hacienda y estuve muy mezclado con las actividades ligadas al Plan de Estabilización del año 79. Y entonces pues yo iba con frecuencia a París, a las reuniones de la Federación Europea de Cooperación Económica, la FECE. En fin yo iba a organismos internacionales, me movía bastante.

El tema del arte es corriente en Literatura. ¿Por qué en "Octubre,Octubre" Ribera, Ribalta, Miguel Angel y de Egipto el Escriba y Nefertiti?

Recurrir al arte me parece apoyarme en otra forma de expresión que, por conocida del lector, refuerza y completa lo que yo le expongo directamente. De los casos citados puedo

decir:

1. Ribalta porque la Visión de San Bernardo me impresionó desde que la "descubrí" en el Prado, como una identificación insuperable del éxtasis místico y el deliquio erótico. El rostro del Santo lo expresa a mi juicio sin reservas.

2. De Ribera no recuerdo, y si lo cito será más bien por el tema del cuadro (sin perjuicio de que me guste mucho el pintor). En cuanto a Miguel Ángel, es principalmente el tema de la Pietà el que me impresiona, ese cambio de papeles donde la hembra es la fuerte, donde la madre abraza como una amante el cuerpo varonil. Y la reiteración del tema por Miguel Angel, así la evolución del tratamiento, desde su juvenil Pietà del Vaticano, pulidamente perfecta, hasta la última y desgarrada versión, me servía muy bien para la novela.

3. El Escriba porque me impresionó en el Louvre. Las fotografías no me habían preparado para la fuerza intensísima de esos ojos de reflejante vidrio, como vivo, en la madera de la escultura. Ver y escribir, eso es el novelista; y ver lo que vería en el palacio del faraón un silencioso y ávido testigo.

4. Nefertiti porque es un modelo de belleza. Hay en ese rostro pureza, pero también misterio. Y ese largo cuello con la delicada belleza como en una proa, me ha resultado siempre muy provocativo. Actrices como Valerie Hobson (la conmovedora mujer del Ministro Profumo alcanzado por el escándalo) era un ejemplo vivo.

El arte es una visualización de valores que trato de poner de manifiesto. Pero también un provocador de emociones, para mí y -espero- para el lector a quien se lo propongo como tal.

Aparte de las obras de arte, en otros momentos describe la naturaleza; pero la naturaleza ajardinada; como Aranjuez. ¿Acaso busca siempre la mano del hombre? ¿La esencia del hombre? ¿Se busca sobreponer la naturaleza a la civilización?

Mi tendencia a la Naturaleza "cultivada" responde al hecho sencillo de que la he vivido muchisimo más que la "inculta". No he vivido en desiertos ni nada semejante.

Pero el hecho de utilizar más la naturaleza cultivada por serme más familiar no significa insensibilidad a la "salvaje". Las fotografías, los documentales y mis sobrevuelos de algunas zonas del planeta (el casquete polar nórdico, el desierto de Atacama, zonas del interior de China, desiertos del Irán y otros) me han impresionado muy profundamente. Pero no me atrevería a tratar de "expresarlas".

La esencia del hombre, en todo caso, no creo que se vea, en abstracto, en la forma de transformar la naturaleza. Esa transformación varía según las culturas o modas (el jardín inglés frente al francés) y según los condicionamientos de la propia naturaleza (v.G. cultivos en terraza frente a extensivos, etc).

En cuanto a sobreponerse, me parece que la Naturaleza sólo se "impone" a la civilización en las catástrofes. En los demás casos la condiciona desde el principio, como ha considerado la muy abundante literatura sobre la influencia del paisaje en la cultura: el hombre de la llanura o del mar frente al de la montaña, etc. La naturaleza -aparte la catástrofe- condiciona; el hombre superpone a ella la técnica con que la transforma y la visión cultural con que la contempla, la interpreta y la vive.

Hay una gran cultura religiosa en esta novela (Luis y la reencarnación, Miguel y los sufíes). Parece que el sentido religioso de los personajes pertenece a otras culturas ¿Por que?

Se me ocurren dos razones. Una, mi disconformidad con la ortodoxia católica en la que vivo y que, por consiguiente, no me inspira sentimientos que yo pueda trasladar a mis

personajes (eso explica, por ejemplo, ir a buscar en los sufíes un misticismo que no prescinda de la mujer o la desdeñe) Otra, encontrar precisamente en otras vivencias de la vida espiritual lo que no me da la administración eclesiástica ni la floja espiritualidad de mi ambiente.

Su sentido religioso ¿A qué pertenece?

Su base -sin que yo pueda precisarlo muy bien- está en la constatación de que dentro de nosotros hay un lugar para la vivencia espiritual, que nuestra cultura actual no ayuda a experimentar. Creo que la vida interior es imprescindible para ser del todo humano. Esa vivencia nos facilita a veces sensaciones de energía, de una fuerza interior, de una seguridad, de una visión, de una intuición nada materiales o externas. Eso me parece visible, aunque en mi caso no sea frecuente.

La existencia de un dios fuera de nosotros ya me parece más incierta y desde luego si existe no puede ser como nos lo propone la Iglesia de Roma. Mi apartamiento de ella vino de imposibilidades tales como la elección por dios de un pueblo, la condena eterna del pagano, y otras cosas, ya en mi adolescencia. Quizás llamamos Dios a nuestra proyección hacia afuera de nuestra vida interior. En todo caso, si hay "dios", todo y todos formamos parte de él. No en el sentido de que todo sea "dios" sino en el de que fuera de dios no puede haber nada y nosotros, incluso los "malos", somos parte de él. O dicho de otro modo: a Dios hay que buscarlo, como todo lo importante -la libertad, el amor- ante todo dentro de uno mismo.

"Declaraciones de J. L. Sampedro a la autora del presente trabajo" Madrid, junio de 1991

Al hablar sobre **Octubre, Octubre** J.L.Sampedro cuenta: "-Mira, yo le he dicho a mi hija: "Esto, estas setecientas páginas, es lo que quiero que quede de mí", ¿Autobiografía? En el sentido de que todos los personajes tienen algo de mí. Sí, "Madame Bovary soy yo", decía Flaubert. Pues yo soy Miguel, y Luis, y Doña Flora, y ni siquiera Ágata me es ajena. Participo de todos ellos."

Y añade "-Yo he querido ofrecer mi visión del mundo. La "weltanschauung" de los germánicos. Y yo veo el mundo así: con melancolía y voluptuosidad, y miles de vidas moviéndose alrededor. Eso del erotismo...yo creo que hay más sensualidad que erotismo y además una sensualidad que no se agota en la carne. Y dos vías de salvación, ya sabes, la del octubre rojo de sangre, y el octubre malva del otoño. Una montaña sobre un abismo. El abismo es el mundo de la noche, representado por Luis y Agata, y la montaña el mundo de la luz, que personifica Miguel. Pero ambas soluciones son válidas. Porque lo importante es "ser lo que se es", o mejor "hacerse lo que se es", ya que nadie "es", todos nos vamos haciendo..."

"-Yo no creo que **Octubre, Octubre** sea una novela de tesis. Es más un producto artístico, intuitivo. Contar el mundo como yo lo veo. Claro, Luis y Miguel lo cuentan de una manera intelectual, culturalista, pero es que ellos son así. Ya sabes lo de Stendhal: "En las naturalezas enfáticas, el énfasis es natural" Pues en las naturalezas culturalistas, la cultura también lo es. Yo puedo estar más reflejado en los cultos pero también tengo mucho de doña Flora, la bruja."

Hay un interés por el esoterismo que choca en un hombre tan racional como J.L.Sampedro. La causa de ello es "-Porque el mundo no es racional. Vivimos en una cultura basada en la sinrazón y que pretende hacernos creer que es la razón pura. Pues yo prefiero no ser racional, sabiéndolo, es más razonable." *J.L.Sampedro " **Octubre,Octubre** es lo que yo quiero que quede de mí", **Diario 16** (8 de Noviembre 1981)*

"En mi primer proyecto era una novela más bien corta y muy condensada. Una pareja amándose en un barrio de Madrid animaba todo el argumento: su mutua pasión envuelta en

un limitado escenario de calles y personas. El interés de la novela radicaría en la violencia y el laberinto de esa pasión.

El resultado de aquel proyecto es, ahora, "Octubre,Octubre", con 624 páginas de letra más bien pequeña. Uno de mis asombros al evocar el camino recorrido, lo engendra esa evolución interior desde un relato de amor encerrado en una redoma alquímica hasta una novela-mundo...

¿como se desenvolvió ese proceso? -Recuerdo que al principio lo que se oponía a terminar mi condensado proyecto inicial era la insatisfacción experimentada ante mis primeros escritos. Ahora pienso que mi error consistía en querer acotar el espacio de un amor muy intenso, porque para el amor no hay espacios pequeños. Podrá ser limitado el escenario físico pero ha de ser infinito el horizonte interior.

Sea ello así o no, mi reacción me llevó a enriquecer el contorno humano de los amantes con sucesos y figuras coetáneos, de manera que incorporase la vida española de los primeros años sesenta. Pero entonces tropecé con otra dificultad: la de encajar una pasión profunda y auténtica en un mundo mediocre. Por supuesto, no quiero decir que todo fuera mediocre en aquella España: pero, subjetivamente hablando, yo me sentía rodeado de un país culturalmente chato y no era capaz de reflejar otra cosa.

Exploré entonces la vía de la "expansión hacia dentro" y, dando un destino trágico a mi historia de amor, la quise enriquecer con la perspectiva de la reencarnación. En este camino, más fecundo para mí que los anteriores, me encarnicé algunos años, pero tampoco logré sentirme a gusto con los varios resultados. De esta época son las versiones posteriormente desechadas.

"Concierto para tres cuerdas"

Y ahora, ¿qué es "Octubre,Octubre"? Formalmente, una novela presentada junto con fragmentos de un diario llevado por su autor, años después de haberla escrito. En cada capítulo de "mi" novela se ofrece al lector un capítulo de "Octubre,Octubre", la novela "escrita" por Miguel, y unos papeles de su autor. "Octubre,Octubre" continúa hasta su último capítulo y esos papeles también, hasta el acabamiento de quien los escribe.

Aparte de esa "novela dentro de la novela", que por supuesto tiene precedentes literarios, la estructura es sencilla y sin saltos cronológicos. Dentro de "Octubre,Octubre" el relato se articula en tres partes: los dos monólogos de Luis y Ágata, interpenetrándose siempre, y el microcosmos del "Quartel de Palacio" o barrio de Madrid en que habita. La estructura resulta comparable por tanto a la de un triple concierto para violín (Luis), viola (Agata) y violocelo (Miguel), con la orquesta colectiva (Quartel). Al final, violín y viola cantan al unísono en notas muy altas y el violocelo se apaga.

Pero esta estructura ¿qué soporta? Pues, naturalmente, mi mundo personal. El que soy y el que llevo, el que me hace y deshace cada día. "Yo soy un ser humano en busca de expresión", escribió Victoria Ocampo hace más o menos medio siglo. Yo soy eso mismo: nada más -humildemente-, pero nada menos -empeñosamente-. Y "Octubre, Octubre" es mi grito; quiero decir mi gemido; quiero decir mi llanto y mi sonrisa. Los jardines de mi residencia interior, voluptuosos y melancólicos; también la desolación de mis desiertos. Y, para terminar, en ese mundo hay dos salvaciones: hacia la noche roja y ardorosa de la carne, hacia la altura azul y luminosa del espíritu. De ahí el título,por la doble cara del mes de octubre: revolucionario y violento, otoñal y declinante." *J.L.Sampedro, **El Ciervo**, Marzo, 1982*.

En una Entrevista publicada en la revista "Ínsula" comenta el autor sobre la decisiva

importancia de la filosofía oriental y los sufíes en **Octubre, Octubre**: "-La filosofía oriental siempre me ha sugestionado. He utilizado algunas ideas del TAO para la estructura. Me metí en las cosas chinas porque las cosmovisiones orientales son más intuitivas que cuantificadas. El sufismo me llegó más tarde. Pensé en los místicos, pero el tratamiento que el misticismo cristiano da de la mujer es diferente del mulsumán, entonces para los efectos de manejar a Luis y Ágata en sus relaciones me estorbaba ese misticismo, por ese motivo me acerqué a Lulio que hace el sincretismo que tú conoces. Por Lulio llegué a los sufíes y me encontré con una poesía fantástica y genial, y me dediqué a leerla. Pero yo no lo metí en la novela porque lo conocía, la novela me lo descubrió a mí."

Al comentarle que los personajes de su novela recurren constantemente al pasado en busca de la identidad propia, nos dice:"-¿Cómo se comprende uno a sí mismo sin su pasado? Nuestro mundo vive una gran carencia de identidad, Luis y Ágata la buscan constantemente a través del pasado: qué son, porque no son lo que quisieran ser...pero ¿qué es el pasado? no es lo que ocurrió, sino lo que cree que ocurrió en ese momento."

Octubre, Octubre es un libro que contiene mucho material. "Mira cuando terminé de escribir, allá por septiembre del ochenta, tenía por un lado, más de 900 folios que se quedaron en 770 antes de enviarlos a Alfaguara, y, por otro, entre papeles, notas, versiones desechadas...hice una pila de 1,28 de altura. Aparte la documentación: para hablar del Madrid de los cuplés he utilizado muchas revistas viejas, para hablar del harén de Solimán el Grande me he leído quince o veinte libros fundamentales, tres o cuatro sobre eunucos, memorias de la época...¿Cómo he montado todo eso? Yo tengo mis sistemas, algunos me vienen de mi formación científica..."

Acerca de si se puede hablar de barroquismo en "Octubre, Octubre": "Es más un conceptismo que un culteranismo, es más una preocupación por repetir la idea y reforzarla. El tema con variaciones. Es más esto que el cultivo de la palabra. No tengo efectos de sorpresa." *Milagros Sanchez Arnosi J.L. Sampedro y su novela "Octubre,Octubre": una teoría del conocimiento,* ***Ínsula****, nº424, Pág.5.*

Sobre la caracterización de los personajes: "No me importa confesar uno, quizás el más llamativo dentro de mi propia experiencia. Se refiere a mi

Águeda-Ágata, protagonista de **Octubre, Octubre** cuya psicología complicada me costaba mucho trabajo reflejar en la novela con alguna veracidad. Me faltaba, para inspirarme, su retrato y me costaba encontrarlo mucho más de lo habitual que para otros personajes más fáciles, porque necesitaba un rostro femenino que sin dejar de serlo, ofreciese alguna sospecha de masculinidad. Al principio de mi carrera como yo era más joven, creí poder encontrarlo en las innumerables mujeres de las revistas de moda, pues sólo más tarde me dí cuenta del poco carácter que manifiestan esas modelos tan atractivas y todas tan semejantes. Indagué luego en revistas viejas, buscando caras de personajes famosos o anónimos que me sirvieran. Pasaron tres o cuatro años y al fin el azar me puso frente al rostro de los Medici de Florencia, en un fresco de Benozzo Gozzoli que representa el cortejo de los Reyes Magos. Detrás de uno de los Reyes, que creo es retrato de Lorenzo el Magnífico, montado en un caballo blanco, camina un paje cuyo perfil es exactamente lo que yo buscaba para Ágata. Su rostro adolescente, aunque claramente viril, está aún lo suficientemente indefinido para sugerir a la vez una cierta feminidad. Era lo contrario de lo que andaba buscando, pero me convencía como perfil de Ágata. Gracias a las reproducciones del fresco vendidas allí mismo, pude recortar de una de ellas, la cara del muchacho, y la llevé en mi cartera durante años como si fuera el de una amante.

No me detendré en encarecer hasta qué punto me obstino en la documentación cuando

escribo, aún a sabiendas de que el lector no va a apreciar el esfuerzo como tal; aunque sí lo disfrute, sin saberlo, en la medida en que resulte más verdadero mi relato y así le permita "entrar" en él. Por ejemplo para hablar del "Quartel de Palacio" en la citada **Octubre, Octubre**, copié a la misma escala diversos planos de ese barrio madrileño, desde el famoso de Teixeira, a fin de poder saber v.g. donde estaba en el siglo XVll el convento de las monjas de Constantinopla. Y para concluir, en esa misma novela los acontecimientos de la vida madrileña en ella mencionados están siempre confirmados por los periódicos de la época...

Y añade más adelante: "Una categoría especial de personajes que aparecen en mis novelas es, alguna vez, la de los que llamo "transmutados" porque, resultando diferentes, vienen a ser como la reencarnación de otros: El ejemplo seguramente más llamativo -aunque podría presentar otros -se encuentra en mi "Octubre, octubre", novela en la que desarrollo, a la vez, la vida de Miguel (en sus papeles) y la novela que escribió con el título de "Octubre,octubre". No sorprenderá nada, después de cuanto vengo diciendo, el hecho de que "mi" personaje Miguel introduzca en esa novela personajes "suyos" tomados de su propia vida y por eso un lector atento se dará cuenta de que la "tante Hélène" de Luis -personaje de Miguel- está tomada de la "tía Magda" "real" de Miguel. A mí me parece un recurso eficaz e interesante, aunque debo reconocer que pocos lectores han reparado en ello y me han mostrado su curiosidad...

Respecto a la relación con sus personajes: "reconozco que no a todas nuestras criaturas las queremos igual; no todas ellas son igualmente uno mismo. Hay personajes afines en los que yo me veo encarnado, incluso aunque en ciertos aspectos no me gusten; como hay también personajes predilectos, que no siempre son los protagonistas. Para tomar otro ejemplo de mi propia obra, en un par de capítulos de **Octubre, Octubre** aparece una Carmela que, surgida en principio -creo- como un mero complemento auxiliar se me engrandeció tanto que no descarto la posibilidad, si tengo vida suficiente, de dedicarle una novela entera. Y en la misma obra hay otro tipo con menos intervención aún, que no sólo me enamora a mí sino que además me consta interesó mucho a los lectores del peródico "El País", en el que apareció un extracto previo al lanzamiento del libro...Me refiero a la enana Guadalupe y a sus tiernos amores con el sereno Baldomero y con los gatos de la plaza de Oriente."

Sobre si los personajes se imponen o no al autor nos dice: "Yo he vivido el problema durante la larga redacción de **Octubre, Octubre** para la que hube de escribir cuatro versiones diferentes, porque Luis y Ágata se resistían al final previsto. Acabar con los personajes no es lo mismo que acabar la novela, cuya última página no supone necesariamente el final de aquellos: es el clásico y beatífico "y fueron felices", que se les supone a los protagonistas de las novelas amables." *J. L. Sampedro*, ***El oficio de narrar*** *Los personajes y el autor, Pág.93.*

"Aparte de hacer una novela, lo siento, pero no he querido hacer nada; ahora bien, hay que matizar inmediatamente: ¿Qué es una novela? Rafael Conte lo ha dicho muy bien...Es verdad que he querido meter bastante y es verdad, ciertamente, que es patético el esfuerzo de querer abrazar y no abrazar del todo; también hay una unidad de contrarios, porque una idea básica del libro es que el bien es el mal y el mal es el bien, cuando nos remontamos lo suficiente o cuando nos sumergimos lo necesario. También querría añadir algo sobre la combinación del amor y de la mística; aparte del amor y de la mística, ¿qué más hay? ¿Es que hay algo más? El hombre, en las palabras más modernas que pueda decir, es algo más que carne termodinámica y espíritu informático: Para mí no hay nada más que eso: sensibilidad, sensualidad, sentidos, sentir cómo la vida se nos va entre los dedos. Quevedo lo sabía muy bien, sentir el roce de seda que esa vida nos deja entre los dedos, por un lado, y, por otro sentir esa fuerza innegable del espíritu."

"Cuando se lanza uno a escribir un relato, al tratar de representar un mundo con la ambición auténtica, violenta y apasionada con que yo he escrito este libro, les aseguro que ese libro le hace a uno tanto como uno hace al libro; eso es lo que me ha pasado, que la novela es vivida." *Crónica de "El Europeo". "Octubre,Octubre": J.L. Sampedro presentó su última novela (12-Xl-1981). Sobre la presentación de la novela en el Ateneo de Madrid***.**

Octubre, Octubre, explica Sampedro, "es esencialmente la historia de una persona que al final de su existencia decide simplificar su vida y se lanza por la vía de la mística, pero encuentra un original de una novela suya que escribió y no publicó. Lo que se ofrece en cada capítulo es un texto de la novela aquella y un texto del personaje, en la evolución final de su vida. Esta es la estructura de la novela, pero dentro de eso, -que no es ninguna complicación- la novela es lineal, cronológica, no tiene ningún problema de comprensión, no hay flash-backs ni cosas de esas."

La idea feliz para Sampedro surgió del encuentro con el personaje que cuenta la novela en primera persona, ese personaje que es el autor de la novela,"hasta entonces la novela había sido simplemente una novela que se llamaba "Octubre, Octubre", y ahora lo que hay en el libro es la novela que se llamaba "Octubre,octubre", más las reflexiones del autor años después". Recurso que utiliza Sampedro para plantear el problema de cómo un autor en la novela que ha escrito, transmuta por un lado sus propios personajes, y por otro, sus recuerdos. "Eso enriquece los dos lados; es como si hubiera dos espejos paralelos: el narrador y su obra, su obra y el narrador", algo con lo que en definitiva el escritor se permite un cierto juego expresivo."

No es la nostalgia lo que le hace a Sampedro volver la mirada hacia aquel tiempo, sino el deseo, la obsesión, de afirmar que este país existía antes del 36...Para Sampedro, como para Flaubert, nada es superfluo si es correcto; por ello nada tiene de extraño que este hombre apasionado por las letras, haya convertido casi en un rito el trabajo previo de documentación: "mi regla en su artículo primero dice lo siguiente: si yo no me creo mi propia historia, como se la van a creer los demás. Es decir, creo que la sensación de realidad tiene que empezar por la sensación de realidad del propio autor.. Por ejemplo para escribir esta novela que transcurre en Madrid, en una área muy delimitada y muy concreta de Madrid, el trozo que está entre las calles Bailén. Escalinata, Mayor y Arenal -que por cierto es lo más antiguo de Madrid- he hecho el plano de la zona, desde el Texeira del siglo XVll y sucesivos, y he llevado este plano en mi cartera durante años. Todo eso no sale en el libro para nada, lo que pasa es que de vez en cuando hay una alusión a la iglesia de las monjas de Constantinopla -que había una- o a la casa de tal o a la casa del conde cual" Esta voluntad de autoconvencimiento es la que ha hecho de Sampedro acudir a ese barrio y sentarse "en una silla plegable de pintor con un cuaderno de dibujo sobre las rodillas y hacer como que dibujaba, para observar a la gente que pasaba, y hacerlo de una manera no ajena al medio."...

"Si yo puedo decir en este momento cual es la norma de conducta a la que quiera más satisfacer y observar, me inclino por la autenticidad. Yo quisiera que lo que haga sea auténtico, que arranque de las raíces más profundas de mí; que luego esté bien o mal, eso es otra cuestión. La autenticidad me parece un valor tremendo." *Miguel Gil, El espejo de Sampedro.* ***El Viejo Topo****, Enero 1982.*

b. Comentarios del escritor sobre su obra en general.

a. Entrevista realizada con motivo de su nobramiento como miembro de la Real Academia Española (2 de Junio de 1991).

¿Los personajes en sus novelas intentan conocer y comprender el mundo?

- Todos no nos planteamos la cuestión de conocer el mundo ni de comprenderlo, pero interpretamos queramos o no porque si no no podemos movernos. Para tomar una decisión te tienes que interpretar en tus circumstancias. Ahora yo creo que es poca gente la que lo hace conscientemente. Consciente con el sentido de decir: ahora donde voy yo a ver y tal. ¿Haciendo esto qué pierdo y qué gano? Sí, que pierdo o gano en el sentido más material de la palabra.

- *¿Es el paso siguiente al conocimiento interior?*

-Bien, yo no diría que es el siguiente, yo diría que hay una dialéctica en la cual pasas del saber lo que eres a la comprensión de lo que ocurre y si tú te enriqueces interiormente por algún conocimiento eso te permite adquirir nuevos conocimientos. Es una cosa de pasar de la una a la otra, es una especie de dialéctica, como la lanzadera. Sabes un poco más del mundo, adquieres un poco más de experiencia, entonces eso te da por dentro más aplomo, más seguridad. Luego con esa seguridad, puedes adquirir una nueva experiencia que te da, etc..., o metes la pata y te equivocas y entonces aprendes.

La mayoría de sus novelas las sitúa en tiempos actuales. ¿Qué dificultades tiene el escribir sobre la actualidad? ¿Qué ventajas?

-Bueno, la ventaja es que la documentación se especifica mucho, naturalmente, porque es lo que uno conoce y lo que uno ha vivido. Por ejemplo, ahora estoy trabajando en **Real Sitio** y en lo que se refiere al año 1930, casi no me exige, bueno, tengo ahí revistas y cosas que me sirven para refrescar mi memoria pero en realidad me acuerdo muy bien, y sobre todo, no se me van a ocurrir cosas que estén mal. Por ejemplo no voy a decir como podría ocurrir en el siglo XVIII; hablando en cambio del XVIII en el que me estoy documentando más, que, que te diré yo, Goya cogió su automóvil y se dirigió a Madrid. Eso, no lo voy a escribir para mi tiempo, esto es un anacronismo de lo que no va en mi tiempo, de lo anterior. Por ejemplo me acuerdo que corregí una cosa en la Vieja Sirena en que un personaje había caido desplomado con un saco de patatas y no había patatas en aquella época. Eso es así y eso son las ventajas. Las dificultades, hay dos tipos de dificultades. Una, que el pasado no es que lo conozcamos mejor, pero conocemos ya interpretaciones sistemáticas del pasado debido a los historiadores y nos creemos que lo conocemos mejor. La falsedad o la diferencia que hay entre la interpretación del historiador y lo que realmente ocurrió eso se nos escapa y creemos saberlo. Otra dificultad es que el lector sabe más sobre la actualidad que sobre el pasado y entonces te pones a chocar más con el lector lo cual no es en sí mismo malo porque a lo mejor el choque con el lector es positivamente aceptado por el lector, al lector le decubres algo que no se sabe muy bien, pero igual le puedes decir cosas de las cuales no sabe qué elegir, es un forcejeo mayor. Pero bueno, eso no tiene importancia.

Dos de sus novelas están situadas en otra época.

-Bueno, **El caballo desnudo** estaba situado en 1917. Elegí el 17 no porque yo había nacido el 17, sino porque como la escribí en el 71 empezaban a bailar los números y...

¿qué relación existe entre los acontecimientos históricos, la realidad de aquella época y la realidad de sus novelas?

-Ahí está, verdad. Es decir, la novela uno procura darla a la realidad de la época pero lo que sucedió entonces no se sabe. Yo, de esto, di una conferencia en Roma sobre la historia y la novela y yo decía que a primera vista parece que la historia es la verdad y la novela es la

ficción pero no es cierto. Primero porque la historia sobre la verdad no la sabéis, porque hay muchas verdades y segundo porque hay cantidad de interposiciones entre lo que pasó, por ejemplo como me van a convencer a mi de como murió Cleopatra o como murió el otro, si no sabemos cómo murió Kennedy. Kennedy que pasó ayer, que además es uno de los magnicidios con más testigos que ha habido en el mundo, no solo había miles de personas viendo aquello sino que fue filmado, fue fotografiado, fue filmado, interviniero inmediatamente los investigadores para saber lo que había pasado, pues no lo sabemos, pues fíjate tú como murió Litina. Por otra parte la novela no es verdad que es una ficción, objetivamente hablando es una ficción, pero es la verdad del autor y cuando es buena y convence se hace verdad para todos los lectores y Don Quijote es más verdadero que muchos personajes históricos que existieron realmente.

¿Por qué en sus novelas no se ha interesado en personajes históricos famosos como ha hecho Yourcenair, Gore Vidal, Graves...?

-Bueno, si, bueno, vamos a ver, los protagonistas no son personajes históricos famosos, eso no lo son. No lo son ni creo que yo escriba una cosa porque para hacer eso preferiría hacer una biografía. A mí, inventar un personaje sobre untema, sobre lo que se sabe de él a mí no me tienta, yo lo que quiero es inventar mi personaje. Ahora, por ejemplo, en **La Vieja Sirena** todos los personajes históricos que se mencionan responden a la descripción histórica. Es decir, cuando hablo de personajes secundarios, cuando doy un nombre del Prefecto de Alejandría en aquel momento, bueno está tomado de un libro. Cuando digo que hizo fulano, mengano, está tomado de un libro también. Que si Orígenes fue quemado en tal sitio, que si San Policarpo o tal o cual... fue quemado en tal otro sitio, pues de acuerdo. Eso a mí me da la documentación.

Me interesan menos los personajes importantes, me interesa conocer sus vidas pero no hacerlos protagonistas ni añadir cosas innecesarias. Eso lo prefiero tratar con mi propio sistema.

Cuando escribió "el Congreso" ¿Tuvo la sensación de comenzar una carrera de escritura, de que había hallado el camino y su voz?

-Bueno, de que había hallado el camino desde luego; fíjate que cuando escribí el Congreso tenía ya dos novelas hechas. Es decir, yo he repetido siempre que yo he escrito siempre por necesidad y sigo escribiendo por necesidad y si dejara de vender seguiría escribiendo. ¿Por qué? Pues porque es una manera de vivir.

¿Tú cuando escribías pensabas que esa era tu carrera?

-Mi carrera no, mi vida. Yo por ejemplo en la guerra que escribía poemitas y otras cosas ya decía: nosotros los de la generación del 38 y tal y cual lo mismo que se habla de la del 98 del 38, me sentía consciente de pertenecer a un grupo de gente que iba a reflejar una cosa. Luego he estado muy solitario y muy furtivo por ahí trepando por aquí por allá. Yo siempre he tenido la sensación no de que era una carrera, de que era una vida, sí.

Corresponde la fecha de publicación de tus novelas con la escritura.

-Bueno, sí. Además no he tenido problemas para editar las novelas, es decir, inmediatamente escritas se han publicado. O sea, no han estado dormidas porque la primera incluso, que era la que podía haber planteado más cosas, pues tuve la suerte que como yo en aquel tiempo era traductor de obras de economía para Aguilar, pues tenía un acceso muy fácil y llegué con la novela y le dije: mire he escrito esta, a ver que le parece y tal y entonces me

dijeron: bueno, pues se la publicamos. *("Declaraciones de J. L. Sampedro a la autora del presente trabajo" Madrid, 2 de Junio de 1991)*

Sobre el acto de la encarnación de los personajes el propio autor en el libro **El oficio de narrar** nos explica que "cuando se escribe para saber y saberse más,para entrar -como escribió San Juan de la Cruz- "más adentro en la espesura", entonces me parece claro que, en lo referente a personajes, una novela es un tejido cuya urdimbre la constituyen unos cuantos hilos sacados de nosotros mismos mientras la trama es mucho más variada y procede del exterior. Ese colorido variante, esa diversidad de transeúntes, da al relato una verdad aparente; mientras que la urdidumbre continuada encarna la verdad profunda. Al menos la que la capacidad creadora del autor haya podido alcanzar. Todo lo expuesto podría resumirse en lo siguiente: el novelista es, a la vez, un voyeur y un exhibicionista... sin duda existen escritores menos observadores que introspectivos y yo no tengo empacho en incluirme en ese grupo, cualquiera que sea el nivel que dentro de él me corresponda."

Y añade: "Si yo no me creo mi propia historia, ¿cómo voy a esperar que se la crea el lector?. En ese principio me ayudó a instalarme, hace muchos años, una de las más útiles lecciones del oficio recibidas en mi vida, gracias a la lectura de la correspondencia entre Flaubert y Georges Sand. En cierta carta ella, desde París, pregunta al querido maestro cómo marcha la novela que él está escribiendo en Normandía. Flaubert le contesta que se ha estancado "porque no encuentra por los alrededores la colina que él ha imaginado". Esa necesidad de ver físicamente la colina inventada es lo que me mueve a mí con frecuencia para documentarme acerca de los personajes. Galdós dibujaba sus tipos, según creo, para verlos mejor; quienes carecemos de esa capacidad artística tenemos que buscar otros trucos". *(J. L. Sampedro **El ocicio de narrar** pág. 84-85)*

Sobre **El río que nos lleva**, Sampedro se resiste a la etiqueta de novela "costumbrista": "Es mucho más que eso. Yo creo que el tema de la novela es la dignidad humana que, como novelista, es una de mis obsesiones. La cita de Werfel que abre la historia, "en cada hombre nacido nos es prometido el regreso del Salvador", no es ningún capricho. Y tal vez lo mejor del relato sea su fuerza. Es un libro con cierta fiereza. Está bien vista la hombría de los personajes masculinos y la mujería, digamos, de los femeninos. Y, luego, en fin, es una historia cargada de símbolos: es una historia que va hacia la primavera, que parece haberse contagiado del mismo ritmo que el río gana a medida que baja de la sierra al llano".

"He sido siempre un lector voraz, y las excelentes traducciones de la Colección Universal, una maravillosa colección literaria de antes de la guerra, me enseñaron muchas cosas. No tengo "patrones " como escritor, pero sí hay dos libros que me produjeron un impacto particular: "Winnesburg, Ohio", de Sherwood Anderson y "Rocinante vuelve al camino", de John Dos Passos." *Declaraciones a **Cambio 16**: 22 de Octubre 1982).*

"En mi opinión, la crisis que estamos viviendo es una crisis cultural y no sólo económica, es una crisis en la que están en juego casi todos (por no decir todos) los aspectos de esta sociedad. Esto significa que estamos en un momento en el cual lo que se plantea es el cambio de valores, mucho más que solamente el cambio de estructura social. Alguien cuyo nombre no recuerdo afirmó en una intuición certerísima que el verdadero conocimiento se produce siempre como el relámpago; y lo que viene luego (es decir, el razonamiento) es como el trueno,que redobla después de la chispa. Me permito creer que Antonio Machado tuvo una intuición semejante cuando escribió que las sociedades no cambian mientras no cambien sus dioses; es decir,los valores orientadores, la tabla de valores, los principios que se

suelen llamar inmutables, aunque como he dicho antes, históricamente hablando no son inmutables...

En cualquier caso, el problema informativo de hoy ya no es el de obtener la información, sino el de saber, entre tanta abundancia, cuál es la relevante y, sobre todo, cuál es la válida, la que nos guía...

Yo comprendo el deslumbramiento ante la técnica porque, justamente vivimos en una cultura del deslumbramiento, de valorar lo extraordinario, llamativo y aparatoso, de abrir la boca ante el acontecimiento, mientras otras culturas han perseguido la iluminación: entender, comprender, interpretar y dar sentido: es decir humanizar. La iluminación es lo contrario del deslumbramiento: no mira tanto hacia fuera como hacia dentro, y no tiene necesariamente que centrarse en la experiencia religiosa. Su instrumento es una pequeña lámpara, una humilde lumbre, pero que al arder en nuestras cavernas interiores nos descubre a nosotros mismos, sosiega y aclara nuestras sensaciones ante la información recibida, incorporando ésta verdaderamente a nuestro ser y a nuestra vida...

Así es como, precipitadamente resumido, mi peregrinaje de aprendiz me llevó desde la geografía a la estructura, y desde ésta y su orden al proceso y al cambio, así como a la interpretación de la crisis que no es la oficialmente admitida. Paralelemente, me llevó desde el cultivo de la ciencia al anhelo de la sabiduría; desde las técnicas, a la vida":
(***Aprendizajes de un Metaeconomista***, *Homenaje al profesor Sampedro. Ciclo de Conferencias, págs. 114- 127)*

Por encima de cualquier otra de sus preferencias, si hay una obra literaria que valore, esa gran novela sería **La guerra y la paz**, de Tolstoi, "lo más parecido a Dios que yo conozco en un novelista."

Y si según asegura siempre José Luis Sampedro "todas mis novelas son cartas de amor," será preciso creer que de otra de sus sentencias conocidas, "se escribe por la necesidad de vivir intensamente", ha hecho este escritor divisa de toda su vida.
(Alfaguara. Monográfico especial. Mayo Junio 1994)

VIII.1.2. Fragmentos críticos

"Anterior en el tiempo, de 1981, es **Octubre,Octubre**, la máxima novela de Sampedro, según la propia estimación de su autor. Un libro de seiscientas veinticuato páginas de apretadísima letra de cuerpo 9, no apta, en absoluto, para vistas cansadas, con diversos relatos entrelazados, novelas dentro de la novela, tiempos superpuestos, múltiples acciones y gran cantidad de personajes,no es precisamente obra de fácil lectura...,Y es, a mi juicio, una novela singular en nuestro panorama literario, distinta de cualquier otra, no comparable con la narrativa habitual. Complejísima obra que le ha llevado diecinueve años de trabajo. Ël nos ha dicho, en sus discurso, que sus novelas han sido "lenta y encarnizadamente elaboradas". Y creo que cuando afirma eso, está pensando sobre todo en **Octubre, Octubre**, la más trabajosa, la más trabajada, que ha constituido una parte sustancial de su vida y donde, posiblemente, se ha puesto él mismo en toda su integridad.

Nuestro Director ha delegado en mí su voz para este recibimiento. Pero él ha escrito, no hace mucho, analítica y lúcidamente, sobre esta importante novela. Creo que si me ha concedido la palabra, podrá permitirme ahora que os hable, con palabras suyas, de esta obra excepcional. Señala por ejemplo, "su modernidad, su originalidad y su desvío de lo que suele ser quehacer del narrador por estos pagos". Advierte el poder de su técnica narrativa y "el

riguroso entramado de relaciones que da unidad al libro". Lo ve más cerca de la visión barojiana del relato que de la unamunesca, relato que no es "fácil (porque es muy complejo), ni simple (porque su complejidad es abigarrada), ni frívolo (porque está lleno de infinitos saberes), ni trepidante (porque el novelista no se deja ganar por la acción, ni superficial (porque demasiados entresijos nos obligan a leer despacio)". Es "la novela entendida como un universo de saberes que acompaña los pasos de cada personaje" y que, al mismo tiempo, "actúa sobre el lector en función de la pluralidad de estilos con que se manifiesta". "La morosidad que crea la presencia fragmentada de sus criaturas y los asaltos intelectuales, doctrinales, históricos a que se ven sometidas, van creando un ambiente", cuya originalidad consiste en que "todo se va trabando por una cuerda de hilos intelectuales". Manuel Alvar destaca entre estos aportes la presencia reiterada de ideas místicas, las de Ramón Llull y las de Ibn Arabí, y "oculto el nombre, pero vivísima la presencia", las de San Juan de la Cruz...nuestro Director concluye su análisis con estas palabras: "se habla hoy del contrato entre escritor y lector que se desenlaza en una especie de confesión. La de José Luis Sampedro está en las páginas de "Octubre, octubre", justificación del hombre y el escritor". *Gregorio Salvador, "Discurso de Contestación al de Recepción pública de J.L.Sampedro a la Real Academia Española". Madrid, 1991 págs. 50-51*

"Sampedro compone una sinfonía a través de la cual aspira a condensar el mundo. En cierta manera es lo mismo que se propuso Beethoven con la creación de la Novena: abrazar el universo entero reduciendolo a su propio lenguaje musical, transformándolo en un mundo autónomo, de indiscutible grandeza, que es suma y definición de sí mismo...**Octubre, Octubre** reclama (para su lectura) el esfuerzo de hacer compatible la complejidad estructural del mundo que nos cobija, asumido por dentro y por fuera, en lo alto y en lo ancho, de atrás hacia adelante, con otro mundo de nuevo cuño que elabora la imaginación lúdica dl autor y que si logramos identificarlo y hacerlo nuestro, disuelve las ataduras del tiempo y el espacio y situa el futuro en la cámara iluminada, deslumbrante, visionaria, de nuestra actividad lúdica.

El desafío es apasionante y el intento realizado por Sampedro de enfrentar en las alturas al kraken y al leviatán embravecidos resulta insólito en nuestro angosto contexto literario." *Robert Saladrigas, "Apunte breve para una novela-mundo", **La Vanguardia** (8-4-82)* "José Luis Sampedro ha querido escribir una novela extensa y rica, con la complicación y la profundidad que la novela ha ido exigiendo a lo largo del siglo XX, después que en el arte de narrar se han generalizado los descubrimientos de la abismal intimidad humana...Lo auténtico de la novela es lo que tiene de vida, de memorias y experiencias de un escritor sensible. Las encantadoras figuras de las tias de la infancia, las memorias de la primera juventud, sin duda idealizadas y en parte inventadas..." Pero lo que destaca cómo más importante es el "nivel galdosiano, el de los amores malogrados de Paco y Jimena, el de los también malogrados de don Pablo y María, la vendedora de periódicos. Para mi gusto, los capítulos y secciones que se titula "Quartel de Palacio", la madrileña evocación de las viejas calles alrededor de la plaza de Oriente, contienen los elementos novelescos auténticos. En ese barrio se superponen recuerdos personales o habilmente inventados e incorporados...allí perduran los recuerdos de distintas épocas: las lejanas de antes de guerra civil, aquel primer prostíbulo en las cercanias de la Puerta del Sol, y las figuras humanas que vivieron y supervivieron a la contienda...Y en ese y otros barrios madrileños ocurren, muy bien descritas, las manifestaciones políticas del largo otoño franquista. También hay recuerdos de otros lugares. Aventuras en Francia o en Argelia de exiliados, o lo que es el interior, debajo de un "paso sevillano", cuando los costaleros lo van llevando." *Antonio Tovar "La reciente novela de José Luis Sampedro", **La Gaceta** (20 de diciembre de 1981)*

"Es el "Cuartel de Palacio", un mundillo de numerosos personajes, cada uno de ellos con su acción propia, que rodean a los protagonista en el barrio madrileño de las cercanías del palacio Real...aquí los personajes funcionan a la perfección, las dotes de narrador de Sampedro brillan con mayor eficacia, el ritmo es vivo y eficaz... Los personajes llegan a parecerse unos a otros, las acciones pueden repetirse, las subidas son bajadas, la ascensión puede ser un hundimiento, el bien se parece extrañamente al mal, el cielo y el infierno podrían emparejarse en los mismos anhelos." *Rafael Conte, "El matrimonio del cielo y el infierno", **El País**, (1 de Noviembre de 1981)*

"Una cultura que es literatura en la literatura -Bataille por encima de todo, el autor de la "Epistola moral a Fabio", Shakespeare, Machado, San Juan de la Cruz, Eliot, Steiner, Cau, Sartre, esas referencias a una canción siempre literaria: Becaud, Patachou, Bärbara- y, sobre cualquier otra cosa, música. La importancia de la música es fundamental en "Octubre,octubre". Creo que un trabajo sobre qué músicas aparecen en la novela, dónde y cúando lo hacen, aproximaría seguramente a la ideal. Ahí están Smetana, Sibelius, Scarlatti, Boulez, Bach, Elgar, Schubert, Beethoven...Montsalvatge, Toldrá, Markevitch, hasta ese George Zuckermanal que Sampedro recordará tocando Mozart hace ya quince años o más con la Orquesta Nacional de Madrid. La música se hace aquí,pues, referencia llena de sentidos, pauta de comprensión, acotación principal a lo dicho y también, y sobre todo, camino de comprensión tanto para quien narra como para quien lee.

En la música, por tanto, parece ejemplificarse esa curiosa complicidad entre el autor y su propio texto que es una de las características más llamativas en **Octubre, Octubre**. El narrador de narradores, el todopoderoso conocedor de todos los mundos, el relato parece preguntarse a sí mismo, detenerse ante lo dicho y lo por decir, ante el enorme caudal de lo que cuenta." *Luis Suñen, "Octubre,Octubre", de José Luis Sampedro", **Insula**. Abril, 1982***.**

Octubre, Octubre nos entrega un mundo real y una realidad vivida desde el recuerdo, que ya es otra forma de realidad, y un universo mítico y místico y esotérico y secreto y desconcertante. Y todo cerrado en su acción en un ámbito dado, la zona madrileña de Palacio, en que la ciudad, con un lugar dado, pasa a veces, a ocupar el primer plano." *Concha Castroviejo, "La vida cercada" **H. del Lunes**, Madrid, 16-11-81*

Si hay algo en **Octubre, Octubre** absolutamente logrado y que da idea del escritor que lleva Sampedro dentro, es la geografía en la que se mueven los personajes. Pocas veces se ha escrito y reflejado tan fielmente el espacio físico en el que se desarrollan las vidas de unas criaturas de ficción. Sampedro se pone a pasear por las calles del viejo Madrid, del eterno, del que ha sufrido menos cambios durante estos últimos años, y comienza a contarnos las vidas de los personajes que le salen al paso. La gente y los rincones, los viejos portales, las tascas, las recónditas tiendas, que se cruzan en su paseo, son introducidas en las páginas de **Octubre, Octubre** con tal fuerza que el ambiente, los personajes minúsculos, y hasta las casas, se convierten en protagonistas. Y este protagonista colectivo influye de alguna manera en el desarrollo del relato, creando un ambiente y una atmósfera característicos.

Aunque parezca exagerado, tendriamos que remontarnos a Baroja para encontrar una descripción del viejo Madrid, que se mueve alrededor de la plaza de la Opera, tan perfecta y minuciosa. Las viejas calles de este Madrid, que siguen conservando, a pesar de algunas transformaciones, su sabor habitual, esa Puerte del Sol que conserva su hegemonía como centro de este microcosmos madrileño, son recuperadas por Sampedro en un ejercicio que

rebasa lo que en un principio podría parecer rancio costumbrismo. Para el autor, los personajes que llenan las viejas plazas, las tascas que se asoman a calles llenas de historia, poseen un determinado carácter que revelado en la novela, le confieren a este un sello absolutamente personal.

Estamos en definitiva, ante un escritor que, alejandose de modas, ha creado una novela que admite pocas comparaciones con modelos anteriores, y que, sin lugar a dudas, marca un nuevo jalón dentro de la actual novela española. Una novela que se mueve en un doble espacio literario: una tradición muy española -Galdós, Baroja- y una amplitud técnica, d niveles creadores, que le hacen ser muy moderna, muy abierta de futuro. *Miguel Gato, "Una gran novela sobre Madrid", **El Socialista** 9-15/ dic/ 81.*

"En **Octubre, Octubre**, está más vivo lo cotidiano que lo culto, el cuartel de palacio que la kaaba, lo carnal que lo espiritual. Por ello los elementos costumbristas se imponen sobre las muchas salpicaduras cultistas y cosmopolitas. El erotismo -aquí- se impone a la Enciclopedia." *J.I. Gracia Noriega, "A la vejez, viruelas". **Libros**, nº3, Enero 1982*

"Luis aunque instalado en su presente, no desea rehuir su pasado, y cuando Flora le va cambiando los recuerdos de la infancia, el piensa que tendrá que reinstalarse en otra, pero nunca perderla, pues está enraizada en su propia naturaleza. "No se puede uno desprender del pasado como si se desnudase de un golpe. Incluso cuando las cosas han muerto hay que arrastrar los cadaveres de las vidas que se han ido."

"Miguel simboliza el refinamiento último del erotismo intelectual y cree en esa comunicación, única posible entre los "mortales-islas que somos", que abraza y comprende el sexo en todas sus formas, incluso la homsexualidad, tan explicitamente admitida en muchas culturas. "No la callaban Rumi y Shams ni Safo y Lidia..." porque "todos llevamos hasta en el Soma huellas del otro sexo: ellas como nosotros".

J.L.Sampedro nos da en **Octubre, Octubre** una visión total de la mente y del cuerpo humano, sintesis por la que podmos entender y habitar cualquier imaginable dimensión donde el hombre viva y padezca. Así lo expresó Ibn Arabí (1165-1240), el místico hispano árabe, cuya teoría del sufismo es que todo lo que existe es esencialmente Uno:"Mi corazón es capaz de todas las formas:

el claustro del monje, el templo de los ídolos,
el pasto de las gacelas, la Kaaba de los devotos,
las tablas de la Torá, el Alcorán.
Amor es mi credo. Doquiera que dirija
sus pasos, el amor sigue siendo mi credo y mi fe." *Maria Manuela de Cora, "Octubre, Octubre", **Nuevo Indice**, año 1- nº4.*

El monologo de Ágata y Luis tiene matizaciones de estilo diferentes en un personaje u otro. "Así en Luis es quizas menos agresivo que en Agata. A Luis le hablan las calles,los cafés, los edificios de un Madrid que conoció en el pasado y ahora casi desconoce despues de sus años de ausencia. En Agata aparece un narrar en segunda persona, una especie de TU que se zahiere a sí mismo." *Clemente Alonso Crespo, "El legado cultural de un caminante pausado". **Andalan** 1/15- 12-1981.*

"el exquisito cuidado con que el autor retrata a sus personajes nos descubre que la suma de todos ellos nos da como resultado la personalidad de Sampedro...,Es la novela un encadenamiento de monólogos en los que se solapan los dramas del recuerdo, la personalidad

desconocida, el dolor, la vehemencia y la ética indefinida de un enamorado que no puede huir de sí mismo." "*Octubre, Octubre"*, ***Nuevo Lunes****, 23/ noviembre/ 81*.

Cada una de sus novelas es un territorio peculiar, bien diferenciado de sus otras aventuras narrativas, pero manteniendo de todos modos, como común denominador una libertad creadora inconfundible. Su habilidad para impregnar sus novelas, aún las más imaginativas, de una urdidumbre de realidad, les otorga fuerza y caracter...

Hace diez años, cuando un periodista le preguntó acerca de sus máscaras personales, Sampedro respondió: "¿Máscaras? Yo, y disfrazado de yo, no me conoce nadie, ni siquiera yo". Quizá en esa aparente boutade podria estar la clave de su diversidad, del amplísimo registro de sus voces, de sus incontables geografias, y también de su empecinada indagación del pasado (es significativa su cita de Kierkegaard en Octubre, Octubre. "La vida sólo se comprende hacia atrás". *Mario Benedetti, "Yo disfrazado de yo, no me conozco ni yo" Especial Sampedro, Alfaguara, Mayo-Junio 1994*.

"Estoy dispuesto a afirmar sin vacilación que Sampedro elabora a conciencia toda su obra con el afán lógico de explicarse a si mismo a través de ella, es decir, concibiendola como trasunto o reflejo proyectado de su propia substancia humana. De modo que constituye así su otredad literaria, lo que Steiner ha dado en llamar punto de encuentro del escritor con la escritura que lo especifica y, a su vez, lo determina. En los libros de Sampedro niño, adolescente, adulto; sus ilusiones de cada etapa, sentimientos y nostalgias; incluso su manera de asumir el erotismo, la dignidad individual o la caballerosidad, son códigos deontológicos que lo situan en el otro extremo de la trivalización y la permisividad del tiempo actual, o sea, de la modernidad en su sentido grosero." *Robert Saladrigas, "La otredad de Sampedro", Especial Sampedro, Mayo-Junio, Alfaguara, 1994***.**

"Octubre, Octubre no es un relato fácil (porque es muy complejo), ni simple (porque su complejidad es abigarrada), ni frívolo (porque está lleno de infinitos saberes), ni trepidante (porque el novelista no se ddeja llevar por la acción), ni superficial (porque demasiados entresijos nos obligan a leer despacio.)etc...,es un libro con mucho de aquel "tempo lento" que Proust introdujo en la novelística del siglo XX...Estamos, pues, en una novela que actúa sobre el lector en función de la pluralidad de estilos con que se manifiesta. Poderosa capacidad que radica en su propia fuerza estilística. *Manuel Alvar, "Octubre, Octubre"*, ***Blanco y Negro****, 31-4-91*.

"Ésta es una novela experimental. Cualquiera puede encontrar el monólogo interior, desde el arranque mismo del relato...el monólogo interior puede llevar a la autobiografía y a los epistolarios. De este modo, el procedimiento puede encerrarnos en una subjetividad individual, diluyendo todo en simples percepciones...En el monólogo interior, las impresiones heterogeneas van excitando la conciencia del hombre y le hacen valorar las cosas como una presencia actuante y fugitiva...Todos estos recursos, y otros que silencio (la retrospeccion, la evocación, las visiones oníricas, el lirismo, etc.), nos estan dando la caracterización, digamos freudiana, de los personajes, algo como lo que Unamuno llevó a cabo en sus novelas: descarnadas historias de pasión desligadas de un fondo en el que necesariamente están incardinadas. Pero éste es sólo un polo de la técnica del escritor José Luis Sampedro. El otro nos llevaría, con todas sus consecuencias, a una novela intelectualizada que tendría su modelo en muchas de Baroja.

Porque Octubre,Octubre es un prodigioso testimonio de saber y de cultura asimilada.

Continuamente, la historia de aquellos paisajes urbanos, que pueden ser las calles de Madrid o la visión intelectualizada de Aranjuez, o la evocación del dux Foscarini, por citar testimonios cercanos. Pero la sabiduría se convierte en erudición en mil presencias incrustadas por el texto: el conocimiento de París, el escriba egipcio, la filosofía china, la doctrina Zen, las enseñanzas de Buda, la espiritualidad de mil diversos sufies, los símbolos del Ying o del Yang. *Manuel Alvar, "Visiones oníricas", **Blanco y Negro**, 5-91*.

"Leer la novela de José Luis Sampedro es no poderse evadir de las técnicas que impone a los modos de su relato. Cuanto he ido comentando no es sino aspectos de un quehacer dominado por la visión quebradiza de la realidad. He hablado del tempo lento, que para mí no es sino consecuencia de la exposición no lineal de la trama. La morosidad que crea la presencia fragmentada de sus criaturas y los asaltos intelectuales, doctrinales, históricos a que se ven sometidas...

Esta técnica de estampas anudadas en profundidad para crear el argumento por yuxtaposición de los fragmentos inconexos no es otra cosa que el mundo nacido en el cine, donde las secuencias retrospectivas juegan a quebrar la cadena lineal de la disposición. Técnica que pasó al teatro (recordemos a Arthur Miller), en el que se entreveraban diversas circunstancias históricas cuando el pasado cobra virtualidad actual.Esto mismo viene a situar el relato en unos marcos geográficos e históricos. A los primeros pertenecerian unas breves, pero bellamente intensas descripciones de paisajes (urbanos o rurales), en los que viven unos protagonistas (históricos o actuales)y, gracias a ellos, conocemos a los hombres en su fondo, que es tanto como decir vivos...

La palabra en José Luis sampedro es logos y es realidad, a la vez contenido y forma. La complejidad de cuánto es y de cómo se transmite...Se habla hoy del contrato entre escritor y lector que se desenlaza en una especie de confesión. La de José Luis Sampedro está en las páginas de **Octubre,Octubre**, justificación del hombre y del escritor." *Manuel Alvar, "Realidad y Logos" **Blanco y Negro**, 14-4-91*.

VIII.2. -Tablas

Estas tablas intentan reflejar las situaciones, los objetos, los símbolos, la iconografía y los espacios recurrentes, que aparecen en algunas de las novelas anteriores y posteriores a **Octubre, Octubre**, y en relación con esta.

Con la recurrencia en clave o *leitmotiv*, nuestro autor, además de organizar el trabajo, establecer una secuencia y autorregular el propio pensamiento, muestra una teoría de la naturaleza humana y de la sociedad. De esta forma los hechos recurrentes son la causa más primaria de la provocada cosmovisión. Cada manifestación de redundancia ayuda a formar el sentido connotativo.

Las tablas evidencian un discurso analógico y, a la vez, una amplificación como forma de acercarse a la realidad.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Novelas Literatura	**Congreso en Estocolmo**	**El río que nos lleva**	**El caballo desnudo**	**Octubre, Octubre**	**La sonrisa etrusca**	**La vieja sirena**
		Rilke		Rilke		
			San Juan de la Cruz	San Juan de la Cruz		San Juan de la Cruz
		Cantar de los cantares		Cantar de los cantares		
				Biblia / N.T. "Dios mío, Dios mío..."	Biblia / N.T Mios mío, Dios mío "	
				Víllancico de Navidad	Vifiancico de Navidad	
			Sta. Teresa	Sta. Teresa		

Tabla 8-1

BIBLIOTECA VIRTUAL

Novelas Mitos	**Congreso en Estocolmo**	**El río que nos lleva**	**Fl caballo desnudo**	**Octubre, Octubre**	**La sonrisa etrusca**	**La vieja sirena**
			Tántalo	Tántalo		
				Jano		Jano
Novelas Esculturas	**Congreso en Estocolmo**	**El rio que nos lleva**	**El caballo desnudo**	**Octubre, Octubre**	**La sonrisa etrusca**	**La vieja sirena**
	La patinadora		El caballo	La Pietá	La Pietá	

Tabla 8-2

Novelas Música	**Congreso en Estocolmo**	**El rio que nos lleva**	**El caballo desnudo**	**Octubre, Octubre**	**La sonrisa etrusca**	**La vieja sirena**
		La pianista Cecilia		El compositor miguelito	La pianista Dunka	
Popular		El vals	El vals	El tango El chotis		
Clásica	Ópera de Dido-Eneas (Purcell)				Mozart Quinteto Nº3 -K. 515	

Tabla 8-3

Novelas Símbolos	**Congreso en Estocolmo**	**El río que nos lleva**	**El caballo desnudo**	**Octubre, Octubre**	**La sonrisa etrusca**	**La vieja sirena**
	La puerta	La puerta		La puerta		La puerta
				La frontera		La frontera
		Las crisálidas		Las crisálidas	Las crisálidas	
				La catacumba	La catacumba	La catacumba
				La caverna		La caverna
		La paloma		La paloma	La paloma	La paloma

Tabla 8-4

Novelas Espacios	**Congreso en Estocolmo**	**El río que nos lleva**	**El caballo desnudo**	**Octubre, Octubre**	**La sonrisa etrusca**	**La vieja sirena**
	Soria	Soria		Soria		
		Alicante		Alicante		
		Aranjuez		Aranjuez		
		París		París		
		Tánger	Marruecos	Tánger		
				Valle d'Aosta	Valle d'Aosta	

Tabla 8-5

Novelas Objetos	**Congreso en Estocolmo**	**El río que nos lleva**	**El caballo desnudo**	**Octubre, Octubre**	**La sonrisa etrusca**	**La vieja sirena**
Armas	La daga	La navaja	La gumía	La navaja- la gumía y la fusta	La navaja	La daga y la fusta
Fotografias				Luis, Isolina y Nerissa	Hortensia	
Regalos	Una muñeca	Una navaja		Unos calcetines, rosas,libros, perfume	Unas botitas, rosas	Unos caballos, seda, perfume
Perfumes			Evangelina	Nerissa Magda		Glauka
Prendas de vestir. Disfraces.		El bañador		El bañador. El disfraz de Ágata		Disfraz de mujer: Krito
Armario		El armario de Nieves		El armario de Carmela	El armario de Hortensia	

Tabla 8-6

Novelas Situaciones	**Congreso en Estocohno**	**El río que nos lleva**	**El caballo desnudo**	**Octubre, Octubre**	**La sonrisa etrusca**	**La vieja sirena**
Extranjerismo	Estocolmo	La cuenca del Tajo		Madrid	Milan	
Sentimiento de abandono	Karín, Miguel Espejo	Shannon	Evangelina	Miguel, Luis, Agata	Brunettino	Alejandría
Orfandad	Karín			Ágata, Luis, Miguel	Andrea	Malki
Búsqueda de identidad	Miguel Espejo, Karín	Shannon	Evangelina	Miguel, Agata, Luis	Bruno	Ahram, Krito
La enfermedad		Shanon-Paula		Ágata-Luis Miguel-Isolina	Bruno-Hortensia	Krito-Glauka
La muerte	Salïnen	Benigno		Miguel, Flora, Paco, Miguelito	Bruno	Glauka, Ahram, Krito

Tabla 8-7

Novelas Situaciones	**Congreso en Estocolmo**	**El río que nos lleva**	**El caballo desnudo**	**Octubre, Octubre**	**La sonrisa etrusca**	**La vieja sirena**
El amor imposible	Miguel E.-Karín	Shannon-Paula	Evangelina-Marcelo	Nerissa-Miguel		Glauka-Krho
El sentimiento religioso	Rawenanda	Fry Justino	Evangelina	Miguel		
La androginia				Luis	Bruno	Krito
Personajes mágicos	Gyu1a	Fray Justino		Gil Gamez	Salvinia	Glauka
Búsqueda de señales	Miguel Espejo	Shannon	Evangelina	Miguel	Bruno	
Personajes vitales	Jöhr-Hilma	El Americano		Paco, Carmela, Flora	Bruno	

Tabla 8-8

Novelas Situaciones	**Congreso en Estocolmo**	**El río que nos lleva**	**El caballo desnudo**	**Octubre, Octubre**	**La sonrisa etrusca**	**La vieja sirena**
Relación abuelo-nieto				Isofina -Stefí	Bruno-Brunettino	Ahram-Malki
Relación Trinitaria				Luis Miguel	Bruno	
Relación triangular				Miguel-Nerissa-Eduardo		Ahram-Glauka Krito
Los sueños				Miguel Luis	Bruno	
La guerra				Petra	Simonetta	Eulodia
El servicio						

Tabla 8-9

Novelas Situaciones	**Congreso en Estocolmo**	**El rio que nos lleva**	**El caballo desnudo**	**Octubre, Octubre**	**La sonrisa etrusca**	**La vieja sirena**
Personaje intemovelesco		Shannon		Shannon Gustavo- Flora		
La comida	Snap	Vino, queso, pan		Pescaditos, sangría. fiambre	Cebofia- salami aceite, ajos	
El mar como sepultura	Salïnen: Báltico			Miguelito: Cantábrico		Ahram, Glauka: el Mediterraneo
Los animales	El reno, la avispa, la araña	La lechuza, los cerdos	El gato	La gata, la araña, los cerdos, la paloma		El perro
Las flores	La magnolia, las filas			Las lilas, la manolía. las violetas	Las lilas	Las violetas
Los árboles		El granado	Las acacias	El granado, las acacias		El granado

Tabla 8-10

Novelas Nombres	**Congreso en Estocolmo**	**El río que nos lleva**	**El caballo desnudo**	**Octubre, Octubre**	**La sonrisa etrusca**	**La vieja sirena**
Recurrencias onomásticas	Miguel	Águeda. Beatriz	Eva	Eva, Beatriz, Miguel, Águeda		
Claves onomásticas		Paula-Beatriz		Paco-Curro, Pablo-Saulo	Salvatore-Bruno	
Cambios onomásticos				Águeda-Agata Nilia-Nerissa		lrenia-Glauka

Tabla 8-11

VIII.3. Bibliografía

VIII.3.1. Obra narrativa de J. L. Sampedro

CONGRESO EN ESTOCOLMO. Novela. M. Aguilar, Madrid,1952 (cuatro ediciones) reimpresa en Alfaguara, 1985.

LA PALOMA DE CARTON. Teatro. Premio Nacional de teatro "Calderón de la Barca" 1950.

UN SITIO PARA VIVIR. Teatro, 1955.

EL RIO QUE NOS LLEVA. Novela. M.Aguilar, Madrid, 1961. (Tres ediciones). Reimpresa en Alfaguara, 1984. Traducido al ruso, al rumano y al francés.

EL CABALLO DESNUDO. Novela Planeta, Barcelona, 1970. Reimpresa en Alfaguara, Madrid, 1985.

OCTUBRE, OCTUBRE. Novela. Alfaguara, Madrid, 1981. (17 ediciones) Edición especial del Círculo de Lectores, Prólogo de R. Saladrigas. Barcelona 1991

LA SONRISA ETRUSCA. Novela. Alfaguara, Madrid, 1985. (37 ediciones). Edición especial del Círculo de Lectores, edición prologada por J.L. Sampedro Barcelona, 1985.Traducido al alemán,

LA VIEJA SIRENA. Novela. Destino, Barcelona, 1990. (12 ediciones). Traducido al francés y danés.

REAL SITIO. Novela. Destino. Barcelona, 1993. (5 ediciones)

MAR DE FONDO. Cuentos. Destino. Barcelona, 1992.

MIENTRAS LA TIERRA GIRA. Cuentos. Destino. Barcelona, 1993.

LA ESTATUA DE ADOLFO ESPEJO. Novela. Alfaguara, 1994.

LA SOMBRA DE LOS DIAS. Novela. Alfaguara, 1994.

Otros textos

MAYORAL, M. (coord.) **El oficio de narrar**. Ediciones Cátedra. Ministerio de Cultura, 1989.

SAMPEDRO SAEZ, José Luis, **Desde la frontera**, Discurso RAE, Madrid, 1991.

SAMPEDRO, José Luis **El educador y sus fronteras. Enseñar y aprender en ellas**,

ICE Universitat de Lleida, 1993.

VIII.3.2. Bibliografía específica sobre J. L. Sampedro

a. Artículos en diarios y revistas.

ALARCON PILAR, María
"Octubre, Octubre"

El Europeo,
págs. 34-35, 12-11-81

ALONSO CRESPO, Clemente
"El legado cultural
de un caminante pausado"

Andalán,
pág.42, 15-12-1981

ALVAR, Manuel
"Octubre, Octubre"

Blanco y Negro,
pág. 18, 31-3-91

"Realidad y Logos"

Blanco y Negro,
pág. 14, 14-4-91

"Visiones Oníricas"

Blanco y negro,
pág. 18, 30-4-91

ALVAREZ VARA, Ignacio
"El río de Sampedro"

Cambio 16
págs. 132-134
22-Octubre-1982

AMOROS, Andrés
"Una plaza, un mundo"

ABC,
pág. 4,
21-Noviembre-81

ARCO, Miguel Angel
"José Luis Sampedro"

Tiempo,
págs. 146-148,
31-Mayo-1993

BELMONTE, Javier
"José Luis Sampedro,
economista y escritor"

El Periódico,
pág.80,
23-Diciembre-1988.

BERASATEGUI, Blanca
"José Luis Sampedro,
anarquista, bohemio y soñador"

ABC,
págs. 8-9,
9-Mayo-1981

BLANCO VILA, Luis
"José Luis Sampedro:
el río que nos lleva"

Ya,
pág. 20,
30-10-81

BUSTAMANTE, Juby
"José Luis Sampedro"

Diario 16,
págs. 2-3,
8-Noviembre-81

"José Luis Sampedro.
Anarquista, patricial y bohemio"

Tiempo,
pág. 210,
22-Mayo-1989

CASANOVA, María
"José Luis Sampedro"

El País,
págs. 24-27,1991.

CASTROVIEJO, Concha
"La vida cercada"

Hoja del Lunes,
Madrid, 16-11-81

CONTE, Rafael
"El matrimonio del cielo
y el infierno"

El País,
1-Noviembre-1981

CORA, María Manuela
"Octubre, Octubre"

Nuevo Índice,
pág.63,
núm.4, Año-1

DOMÍNGUEZ, Antonio
"Octubre, Octubre"

El Ribagorzano,
Enero-1982

FARRE, G.
"José Luis Sampedro"

El Segre,
pág. 10,
15-Marzo-1992

FAUS, Gerard
"Sampedro habló en Andorra

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

del peligro de la sociedad
deshumanizada"

La Mañana,
pág. 10,
6-Septiembre-1989

FIDALGO, Feliciano
"José Luis Sampedro, académico"

El País,
pág. 60,
Domingo, 11-2-1990

GALAN, Lola
"Morir por la Ley 30"

El País,
pág. 24,
4-Diciembre-1988

GARRIDO, E.
"José Luis Sampedro"

Tribuna,
págs. 76-77,
17-Mayo-1993

GATO, Miguel
"Una gran novela sobre Madrid"

El Socialista,
pág.49,
9-15/Diciembre/81

GIL, Miguel
"El espejo de Sampedro"

El Viego Topo,
págs. 70-71,
Enero-1982

GOÑI, Javier
"José Luis Sampedro"

El País,
pág. 10,
20-Agosto-1992

GRACIA NORIEGA, José Ignacio
"A la vejez viruelas"

Libros,
págs. 13-14, núm.3,
Enero-1982

GUARDIA M.A.
"El baúl de Sampedro"

La Vanguardia,
pág. 26,
24-junio-1994

GUERRERO MARTÍN, José
"José Luis Sampedro"

La Vanguardia,

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

pág. 53,
Jueves, 30-9-1993

HORNO LÍRIA, Luis
"Octubre, Octubre"

Heraldo de Aragón
29-XI-81

HUÉLAMO, Lucía
"Intimidades de escritores"

Panorama
págs. 67-68,
20-Mayo-1991

LORENCI, Miguel
"José Luis Sampedro
nuevo ocupante del sillón "F"

Diario de Navarra,
pág.9,
2-2-1990.

MARTÍ GOMEZ, José
"José Luis Sampedro
y la vida fronteriza"

La Vanguardia,
pág. 14,
7-Marzo-1994.

MORA, Rosa
"José Luis Sampedro"

El País, págs.
14-15,
21-Mayo-1994

MORET, Xavier
"Sampedro novela en La vieja sirena
la oposición entre la vida y el poder"

El País,
pág. 45,
16-5-1990

QUIROGA CLERIGO, Manuel
"Erase el Lenguaje"

Nueva Estafeta,
p.p., 91-93,
Enero-1982.

RAMIREZ, José Luis
"La retórica como lógica
de la evaulación"

Bordón,
págs. 407-419,
núm. 43, 1992.

RIBAS, José
"José Luis Sampedro"

Ajoblanco,

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Pags. 40-46,
Núm.43, Julio-Agosto, 1993.

RIGALT, Carmen
"José Luis Sampedro"

Magazine,
págs.14-16,
Julio 1991

SALADRIGAS, Robert
"Apunte breve para
una novela-mundo"

La Vanguardia,
pág.33,
8-4-82

"Del amor y sobre el poder"

La Vanguardia,
pág.3,
18-5-1990

"Trilogía de la vida"

La Vanguardia,
Pag. 43,
1-10-1993

SANCHEZ ARNOSI, Milagros
"José Luis Sampedro y su novela
Octubre, Octubre: una teoría
del conocimiento"

INSULA,
pág. 5,
Núm. 424

SEGURA, Cristina
"José Luis Sampedro"

La Mañana,
1-Diciembre-1988

SOLANA, Almudena
"José Luis Sampedro"

Estilo,
págs. 14-15,
Junio 1990

SORELA, Pedro
"José Luis Sampedro, elegido académico
el día que cumplió 73 años"

El País,
pág.33,
2-2-1990

SUÑEN, Luis
"Octubre, Octubre"

Insula,
pág.5, Num.425,
Abril-1982

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

TOVAR, Antonio
"La reciente novela
de José Luis Sampedro"

La Gaceta,
pág.19,
20-12-81

"Octubre, Octubre"

Nuevo Lunes,
23-Noviembre-81

b. Monográfico

VV.AA.
"José Luis Sampedro"

Alfaguara
Monográfico especial
Mayo-Junio-94

c. Exposiciones

Homenaje en Madrid. Círculo de Bellas Artes. Del 23 al 27 de Mayo de 1994
Homenaje en Barcelona. Libreria Tocs. Junio de 1994
Homenaje en Buenos Aires. Noviembre 1994

VIII.3.3. Bibliografía general

ALARCOS, Emilio,**Ensayos y estudios literarios**, Jucar, Madrid, 1977.

ALVAR, Manuel,**Prosa novelesca actual**, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1969.

ALVAREZ PALACIOS, Fernando, **Novela y cultura española de posguerra**, Edicusa, Madrid, 1975.

AMORÓS, Andrés,**Introducción a la novela contemporanea**, Anaya, Salamanca, 1971

'ARABI, Ibn **El tratado de la unidad** La tradición unánime, Barcelona, 1987.

ASIN PALACIOS, Miguel **El Islam cristianizado** Libros Hiperión, Madrid, 1981.

AYALA, Francisco, **La estructura narrativa**, Taurus, Madrid, 1970.
Novela española actual, Cátedra, Madrid, 1977.

BASANTA, Angel, **40 años de novela española**, Cincel, Madrid, 1979, 2 vols.

BAJTIN, M., **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento**, Barral, Barcelona, 1974.
Teoría y estética de la novela, Taurus, Madrid, 1989.

BAJTIN y VIGOTSKI **La organización semiótica de la conciencia** Anthropos, Barcelona, 1993.

BATAILLE, Georges **El Erotismo**, Tusquets, Barcelona, 1988.
La experiencia interior, Taurus, Madrid, 1989.
La literatura como lujo, Cátedra, Madrid, 1993.

BERGER, John **Mirar**, Herman Blume, Madrid, 1987

BLANCO AGUINAGA, Carlos, **Historia social de la literatura española**, vol. III, Castalia, Madrid, 1979.

BOURNEUF, Roland OUELLET, Réal **La novela**, Ariel, Barcelona, 1985.

BOUSOÑO, Carlos **La poesía de Vicente Aleixandre**, Gredos, Madrid, 1977.

BOWLBY J. **Vinculos afectivos: Formación, desarrollo y pérdida**, Morata, Madrid, 1986.

BRIOSCHI, F., y GIROLAMO, C. **Introducción al estudio de la literatura**, Ariel, Barcelona, 1988

BRUNER, Jerome **Realidad Mental y Mundos Posibles**, Gedisa, Barcelona, 1988.

BUCKLEY, Ramón, **Problemas formales en la novela española contemporanea**, Península, Barcelona, 1973.

CALVINO, Italo **Seis propuestas para el próximo milenio**, Siruela, Madrid 1989

CARDONA, R., edic. de, **Novelistas españoles de postguerra.I**, Taurus, Madrid, 1976.

CASTELLET, José Mª, **La hora del lector**, Seix Barral, Barcelona, 1957.

CILVETI, Angel L. **Introducción a la mística española** Catedra,Madrid 1974

CIRLOT. J.E. **Diccionario de símbolos** Labor, Barcelona, 1994.

CORRALES EGEA, José, **La novela española actual**, Edicusa, Madrid, 1971.

l'DIN IBN al-'ARABI,Muhyi **Los engarces de la sabiduría** Libros Hiperión, Madrid, 1991.

DIAZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA I.M. **Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular**. Tuero, Madrid, 1992.

DIEZ BORQUE, J. Mª., **Métodos de estudio de la obra literaria**, Turus, Madrid, 1985.

DIJK VAN, T., **Texto y contexto**, Cátedra, Madrid, 1980.

DOMINGO, José, **La novela española del siglo XX. II. De la posguerra a nuestros días**, Labor, Barcelona, 1973.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

ELIADE, Mircea **Imágenes y símbolos** Taurus, Madrid, 1989.

FERRATER MORA, J., **Diccionario de filosofía**, Alianza, Madrid, 1979.

FERRERAS, Juan Ignacio, **Tendencias de la novela española actual(1936-1969)**, Eds Hispanoamericanas,

FORSTER, M.,**Aspectos de la novela**, Debate, Barcelona, 1983.

FREUD, Sigmund **Obras Completas ll Duelo y Melancolía**, Biblioteca Nueva, Madrid,1973

GARCIA RICO, E. **Literatura y política**, Edicusa, Madrid, 1971.

GARCIA VIÑO, Manuel,**Novela española de posguerra**, Publicaciones españolas, Madrid, 1971.

Novela española actual, Prensa española, Madrid, 1975.

GIL CASADO, Pablo,**La novela social española**, Seix Barral, Barcelona, 1973.

HATZFELD, Helmut, **Estudios literarios sobre mística española**, Gredos, Madrid, 1955

KAYSER, W., **Interpretación y análisis de la obra literaria**, Gredos, Madrid, 1968.

KERMODE, Frank **Historia y valor**, Península, Madrid 1990

LOPEZ-BARALT, Luce **Huellas del Islam en la literatura española** Libros Hiperión, Madrid, 1989.

San Juan de la Cruz y el Islam Libros Hiperión, Madrid, 1990.

LLEDO, Emilio **El silencio de la escritura**, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1992.

El surco del tiempo, Crítica, Barcelona, 1992.

El epicureísmo, Montesinos, Barcelona, 1984.

MARCHESE A. FORRADELLAS J. **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria**, Ariel, Madrid, 1991.

MARCO, Joaquin, **Nueva literatura en España y América**, Lumen, Barcelona, 1972.

MARTINEZ BONATI, F.,**La estructura de la obra literaria**, Ariel, Barcelona, 1972.

MAYORAL, Marina, (coord.), **El oficio de narrar**, Cátedra, Madrid, 1989.

NIZAMI **La historia de Layla y Majnún**, Hesperus, Barcelona, 1991.

NORA, Eugenio G. de, **La novela española contemporánea (1939-1967)**, Gredos, Madrid, vol. III, 1971.

PANOFSKY, Erwin, **Estudios sobre iconología**, Alianza Universidad, Madrid, 1980.

PAGNINI, M., **Estructura literaria y método crítico**, Cátedra, Madrid, 1982.

RICO, Francisco, **Historia y crítica de la Literatura española**, Crítica, Barcelona, 1980.

RILEY, E. C., **Novelistas españoles de posguerra**.I, Taurus Madrid, 1976.

ROBERTS, Gemmma, **Temas existenciales en la novela española de posguerra**, Gredos, Madrid, 1973.

ROVIRA BELLOSO, Josep M. **Fe y cultura en nuestro tiempo** Sal Terrae, Bilbao, 1988.

SABATO, Ernesto **Entre la letra y la sangre**, Seix Barral, Barcelona, 1989.

SALZBERGER-WITTENBERG I. **La relación asistencial**, Amorrortu, Buenos Aires, 1987.

SAMPEDRO SAEZ, J. Luis, **Desde la frontera**, Madrid, 1991.
El educador y sus fronteras. Enseñar y aprender en ellas, ICE Universitat de Lleida, Lleida, 1993.

SANZ VILLANUEVA, Santos, **Tendencias de la novela española actual (1950-1970)**, Edicusa, Madrid, 1972.
Historia de la novela española (1942-1975), Alhambra, Madrid, 1980, 2 vols.

SEGRE, C.,**Principios de análisis del texto literario**,Cr´tica, Bareclona, 1985.

SOLDEVILA DURANTE, I., **La novela española desde 1936**, Alhambra, Madrid, 1980.

SPIRES, Robert, **La novela española de posguerra**, Cupsa Madrid, 1978.

SULLA, Enric (ed.) **Poètica de la narració**, Les Naus d´Empuries, Barcelona, 1989.

TACCA, Oscar, **Las voces de la novela**, Gredos, Madrid, 1985.

VALDIVIA VALOR, José,**Don Miguel Asín Palacios**, Libros Hiperión, Madrid, 1991.

VILANOVA, Antonio, **Las literaturas contemporáneas en el mundo**, Vicens Vives, Barcelona, 1967.

VILLANUEVA, Dario,**Estructura y tiempo reducido en la novela**.Bello, Valencia, 1977.

VILLEGAS, J.,**La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX**, Planeta, Barcelona, 1973.

VV.AA. **Homenaje al profesor Sampedro**, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987.

VV.AA. **Diccionario de la mitología clasica**, Alianza, Madrid, 1980.

WELLEK, R., y WARREN, A., **Teoría literaria**, Gredos, Madrid 1966

YNDURÁIN, Domingo,**Época contemporanea: 1939-1980,** Crítica**,** Barcelona, 1981.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES