

**Justo SOTELO NAVALPOTRO**



**LOS MUNDOS POSIBLES DE LAS NOVELAS DE POSGUERRA DE MANUEL RICO:  
*LA MUJER MUERTA, LOS DÍAS DE EISENHOWER Y TRENES EN LA NIEBLA.***

Máster Universitario en Literatura Española  
Departamento de Filología Española II  
(Literatura Española)  
Facultad de Filología

Curso Académico 2011-2012  
Convocatoria de Septiembre

Tutor: José PAULINO AYUSO

27 de Septiembre de 2012

Calificación (del Tribunal):  
Sobresaliente

El abajo firmante, Justo Sotelo, matriculado en el Máster Universitario en Literatura Española de la Facultad de Filología

Autoriza a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor, el presente Trabajo Fin de Máster:

“Los mundos posibles de las novelas de posguerra de Manuel Rico: *La mujer muerta*, *Los días de Eisenhower* y *Trenes en la niebla*”

Realizado durante el curso académico 2011-2012 bajo la dirección de D. José Paulino Ayuso, en el Departamento de Filología Española II, y a la Biblioteca de la UCM a depositarlo en el Archivo Institucional E-Prints Complutense con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del trabajo en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.



Fdo: Justo Sotelo

- a) Título: “Los mundos posibles de las novelas de posguerra de Manuel Rico: *La mujer muerta, Los días de Eisenhower y Trenes en la niebla*”.
- b) Autor: Justo Sotelo.
- c) Resumen en español.

Las tres novelas de Rico, seleccionadas bajo el epígrafe común de “novelas de posguerra”, se analizan siguiendo los mundos posibles, con sus teorías y sus características. Tras el estudio teórico de la ficción se analizan sus mundos narrativos con los elementos seleccionados por el escritor y las restricciones o códigos narrativos. El estudio termina con las conclusiones y la bibliografía.

- d) Diez palabras clave en español.  
Semántica ficcional, mundos posibles, novelas de posguerra, Manuel Rico.
- e) Traducción del título del TFM y del resumen al inglés.  
The possible worlds of the postwar's novels of Manuel Rico: *The dead woman, Eisenhower's days and Trains in the mist*.
- f) Traducción de las mismas palabras claves al inglés.  
Fictional semantic, possible worlds, postwar's novels, Manuel Rico.

The three novels of Rico, selected in the common epigraph of “postwar's novels”, you can study as the possible worlds, with their theories and the characteristics. After this study theory of the fiction you can analyse their narrative worlds and the elements selected by the writer and the restrictions or narrative codes. The study ends with the conclusions and the bibliography.

## ÍNDICE

- 1. Introducción 5**
- 2. Novelas de posguerra de Manuel Rico 7**
  - 2.1. Los mundos posibles 7**
    - 2.1.1. Los postulados 7**
    - 2.1.2. Las características 12**
  - 2.2. La construcción de los mundos narrativos de sus novelas de posguerra 19**
    - 2.2.1. Las categorías narrativas de carácter temático 19**
      - 2.2.1.1. Los estados iniciales y la fuerza de la naturaleza 19**
      - 2.2.1.2. Los personajes 24**
      - 2.2.1.3. Los sucesos 28**
      - 2.2.1.4. Las acciones e interacciones 30**
      - 2.2.1.5. Los aspectos psicológicos 35**
    - 2.2.2. Las modalidades narrativas 37**
      - 2.2.2.1. El código alético 38**
      - 2.2.2.2. El código deóntico 43**
      - 2.2.2.3. El código axiológico 46**
      - 2.2.2.4. El código epistémico 49**
- 3. Conclusiones 57**
- 4. Bibliografía citada 61**

## 1. Introducción.

La estética puede ser considerada como una ciencia, incluso comparable a las ciencias naturales; pero como la belleza no logra abstraerse de sus principios sensoriales, la estética requiere de una lógica de la sensibilidad distinta de la lógica de la razón. Como cualquier otra ciencia, la creatividad artística precisa de teorías y modelos. A esta epistemología se le puede unir la doctrina de los “mundos posibles”, que relaciona el arte con el mundo, ya que las obras literarias son ejemplos de mundos posibles. La literatura se expresa mediante la representación de las cosas y es una buena expresión de la creatividad. El conocimiento tiene limitaciones y necesita de la ficcionalidad, de algo que recree la vida, que le ofrezca sentido propio. Como se pregunta Iser, ¿es necesario probar que existieron realmente personas como el rey Arturo, Robin Hood, Raskolnikov, o incluso el campo estrellado pintado por Van Gogh? (Iser, 1997: 47). En realidad, todo consiste en situar el espejo correctamente y mirarse en él, para ver a través de los personajes reales o imaginarios.

Manuel Rico nació en Madrid el año 1952, y es poeta, narrador y crítico literario. Estudió la carrera de Periodismo, y ha trabajado en la banca privada, pero sin olvidar una actividad política que le llevó a ser elegido diputado en la Asamblea de Madrid entre 1983 y 1987, trabajar como director de centros culturales en el Ayuntamiento de Madrid y efectuar funciones directivas en RTVE y el Instituto Cervantes. Aunque escribe desde la adolescencia, su labor literaria se inició en los años ochenta, participando del proceso “rehumanizador” que se produjo en la poesía española tras las corrientes culturalistas protagonizadas por la llamada “generación del 68”. En una vertiente más literaria, codirigió el programa de Europa FM *Libromanía* (junto a los escritores Ángel García Galiano y Francisco Solano), que obtuvo el Premio Nacional de Fomento a la Lectura en 1987, y es colaborador en revistas literarias como *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Letra Internacional*, *Leer*, *Ínsula* y *Mercurio*. En 1996 empezó a colaborar como crítico de poesía en el diario El País, y desde 1998 dirige la colección de poesía de la editorial Bartleby.

Entre sus obras como poeta se encuentran *Papeles inciertos* (1991), *El muro transparente* (1992), *La densidad de los espejos* (1997) y *Donde nunca hubo ángeles* (2003). Como narrador destacan *El lento adiós de los tranvías* (1992), *Una mirada oblicua* (1995), *La mujer muerta* (2000), *Los días de Eisenhower* (2002), *Trenes en la niebla* (2005) y *Verano* (2008). Su faceta como crítico ha quedado plasmada en varias ediciones anotadas y en el ensayo sobre la poesía de Manuel Vázquez Montalbán titulado *Memoria, deseo y compasión* (2001). Las novelas elegidas en este estudio (y en general toda la producción narrativa de Rico) pueden analizarse desde la perspectiva del paradigma semántico, con rasgos próximos a la teoría de los mundos posibles. Aunque en una primera lectura pudiera pensarse que son obras claramente miméticas que siguen los patrones clásicos aristotélicos sobre la verosimilitud y el realismo más o menos cotidiano (en cualquiera de sus versiones sobre las funciones mimética, universalista y seudomimética), en sus novelas se observan gran cantidad de pasajes que permiten relacionarlas con las narraciones heterocósmicas que se encuentran en la base conceptual de los mundos posibles de la ficción literaria.

Es por ello por lo que las tres novelas seleccionadas bajo el epígrafe común de “novelas de posguerra”, se analizan siguiendo los principios de los mundos posibles, con sus postulados o teorías y sus características relativas a la literatura (según los enfoques de Doležel, 1997 y 1999, Pavel, 1986 y 1997, Garrido Domínguez, 1997 y 2011, y Sotelo, 2012a y 2012b). Una vez efectuado su estudio desde el enfoque teórico de la ficción se establecen sus mundos narrativos considerando las categorías o elementos seleccionados por el autor, y las restricciones, códigos o modalidades narrativas que afectan a tales categorías, relativas a los códigos alético, deóntico, axiológico y epistémico. El estudio terminará con las conclusiones derivadas del planteamiento, y el aparato bibliográfico citado en el mismo.

## 2. Novelas de posguerra de Manuel Rico.

### 2.1. Los mundos posibles.

#### 2.1.1. Los postulados.

Uno de los aspectos esenciales de la literatura de Rico es su capacidad para crear mundos paralelos al real. No es sólo que sus novelas recuperen la memoria histórica y sentimental de muchos españoles, sino que también la construyen y la hacen auténtica a través de sus textos, aunque algunos de sus elementos sean claramente fantásticos, incluso mágicos, como se verá a continuación.

La densidad de *La mujer muerta* crea el mundo posible de Cerbal, en la Sierra Pobre de Madrid, y no al revés. Cerbal es el nombre inventado de una aldea situada a menos de cien kilómetros de Madrid, pero, aunque hubiera llevado un nombre realmente existente, constituiría un lugar posible del mundo construido por su autor a lo largo de sus páginas. Cerbal, y buena parte de los acontecimientos que se producen en sus proximidades, no tiene existencia real, pero forma parte del conjunto de cosas posibles de la ficción. El mundo de Gonzalo Porta empieza y termina en el texto, y en él se habla de arte, literatura, cine, política y sexo, pero también de tiempos perdidos y desolados, en definitiva, de la vida. Los lectores se creen a sus personajes no sólo por aceptar el “pacto de ficción”, sino porque Rico los autentifica a lo largo de sus páginas. En ese sentido, la idea de pasadizo interior (tan amado por Cortázar y Murakami, por ejemplo), le sirve para conectar el presente histórico de la novela con un mundo real olvidado del final de los años cincuenta, donde el tiempo deshabitado se llenará de la búsqueda de la inspiración del protagonista.

Gonzalo Porta necesita la ayuda de otras personas para “reconstruirse”, como el niño que decidirá adoptar (aspecto esencial en su relación con Berta, su mujer), los artesanos que habitan tanto la ficción como la realidad de la novela y los dos textos que sirven de canales semióticos a la historia, la obra *The Frontier of Time*, escrita por un enigmático escritor americano llamado

Scybilia, que recuerda a Hemingway en cierta medida, y el manuscrito inédito de Jaime Zarco, *Tiempo deshabitado*, que Monsalve, el dueño de la editorial Pérgola, amigo de Gonzalo y jefe de su mujer, se negará a publicar, demostrando una nula sensibilidad hacia él al parecerle poco comercial. Scybilia y Zarco establecen su obsesión por el paso del tiempo con la construcción de sus mundos posibles, en su búsqueda de un lugar mítico y literario, donde los límites del espacio y el tiempo se desvanecen y el autor implícito se entremezcla con los demás como si fuera un personaje más.

Algo similar puede decirse de las otras dos novelas seleccionadas. *Trenes en la niebla* (publicada cinco años después que *La mujer muerta*) es otra forma de plasmar la misma historia “aparentemente” imposible, en las mismas tierras de la provincia de Madrid y por personajes atrapados en un tiempo determinado. Las personas no pueden viajar a través del tiempo, ni siquiera por ningún mítico túnel, pero en el imaginario de Rico ese viaje se hace posible para preservar la memoria de los derrotados en la Guerra Civil española. Por eso, en el otoño de 1983 Joaquín Arias se introduce en el interior de un agujero negro simbolizado por una estación de ferrocarril de la sierra, y aparece casi cuarenta años antes (en 1945) dentro de un terrible campo de prisioneros que construyen una línea férrea que sirva para unir Madrid con Burgos, al hilo de las obras faraónicas ideadas por el régimen de Franco. Existen algunos datos sobre la existencia real del campo de trabajo de la novela, y el mundo posible de Rico les ofrece ser posibles en su texto.

En *Los días de Eisenhower* el tiempo mítico de posguerra se encuentra simbolizado por un vagabundo que aparece y desaparece de la vida del joven protagonista, Diego Velarde, para advertirle de que cada cual tiene que vivir su vida, pero que no debe olvidarse del mundo del que proviene, e incluso del sentido de su existencia. Más de la mitad de la novela se desarrolla en 1959, un año importante para el presente y el futuro de España, por la apertura de fronteras que supuso el viaje a Madrid del presidente norteamericano Dwight D. Eisenhower, el Sínodo



convocado por el nuevo Papa Juan XXIII y las medidas económicas y financieras tomadas por el gobierno para liberalizar una economía dominada por la autarquía y con escaso desarrollo. Este último aspecto no se recoge en la trama, pero es esencial para entender los comportamientos de los personajes, y esos otros mundos paralelos que se observan en la novela y separan a los ricos de los pobres, ya sea comparando el extrarradio donde se sitúa el espacio madrileño del libro -en el barrio de la Concepción y la Ciudad Lineal- con la zona más céntrica, o incluso dentro del barrio de Diego.

En las tres novelas se manifiesta la primera tesis o postulado de los mundos posibles dentro de los mundos de ficción, en el sentido de recoger en sus diferentes tramas un conjunto de estados de cosas posibles sin existencia real, algo que puede trasladarse a las otras dos tesis fundamentales, respecto al carácter ilimitado de esos mundos y a la necesidad de los canales textuales que permiten “reconocer” la ficción como posible, otorgando el referente al que se ha aludido con anterioridad. En sus páginas se recogen aspectos más o menos miméticos, y otros completamente antimiméticos. La rama violenta del Partido Comunista no pretendió matar a Eisenhower mientras se dirigía desde el aeropuerto de Torrejón de Ardoz al centro de Madrid, y pasaba por el puente de la CEA en su cruce con Arturo Soria. No obstante, la novela de Rico ofrece una información detallada que permite hacer pensar al lector que ese hecho pudo haber ocurrido en realidad, así como que el muchacho de catorce años que protagoniza la historia frustrara sin saberlo aquella masacre, junto a su amigo Julio. Este es un aspecto del carácter ilimitado del mundo de ficción creado por el autor. Un suceso de la microhistoria vivida por unos agentes anónimos se convierte en otro suceso de una gran trascendencia para la vida de todo un país.

En *Trenes en la niebla* los ejemplos son aún más abundantes, ya que se podría hablar de la historia casi “mágica” de Amelia Miranda, que es (y a la vez no es) profesora de un instituto de esa misma sierra omnipresente en la literatura de Rico, y ama a Daniel Arias, el protagonista

de la novela, al tiempo que continúa amando la figura de su hermano desaparecido muchos años atrás. Y también de otra figura femenina, Mara, la pareja de Daniel, que es la personificación de la mayor parte de las mujeres de los personajes masculinos de los libros de Rico. Es evidente que la historia central no es otra que la de la desaparición de Joaquín en el mencionado agujero negro que le lleva a convertirse en el escritor de un diario redactado por uno de los miles de jóvenes que murieron durante la Guerra Civil. Muy cerca se estaba levantando un monumento a otro tipo de memoria histórica, el Valle de los Caídos, edificado también con la sangre y el sudor de miles de personas (ver Sotelo, 2009: 79 y siguientes), y lo que hace el autor de esta novela es jugar con los paralelismos de forma que el viejo Braulio Fuentes (uno de los vigilantes del campo de trabajo) afirma tras haber efectuado su particular travesía del desierto: *“Este diario lo escribió un muchacho que murió en una de las explosiones que se provocaban para avanzar en la apertura del túnel... Nunca supe su nombre, mejor dicho, nunca quise saberlo. Ni el suyo ni el de ningún otro preso. Era mejor vigilar a seres anónimos, reconocibles pero anónimos, que tener que recordar un nombre, unos apellidos. Eso los hacía iguales a nosotros, los metía en una familia que los recordaba, que los echaba de menos, los convertía en parte viva de la Historia”* (Trenes: 80).

Para que este conjunto de cosas posibles e ilimitadas otorgue el referente que necesita el texto (que no es, estrictamente, mimético), el autor necesita aportar una serie de medios de acceso al mismo. Este es el tercer postulado de los mundos posibles de ficción, que se cumple gracias a rasgos discursivos y relemas culturales (ver Eco, 1981: 231 y Harshaw, 1997: 135). En ese sentido, la semántica de los mundos posibles recurre a la idea de accesibilidad para representar los contactos entre los mundos posibles. El referente se encuentra en las tres novelas de Rico, ya que poseen multitud de aspectos que lo demuestran. En *La mujer muerta* abundan los comentarios sobre pintura, pues el protagonista es pintor, pero también los ejemplos sobre literatura (la editorial Pégola ocupa un papel importante en la trama) y sobre determinado tipo

de cine. Y lo mismo sucede con las otras dos novelas, lo que permite que sus mundos posibles sean accesibles desde el mundo real.

*La mujer muerta* se inicia en el Madrid del año 1986, y en seguida el narrador (en tercera persona) sitúa “culturalmente” una época dominada por la sociedad norteamericana. Así expone una serie de características: “Jay McInnerney publicaba ‘Luces de neón’, el nuevo realismo invadía las tertulias del país, bullía Nueva York, Manhattan se llenaba de tiburones, y en su reverso, jóvenes escritores se enfangaban en un mundo confuso en el que la basura del Bronx rondaba los salones donde la euforia tenía ese color verde gastado del dinero, un imán de papel y desolación: Burroughs, el viejo poeta de un mundo demolido, escribía de gatos, se hacía gato, vivía en los gatos, se salvaba en los gatos; Carver intuía su muerte, proclamaba su condición de ex alcohólico no anónimo, anunciaba su imposible novela, se ocultaba en la poesía” (La mujer: 25). El contraste es esencial, ya que Gonzalo Porta decide “escondarse” en la aldea más perdida que encuentra con el fin de llevar a cabo su particular travesía del desierto. Había comenzado siendo un pintor realista (uno de sus cuadros se convertirá en uno de los pasadizos que une las épocas y los destinos de los personajes), pero el triunfo le llegará con el arte abstracto, y ahora necesita acercarse de nuevo al realismo. Las conversaciones que mantienen los tres amigos (Monsalve, Illana y Gonzalo) versan generalmente sobre el enfrentamiento entre la pintura realista y la abstracta.

La asistencia al cine de su antiguo barrio es también una nota primordial en la vida de Diego, el niño de *Los días de Eisenhower*. Al poco de comenzar el relato, un Diego adulto recuerda su vida de cuarenta años atrás, y se refiere a la fascinación que provocaban en él y en sus amigos de la pandilla las películas del Oeste que veían en el cine Concepción, y unas páginas después cita los nombres de Pepe Isbert y Ava Gardner, Berlanga, Bardem y Martín Patino. Esos nombres y esas películas conviven en la mente del niño con los tebeos de *Hazañas bélicas*, que poco a poco se convertirán en los grandes libros de literatura que marcaron la memoria colectiva

de los hombres y mujeres que nacieron en la posguerra. En *Trenes en la niebla* la figura de Miguel de Unamuno adquiere un significado relevante (y similar) debido a su obra *Andanzas y visiones españolas*, que tiene en su poder el joven preso que escribe el diario que actúa como reclamo en la historia.

Las tres novelas están llenas de alusiones al cine “diferente” que se hacía en aquella época, empezando por el neorrealismo italiano y llegando a películas como *Calle Mayor* y *Muerte de un ciclista*. Estas referencias permiten a los narradores (ya sea en tercera persona, como se ha dicho, en el caso de *La mujer muerta*, o en primera persona en las otras dos novelas), situarse en un punto de vista que reclama la necesidad del recuerdo y la memoria para que los desastres no vuelvan a repetirse. El problema no son los años de la posguerra, sino el hecho de que existan guerras. Diego Velarde y Daniel Arias observan los conflictos desde fuera, y algo similar le ocurre a Gonzalo Porta. Son espectadores que, página a página, irán entendiendo los conflictos que marcaron la existencia de sus padres o de los amigos de sus padres, incluso de los pensadores e intelectuales que intentaron que España no perdiera el camino del desarrollo social, político, económico y cultural de las naciones de su entorno. Los tres parecen admitir al final que no se puede seguir perdiendo oportunidades en la vida, si lo que está en juego es la idea de libertad.

### **2.1.2. Las características.**

Como se comentará con más detalle al abordar el código epistémico, las novelas de Rico son historias de aprendizaje, aunque sólo *Los días de Eisenhower* esté protagonizada por un adolescente, pues Gonzalo Porta ha superado los cincuenta años y Daniel Arias los cuarenta. No obstante, en todos los casos se produce una progresiva transformación de los personajes en su búsqueda del conocimiento, algo que se pone “semánticamente” de manifiesto al estar creados sobre el principio del enigma y la investigación. En los tres relatos hay que averiguar cosas,

desentrañar misterios, aunque en el fondo lo que están haciendo los personajes es mirarse a su propio interior para tratar de explicarse lo que está ocurriendo (o bien ocurrió) en el mundo que los rodea y terminará afectando a sus más íntimas convicciones sobre la vida y el significado del paso del tiempo.

Los mundos posibles narrativos son “necesariamente” incompletos, un hecho que pertenece a la conciencia de los personajes, el narrador y el propio lector, como oposición a la novela tradicional del realismo, en que todo termina aclarándose de alguna forma. Los mundos posibles de las tres novelas son, claramente, incompletos a los ojos de los protagonistas, una idea que también se transmite al lector, por más que el narrador de *La mujer muerta* se empeñe en demostrar que Gonzalo no está loco, ni ve visiones, o que Diego y Daniel acaben entendiendo algunas cosas de lo que ocurrió con su padre y su hermano, respectivamente. Los misterios son continuos desde que se abren las tres novelas, y, aunque el autor utilice esta técnica literaria como forma de desarrollar sus historias, lo que consigue es establecer la primera característica de los mundos posibles de la ficción literaria: su carácter incompleto, sobre todo porque la función de saturación no puede desarrollarse al máximo en una obra de este tipo. En el siglo XXI se piensa que las series de televisión son las nuevas novelas, porque, gracias a su enorme duración y densidad, pueden aportar más información que una novela. El error de este planteamiento tal vez consista en no comprender que las películas crean también mundos posibles de ficción (en su caso no es una ficción literaria), y que, por su propia lógica, son incompletos.

En *La mujer muerta* se juega con la novela escrita por Scybilia, un autor norteamericano contemporáneo de Hemingway, del que se sospecha que pudo vivir durante un tiempo en Cerbal y la sierra donde se desarrolla la novela. El problema es que cuando se cierra el libro no se tiene claro si ese hecho fue o no cierto. Lo interesante es que como característica de un mundo posible resulta indiferente que se conozca tal respuesta. Gonzalo Porta sabrá gracias a un informe que le envía la editorial Pégola que “*las referencias a su obra son muy breves y poco explícitas; sólo*

se informa de que fue un escritor obsesionado por el tiempo y la muerte, buscador de un lugar mítico, literario, donde los límites del tiempo se desvanecieran. El único libro que ha sido traducido al español es *'The Frontier of Time'*. Según se refleja en una nota a pie de página en una de las historias revisadas, se tradujo y publicó en Chile por una editorial minoritaria, *Ediciones del Umbral, a finales de la década de los veinte*" (La mujer: 138). En el ejemplar que Gonzalo tenía de *The Frontier of Time* había una dedicatoria donde el autor admitía que había estado en Cerbal en 1938, lo que le llevará a preguntarse si ese suceso pudo ser verdad, y a divagar sobre el poder ilimitado del tiempo sobre las personas. El planteamiento es el mismo con relación al otro libro, *Tiempo desahabitado*, escrito recientemente por Jaime Zarco, y cuyo manuscrito caerá en manos de Gonzalo. Este hecho, en apariencia tan simple, comenzará a trastornarlo, reviviendo pesadillas del pasado que le martillean de forma inclemente cuando menos lo espera. Las palabras de Monsalve son tajantes en su conversación con Berta y el propio Gonzalo: "*Ya sé por dónde vas. La historia de un viajero perdido. Fantasmas de la guerra. Los lectores no están para guerras. Eso no vende. Y si no vendes, la editorial no funciona. El tipo llama todas las semanas (un tal Bremant, crítico de arte que dice ser amigo personal de Zarco). Pregunta por Berta, por mí. ¿Quieres ahora salvarlo? Anúnciate en el periódico: Gonzalo Porta, pintor de renombre y redentor de escritores inéditos*" (La mujer: 30). Lo que Monsalve no sabe (y tampoco Berta) es que tanto el libro de Scybilia como el de Zarco son la excusa que Gonzalo necesita para "conocerse" a sí mismo.

Los enigmas y preguntas sin respuesta son también abundantes en *Los días de Eisenhower*, y de alguna manera conforman la estructura de la novela. ¿Qué ocurre en ese chalé del barrio de la Concepción donde van a jugar los chicos de la pandilla? ¿De verdad se ocultan cadáveres en el pozo del jardín? ¿Qué significado posee en la trama la pistola que encuentra la chica de la que se enamora Diego? Y, además, ¿el padre de Diego pudo tener una amante, que también era del Partido Comunista? Bien avanzada la novela, Diego dice que "*guardé los sobres*

*y los recortes en el bolsillo de la chaqueta, me incorporé y, durante algo más de media hora, deambulé sin rumbo por los alrededores del pueblo. Sobre mí se precipitaba un magma de recuerdos y evocaciones afincados en aquellos días del invierno de 1959 en los barrios próximos a la Ciudad Lineal, y en medio de la hojarasca de la memoria se alzaba un sinnúmero de interrogantes entre los que prevalecían varias preguntas cargadas de pasadizos hacia la oscuridad y el desconcierto” (Los días: 188).*

Esta estructura compositiva se repite en *Trenes en la niebla*, donde destacan dos hechos que definen como incompleto el mundo posible de la novela, la ubicación del campo de trabajo de los presos y la persona que encontró el diario del joven, así como el libro de viajes de Unamuno. Daniel intentará esclarecer estos dos enigmas a lo largo de las más de doscientas páginas del libro, pero en realidad no lo logrará completamente, lo que dará lugar a un final abierto, algo consustancial también a los mundos posibles de ficción de la literatura. En la mente de Daniel también queda abierto el enigma de Amelia Miranda, sobre todo con relación a sus sentimientos hacia él.

La segunda característica de los mundos posibles de la ficción literaria hace referencia a la heterogeneidad de los mundos creados. Si los mundos realistas (miméticos) son homogéneos, no ocurre lo mismo con los sobrenaturales y mitológicos. Su propia heterogeneidad otorga referencia a los elementos narrativos que se recogen en la historia, como los personajes, los sucesos, las acciones y las interacciones. La relación entre los dominios no es de igualdad sino de jerarquía, lo que afecta a la constitución interna y al sentido del mundo de ficción (Sotelo, 2012a: 37 y ss). Rico busca que sus dominios se unan por las grandes posibilidades de contactos interfronterizos. Los mundos posibles de sus novelas surgen de la interrelación de los diferentes dominios utilizados. Por ejemplo, el lenguaje de los dos mundos posibles de *La mujer muerta* y de *Trenes en la niebla* es distinto, más detallista y prolijo en la descripción de la vida cotidiana actual de los personajes, y más mítico y alegórico en la descripción del mundo de posguerra. *La*

*mujer muerta* comienza de esta forma: “*El verano de 1986 fue especialmente amargo para Gonzalo Porta. La impotencia frente al lienzo en blanco en que llevaba hundido desde hacía algo más de un año cobró una gravedad inédita con el discurrir de aquellos meses de calima y bochorno, sin que un solo indicio mostrara no ya el fin de una sequía de ideas excepcionalmente largo, sino el ablandamiento de su hostilidad hacia las servidumbres de un mundo artístico al que, con ese cansancio que a veces se muestra con los rasgos del abatimiento o de la depresión, había llegado a repudiar*” (La mujer: 23). La textura de los párrafos contrasta con la forma en que penetra en su particular “mundo perdido”, tras sufrir un accidente con el coche en las montañas próximas a Cerbal: “*Gonzalo se vio desplazado con violencia del asiento y privado de todo control sobre el volante. Sintió un fuerte golpe en la frente y, casi de inmediato, la gravedad de la oscuridad y del vacío. Un silencio denso se aplastó sobre el campo. El Land Rover, volcado sobre el costado derecho, a escasos metros de la fronda que ocultaba el río, parecía un monstruoso animal agonizante*” (La mujer: 200).

*Trenes en la niebla* supone un paso considerable en la complejidad de la textura utilizada por Rico. La novela arranca con estas palabras de Daniel Arias: “*Al comienzo del otoño de 1999, mi vida no presentaba especiales complicaciones. No iba mal la pequeña empresa publicitaria que gestionaba con Pablo Luarca y con Emilio Fonte, dos antiguos compañeros de los años de facultad cuya trayectoria había evolucionado en paralelo a la mía y con quienes, antes, había compartido algunos proyectos que la inexperiencia y la falta de contactos en el sector habían hecho fracasar*” (Trenes: 13) La vida del protagonista está dominada por la monotonía y el confort, y eso se manifiesta en el lenguaje, algo que contrasta con las reflexiones del mismo personaje cuando “accede” al mundo de la posguerra: “*Lejos las obsesiones económicas y publicitarias del despacho, borrosa la presencia cotidiana de Mara y borrosos Pablo Luarca y Emilio Fonte (...), para mí, en aquellos días, sólo parecían existir las demandas de una amalgama de incógnitas, de inexplicables circunstancias que conducían a lo único constatable y*



*real: el diario de un preso y un libro cochambroso de Unamuno. Como telón de fondo, un campo de prisioneros borrado del mapa y, como herida íntima, la inesperada presencia de rastros de mi hermano desaparecido dieciséis años antes”* (Trenes: 90 y 91). En estos ejemplos, se observa que la distancia recorrida es inmensa.

Abordando la tercera característica, se puede decir que los mundos posibles de ficción de la literatura se construyen sobre la propia actividad textual. Tales mundos no se descubren en lugares ajenos a la realidad, ya que únicamente tienen sentido en el texto, que es el lugar donde son trasladados por su autor. Pavel considera que la semántica de los mundos posibles ofrece una visión de la literatura como creación de paisajes ficcionales, un hecho que favorece su pluralidad (Pavel, 1986, y 1997). Gracias a su naturaleza de objetos semióticos, se puede argumentar que los refugios perdidos (o abandonados) en el tiempo y las estaciones fantasmales de las novelas de Rico existen de verdad, así como los escritores desconocidos de los tiempos de Hemingway, los vagabundos que recorren el tiempo y el espacio pidiendo a la gente que no se olvide de sus raíces, y los aventureros que deciden extraviarse en la sierra para aparecer en los campos de trabajo de los sistemas totalitarios, y “los lectores pueden acceder a ellos, temerlos o sentir pena por ellos, hablar y discutir sobre ellos en cualquier momento. Aquí la semántica de la ficción paga parte de su deuda con la filosofía de los mundos posibles al sugerir una respuesta parcial a las preguntas sobre lo que significa la existencia *en* los mundos posibles, y sobre lo que significa la existencia *de* los mundos posibles” (Williams, 1981: 268).

A pesar de que la literatura de Rico recibe la influencia de otros autores (algo habitual en la mayoría de los escritores en la época de la “heteroglosia”), él construye mundos posibles que no estaban disponibles hasta ese momento. Son realidades ficcionales cuyas propiedades, estructuras y modos de existencia son independientes de las propiedades, estructuras y modos de existencia de la realidad. En este sentido, ya se ha aludido a los paisajes de sus novelas, como forma de llenar nuevos mundos ficcionales. A esos lugares habría que unir unos personajes que

nunca se sienten satisfechos con la vida que llevan, y rastrean en la memoria (privada o pública) para encontrar algo mejor. Los mundos posibles de ficción de Rico no se descubren en sitios invisibles o trascendentes, sino que son construidos en su imaginación. Esa creación surge de las actividades culturales que le fascinan a partir de los sistemas semióticos, como el lenguaje, los gestos, los movimientos, las formas, los tonos. Doležel asegura que “las ficciones literarias se construyen en el acto creativo de la imaginación poética, la actividad de la *poiesis*” (Doležel, 1999: 88).

Las obras de Rico, además, poseen una característica propia que las hace distinguibles de las obras de otros escritores, la del compromiso social y literario. En sus novelas late la esperanza en un mundo mejor, de poner los medios necesarios para que no vuelvan a repetirse las atrocidades que salpicaron el siglo XX; en ese sentido es deudor de las obras de los grandes escritores que escribieron con el mismo objetivo ético y moral, aunque la época no coincidiera con la suya. Y, por ese motivo, es interesante reseñar la pequeña biblioteca del padre de Diego en *Los días de Eisenhower*. El mundo comienza a cambiar para el joven cuando descubre a un padre distinto del que pensaba, un padre culto, comprometido, casi intelectual. “*Aunque sabía de su cierta afición lectora, no me sorprendió tanto el hecho de que tuviera en su poder lo que él llamaba ‘biblioteca’, algo inusual en el mundo de relaciones que yo le conocía, como los títulos que la componían (...) Junto a diez o doce títulos de la colección Austral -Unamuno, Azorín, Machado, Baroja, un inexplicable ‘Plenitud’, de Amado Nervo, ‘La rebelión de las masas’, de Ortega-, textos de Pietro Nenni, de Pablo Iglesias, de Lenin, de Togliatti o de Besteiro, editados casi todos en Francia, pude vislumbrar algún libro de relatos de Gorki, su novela ‘La madre’, una gastada edición de ‘Réquiem por un campesino español’, de Sender, varias novelas del primer Delibes, un sorprendente ejemplar de ‘Nada’, de Carmen Laforet, y un sinfín de pequeños cuadernos, en rudimentarias ediciones ciclostiladas, con poemas de Miguel Hernández, de Pablo Neruda o de León Felipe, con romances de la guerra civil, con dudosas*

*traducciones de Bertolt Brecht, de Maiakovski, de Éluard o de Aragon”* (Los días: 153). La cita es larga, pero significativa.

## **2.2. La construcción de los mundos narrativos de sus novelas de posguerra.**

### **2.2.1. Las categorías narrativas de carácter temático.**

Las categorías narrativas son los instrumentos necesarios para elaborar los mundos ficcionales, y están sujetos a restricciones o códigos modales. Por ese motivo es necesario ordenar los elementos a partir de las presentaciones de las novelas (es decir, de los estados iniciales de los mundos que se van a crear), el papel que juega la naturaleza sobre los personajes, las características y vínculos de los agentes ficcionales, los sucesos que se producen, las acciones e interacciones y el papel de los aspectos psicológicos.

#### **2.2.1.1. Los estados iniciales y la fuerza de la naturaleza.**

*La mujer muerta* es un viaje literario al centro del perdón, de la fantasía perdida, de la historia que pudo ser y no fue por culpa de la Guerra Civil, de las dificultades por sobrevivir cuando existen tantas cosas que ocultar y también que recordar. El nuevo Prometeo habita en el mundo, y sólo el arte puede salvar a los seres humanos. Eso es lo que siente, o necesita sentir, el protagonista de la novela, el pintor Gonzalo Porta, y por eso discute sobre el sentido del arte y de la vida con sus amigos, Monsalve e Illana (este último está escribiendo un ensayo que no es capaz de terminar). Tras alcanzar la madurez creativa, Gonzalo entra en una crisis existencial que le llevará a buscar las raíces de su pintura, de sus sentimientos más profundos y complejos, y de la propia historia de un país que se quedó congelada en la memoria, como en tantas novelas posmodernas donde se “espacializa” el tiempo.

Gonzalo ha llegado a los cincuenta años y reconoce que necesita salir de Madrid para recuperar la inspiración. Decide “auto exiliarse” en la Sierra Pobre, en una aldea llamada Cerbal

(una localización que inaugura el espacio mítico de Rico, ya que allí situará otros pueblos importantes para sus novelas, como Brezo y Fresneda). Se siente influido por la lectura del manuscrito que no ha querido publicar la editorial Pérgola, y que un día encuentra en su casa, en poder de Berta. Un escritor desconocido llamado Jaime Zarco ha escrito una novela breve donde “literalmente” es tragado por un agujero negro que le traslada desde las montañas próximas a Somosierra, en los años ochenta, hasta finales de los cincuenta, cuando para algunos aún no se habían curado las heridas de la Guerra Civil. Aquí entrará en un refugio donde se encuentran otras personas atrapadas.

*Los días de Eisenhower* es una novela del tipo *bildungsroman*, narrada por un Diego Velarde que también ha entrado en la madurez. La historia arranca en el año 1959, cuando él tenía catorce años y en España se preparaba la llegada del presidente de EEUU. Como ya se ha comentado, ese fue un año clave, y en la pequeña historia de la novela también lo será para el protagonista, debido a la aventura que correrá junto a sus amigos. El centro de sus juegos es un chalé abandonado del barrio de la Concepción, donde un día empiezan a sospechar que ocurren cosas extrañas, como que sirva para esconder cadáveres y desarrollar actividades ilegales. El hecho de merodear con reiteración por sus alrededores provocará que Diego sea detenido por la policía y deba pasar unas horas en comisaría hasta ser rescatado por su padre, y a que en aquel mismo sitio conozca a Lena, el gran amor de su vida, una niña de su misma edad que también será arrestada en las proximidades del chalé. La parte esencial de la novela es el retrato que Diego hace de sus padres, a los que irá reconstruyendo cuarenta años después gracias a las pistas recibidas (o buscadas) mientras se desarrolla su aventura, que podría estar inspirada, tal vez, en las películas del Oeste que tanto le gustaban, o incluso en los tebeos de *Hazañas bélicas* que devoraba en esa época. En un momento determinado, Diego tiene que abandonar Madrid en compañía de sus padres para “retirarse” a un pueblo de la sierra (el Brezo de la simbología

creada por Rico), y dejar que pasen los años hasta recuperar, de nuevo, las calles de Madrid y conocer la verdad sobre su padre.

*Trenes en la niebla* es la novela de la “anagnórisis” del autor implícito de las novelas de Manuel Rico, de la recuperación de la memoria, casi de la concienciación de una forma de ser y pensar que mucha gente había olvidado durante la transición política, acostumbrada al dinero fácil y rápido, así como al temor a implicarse en unos asuntos que ya parecían resueltos. Daniel Arias es un hombre que vive sin complicaciones. Está separado, como tanta gente de su edad, mantiene una relación sentimental con Mara, una periodista radiofónica, y dirige una empresa publicitaria en un buen sitio de Madrid (situada en la calle María de Molina esquina con Avenida de América). Únicamente existe un hecho que no ha podido controlar en su vida, la desaparición y previsible muerte de Joaquín, su único hermano, durante una excursión con el colegio en la sierra de Madrid. Han pasado más de dieciséis años, pero todavía recuerda ese terrible asunto (que de alguna forma precipitó las complejas enfermedades y muertes prematuras de sus padres). No debe olvidarse que el presente histórico de la novela es el año 1999, y que se desarrolla hasta 2002.

En las tres obras se observa un estado de la naturaleza que marca buena parte de sus páginas, el “frío”. A pesar de que las historias abarcan determinados periodos de tiempo, casi todas las escenas esenciales se desarrollan en otoño o invierno. La nieve, la lluvia, el hambre, la desolación..., son palabras que aparecen continuamente en los relatos. En *Trenes en la niebla* se convierten en una especie de leitmotiv. Como es lógico hay que describir la situación en el campo de prisioneros, pero también le sirven al narrador para proyectar su estado de ánimo y de los personajes que va conociendo a lo largo del libro mientras intenta desvelar sus enigmas. Daniel acude a Brezo debido a la llamada que le ha hecho una mujer que le ofrece datos sobre la desaparición de su hermano. Y lo que dice es lo siguiente: *“La tarde en que acudí a Brezo debió de ser la más lluviosa de aquel octubre. Si de por sí comenzaba ya a oscurecer pronto, el cielo,*

*de un gris plomo cuando dejé el automóvil junto a la pequeña estación de autobuses situada a la entrada del pueblo, anticipaba aún más la noche. Y la lluvia, azotada de vez en cuando por rachas de un viento norteño e intenso, borraba cualquier esperanza de prolongar la precaria luz del día”* (Trenes: 16). La primera descripción del diario es patética e “invernal”, y está fechada el 18 de octubre de 1945: *“Nieva. La nieve y las malas noticias caen sobre el destacamento sin ninguna piedad. Dicen que la última explosión de la dinamita ha unido los dos extremos del túnel (...) Uno de los vigilantes me lo ha dicho. Hablo con él algunas veces, cuando nadie nos ve. Dice que mi juventud le da confianza. Tiene remordimientos, me cuenta la vida de su familia, que pasan hambre aunque menos que quienes estamos presos. Me pide que no desfallezca, que en los presos de hoy está también el futuro de todos. ¡Maldito futuro si hay que hacerlo sobre tanta miseria, sobre tanto miedo, sobre tanta ceguera!”* (Trenes: 25). Estas frases definen parte de los estados de ánimo (de la propia naturaleza) de los personajes. Bien avanzada la novela, Daniel mantiene un diálogo con Mara sobre el hecho de irse a vivir a Brezo, poder seguir investigando sobre el terreno el misterio de la desaparición de su hermano y los sucesos extraños que le ocurren. En cierto momento, ella resume la “gelidez” de la historia con estas palabras: *“Siempre que pienso en Brezo lo pienso en otoño, con paisajes nublados, con días de lluvia o de nieve, yo qué sé...”* (Trenes, 142).

Lo primero que percibe Gonzalo al llegar a su retiro de Cerbal, en el segundo capítulo de la primera parte llamada *“Hijo del silencio”*, es que el viento olía a lluvia, a hierba fermentada y que sobre las montañas había nubes que parecían gigantescas masas de algodón sucio. La tercera parte de la novela se llama *“Noticias del frío”*, y, a pesar de que en algún momento llegue la primavera a Brezo, Gonzalo siempre definirá aquel lugar por *“la luz invernal y breve, las nieblas que empozaban los amaneceres, el gris del aire y los tonos sombríos de las montañas, inseparables del imaginario que había construido a lo largo de los meses de otoño e invierno”* (La mujer: 171).

Las principales escenas de *Los días de Eisenhower* también se desarrollan en otoño e invierno, algo que marca tanto al espacio como a los personajes (ya se ha apuntado). El arranque de la novela es sintomático en ese sentido: *“No es fácil recordar cómo era Madrid, mi ciudad, en el tiempo en que yo, Diego Velarde Quirós, acababa de cumplir catorce años. Corría el otoño de 1959 y sólo puedo evocarla en un blanco y negro que, a veces, mi memoria confunde con el sepia. Son muchos los libros, documentos y artículos retrospectivos que nos hablan de aquel Madrid predesarrollista y sombrío”* (Los días: 13). En el momento en que Diego sepa que tendrá que dejar su barrio para irse lejos de allí, su estado de ánimo sufrirá una evidente transformación, también marcada por el frío. Y lo que intentará será fijar en la memoria los descampados de sus juegos, los viejos tranvías que muy pronto desaparecerán del paisaje de Madrid, y los pinares y choperas cercanos a Barajas. En su cerebro bullía, entonces *“aquel precipitado de imágenes que, a modo de despedida, desplegaban en mi cabeza su maravilloso conjuro. Me di cuenta, quizá por vez primera en mis catorce años, de que empezaba a tener memoria. Y sentí frío. Mucho frío”* (Los días: 98).

Y es lo que siente la última vez que, en compañía de Julio, va a investigar al chalé. Es una tarde de sol frío, en un barrio donde las personas solitarias pasean con abrigos oscuros, como en otras tardes “navideñas” de su vida. Le domina la misma sensación cuando decide despedirse (aunque, al final, no lo haga) de Lena, en una mañana fría y neblinosa, y se baja del tranvía en el cruce con la calle José del Hierro y se dirige caminando hacia la colonia donde vive la niña. Cuando se encuentre con ella, el narrador dirá que *“a los catorce años, la timidez es un fantasma que nos traiciona y aturde”* (Los días: 105), unas palabras que pueden relacionarse con el frío de siempre que embarga al personaje cuando al día siguiente vuelva a quedar con la chica, o cuando al comenzar la segunda parte, y, con ella su viaje a Brezo, escribe esta frase: *“Era un domingo de aire frío y cielo raso y Madrid se me aparecía como una ciudad muerta y abandonada”* (Los días: 132). Estos comentarios adquieren su máxima crudeza al recibir una llamada telefónica

diciéndole que su padre se está muriendo. Han pasado varios años, él vive en Madrid, estudia periodismo en la Universidad Complutense y trabaja en lo que puede. Se despide de la chica con la que sale en esos momentos, y se acerca a la estación de la calle Alenza para coger el autobús de Brezo. Lo que todavía no sabe es que su padre ya ha muerto. Los siguientes párrafos son algunos de los más intensos de la novela: *“Llegué a la estación de Alenza una hora antes y pasé el tiempo de espera -un tiempo que me pareció lento, espeso y frío, un pasadizo interminable- sentado a una de las mesas de la cantina frente a una taza de café negrísimo e indigerible de tan amargo. Recobro aquellos momentos con la calidad con que se recuerdan las pesadillas. Fue una hora eterna en la que sólo la evocación de mi padre y una extraña propensión al fatalismo ocuparon mi mente. Nunca he sabido por qué me empeñaba en imaginarlo muerto. Era un pensamiento (...) que derivó, a lo largo del viaje a través de un paisaje gris y empozado en la niebla y la lluvia, en un piélago de evocaciones”* (Los días: 171).

#### **2.2.1.2. Los personajes.**

Los agentes ficciones tienen características físicas y mentales concretas, se relacionan entre ellos, llevan a cabo acciones de diversa índole, y provocan sucesos que afectan a la acción. Como espejos tomados de la realidad, son la base de la narrativa (aunque sea unipersonal, que es el caso extremo). La literatura de Rico es de personajes que parten de unos estados concretos iniciales, y a los que les suceden cosas que les precipitan a un pasado que no querían reconocer o nadie les había enseñado a hacerlo. Es su forma de evolucionar a lo largo de la trama. Siguiendo la clasificación de Parsons (1980: 22), que distingue entre personajes autónomos, inmigrantes y sustitutos, los personajes de las novelas de Rico son autónomos, creados por el autor a la hora de construir sus mundos posibles. No se observan agentes ficcionales sacados de otros escritores, ni modificación de personalidades del mundo real, a pesar de que utiliza, a menudo, citas de poetas, novelistas, políticos, filósofos, actores y directores de cine, y todo tipo de personalidades reales



en sus historias, pero como forma de dotar a sus personajes de la posibilidad de acceder a su mundo.

Las tres novelas están protagonizadas por hombres, y tanto Gonzalo como Diego y Daniel pueden considerarse personajes redondos que van evolucionando con la acción. Desde el inicio son presentados como personas que parecen haber llegado a un punto de inflexión en sus vidas. En el caso de Gonzalo, es la lectura del libro de Zarco, y posteriormente el de Scybilia, lo que provoca una conmoción en su interior, que, en principio, él mismo cree que está motivada por la evolución de su pintura, pero que pronto deberá reconocer que es más profunda. La metáfora pictórica es esencial en la trama, pero la finalidad de la historia es más ambiciosa. Al poco de llegar a Cerbal, conoce a Mateo, un niño de once años con apariencia de vagabundo, y del que pronto sabrá que su única familia es su abuelo enfermo. Hacía tiempo que había perdido a su padre en un accidente en la montaña, mientras que su madre se encontraba internada en un hospital de enfermos mentales. El abuelo fallecerá en seguida, y Gonzalo decidirá adoptarlo. Este hecho, aparentemente banal, también influirá en su cambio de actitud ante la vida. Es como si la presencia de un niño cerca de él (no tenía hijos) le hiciera ver la vida de otra forma, con los ojos de un adolescente. Únicamente así podría recuperar la memoria anestesiada por la lógica evolución de una historia manipulada.

En esta novela también es importante la “mujer muerta”, simbolizada por varias mujeres e incluso por un paraje real. Por una parte, se encuentra la que Gonzalo pintó en su juventud siguiendo la técnica realista de sus primeros años, y que expuso en 1958, una mujer contemplada por un hombre a la puerta de un cine. El hecho de que la mujer sea observada desde la esquina del cuadro hace pensar en *El túnel* de Sábato y en la película *Blow up*, de Antonioni, basada en el cuento *Las babas del diablo*, de Cortázar. Por otra parte, hay que hablar de la artesana que recorre las montañas de Cerbal acompañada de su marido, y con la que Gonzalo tendrá una breve relación sexual. Su nombre es Amalia Beltrán, y cuando Gonzalo la ve por primera vez ella es

joven, pero al reaparecer en su vida será una mujer madura. A su vez, la “Mujer Muerta” es el nombre de una montaña situada junto al puerto de Navacerrada, que Rico traslada a la sierra próxima para construir su mundo posible y redondear el juego de las metáforas. Como el autor señala en el epílogo a la segunda edición: “La he ubicado en medio de la casi virgen geografía formada por Somosierra, el Macizo de Ayllón y las Sierras Cebollera, de la Puebla y de la Tejera Negra. Su nombre procede no tanto de la cumbre antes aludida como de la denominación que antaño tuvo el pueblo hoy llamado Puebla de la Sierra, localidad que, en el mapa reproducido, en 1865, por Cayetano Rosell en su *Crónica de la provincia de Madrid*, aparece con el nombre de ‘la Puebla de la Mujer Muerta’” (Rico, 2010: 389).

Los viajes que Gonzalo realiza a su propio interior con el fin de desentrañar el misterio de esos parajes de la Mujer Muerta han sido bien vistos por Rodríguez Fischer en el prólogo a la mencionada segunda edición, así como a la utilización del niño que ayuda a Gonzalo a recuperar “la memoria de las raíces” (Rodríguez Fischer, 2010: 12). Esa mirada inocente es la que el autor busca proyectar en su siguiente novela, *Los días de Eisenhower* y también la que va recuperando Daniel Arias en *Trenes en la niebla*, gracias al “niño” que llevan dentro la mayoría de los personajes que conoce a lo largo de la novela, incluido el vigilante arrepentido del campo de concentración.

Diego es el protagonista absoluto de *Los días de Eisenhower*. Todo se observa, se ve y se interpreta desde su mirada. Los lectores recorren el mismo camino que el narrador, se dirigen desde el desconocimiento de una niñez tan sólo ocupada por los juegos y las clases del colegio, hasta la dura “verdad”. La novela empieza siendo el recuerdo de los juegos con la pandilla, que forma con Boro, Aguado, Tadeo y Julio (este último es el que más relevancia adquirirá a lo largo de la historia), pero pronto se centraliza en el misterioso chalé abandonado, para terminar convirtiéndose en una metáfora sobre la memoria de los que perdieron la guerra e intentaron seguir luchando contra el régimen desde la clandestinidad. El personaje de Julio es interesante en

su evidente contraste con Diego. Aunque los dos son de origen humilde, Diego conseguirá salir de su “pequeño” mundo gracias a su paso por la universidad (junto al descubrimiento de la biblioteca de su padre), y su iniciación en el mundo de la escritura, mientras que Julio no seguirá los estudios y tendrá que conformarse con un trabajo digno, pero anodino, como tornero en un taller de Villaverde.

En esta novela las mujeres se quedan a menudo en un segundo plano, incluyendo a la madre de Diego (que está menos desarrollada que el padre) y a las novias de las que habla Diego, empezando por Lena (que sí recibirá una educación ilustrada), y siguiendo con Adela, su otra novia de Madrid, y Adriana, la joven dependienta de la papelería de Brezo. Existe otra mujer significativa en la novela, Herta, la trabajadora de la librería de Fuentetaja, y de cuya existencia se enterará Diego al encontrar una tarjeta suya en un libro de cuentos de Chejov. Con el tiempo sabrá que esa mujer fue el gran amor de su padre, y que ambos pensaban atentar contra la comitiva de Eisenhower en su camino a Madrid desde el aeropuerto. A Diego le interesará más saber cosas de la amante de su padre (cuyo nombre real es Soledad Escribano) que de una terrorista.

El personaje que, en realidad, da vida a la novela es el padre de Diego. Es como si toda ella fuera un homenaje a su figura. Diego no describe tanto algunos de los hechos trascendentes de su existencia para entenderse a sí mismo, sino para entender a su padre, para conocerlo. Tras la muerte del padre, la novela tiene poca cosa que decir al lector, salvo averiguar qué ocurrió realmente en aquellos últimos días del año 1959. El mismo Diego se va retirando del argumento poco a poco, mientras habla de su larga relación con Adela y de su reencuentro con Lena. A él (y a sus lectores) lo que le intriga es enterarse de si su padre amó o no a aquella mujer desconocida que trabajaba en una librería. La parte política, e incluso su “destierro” a Brezo, queda en un segundo plano ante la figura de esa mujer.

### 2.2.1.3. Los sucesos.

Gonzalo comienza a vivir en Cerbal y lo primero que hace es familiarizarse con el lugar: las calles y casas de la aldea, la única taberna, los caminos, las montañas... *“Al norte de Madrid, en las estribaciones de Somosierra, se extiende una realidad muy diferente del mundo urbano. De la autovía de Burgos parten, hacia el este, estrechas carreteras que parecen buscar el centro de un territorio abrupto y solitario: la sierra de Tejera Negra, en cuyo seno se levantan las descarnadas alturas de la Mujer Muerta”* (La mujer: 35). Berta es su contacto con Madrid, y por eso resulta interesante la forma en que se va despegando de su vida. Cada mañana tiene que acudir a la editorial y luego volver a la aldea, pero en ciertos momentos rompe la rutina y se queda en Madrid. Es entonces cuando Gonzalo empieza a recobrase interiormente, viviendo distintas experiencias que influyen en su presente, pero sobre todo en su pasado. No obstante, durante los primeros días sigue sin pintar.

Berta y él hablan de ello:

*“- ¿Y si continúas igual que hasta ahora, sin que una sola idea pase por tu cabeza al lienzo, o al papel?”*

Es una pregunta que le hace su mujer una de las primeras noches después de cenar. Él responde:

*“- Es un riesgo, lo reconozco. Pero no menor que continuar en Madrid. A las pruebas me remito: un año en blanco. Aquí, al menos, rompo con el ambiente que me ha tenido bloqueado. También cumplo ese deseo, del que te vengo hablando desde que nos conocimos, de vivir un tiempo en un lugar solitario”* (La mujer: 38).

Ella le dice, entonces, que la decisión de venir a Berzal la tomó después de leer el manuscrito de Zarco (es el suceso más característico en el arranque de la novela), algo que Gonzalo no discute, aunque en su fuero interno reconoce que este lugar le recuerda los viajes que hacía con su padre de pequeño, *“a la edad incierta de los nueve o diez años en un desguzado*

*autobús de línea, viajes de los que sólo guardaba en su memoria, como gastados daguerrotipos, montañas oscuras y pueblos miserables más allá de la Cabrera”* (La mujer: 28). El padre de Gonzalo era viajante, algo similar a lo que tendrá que hacer el padre de Diego en *Los días de Eisenhower*.

Poco a poco se van presentando personajes ante los ojos de Gonzalo que, como se ha apuntado, le obligan a plantearse preguntas imprevistas y a buscar respuestas tanto en el mundo de Cerbal como en su subconsciente. Entre ellos destacan el niño Mateo, la pareja de artesanos (que insisten en comprarle el cuadro de la mujer del cine, ya que, de alguna forma, es la propia artesana), y, por supuesto, su aventura en “el refugio”. Guiado por la imagen medio fantasmal del jeep de los artesanos al pie de las montañas, Gonzalo se sube a su Land Rover y se dirige decidido hacia las estribaciones de la Mujer Muerta. *“Sabía de las dificultades del terreno, que era imposible que la loma que había atravesado a pie casi un año antes fuera superada por el vehículo que conducía, pero también albergaba la esperanza de poder acceder al otro lado dando un rodeo, de que en el límite de la ladera este, cerca del río, el terreno fuera más practicable, de que quizá pudiera bordear la loma aun a riesgo de que la noche se desplomara sobre los campos y dificultara su pretensión”* (La mujer: 198).

*Los días de Eisenhower* también es una novela de personajes secundarios esenciales que “ayudan” a Diego a desarrollar la trama, despejando sus dudas. En su primera parte la novela se asemeja a la típica historia de adolescentes, con el nacimiento del amor entre Diego y Lena, aunque el trasfondo es más profundo y sugestivo, sobre todo en lo referente al papel del padre y de la época histórica. La visita a la comisaría supone una fisura en la ingenuidad de Diego, así como las conversaciones con el periodista Valentín Eguren, tanto de su padre como las de él mismo. Las escenas que relatan la separación entre el mundo de los adultos y de los niños se encuentran entre las más logradas de la novela. *“En aquellos días en que las emisoras de radio no paraban de cantar las excelencias del imperio americano ni de anunciarnos el paraíso que*

*nos aguardaba tras la inminente visita de Eisenhower, yo tomé conciencia verdadera y amarga de un extrañamiento: el que había comenzado a sentir en relación con el mundo de los adultos, un extrañamiento que compartían mis amigos respecto a sus mayores y que hoy no puedo sino identificar como la consecuencia de mi primera salida a la intemperie”* (Los días: 43).

El Daniel Arias que relata la historia de búsqueda de *Trenes en la niebla* no es un niño, pero guarda cierta ingenuidad, que se intuye en Gonzalo Porta, y es evidente, lógicamente, en Diego. La primera motivación que impulsa a Daniel a desplazarse a Brezo, alquilar una casa allí (la del difundo vigilante del campo de concentración) y pensar en quedarse a vivir en ella, es la desaparición de su hermano. Sin embargo, los sucesos que lo envuelven, comenzando por la pasión que siente por la profesora del instituto, irán convenciéndole de que el tipo de vida que lleva en Madrid, junto a Mara y al lado de sus socios de empresa, puede llevarle a la monotonía y a la sinrazón. Respecto de Amelia, escribe: *“Recuerdo su desnudez frágil y entregada y el calor algo febril de la piel de su vientre contra la mía, la tibieza de unos senos pequeños y firmes contra mi pecho, la boca, ávida y buceadora, indagando con suavidad en los lugares menos visitados de mi rostro. Sentía todo aquello tan real como si se tratara de una prolongación de mi cuerpo, como si aquella mujer que me abrazaba con fuerza mientras parecía ahogar un gemido, aplastaba la boca cerrada contra mi hombro, empujaba hacia arriba el pubis para acoger la dureza de mi sexo y comenzaba a mover las caderas con una lentitud envolvente, procediera de mi cotidianidad, de un mundo conocido y próximo”* (Trenes: 76).

#### **2.2.1.4. Las acciones e interacciones.**

El hecho de dirigirse hacia la montaña de la Mujer Muerta marca un punto de inflexión en el estado de ánimo de Gonzalo y en la evolución de la novela. El personaje está a punto de relacionarse con “otro” tipo de personas, y gracias a ello la historia se sumerge en el verdadero mundo posible que el autor deseaba transmitir al lector. *“Durante algo más de media hora,*

*avanzó por aquella tierra irregular, el vehículo sometido a bruscas oscilaciones y al roce violento de los ramajes, mientras sentía cómo la fiebre encendía su rostro. Al final del recorrido la fiebre se espesaba y, aunque el promontorio se había suavizado hasta convertirse en una planicie algo inclinada que se cortaba de súbito en el barranco que descendía hasta el cauce del río, no parecía fácil ni desprovisto de riesgo continuar hasta el sur”* (La mujer: 198 y 199). A medida que las dificultades del terreno aumentan, Gonzalo extravía aún más sus pensamientos, pensando en la muerte del padre de Mateo por esos mismos lugares. ¿Hacia dónde se dirigía en realidad? ¿Adónde pretendía llegar? ¿Qué quería descubrir adentrándose en un paraje tan peligroso? Eran preguntas que no deja de hacerse. En cierto momento el vehículo perdió el equilibrio, y cuando volvió a recuperarlo, Gonzalo lo detuvo, se bajó y echó a andar para despejarse. Después volvió al Land Rover y arrancó. Unos minutos después chocó contra unas rocas y se estampó contra el volante. Sintió un fuerte golpe en la frente y perdió el conocimiento. Cuando lo recuperó, un desconocido pretendía sacarlo de allí. Poco después le pidió que lo acompañara, con el fin de esconderse del acecho de la Guardia Civil. Gonzalo se dejó convencer, aunque pensando que aquel hombre estaba loco.

*“- Hace mucho frio, es casi la una de la madrugada y no creo que tenga el cuerpo para pasar la noche a la intemperie o para perderse por estos andurriales. Si uno no se libra de los guardias nunca sabe si no acabará entre las fauces de los pocos lobos que todavía sobreviven en las faldas de la Mujer Muerta. Venga conmigo. Puede pasar la noche a cubierto y tomar algo caliente”* (La mujer: 202).

Se subieron en un coche y, al cabo de unos minutos, Gonzalo se apercibió de unas luces que salían de unos edificios decrepitos. Se bajaron, caminaron un trecho y el desconocido le presentó a dos personas. Una era un viejo y la otra una mujer que no reconoció en un primer instante; no tardaría en recordar que se trataba de la artesana. Gonzalo se sentó junto a ellos al calor de una chimenea y trató de tranquilizarse, aunque no lo consiguió al observar que en la

pared colgaba un calendario de 1958. Estaban en primavera, pero el viejo aseguró que realmente era Noviembre, y que la posguerra parecía interminable. Luego le pidió el lienzo en donde Gonzalo “había pintado” a Amalia.

Gonzalo le pregunta si es escritor, después de observar una máquina de escribir entre los diversos objetos:

-“¿Y si lo fuera?

- ¿Americano? -añadió Gonzalo.

- *Suponga que fuera escritor -respondió el viejo- y que hubiera nacido en América hace setenta años; suponga que mi vida hubiera sido, hasta llegar aquí, una continua búsqueda, de un continente a otro, de un lugar al abrigo del tiempo y su devastación; imagine que ese lugar existe, que usted ha llegado a él, que ha atravesado la frontera. ¿Le servirían de algo tales conocimientos?*

- ¿Su nombre es Richard Scybilia? -acertó a decir Gonzalo.

(...)

- *Imagine -prosiguió- que la única realidad es ésta, que ha entrado en una novela del mismo modo que Amalia entró en un cuadro al que usted no dudó en darle un lugar de honor en su casa.*

-*Usted desvaría -balbuceó Gonzalo-. La realidad está al otro lado de las montañas, en Cerbal, en Fresneda, en Madrid.*

- *¿Cómo puede estar tan seguro de que no está aquí, en este interminable tiempo de posguerra? (...) En su lienzo vive ella. Su marido murió hace poco de tuberculosis. Incluso en la agonía se mostró obsesionado por ese cuadro. Cuando lo descubrió en su casa de Cerbal se hizo aún más intenso su deseo de poseerlo. Lo vio meses antes en Madrid, en la exposición, y desde entonces nunca dejó de pensar en hacerse con él para colgarlo junto al otro.*

- *¿A qué exposición se refiere?” (La mujer: 211 y 212).*



Gonzalo sintió un vértigo repentino cuando ese viejo perdido en los parajes de la Mujer Muerta le dijo que hablaba de la exposición de Enero o Febrero de ese mismo año, en la sala de las Hermandades Católicas, junto a la Estación del Norte, una exposición de jóvenes realistas. El problema para Gonzalo es que esa exposición se había hecho en 1958, así que aquel hombre había perdido la razón.

Las anteriores escenas son el momento crucial de la novela, que en *Trenes en la niebla* recobran un vigor insospechado en las páginas en que Daniel resuelve los cabos sueltos de la historia. Uno de los intermediarios para que eso ocurra es también una mujer, Amelia Miranda, la novia de su hermano (que, en muchos aspectos, recuerda a la artesana anterior, y no sólo por el nombre). Después de hacer el amor con ella, Daniel siente miedo. Quería resumirlo todo en el deseo o el instinto, pero era incapaz. Aquella mujer representaba algo especial, aunque en esos instantes aún era incapaz de saberlo. *“Me quedé tendido sobre ella, acariciando con lentitud su pelo, sus pómulos, los contornos de sus labios, pero su silencio, protegido por los ojos cerrados y por una sonrisa tenue, me inquietó de pronto”*. A partir de ese instante, la vida cambiará para él.

La primera llamada de Amelia conduce a Daniel a Brezo, y justifica el inicio de su investigación en torno a su hermano. También será Amelia la que le presente a Braulio Fuentes, el vigilante arrepentido. Luego Daniel saltará al anticuario al que Amelia le compró el diario del joven preso (junto al libro de Unamuno), un tipo que, a su vez, le hablará del ferroviario Onofre Pelayo, que pasa sus últimos días trabajando en la estación de las Delicias de Madrid, y que tal vez tenga información -le dice con cierto misterio no exento de ironía- sobre la estación fantasma donde trabajaban los presos del campo de concentración. Por otra serie de sucesos de menor calado, Daniel asistirá al entierro de Braulio Fuentes, lo que le permitirá conocer a un sobrino del fallecido, Eduardo Ortiz Fuentes, que terminará por ofrecer, directa o indirectamente, pistas

esenciales para resolver el conflicto de la historia, con la colaboración, incluso, de un alguacil del pueblo de Fresneda.

Los hechos relativos a la muerte y el entierro del escritor Ignacio Aldecoa son utilizados por el creador del mundo posible de *Los días de Eisenhower* para volver a unir a Diego con el gran amor de su vida, unos hechos que cobran más trascendencia que los relativos al estado de excepción que se vivió en España en el año 1969, cuatro días después de que Enrique Ruano (el estudiante interrogado por la policía) cayera por una ventana desde un tercer piso. Diego recuerda entonces que, si ya habían pasado diez años desde la España que visitó Eisenhower, todavía se encontraban viviendo en una dictadura. La facultad donde él estudiaba estuvo cerrada más de tres semanas, y se produjeron enfrentamientos entre los estudiantes y la policía. Esa época también fue importante para Diego pues comenzó a escribir su primer libro de poemas, y además leyó a los poetas del 27, así como a Joyce y Kafka. No obstante, el autor con cuyos textos se sintió más identificado fue Aldecoa, quizá porque hablaba con su propio lenguaje y lo hacía de un mundo y unas gentes que era capaz de reconocer. Por ese motivo, el acontecimiento que se quedó grabado en su memoria fue la muerte de este escritor, el 15 de Noviembre de 1969. Diego se acercó al barrio de Argüelles donde vivía Aldecoa, y, aunque no vio físicamente a Lena en esos momentos, unos días después la reconoció en una foto publicada por un medio de comunicación que recogía a la multitud que despidió al escritor. Ella estaba con un hombre mayor.

Otro elemento reseñable en esta novela es el descubrimiento, por parte de Diego, de unas cartas que siempre había guardado celosamente su padre, pero que, tras su muerte, cayeron en su poder. Una la firmaba la enigmática “H” y la otra el periodista Eguren. Junto a las cartas había unos recortes de periódico. Diego dice lo siguiente: *“Guardé los sobres y los recortes en el bolsillo de la chaqueta, me incorporé y, durante algo más de media hora, deambulé sin rumbo por los alrededores del pueblo. Sobre mí se precipitaba un magma de recuerdos y evocaciones*

*afincados en aquellos días del invierno de 1959 en los barrios próximos a la Ciudad Lineal, y en medio de la hojarasca de la memoria se alzaba un sinnúmero de interrogantes...*” (Los días: 188).

#### **2.2.1.5. Los aspectos psicológicos.**

Gonzalo vive asaltado por sus particulares fantasmas desde hace mucho tiempo, que podrían ser considerados, en principio, como los típicos de cualquier artista. El mundo posible de *La mujer muerta* le permite recuperar la memoria de su época realista, siempre en conflicto con su inclinación hacia la pintura abstracta. Su vida en Madrid no le deja salir del túnel donde se ha encerrado, ni enfrentarse a la realidad de una vida tan acomodada como absurda e infeliz. Sus pesadillas no son recientes; en su mente martillean algunos sueños antiguos, en particular tres de esos sueños. Una de las primeras noches de Cerbal, Gonzalo no pudo dormir bien: *“Entre la bruma de aquellos pensamientos prorrumpió una imagen que creía borrada de la memoria: el aeropuerto de Belgrado, el pasillo interminable en que, sin darse cuenta, se vio metido cuando buscaba los urinarios, la puerta que, vencido por la ansiedad, abrió de pronto para encontrarse no en los urinarios, ni en la sala de espera, sino en un cuartucho miserable en el que una mujer burdamente maquillada, los senos grandes y caídos, se entregaba a un hombre corpulento y desaliñado”* (La mujer: 40). También solía asaltarle otra pesadilla, procedente del viaje a Yugoslavia del año 1978 con objeto de una exposición de pintura informalista a la que aportaba media docena de cuadros. Había otra puerta al final del pasillo *“que empujó al borde del abatimiento para descubrir, al otro lado, una extensa planicie iluminada por una luz cenital y en cuya superficie descansaban viejos aviones de hélice de la Segunda Guerra Mundial apresados entre la bruma”* (La mujer: 40). E incluso padecía una tercera pesadilla protagonizada por un payaso que le salía al paso en un hotel de Bérgamo, y que lo atemorizaba casi hasta hacerle sentir pánico.

Cuando sufre el accidente en las estribaciones de la Mujer Muerta, y es rescatado por el desconocido que le lleva a su “refugio” para ocultarse del acecho de la Guardia Civil y de los lobos (algo imposible en esa época de la historia de España, ya que en esa zona ni la Guardia Civil perseguía a nadie ni, por supuesto, quedaban lobos), a Gonzalo le asaltan, de nuevo, las imágenes del hotel de Bérnago y el payaso, el fantasma del padre muerto, el aeropuerto de Belgrado y los aviones entre la bruma. A lo largo de la novela estas pesadillas vuelven a tener protagonismo, como si fueran martilleando el ánimo del personaje hasta caer en las manos de un psiquiatra.

Los interrogantes que definen la trayectoria vital de Diego en *Los días de Eisenhower* marcan sus desvelos anímicos y psicológicos. Hasta que no esté en posesión de la verdad sobre la amante de su padre y los sucesos de aquel invierno de 1959 no podrá reanudar su vida con plenitud. Por tal motivo las preguntas que no deja de hacerse le conducen a la oscuridad y el desconcierto. “¿Quién era Herta? ¿Qué especial interés tenía para mi padre la desaparición de una mujer de nombre Soledad Escribano? ¿Y qué sentido el reencuentro de Valentín Eguren con Julio? Rememoraba aquel tiempo y la rememoración avivaba un sentimiento agrisado, una sensación indefinible ante la presencia de un mundo desconocido que, a la luz de aquellos indicios, mi padre había construido a espaldas de mi madre. Quería recriminarle su traición pero la compasión se imponía. Quería reprocharle que hubiera vivido al margen de nosotros y, a la vez, intentaba entenderle” (Los días: 188).

*Trenes en la niebla* no se libra de la relevancia que adquieren los aspectos psicológicos de los personajes, y de algunos fenómenos por generación espontánea que marcan el desarrollo de los acontecimientos. Su relación con Mara, por destacar un caso, se basa en cierta estabilidad emocional, como admite el narrador en cierto momento: “Aquella mañana, por primera vez, me sorprendí pensando en cómo integrar la amalgama de sombras que gravitaba sobre mí en el mundo que ella y yo componíamos. Mientras llenaba la cafetera y la ponía al fuego, recapitulé

*acerca de la inestabilidad emocional en la que lo sosteníamos, una inestabilidad que, por inevitable, habíamos hecho costumbre*” (Trenes: 40). La aventura donde Amelia le introduce también es una manera de sacarle de esa relación que tampoco le conducía a ninguna parte. Y, de alguna forma, Daniel también lo sabía.

El sufrimiento y la perversión de la conciencia son dos hechos recurrentes en la novela. Se muestran desde el lado del campo de concentración, pero por extensión se pueden aplicar a varios de los personajes, desde España como conjunto, hasta Braulio Fuentes, Amelia, Mara y el mismo Daniel. De ello se habla en muchas páginas, por ejemplo en boca del vigilante del campo: *“Comencé a pasar revista a todo aquello bien avanzada la década de los sesenta. Pero cuando de verdad pensé en escarbar en mis recuerdos de ese campo, fue cuando me jubilé. Entonces ya vivíamos en democracia (...) Sólo me preocupaba mi conciencia. Por eso me dediqué a buscar libros sobre la historia de los campos del nazismo, sobre la vida cotidiana allí dentro, sobre la posguerra en España y en Europa, quería comprender a fondo la capacidad de sufrimiento de los hombres. Y de perversión de la conciencia”*. La gente tenía que olvidar para poder seguir adelante, ahí está la idea general que une las tres novelas que están siendo analizadas. El olvido no sirve para nada si los responsables de las catástrofes no admiten su culpabilidad. De ser así hay que recordar siempre para que no vuelva a repetirse.

### **2.2.2. Las modalidades narrativas**

Junto a la elección y disposición de los elementos narrativos, los códigos o modalidades narrativas son el segundo tipo de restricción del mundo narrativo del escritor a la hora de construir su mundo posible de la ficción literaria, e influyen, decisivamente, en la autenticación de esa ficción. No todos tienen el mismo peso específico en la obra de Rico, aunque sí definen algunas de las características esenciales de sus novelas.

### 2.2.2.1. El código alético.

La dote alética de Gonzalo Porta se sustenta en varios elementos recurrentes en otros personajes del autor, por lo que los comentarios podrían extenderse a Diego Velarde y, de alguna forma, a Daniel Arias. La influencia del padre en los casos de Gonzalo y Diego es evidente, tanto como pueda serlo la del hermano desaparecido sobre Daniel. El efecto de esas conexiones no se reduce al ámbito afectivo y particular de los agentes ficcionales, sino que -teniendo en cuenta el carácter simbolista que recorre buena parte de las páginas de las novelas- posee conexiones más universales a partir de las consecuencias de la Guerra Civil. Los protagonistas de las tres historias no pueden quedarse de brazos cruzados porque, además de perder la relación con algún miembro de su familia, se desvincularían de la realidad que ha definido a España durante el siglo XX.

En el caso de *La mujer muerta*, la metáfora se concreta en el enfrentamiento entre el realismo y lo abstracto, y de alguna manera entre lo mimético y lo antimimético, y con ello en la propia base o fundamento de los mundos posibles aplicados en este estudio. Berta representa lo racional y Gonzalo lo posible, lo inverosímil, o, por utilizar la expresión con la que Doležel titula su libro, lo “heterocósmico” (Doležel, 1999). Gonzalo es consciente de que su mundo y el de Berta están cada vez más alejados, lo cual incide aún más en su afán de recluirse entre las montañas de Cerbal. *“Tenía conciencia de lo absurdo de su comportamiento, de que no siempre en la vida prevalece lo racional y lo previsible, de que a veces hay obsesiones que se cruzan en el camino y se imponen sobre lo que el entendimiento aconseja, y sabía que aquella noche quedaría alojada para siempre en su cerebro no ya por haber estado a punto de sufrir un grave accidente, sino por los rescoldos cada vez más vivos de una experiencia sólo adscribible a la realidad inestable de las pesadillas”* (La mujer: 222).

Tras sufrir el accidente en la parte más abrupta de la sierra, y ser rescatado, Gonzalo le dice a Berta que no sabía que fuera tan peligroso moverse por allí; Berta frunce el ceño, y no

consigue ocultar su extrañeza. Ese día no había ido a trabajar a Madrid, no sólo por estar preocupada por su desaparición, sino por seguir el consejo de Monsalve en el sentido de que le observara con cuidado, ya que creía que su marido tal vez estuviera sufriendo algún tipo de desorden mental, y no tenía nada que ver con el hecho de que Gonzalo fuera un pintor. Estos continuos comentarios en torno a la locura, o a algún tipo de situación próxima, realzan el papel de la dote alética en el comportamiento de Gonzalo, que se concretará en el último tercio de la novela, cuando se inicie su relación con el psiquiatra, en su búsqueda de una explicación de lo racional.

El personaje de Monsalve insiste, a lo largo de las páginas, en un determinado significado del arte y de la pintura, lo que se pone de manifiesto, por ejemplo, en el diálogo que se entabla entre el grupo de amigos cuando Gonzalo decide regresar a Madrid durante un tiempo (e incluso exponer en la capital) tras su experiencia en la montaña. Una noche se encuentran en una terraza del parque de Berlín. Gonzalo recrimina a Monsalve si tiene algo contra su pintura; entonces el editor dice:

*“- En el arte, como en todo, es esencial mantener la coherencia. La improvisación es la peor medicina. Te fue bien con el abstracto, te metes en un camino que desconoces y te das el batacazo. Un batacazo, por cierto, que te anuncié. Me joden los fracasos ajenos, y más si quien los sufre es un amigo de hace casi veinte años. Y luego está el mercado”* (La mujer: 243).

De aquí saltan al libro *Tiempo deshabitado*, y al informe positivo que de él hizo Diego Illana, sin que Monsalve y Berta fueran receptivos, por considerar que era una historia que estaba fuera del tiempo.

*“- Estamos hablando, sí, de esa novela. Por quién sabe qué azares de la vida, Gonzalo lleva meses enajenado con ella, empeñado en que se publique, inmiscuyéndose en la dirección literaria. ¿Y sabes por qué?*

*Illana guardó silencio, un silencio expectante e incómodo.*

*- Pues porque -prosiguió Monsalve- se ha creído la obligación de vivir la aventura de su protagonista largándose a donde Cristo perdió el turbante, porque quien anda enredando para que la editemos es, según parece, un crítico que admira su vuelta al realismo, el único entre mil. Porque...*

*- No estoy bien de la cabeza, ¿no ibas a decir eso? –lo interrumpió Gonzalo” (La mujer: 246).*

¿Qué era real y qué no en la mente de Gonzalo? Mientras se encuentra en el “refugio” de la montaña, intenta dar coherencia a sus pensamientos. Observa al novelista americano que no consiguió ser conocido, a una mujer de “otro” mundo (aunque protagonice uno de sus cuadros) y a un hombre delgado que le ha llevado hasta allí. Sin embargo, será dentro de aquellas paredes cuando sea consciente de que no existe tanta diferencia entre sus sueños y la realidad, como comprenderá cuando regrese a Madrid y vuelva a relacionarse con Monsalve, Illana y Berta, y mantenga el diálogo relatado. Las palabras de Scybilia no dejan lugar a dudas sobre el mundo posible de la novela:

*“- He aprendido en mi ya larga vida -aseveró- que la realidad es algo movedizo. Cuando salí de París y viajé hacia el sur lo hice no sólo porque no me daba por vencido en la búsqueda de ese lugar a salvo del tiempo, sino también porque aquí, en el sur, se ventilaba algo muy serio. Se intentaba violar la voluntad del hombre, torcer el curso de la historia” (La mujer: 214).*

Sus meditaciones también se detienen en el significado del arte, y su conexión con la historia y lo posible o imposible. Unos párrafos más adelante, en la misma página, dice lo siguiente:

*“- En una novela, en una pintura, los límites de la realidad se rompen, sus personajes y sus figuras desordenan el tiempo, lo detienen.*

(...)



*-Pero ustedes parecen vivir amenazados, como si estuvieran atados a un miedo que sólo existe en la memoria de los más viejos de entre las gentes que viven al otro lado de las montañas. Esa es quizá la servidumbre más dura a la que un hombre puede someterse”.*

La dote alética se extiende no sólo a un personaje, sino que por antonomasia se puede aplicar al pueblo español. Las palabras del viejo escritor se dirigen, entonces, a la mejor manera de detener el tiempo y con ello a las bases de la creación artística y de los propios mundos de ficción. Es el momento en que Gonzalo observa la máquina de escribir y tiene la seguridad de que aquel hombre es el autor de *The Frontier of Time*, la novela que había heredado su “hijo” Mateo (y que estaba dedicada por Scybilia al abuelo del niño). También piensa en el libro que ha marcado los últimos meses de su vida, el de Zarco, la novela que defiende con tanto interés el crítico de arte que insiste en recomendarle que vuelva al realismo y se olvide de la abstracción. Gonzalo pregunta al viejo si todavía escribe; este sonríe y lo mira a los ojos. Se encoge de hombros y le responde entre susurros:

*“- ¿Cree usted que hay otro modo de detener el tiempo que no sea la creación artística? (...) Usted pintó a Amalia, la situó a la puerta de un cine en una calle invernal y la hizo habitante de un lugar detenido en el tiempo, la convirtió en parte de este lugar. Quizá ella quiso vivir otra vida, tener otro nombre, habitar en un pueblo al otro lado de las montañas, tener un hijo, experimentar la soledad hasta enloquecer” (La mujer: 215 y 216).*

También es un “tiempo detenido” el que se apodera de la estación de *Trenes en la niebla*. Siguiendo la información que ha recibido en Brezo, Daniel se dirige al Museo del Ferrocarril de Madrid, con el objeto de entrevistarse con el viejo ferroviario Onofre Pelayo.

*“... De cosas que se cuentan en algunos pueblos de la zona. Dicen que allí dentro, en su edificio, se había detenido el tiempo en algún invierno de los años cuarenta, cuando se estaba construyendo el trazado entre Madrid y el valle. Siempre ha estado medio abandonada, sin personal, lo que ayuda a ese tipo de leyendas. También se cuenta que, desde los primeros años*

*setenta, la guardia civil perdió allí el rastro de varias personas de las que se había denunciado su desaparición” (Trenes: 192).*

Los conductores de los trenes tenían que disminuir la velocidad de las máquinas al pasar el viaducto sobre el río Lozoya, ya que se adentraban en la niebla, y en el andén de Fresneda se veían hombres desharrapados que se calentaban en hogueras. Algunos estaban pelados al cero, otros tenían barbas enormes, y todos estaban vigilados por soldados o guardias con enormes capotes. Esos sucesos se llegaron a contar, incluso, en los años ochenta y noventa, o sea que no hacía tanto tiempo.

La alusión a los mundos posibles es una constante de esta novela. Mientras Daniel está hablando con el anticuario de Brezo, piensa que *“había muchos mundos que convivían con el que yo había elegido. Aquel vendedor de antigüedades era un loco de los ferrocarriles y en Fresneda había conocido a un viejo que confesaba ser un loco de los campos de concentración. Pensé que eran la representación de dos mundos con una lógica propia, ajena a cualquier otra. Pensé, de manera fugaz, en otros mundos no sólo posibles sino realmente existentes”* (Trenes: 95). Daniel piensa en esas personas que no valoran el dinero por encima de todo, los bibliófilos, los poetas, los entomólogos, los locos por los aviones... A medida que va atando cabos sabe que le asalta *“la sensación de estar perdiendo pie en la realidad, el miedo a la distorsión de la conciencia”* (Trenes: 91).

Diego necesita saber qué pasó en aquellos tiempos de la visita de Eisenhower a Madrid para no perder ese “pie en la realidad” y sentir “la distorsión de la conciencia”, como ha ocurrido con los otros protagonistas. Los mundos invisibles (que, de alguna forma, son mundos híbridos entre lo natural y lo “sobrenatural”) se representan, para él, en el régimen de Franco y en los silencios de su casa. Diego habita su propio mundo de adolescente en compañía de sus amigos, pero poco a poco comprende que existen otros mundos a los que aún no ha tenido acceso. *“Inesperadamente, como si en aquel mundo todavía desconocido se incrustara mi experiencia*

*más reciente en la ciudad volvieron a mí la angustia y el vértigo que, a partir del encuentro de mi padre con Valentín Eguren en el café cercano al paseo del Prado, llegué a sentir al descubrir que mis padres -sobre todo mi padre, aquel hombre que ahora me miraba fijamente mientras troceaba con el tenedor una tortilla francesa- eran propietarios de un mundo secreto, de un universo al que yo no pertenecía y del que tardaría mucho tiempo en conocer las claves”* (Los días: 140). Cuando descubra la tarjeta de Herta y las cartas, tras la muerte de su padre, este tipo de pensamientos retornarán a su cerebro, y le obligarán a plantearse muchas cosas que eran impensables hasta entonces. La típica valoración de un hijo hacia su padre se convertirá en algo cercano a la divinización.

#### **2.2.2.2. El código deóntico.**

Esta modalidad narrativa también tiene relevancia en los mundos creados por Rico, ya que, por distintos motivos que han sido aludidos con anterioridad, buena parte de la “historia” ha sido mal contada durante mucho tiempo, o incluso ocultada. Gonzalo termina siendo estudiado por un psiquiatra como una especie de prueba (o castigo) que permita a su realidad paralela adquirir una base científica. En un mundo posible no es necesario efectuar tal demostración, pero sí es relevante en este libro. Monsalve y Berta son los que insisten en que sea internado en un psiquiátrico, quizá porque *“frente al mundo imaginario y clandestino con que Gonzalo convivía, Berta buscaba el sendero de lo razonable; pensaba en una depresión mal curada, en que el año en Cerbal sólo había ido un remedio para un mal cuyos orígenes se remontaban al año anterior y, más allá, al comienzo de su sequía artística casi dos años atrás”* (La mujer: 265). Monsalve, en la misma página, dice que: *“Quizá Víctor Joyma, un psiquiatra de mucha confianza al que conozco desde hace tiempo, pueda ocuparse de él, pero es fundamental que Gonzalo esté de acuerdo en acudir a la consulta”*.

La visita a ese psiquiatra es el “castigo” que Gonzalo tiene que pagar, pues no es lógico que siga diciendo lo que dice, y sobre todo teniendo pesadillas que se acercan a lo enfermizo. De seguir así se produciría la parálisis de su vida, de cualquier tipo de acción que quisiera realizar a partir de ese momento. Este código está asumido por agentes ficcionales muy conocidos en la historia de la literatura como Hamlet, Raskolnikov y el mismísimo don Juan como consecuencia de su enfrentamiento con la realidad y el hecho de saltarse las normas, lo que da lugar al hombre extraordinario que la sociedad es incapaz de entender, y por eso queda “extramuros” de la misma (Sotelo, 2012a: 48).

Las palabras del doctor Joyma, tras la primera visita de Gonzalo, son interesantes en este sentido: *“Ha buscado salir de la crisis volviendo al pasado, refugiándose en una zona segura y conocida de su memoria. El manuscrito fue el puente que, en conexión con sus recuerdos infantiles de esa zona de la sierra, acabó por llevarlo a Cerbal”* (La mujer: 272). En opinión del psiquiatra la presencia de Mateo en su vida reforzaba esa tendencia, llevándole a la realidad que él había vivido en los años cincuenta, lo que explicaba que en la pesadilla se viera en una aldea perdida o detenida en el tiempo.

Y lo mismo ocurría con sus alucinaciones, que siempre se referían al pasado. Ahí estaba la explicación, además, de su regreso a la pintura realista, ya que el abstracto le había conducido a un callejón sin salida. ¿Qué es lo que tenía que hacer si deseaba recuperarse? Descansar, nada más, intentar llevar una vida tranquila, por ejemplo junto al mar. Y eso es lo que harán Berta, Mateo y él desde ese instante, irse durante un tiempo a un pueblo que tuviera mar, lejos de la montaña de la Mujer Muerta. No obstante, Gonzalo debe tomar ansiolíticos, ya que el alcohol lo tiene prohibido.

Su problema es que vuelve a reaparecer en su vida el crítico Bremant, que continúa defendiendo la publicación del manuscrito de Jaime Zarco, así como la propia madre de este último. Las palabras de Bremant resultan esenciales en la historia al buscar el paralelismo con el

cuadro de Gonzalo sobre la mujer del cine: “*Usted ha reflejado el mismo misterio que Jaime. Las tierras y las gentes que aparecen en sus lienzos existen, son las mismas que visitó y conoció Jaime*” (La mujer: 289).

El mundo “prohibido” es la línea conductora de la narración de Diego en *Los días de Eisenhower*, y un buen ejemplo de ello se encuentra en la pistola que une a Diego con Lena y a su padre con Herta, una pistola que no se dispara en ningún momento, entre otras cosas porque el atentado que preparaban los dos miembros de esa facción del partido comunista nunca se llevó a cabo. Ahí tienen los dos niños (tanto Diego como Julio) el castigo por entrometerse en el mundo de los adultos. La niña le dirá a Diego que se encontró la pistola entre unos matorrales del jardín del chalé abandonado, y eso le induce a pensar que “*de entre los dos era yo quien estaba en posesión de las claves que podrían hacer que el salto a la fama, a las páginas de sucesos de los periódicos, a la radio, a la televisión o al No-Do con que soñaba mi amigo Julio y del que días antes me había contagiado, fuera una realidad*” (Los días: 73). La realidad será dura con Diego, y en cierta medida terminará difuminándose cuando entierre la pistola al pie de un viejo roble cerca de su casa de Brezo, en el camino que conduce al río. Este hecho anodino, al menos en apariencia, llevará a Diego a la librería Fuentetaja de la calle San Bernardo y después a hablar con Eguren. Tenía que desentrañar, de una vez, los enigmas que habían conformado la vida de su padre.

Este código deóntico atraviesa la novela *Trenes en la niebla* desde el principio al final, pues en todas sus páginas se relata la historia de un castigo casi divino (o al menos simbólico) en la piel de los trabajadores de la línea del tren. El muchacho del diario representa a cualquier joven en esas circunstancias, y por eso pudo ser Joaquín perfectamente. El mundo posible de Rico sugiere que en él se reflejan los jóvenes de todas las épocas bajo la opresión de cualquier dictadura. Ya se ha aludido a este hecho, porque es la clave de la novela. El diario es el pasadizo por el que llegan trenes de otro tiempo hasta la realidad del presente, “*una puerta a un mundo*

*desconocido*” (Trenes: 29), de valor “*incalculable para la memoria de varias generaciones*” (Trenes: 38).

Daniel investiga el lugar donde se ubicaba el campo donde se escribió el diario, pero, en principio, le es imposible encontrarlo. Este rastreo le sirve para fijar algunos otros aspectos terribles. “*El Valle de los Caídos, la utilización de algunos meses de 1939 del estadio del Rayo Vallecano como campo de concentración, un destacamento de trabajos forzados y redención de penas en Venturada, a cuarenta kilómetros de Brezo; sólo alcancé a encontrar esas referencias*” (Trenes: 38). Así resumía acto seguido “*la historia de la infamia en la provincia madrileña (...) El testimonio del preso quedaba varado en un vacío terrible, en un silencio que insultaba a la memoria de las nuevas generaciones de los hijos y nietos de la derrota de abril de 1939*”.

### **2.2.2.3. El código axiológico.**

No puede decirse que las novelas estudiadas recurran al viaje como forma de adquisición de valores, aunque los personajes necesiten desplazarse a una región mítica imaginada y creada por el autor. En *Trenes en la niebla* se parte del año 1999 y se llega a 1945, en busca del campo de concentración, y ocurre lo mismo con *La mujer muerta*, cuya trama empieza en el año 1986 y retrocede hasta 1958 para habitar el mundo posible de la sierra donde el tiempo parece haberse detenido. En *Los días de Eisenhower* se retrocede igualmente, ahora al invierno de 1959, aunque en este caso sea a través de los vaivenes de la memoria, lo que le servirá al narrador para hacer un viaje hacia adelante desde ese año emblemático de la historia de España hasta el presente de la novela, en 1999. El código axiológico adquiere un papel destacado al combinarse con el epistémico.

La descripción del amor filial es esencial en la trama de *Los días de Eisenhower*. Diego siente que su mundo se derrumba cuando conoce el adulterio de su padre con la empleada de la librería, pero, aun así, y a pesar de su corta edad, intenta comprenderlo. Su padre es un buen

hombre, callado y enigmático, pero que siempre los ha tratado bien en casa, tanto a su madre como a él. Su vida paralela es cosa suya, piensa el muchacho en el momento crucial, y, aunque duda a la hora de defenderlo cuando Eguren le cuenta la verdad de lo sucedido (la verdad oficial, por supuesto, la que había asumido el partido como más probable), al final relata al periodista lo que sucedió en realidad, su participación estelar en la trama del atentado frustrado a Eisenhower, junto a su amigo Julio. Al final todo quedará en un juego de niños, a pesar de que algunos se estaban jugando la cárcel y tal vez el garrote vil. Es posible que la amante de su padre terminara en el fondo de aquel pozo abandonado tras ser detenida por la policía secreta, incluso que el cadáver no perteneciera a esa mujer o que no existiera ningún cadáver. Lo relevante para Diego es que decidió confiar en su padre.

El hecho de que se convierta en profesor en el pueblo de la sierra donde tuvo que exiliarse su padre por “intentar” cambiar el mundo, no deja de ser un homenaje a esos maestros de la República que intentaron cambiar el mundo inculcando a sus alumnos otra forma de ver la vida, quizá las enseñanzas del krausismo y la Institución Libre de Enseñanza. Después el mundo se derrumbó, pero su semilla quedó para siempre en el imaginario colectivo de muchos españoles. Por eso el amor filial que enaltece esta novela se convierte en un amor más amplio y complejo.

El amor fraternal se encuentra en la base de *Trenes en la niebla*, e impulsa a Daniel a vivir su aventura en las tierras de Brezo. También es interesante el amor sentimental, incluso el sexual, que siente Amelia por Joaquín y le hace viajar del norte de España a la provincia de Madrid para perseguir la sombra de un desaparecido, su primer amor, tal vez su único amor, un sentimiento profundo que comenzará a sentir por Daniel para mantener viva la imagen de su hermano. Daniel entiende la actitud de aquella mujer desconocida cuando conoce la verdad. El mundo posible irradia mayor pesimismo que el anterior, a pesar de que la última escena del libro invita al optimismo. Después de que Amelia le visite en los primeros días del año 2002 para

cerrar, por completo, el círculo de la historia que había comenzado con su llamada de un mes de Octubre de 1999, y se despida de él, Daniel escribe que *“desde la ventana la vi cruzar la calle y detenerse en la acera de enfrente. Al poco, un automóvil de mediano tamaño se detuvo a un par de metros de ella. Amelia miró hacia arriba, hacia la ventana donde yo estaba, y después abrió la portezuela del coche y se perdió en su interior, en la parte trasera. El coche arrancó de inmediato y se dirigió, calle abajo, hacia el norte de Arturo Soria, en dirección a la carretera de Burgos. Antes de que girara en Carril del Conde, creí ver, a través del cristal de la ventanilla trasera, una cabecita junto a la de Amelia. Será su hija, pensé* (Trenes: 201). Esa niña es la “esperanza” que brinda la ficción a sus lectores. La posibilidad de que aquella niña fuese la hija de Amelia se convierte en la metáfora que cierra la historia narrada. Las circunstancias han querido que ni Joaquín ni Daniel sean sus padres, pero el amor de Amelia hacia ellos se plasmó en su hija.

Los comentarios sobre ambas novelas se pueden sumar en el caso de *La mujer muerta*. El amor filial se ejemplifica en la relación entre Gonzalo y Mateo, extensible al amor entre Gonzalo y su padre, mientras que el amor sentimental y sexual tiene cabida en ese mundo en las figuras de Berta y Amalia. Gonzalo ama a su mujer sin pasión, pero la necesita a su lado, sobre todo cuando le asaltan sus clásicas pesadillas y necesita pegarse a ella y sentir su calor. Berta es parte de su vida, de su crecimiento como persona y artista. Sin embargo, ella no consigue entender el significado del mundo paralelo que Gonzalo descubre en las montañas de Cerbal. En ese lugar aparece otra mujer que ya formaba parte de su mundo desde siempre. La mujer muerta, la mujer del cuadro del cine, Amalia Beltrán, o cualquier otra mujer que represente lo inverosímil, lo irracional, el impulso que mueve la mano del pintor, es tan necesaria como la presencia de Berta. Con esos dos tipos de mujeres Gonzalo efectúa su particular viaje al interior de sí mismo a través de las estribaciones de la Mujer Muerta. Y descubre el sentido de lo bueno y lo malo, de lo positivo y lo negativo.



#### 2.2.2.4. El código epistémico.

Las novelas estudiadas utilizan multitud de testimonios para aclarar los enigmas, ya sean cartas, artículos de periódico, libros o entrevistas. Los protagonistas siempre acuden a ellos para entender lo que ha ocurrido. Diego ya sabe, por ejemplo, que en torno al año 1969 se siente responsable de su futuro. Trabaja duramente en una empresa de cartonaje mientras asiste a la facultad y vive un idilio apasionado con Adela; por la noche escribe su libro de poemas, cada vez más convencido de que quiere dedicarse a la literatura, aunque tenga que trabajar en otras cosas para subsistir. Es decir, de alguna forma su vida posee un orden y una lógica. Dentro del código epistémico hay que reseñar que el lugar donde decide enterrar la pistola es Brezo, un hecho significativo pues allí vivirá su madre hasta su muerte y él volverá para trabajar en el instituto como profesor de literatura. Allí también acudirá una madura Lena para comenzar una relación estable y definitiva con él. No obstante, hasta llegar a ese final “feliz”, Diego deberá alcanzar el “conocimiento” definitivo sobre todo lo que ocurrió con su padre y el chalé del barrio de la Concepción.

El punto de inflexión de la novela se produjo cuando regresó a la librería de la calle de San Bernardo y el librero le *“habló de la naturaleza política de la relación de mi padre con Herta, lo que confirmó mis cada vez más crecientes sospechas de que mi padre tenía vínculos con la resistencia al Régimen; también insistió en varias ocasiones en que Herta era el nombre clandestino de Soledad Escribano, y me reveló que en diciembre de 1959 tenía encomendada una misión muy importante y peligrosa relacionada con la visita del presidente americano...”* (Los días: 196). Por el resto de cosas que le cuenta, Diego acabará suponiendo que Herta fue asesinada y la enterraron en la casa abandonada, a pesar de que la versión oficial era que se había ido al extranjero. Su familia la buscó por todas partes, pero nunca supo la verdad por completo. Diego tenía más preguntas:

*“- ¿Y por qué, diez años después de aquel invierno de 1959, está todavía investigando, o hurgando en la herida, un periodista de Informaciones...?”*

Como el librero no le despeja las dudas sobre el interés de Eguren en ese caso, Diego decide avanzar en su investigación, y hablar con el periodista. No obstante, primero tendrá que reencontrarse con Lena (como ya se ha expuesto), despejar las dudas sobre el origen de la pistola y comprobar que aún sigue enamorado de ella. La conversación con Eguren aporta información por ambas partes. Después de que Diego cuente los episodios que había vivido, el periodista aborda las cuestiones esenciales.

*“- Aunque cueste creerlo, en aquellos días nos jugamos la vida, muchacho. Se la jugó Herta y todo indica que perdió la partida, que, como te ha dicho Darío (se refiere al librero de Fuentetaja), la hicieron desaparecer. Pero tu padre y yo, y algunos otros que desde hace años viven en el extranjero, logramos librarnos de tan trágico destino... Estoy seguro de que ese caserón, o palacete, al que acudíais, era un centro de detención, quizá de tortura, en el que, además, almacenaban, antes de destruirla, la propaganda que lograban incautar en las detenciones... Hoy es un edificio abandonado, un lugar muerto... (Los días: 210). Entre su amigo Julio y él se encargaron de desbaratar el atentado, al arrojar los cables y la dinamita a un pozo cercano como si todo hubiera sido parte del juego; por supuesto que nunca supieron quién había puesto aquello bajo el puente de la CEA, ni qué significaba ese material. Lo terrible para él, en ese momento de su vida, será enterarse de que el atentado lo iban a ejecutar Herta y su padre, y que, al fallar, fueron acusados de traidores por sus propios compañeros. La mujer cayó en manos de las autoridades, mientras que su padre (y su familia) tuvieron que “ocultarse” en un pueblo para guardar las apariencias, tanto ante el partido como ante las autoridades del régimen político.*

El mundo posible de la novela recupera, poco después, los cables y la carga de dinamita, que seguían en el mismo sitio donde Julio los arrojó, y que Diego acabará “regalando” a Eguren,

antes de que este desaparezca, físicamente, de su vida. El periodista tendrá un último gesto al enviarle un sobre por correo a Brezo, un tiempo después. Esa última información también será importante en *Trenes en la niebla*. “*Abrió el sobre (...) Dentro de él había un ejemplar del diario L’Humanité, del 6 de marzo de aquel año (...) No fue el titular de una noticia lo que, de pronto, me conmovió, sino el rostro joven de mi padre, al que reconocí al instante en una fotografía que nunca antes había visto (...) La imagen estaba impresa en una de las páginas finales y era el soporte gráfico de un largo artículo, entre la necrología y la semblanza, firmado por un corresponsal de Madrid en el que se aludía a mi padre como uno de los artífices de la azarosa reconstrucción del Partido Comunista en la posguerra*” (Los días: 251).

Diego se aprenderá de memoria las palabras del autor del artículo:

“*Emilio Velarde fue un hombre con la conciencia dividida: quiso ser escritor y nunca tuvo la oportunidad de cumplir ese propósito. Amó a su mujer y, a la vez, amó a una quimera. Se propuso hacer realidad un sueño que el paso del tiempo y la evolución de la realidad política de Europa y de España han demostrado imposible y desatinado. En el amor y en el sueño le fueron la vida y el destierro*” (Los días: 251 y 252).

El joven no tarda en comprender que aquello ha sido escrito para que él lo lea, y para que por fin conozca el valor de su padre, su auténtica personalidad. Poco después se encontrará en Brezo con el viejo “fantasma” que recorre la novela, que le recordará que “*la desmemoria y el olvido crecen si la palabra se rinde...*” (Los días: 254).

La resolución de *Los días de Eisenhower* guarda cierto parecido con la que se producirá tres años después en el mundo de ficción de *Trenes en la niebla*. La autenticación de la historia necesita de una serie de pruebas objetivas como consecuencia de la densidad de la trama. Eso es lo que ocurrirá cuando Daniel se quede solo en la casa alquilada de Brezo y se disponga a revisar los “cachivaches” que el sobrino del antiguo dueño no ha querido llevarse a Madrid, cordeles de distinto grosor, viejos calendarios de bolsillo, un transistor sin pilas ni antena, fundas de gafas,

bolígrafos, postales, unas cintas de casete... Observará todo aquello sin entusiasmo hasta que, casi de forma mecánica, lea la carátula de las cintas y preste atención a lo que estaba escrito en una de ellas: “Sobre *Andanzas y visiones españolas*, de Unamuno”.

Daniel escuchará aquella cinta con una copa de coñac en la mano y el corazón encogido; después la transcribirá con sumo cuidado. Había sido realizada por Amelia con destino a Braulio Fuentes: “*Querido amigo Braulio; cuando oiga esta cinta, estaré lejos de Fresneda, lejos de Brezo y del valle. Habré vuelto a la pequeña ciudad del norte de España de la que partí un día de septiembre de 1999 con una excedencia de un año para asuntos propios. Aunque nunca se lo dije, soy profesora de Historia en un instituto de mi ciudad y mi nombre real nada tiene que ver con el de Amelia. Digamos que me llamo Ana. O Aida. O Almudena. Da igual. Quédese con una sola certeza: comienza por A*” (Trenes: 176).

El concepto de verdad literaria puede identificarse con el de coherencia interna del texto narrativo y depende del acuerdo con los hechos que están reflejados en él. La credibilidad del narrador (básicamente el narrador impersonal) queda a expensas de la relación entre sus afirmaciones y los acontecimientos narrados. Se trata de una verdad interna al mundo del texto, avalada por él, que puede entrar en contradicción con el mundo actual. En el texto de *Trenes en la niebla*, el mundo posible que se ofrece al lector es coherente internamente, y eso lo hace creíble. Doležel reclama la posibilidad de una autonomía completa de los mundos ficcionales respecto del mundo actual (Garrido Domínguez, 1997: 22). La existencia en un mundo posible es una propiedad intensional, y no tiene sentido que se realice un planteamiento basado en el concepto extensional de verdad. El acto de habla narrativo de la construcción de mundos no se identifica con actos de habla como afirmar la verdad o la falsedad, la mentira, la imitación o el fingimiento. La semántica literaria no debe basarse en esos actos de habla (referenciales). Eco ha señalado que la semántica intensional (construcción de tramas, maneras de caracterización, mundos narrativos, figuras poéticas) es el núcleo de la teoría literaria y de cualquier teoría

semiótica del significado (Eco, 1976: 58 y ss). Joaquín Arias había viajado en el tiempo hasta el campo de concentración, y se había llevado consigo un diario y un libro de Unamuno. Una vez allí se había puesto a escribir sobre las miserias de su vida y la de sus compañeros. Sin embargo, se había dejado una novia en su época real, así como una familia.

Amelia se aferraba a una explicación inverosímil, porque *“es imposible que en 1945, en el destacamento, como usted lo llama, pudiera encontrarse un libro editado casi veintitrés años después (...) ¿Es tan descabellado suponer que se metió en las ruinas de la estación a curiosear y que allí se encontró con otra dimensión del tiempo, de la Historia, se metió en aquel fatídico año en que usted era guardián de un campo de concentración, que fue apresado y encarcelado y condenado a trabajos forzados en el destacamento?”* (Trenes: 177). Aquella mujer se marchó de Brezo con su miedo a cuestras, sus dudas sobre la realidad y el amor que había empezado a sentir por el hermano del novio adolescente que desapareció cerca de allí el año 1983 y murió en la construcción de la vía del ferrocarril Madrid-Burgos en 1945.

Daniel y Amelia aún se verán otra vez, cuando ella le busque en su piso de Madrid y le muestre una fotocopia con la relación oficial de los presos de aquel campo de concentración, formada por tres folios. Era de la Dirección General de Instituciones Penitenciarias, y recogía a los condenados con destino en el Destacamento de Fresneda, de 15 de octubre de 1945, *“Sexto Año de la Victoria”*. En el primer folio habían marcado una línea completa con un señalador de tinta donde podía leerse el nombre de su hermano, y su edad. Por si las pruebas no resultaran suficientes, Amelia aún le mostrará algo más, un libro titulado *“Los esclavos de Franco”* que guardaba una fotografía de la Agencia EFE donde aparecía el rostro de su hermano.

Estos aspectos relativos a la búsqueda del pasado, de una identidad, del verdadero lugar que se ocupa en la historia, están claramente planteados en *La mujer muerta*. No obstante, la complejidad es mayor, ya que se interrelacionan varios aspectos que van desde el mundo del arte y la política a los sentimientos más íntimos. La obra de Zarco, por ejemplo, está conectada con la

“vivencia” de Gonzalo en el refugio de la Mujer Muerta; si en la editorial Pégola no la quieren publicar es porque ni Monsalve ni Berta creen en la recuperación de Gonzalo. Tendrá que ser el otro amigo, Illana, el que se ponga de parte del mundo posible del pintor. El misterio del que hablaba Zarco era el que había reflejado este en su cuadro “realista”. Varios párrafos resumen lo dicho, cuando Bremant lea a Gonzalo algunos de los apuntes que utilizó Zarco en su novela, escritos unos años atrás. *“El frío era muy intenso cuando, al final del camino, descubrí las luces. Caminé hacia ellas, hasta descubrir su origen; eran viejas farolas que se levantaban en un paraje de escombros (...) Caminé sin rumbo entre las ruinas hasta que frente a mí apareció la silueta algo encorvada de un hombre (...), un anciano cuyo rostro cubría una barba blanca (...) Cauteloso al principio, confiado después, lo seguí hacia el interior de la casa. Entré en la habitación que sólo alumbraba el fuego de la chimenea. Una mujer, absorta frente a las llamas, parecía esperarnos. El viejo me ofreció una silla y me senté a su lado. No hablaban. Sólo miraban hacia el fondo de la chimenea como si posaran para un pintor invisible. En la habitación había un calendario de 1958 y una vieja radio de galena. Tuve la sensación de que siempre había buscado aquel lugar. Ya no tenía miedo y una tranquilidad inmensa se adueñaba de mí”* (La mujer: 291 y 292).

Aquellos “documentos” autentifican el relato, y ofrecen a Gonzalo la oportunidad de pensar que no está loco, que él también entró en el mundo perdido de 1958 al igual que otras personas, como el mismo escritor Scybilia. Su amigo Illana también lo admitirá poco después. El narrador en tercera persona se comporta, desde ese momento, como un mediador de información adquirida por otras fuentes (algo similar a lo que ocurría en las anteriores novelas), por eso son importantes todos estos documentos, para que triunfe la convención sobre la imitación. Así, en la página 314 el tabernero de Cerbal le cuenta a Gonzalo cómo han sido encontrados dos cadáveres en la sierra, un viejo y una mujer joven, dentro de un coche antiguo. Es una información de la televisión, pero ninguno duda de su veracidad. La Guardia Civil dijo que podían llevar allí treinta

años. Páginas después, Gonzalo hablará con un desconocido de alrededor de treinta años que le confirmará que él también estuvo en su refugio, pero que no se quiso quedar. *“Usted se fue y convirtió en pintura las horas que compartió con nosotros. Pero no quiso regresar, renunció a vivir a nuestro lado la perduración de aquel invierno de 1958”* (La mujer: 322). Se observa, por lo tanto, que el planteamiento de *La mujer muerta* es similar al de *Trenes en la niebla*, pero a la inversa.

Gonzalo tratará de convencer al psiquiatra de que todo lo que le cuenta es cierto, que sucedió de verdad, aunque el doctor Joyma no le crea. Al final, terminará ingresando durante un tiempo en un centro psiquiátrico, donde recuperará los deseos de pintar. Berta y sus amigos le animan a tomar esa decisión. De allí saldrá recuperado, al menos parcialmente, como asegura el doctor a Berta. En su opinión, la enfermedad de Gonzalo se llama “parafrenia”, un trastorno en el que coexisten fantasías delirantes con momentos de lucidez. *“Quien la padece, a pesar de vivir en dos mundos y pasar de uno a otro con facilidad, puede mostrar una adecuada adaptación a la realidad. Las conversaciones que Gonzalo decía haber tenido con ese Luis Bremant, o la adjudicación de una absurda biografía a ese novelista americano de segunda fila, o el supuesto encuentro con una mujer que en dos o tres meses había envejecido treinta años, o los vínculos que establecía entre el manuscrito y su pesadilla, forman parte de una construcción delirante nada simple, sino, al contrario y tal y como ocurre en la parafrenia, enormemente compleja. Es como si hubiera vivido entre la realidad y el arte, entre el mundo real y el interior de un cuadro, o de una novela”* (La mujer: 362).

Gonzalo se retira, de nuevo, al mar de Cartagena con su familia, y el tiempo empieza a transcurrir lento y tranquilo para ellos, hasta que recibe un sobre de cierto volumen en la oficina de correos. Son las pruebas, una vez más, que buscan la autenticación de los mundos posibles creados por Rico. En su interior había un folio doblado y otro sobre más pequeño. El folio contenía un texto escrito a máquina, sin firmar, pero fechado en Cerbal el 8 de Junio de 1990,

donde se explicaba que el sobre pequeño había sido encontrado en la ventana de la casa de Gonzalo en Cerbal. Habían pasado varios años desde su visita al refugio de la Mujer Muerta, pero para él era como si estuviera ocurriendo en esos momentos. Ese sobre pequeño había sido remitido desde Chile, por la editorial Umbral de Valparaíso, en el año 1961, y contenía un libro de Scybilia, su *Obra póstuma*, editada por la editorial un año antes. En el prólogo se decía que el libro estaba formado por unos relatos breves que aparecieron en Nebraska en 1959, escritos por un autor que se creía perdido en Europa en los años treinta, seguramente en España. Esa editorial quería publicar las historias en castellano, ya que fue la que tradujo del inglés la única novela de Scybilia, publicada en 1927. Tras leer los relatos, Gonzalo sabrá que habían sido escritos en el refugio de la Mujer Muerta; además uno de los últimos estaba dedicado a “G.P., que cruzó el límite”.



### **3. Conclusiones.**

#### **Primera.**

Los mundos posibles de la ficción literaria de Manuel Rico se construyen sobre la idea de la memoria, tanto particular como universal. Los personajes de sus novelas están convencidos de que la historia debe ser reescrita en parte para poder entenderla y conseguir que no se repitan los errores del pasado. De alguna forma, esos agentes ficcionales tienen que leer, por sí mismos, su vida y la de sus seres queridos, al igual que un lector reconstruye el mundo posible construido por el autor. Esto es así tanto en *La mujer muerta* como en *Los días de Eisenhower* y *Trenes en la niebla*. Las tres novelas crean mundos de ficción que únicamente existen en sus páginas, y, al ser recreados por los lectores, adquieren un sentido universal que desborda los pequeños sucesos de cada personaje, que no dejan de ser estados de cosas posibles sin existencia real fuera de los textos. Los elementos de sus mundos de ficción son ilimitados y adquieren sentido por igual los refugios perdidos en montañas inaccesibles, donde hace mucho que el reloj dejó de correr, las estaciones ferroviarias fantasmales, los terribles campos de concentración y los terroristas que tal vez nunca existieron, pero intentaron cambiar el orden de los acontecimientos. Esos ejemplos se justifican por la utilización de los mundos posibles de escritores como Unamuno, Machado, Aldecoa y Vázquez Montalbán, entre otros, que permiten el acceso al mundo posible de ficción de Rico.

#### **Segunda.**

Las tres novelas siguen el mismo patrón relativo a la existencia del misterio, y, a pesar de que Rico use esa técnica como manera de desarrollar sus tramas, lo que logra es fijar la primera característica de los mundos posibles de la ficción: el carácter incompleto de sus historias como consecuencia del dominio de los mundos huecos e indeterminados. ¿Qué ocurrió, por ejemplo, con el escritor norteamericano Scybilia? ¿Estuvo en la Guerra Civil española y se perdió en la

Sierra Pobre de Madrid? ¿Salió alguna vez de allí o está enterrado en algún lugar recóndito de la Mujer Muerta? ¿Gonzalo Porta entró también en ese mundo y logró abandonarlo para terminar pintando a la artesana como si fuera una mujer desconocida a la puerta de un cine? ¿Herta era la amante del padre de Diego y fue asesinada por la policía franquista antes de ser enterrada en un pozo de un chalé del barrio de la Concepción? ¿Existió una estación de trenes donde se perdían las personas para acabar saliendo muchos años atrás? Estas preguntas no tienen por qué ser contestadas, ya que, por su propia definición, lo mundos posibles son ilimitados, y además semánticamente heterogéneos, como se observa en tantas páginas de las novelas de posguerra de Rico, que conforman creaciones de contenido puramente textual, y así ofrecen sentido a la ficción literaria.

### **Tercera**

La construcción de los mundos de ficción se lleva a cabo con los elementos o categorías usuales de ese tipo de casos, su selección y las restricciones a que se ven sometidos por los códigos alético, deóntico, axiológico y epistémico. Los personajes de las novelas son redondos, y evolucionan, progresivamente, con la acción y la resolución de los enigmas, y casi siempre están en relación con un aspecto que une las historias, la omnipresencia del “frío”, que puede estar representado por la estación del año, la temperatura que sienten los cuerpos o un estado de crisis emocional permanente. Los personajes casi siempre pasan frío, aunque después de su particular travesía del desierto logran llegar a un lugar físico o imaginario presidido por el calor y el buen tiempo, algo que ocurre con la calidez de la presencia de una niña que cierra las páginas de *Trenes en la niebla*, la tranquilidad que conquista Diego en *Los días de Eisenhower*, al lado de Lena y tras haber entendido a su padre y las circunstancias que rodearon su vida, y la aceptación de una realidad que, no por imposible, es más necesaria en la vida de Gonzalo dentro de la trama de *La mujer muerta*.

#### **Cuarta.**

En los mundos posibles de la ficción literaria existe una evidente conexión entre lo que está sucediendo (hechos, motivaciones, etcétera) y las acciones e interacciones que llevan a cabo los agentes ficcionales. Los protagonistas de estas novelas actúan porque alguien o algo les avisa de que, si lo hacen, descubrirán cosas necesarias para su correcta percepción del presente y el pasado. En *Trenes en la niebla* es una llamada telefónica al hermano del protagonista por una mujer misteriosa que conoce parte de la verdad de lo sucedido, pero no toda, y también necesita de su colaboración. En *La mujer muerta* son las pesadillas que tiene Gonzalo y que le impiden conciliar el sueño en determinados momentos, así como el descubrimiento de un enigmático manuscrito que parece ocultar más de lo que dice. Por último, *Los días de Eisenhower* habla de personajes más “normales”, pero cuyas acciones también pueden cambiar los destinos de mucha gente. Todos estos agentes actúan como parte de su destino, aunque el resto de personajes les obligan a ir variando de actitud, y sobre todo de forma de pensar. Los estados iniciales cambian, paulatinamente, hasta desembocar en unos finales que no tienen nada que ver con el inicio, casi siempre dominado por la rutina de los protagonistas. Además, las acciones e interacciones suelen estar matizadas por los desequilibrios psicológicos, en unos casos, y los trastornos transitorios, en otros.

#### **Quinta.**

La dote aléctica de estas novelas está atravesada por el sentido de la familia que afecta a los protagonistas, y que por extensión se puede aplicar a toda la “fraternidad” llamada España. Tanto Daniel como Diego se mueven impulsados por el recuerdo de su hermano y su padre, respectivamente, algo también extensible a Gonzalo, sobre todo a partir de adoptar a Mateo. Los viajes que hacía de niño con su padre son esenciales en el imaginario del personaje de *La mujer*

*muerta*. Una vez que se despliega la idea del parentesco, en seguida surge otro aspecto que afecta a las tres historias, la lucha (semántica) entre lo posible y lo imposible, el premio y el castigo, la búsqueda de los valores y del conocimiento. Las “pruebas” de todo tipo que se difunden a lo largo de los textos (artículos de periódico, libros, cintas magnetofónicas, incluso entrevistas con testigos directos) aportan credibilidad y autenticación, aunque lo significativo es que los personajes “quieren” creer a partir de cierto momento. Quizá hubieran perdido la confianza en los demás, pero el desarrollo de los acontecimientos logra devolvérsela, ya que todos los mundos son posibles.

#### 4. Bibliografía citada.

- DOLEŽEL, LUBOMIR (1988). “Mímesis y mundos posibles”, en *Teorías de la ficción literaria*, Compilación de textos, introducción y bibliografía de A. Garrido Domínguez, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 69-94.  
-(1998). *Heterocósmica, Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros, 1999.
- ECO, UMBERTO (1976). *Tratado de semiótica general*. Barcelona. Lumen.  
-(1979). *Lector in Fábula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, ANTONIO (1997). “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, *Teorías de la ficción literaria*, Compilación de textos, introducción y bibliografía, Madrid, Arco Libros, pp. 11-40.  
- (2011). *Narración y ficción*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert.
- HARSHAW, BENJAMÍN (HRUSHOVSKI) (1984). “Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico”, en *Teorías de la ficción literaria*, Compilación de textos, introducción y bibliografía de A. Garrido Domínguez, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 123-157.
- ISER, WOLFGANG (1990). “La ficcionalidad: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en *Teorías de la ficción literaria*. Compilación de textos, introducción y bibliografía de A. Garrido Domínguez, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 43-65.
- PARSONS, TERENCE (1980). *Nonexistent Objects*, New Haven, Yale University Press.
- PAVEL, THOMAS (1986). *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press.

- (1983). “Las fronteras de la ficción”, en *Teorías de la ficción literaria*, Compilación de textos, introducción y bibliografía de A. Garrido Domínguez, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 171-179.
- RICO, MANUEL (1991), *Papeles inciertos*, San Sebastián, Kutxa.
  - (1992), *El muro transparente*, Madrid, Ediciones Libertarias.
  - (1992), *El lento adiós de los tranvías*, Barcelona, Mondadori.
  - (1995), *Una mirada oblicua*, Barcelona, Planeta.
  - (1997), *La densidad de los espejos*, Huelva, Col. JRJ.
  - (2000), *La mujer muerta*, Madrid, Rey Lear, 2010.
  - (2001), *Memoria, deseo y compasión (Una aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán)*, Barcelona, Mondadori.
  - (2002), *Los días de Eisenhower*, Madrid, Alfaguara.
  - (2003), *Donde nunca hubo ángeles*, Madrid, Visor.
  - (2005), *Trenes en la niebla*, Madrid, Espasa Calpe.
  - (2008), *Verano*, Madrid, Espasa Calpe.
  - RODRÍGUEZ FISCHER, ANA (2010). *Prólogo a “La Mujer Muerta” de Manuel Rico*, Madrid, Rey Lear.
  - SOTELO, JUSTO (2009), *Entrevías mon amour*, Madrid, Bartleby.
  - (2012a). *La semántica ficcional de los mundos posibles en la novela de Haruki Murakami*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense.  
<http://eprints.ucm.es/14752/1/T33582.pdf>
  - (2012b). *Las mentiras inexactas*. Madrid. Izana.
  - WILLIAMS, CHRISTOPHER JOHN FARDO (1981). *What Is Existence?* Oxford, Clarendon Press.