

MARÍA EUGENIA LÓPEZ ROYO

**LA CREACIÓN EN LA OBRA
DE FERNANDO ARAMBURU
(2010-2015)**



EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

COLECCIÓN VÍTOR

434

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y María Eugenia López Royo

1.^a edición: diciembre, 2018
I.S.B.N.: 978-84-1311-010-3
Depósito legal: S 439-2018

Ediciones Universidad de Salamanca
Apartado postal 325
E-37080 Salamanca (España)

Realizado por:
Cícero, S. L.
Tel. 923 12 32 26
37007 Salamanca (España)

Impreso en España-Printed in Spain

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse
sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca*

RESUMEN:

Este trabajo plantea un estudio sistemático de tres de las últimas obras de Fernando Aramburu vinculadas por uno de los temas que desde Cervantes preocupan al novelista: la creación literaria.

En nuestro caso percibimos dicha inquietud en dos contextos relacionados con el oficio de escritor y diferenciados por su naturaleza factual o ficcional: contamos con manifestaciones escritas documentadas –los ensayos incluidos en *Las letras entornadas* (2015)-, a la vez que asistimos a la ficcionalización del hecho creador en el seno de la novela -*Viaje con Clara por Alemania* (2010) y *Años lentos* (2012)-.

Así, con el análisis de cada texto y con los principios literarios derivados de la reflexión sobre la creación literaria en los dos contextos referidos, nos aproximamos a la poética que sustenta la obra del escritor Fernando Aramburu.

PALABRAS CLAVE:

Fernando Aramburu, *Viaje con Clara por Alemania*, *Años lentos*, *Las letras entornadas*, creación literaria, ficción, autoficción, metaficción, intertextualidad, narrador, lector, escritura, pacto narrativo, diálogo, género, novela, literatura de viajes, autobiografía, epístola, novela picaresca, ensayo, paratexto, memoria, humor.

ABSTRACT:

This work proposes a systematic study of three of the latest works by Fernando Aramburu linked by one of the topics that has concerned novelists ever since Cervantes: The literary creation.

Here, this preoccupation emerges in two contexts related to the writing profession and differentiated by their factual or fictional nature: we have explicit discussions -the essays included in *Las letras entornadas* (2015)-, as well as the fictionalization of the creative fact within the novel -*Viaje con Clara por Alemania* (2010) and *Años lentos* (2012)-.

Thus, with the analysis of each text and with the literary principles derived from his reflection on the literary creation in the two contexts mentioned above, we approach the poetics that underpins the work of Aramburu.

KEY WORDS:

Fernando Aramburu, *Viaje con Clara por Alemania*, *Años lentos*, *Las letras entornadas*, literary creation, fiction, autofiction, metafiction, intertextuality, narrator, reader, writing, narrative contract, dialogue, genre, novel, travel literature, autobiography, epistle, picaresque novel, essay, paratext, memory, humour.

Índice

1. Introducción	7
1. Justificación	9
2. Metodología	10
3. Aramburu en la historia de la literatura española	12
4. Estudios sobre su obra	17
2. Viaje con Clara por Alemania	29
1. El texto	31
2. El análisis	34
2.1. Título. El final en el principio	35
2.2. Los límites de la ficción: la metaficción	45
2.2.1. Hechos	50
2.2.1.1. Relato enmarcado: viaje físico de Clara con ratón por el norte de Alemania	50
a) Descripción del viaje	52
b) Vinculación con la literatura de viajes	60
2.2.1.2. Relato marco: la ficcionalización del acto de escritura	79
2.2.2. Identidad del narrador	87
2.2.2.1. Voz	88
2.2.2.2. Tiempo	97
a) Orden	98
b) Duración	101
c) Frecuencia	104
2.2.2.3. Modo	106
2.2.3. La escritura	114
2.2.3.1. La escritura en el relato enmarcado	114
2.2.3.2. La escritura en el relato marco	126
a) La memoria	128
a.1. La memoria y el sentido del texto	129
a.2. La memoria y el pacto narrativo	132
b) El humor	136
c) La perplejidad	143
3. Años lentos	149
1. Un texto en dos: el incumplimiento de una promesa	151
2. El análisis	154
2.1. El paratexto	154
2.2. Dos textos y tres pactos	168
2.2.1. Dos textos	168
2.2.2. Tres pactos	171
2.3. El pacto novelesco: de la promesa incumplida al testimonio de una redención	175
2.4. El pacto autobiográfico: la crónica	183
2.4.1. Los límites de la ficción: entre la autobiografía, la epístola y la novela picaresca	183
a) La autobiografía	188
b) La epístola	213
c) Lazarillo de Tormes	254
2.4.2. Identidad del narrador	264

2.4.2.1. Voz.....	265
2.4.2.2. Tiempo	270
a) Orden	273
b) Duración	278
c) Frecuencia.....	287
2.4.2.3. Modo	289
2.5. El pacto ambiguo: los <i>Apuntes</i>	303
2.5.1. Relato enmarcado. Apuntes para una novela	310
2.5.2. Relato marco. Reflexiones sobre la creación literaria	320
4. Las letras entornadas	325
1. Propósito.....	327
2. El análisis	330
2.1. El paratexto	330
2.2. El texto	341
2.3. El marco. En busca de un interlocutor	359
Los interlocutores: el Viejo	376
Los interlocutores: Aramburu-escritor.....	381
Sobre la memoria y el recuerdo.....	389
2.4. Los escritos.....	396
2.4.1. El ensayo.....	397
2.5 La ambigüedad genérica	405
3. Sobre la creación en Las letras entornadas.....	410
3.1. El escritor.....	410
3.2. El proceso creador.....	413
3.3. El lector	423
5. Conclusiones	431
6. La voz del autor: una trayectoria vital y literaria	443
7. Bibliografía	465
1. Obras de Aramburu.....	467
1.1. Libros	467
1.2. Relatos	467
1.3 Artículos	468
2. Estudios sobre la obra de Fernando Aramburu	471
3. Estudios de Literatura y Teoría literaria	477

1. Introducción

1. JUSTIFICACIÓN

La aproximación a la narrativa de Fernando Aramburu (San Sebastián, 1959) nace exclusivamente de razones intrínsecas a su propia obra: la calidad de sus textos, la brillantez de su prosa, la pertinencia y actualidad de sus temas, el compromiso con su tiempo y con su oficio, la preocupación por la composición, su mirada irónica sobre la realidad como forma de aprehenderla y reflejarla y ese asombro de sentirse rescatado de la vida por medio de su palabra.

Tras el deslumbramiento surge el interés y la búsqueda de los procedimientos literarios que hacen posible tal prosa. Ese fue el inicio del presente trabajo.

Los acercamientos críticos a la obra de Fernando Aramburu son escasos. Contamos con un extraordinario trabajo de Juan Manuel Díaz de Guereñu, *Fernando Aramburu, narrador*, donde estudia y reflexiona sobre distintos aspectos de su obra hasta lo publicado en el año 2005. El resto son artículos que abordan cuestiones concretas de algunas obras o reseñas breves que dan cuenta de la novedad inmediata en revistas, en su mayoría no académicas. Tras la lectura de la narrativa de Fernando Aramburu y del estudio publicado, consideramos pertinente limitar el análisis a las novelas que no habían sido objeto de una mirada crítica más reposada; así acotamos el campo de trabajo a la producción literaria entre los años 2005 y 2015.

En este periodo, Fernando Aramburu, además de la antología poética *Yo quisiera llover* (2010), del conjunto de cuentos *El vigilante del fiordo* (2011) y del texto infantil *Mari Luz y sus extrañas aventuras* (2013), publica cinco novelas: *Viaje con Clara por Alemania* (2010), *Años lentos* (2012), *La gran Marivián* (2013); *Ávidas pretensiones* (2014) y *Las letras entornadas* (2015).

Una lectura más atenta nos condujo, en principio, a vislumbrar con cierta nitidez lo que consideraremos posteriormente una línea temática destacable en

la obra de Aramburu: el tratamiento del tema de la creación literaria en dos de las novelas, *Viaje con Clara por Alemania* y *Años lentos*.

La preocupación por la creación se ficcionaliza mediante distintos procedimientos y llega a ser un elemento determinante para la comprensión de ambos textos y del modo de novelar de Fernando Aramburu.

Con la reciente publicación de *Las letras entornadas*, hemos asistido a la confirmación de nuestro análisis: Fernando Aramburu es un lector y un creador preocupado por su oficio. Lo ha dicho con la novela y con un ensayo vuelto novela.

Nuestro trabajo plantea un estudio sistemático de tres de las últimas obras de Fernando Aramburu vinculadas por uno de los temas que desde Cervantes preocupan al novelista: la creación literaria. En nuestro caso percibimos dicha inquietud en dos contextos relacionados con el oficio de escritor y diferenciados por su naturaleza factual o ficcional: contamos con manifestaciones escritas documentadas, a la vez que asistimos a la ficcionalización del hecho creador en el seno de la novela, objeto último de la creación.

El análisis pormenorizado de cada una de las obras pondrá de manifiesto la singular concepción del mundo y del arte de la novela de Fernando Aramburu.

2. METODOLOGÍA

Si el campo de estudio ya lo tenemos delimitado, es necesario concretar cómo nos vamos a aproximar al mismo.

Los estudios literarios plantean, desde diferentes corrientes teórico-literarias, problemas fundamentales sobre la naturaleza de la creación, sobre la naturaleza del texto, sobre la naturaleza de la interpretación y sobre las relaciones del texto

con su entorno cultural. Cada una de las escuelas aporta sus logros, sus convicciones y saberes sobre el mismo dominio: los textos literarios.

De todo ello nos interesa fundamentalmente la capacidad de la teoría literaria para iluminar con sus planteamientos las lecturas concretas de las obras, más que su capacidad para definirse como un saber puramente especulativo.

Nuestra propuesta surge de la interdependencia notable entre el pluralismo metodológico y cada una de las obras narrativas objeto de análisis, obras aparentemente dispares en variedad de registros, temas, tonos y formas.

Las estrategias metodológicas partirán de una reflexión y un estudio de cada una de las aportaciones más significativas al campo de los textos narrativos por parte de distintas escuelas teóricas. El siguiente paso será el análisis minucioso de cada una de las obras: el texto, el paratexto, el género, el narrador y la escritura, atendiendo preferentemente al sentido último de la obra y a los distintos aspectos relacionados con la creación. Por último, contrastaremos los procedimientos de los que el autor se ha servido para ficcionalizar el tema de la creación literaria y sintetizaremos los principios explícitos e implícitos presentes en cada una de las tres obras relacionados con el tema que nos ocupa. Abordaremos así la creación literaria en una doble vertiente: como elemento temático en la ficción narrativa y como reflexión crítica sobre el proceso de escritura.

Fernando Aramburu es un autor vivo, en plena madurez creativa, que ha accedido a contar con sus palabras su vida y su quehacer literario. Así, el trabajo se enriquece con la voz del creador a través una entrevista inédita realizada *ex professo* para esta reflexión sobre su trayectoria vital y su oficio de escritor. La incluimos en su integridad por su valor testimonial y por la coherencia que sus reflexiones de autor aportan a nuestro estudio.

Consideramos que el conocimiento sobre los principios en los que se basa el oficio de escritor, derivado del análisis de sus textos y corroborado por su palabra, facilita la comprensión de toda su obra, enriquece las lecturas e invita a valorar el proceso creador desde la misma génesis.

3. ARAMBURU EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Sorprende la escasa atención que Fernando Aramburu ha despertado en los estudios de la literatura española. Es un escritor nacido en San Sebastián que escribe en castellano, que reside en Alemania por motivos personales, que ha escrito sobre el terrorismo al margen de banderas y que parece hallarse un tanto alejado de los círculos mediáticos del mundo del libro. Son razones que pueden contribuir a explicar esa laguna en los estudios críticos.

Para el conocimiento sobre la vida y el oficio de Fernando Aramburu, remitimos al capítulo 6: *La voz del autor: una trayectoria vital y literaria*.

María Bueno Martínez (2002), en un artículo titulado *Quince años de literatura vasca en castellano (1985-2000)*, se cuestiona la identidad del escritor vasco que se expresa en castellano. Se hace eco de la inquietud de intelectuales vascos sobre el olvido de estos escritores por parte de los historiadores de la literatura española. Así Jon Juaristi (1988a: 15) considera que una de las causas de esta marginación,

No reside tanto en una dialéctica de lenguas o literaturas como en la hegemonía social de una concepción restrictiva y excluyente de la vasquidad. La tediosa, interminable polémica en torno a quién es y quién no es escritor vasco ha absorbido las energías de muchos escritores que habrían podido emplearlas en mejor causa si la cuestión se hubiese planteado desde el principio en sus verdaderos términos, es decir quiénes son o no son escritores nacionalistas.

En esta misma línea, Pedro de Miguel y José Luis González, en su “Casi prólogo” a la *Antología Narradores vascos. Antología breve vasca actual*, (1992: 3) escriben:

[...] explicar las razones del casi total desconocimiento de las letras vascas fuera de nuestro país resultaría aburrido, complejo y peligrosamente lacrimógeno: la falta de una –horrible expresión- política cultural para promocionar a nuestros escritores, la ausencia de editoriales sólidas que puedan acoger las obras de creación, la tradicional lejanía de los focos culturales –Madrid, Barcelona-, el atávico individualismo que nos distingue [...]

Ya en 1996 Pedro Ugarte, en una conferencia dictada en el Aula de Cultura del periódico El Correo (Vitoria) sobre *Literatura vasca en castellano hoy*, constata que “el castellano que hablan los vascos [...] se mueve a efectos culturales en medio de la penuria más absoluta, en la indigencia más completa y pertinaz.”

Jon Kortazar (2002) anuncia en el diario *El País* un estado de normalización: “la literatura que en este país se escribe en castellano va dando poco a poco síntomas de encontrarse en una estabilidad mayor que en otros momentos y está casi a punto de convertirse, sin demasiadas exageraciones, en un sistema literario donde convergen escritores, editores y lectores.”

Fernando Aramburu, por su trayectoria vital, no ha vivido tan de cerca la problemática sobre la identidad del escritor vasco, aunque sí ha tomado postura clara y por escrito ante cuestiones determinantes, como el terrorismo, que han llegado a enfrentar a todo un pueblo. Consideramos que el origen de Fernando Aramburu y la lengua en la que se expresa no es motivo para la insuficiente atención de su obra por parte de los estudiosos de la literatura española.

Con nuestra reflexión también reivindicamos la dedicación y el estudio riguroso, por parte de la comunidad científica, que toda obra de calidad merece.

La emblemática *Historia y crítica de la literatura española: 1975-2000*, dirigida por Francisco Rico y coordinada por Jordi Gracia del año 2000, incluye dos brevísimas referencias al autor, la primera (2000: 213) como integrante de la antología de cuentos coordinada por Masoliver Ródenas y Valls, titulada *Los cuentos que cuentan* de 1998 y en la segunda (2000: 242) lo nombra como autor de la novela *Fuegos con limón*, en medio de un listado de narradores y obras bajo el epígrafe de *La nueva tradición*.

Jordi Gracia (2000: 237), en un intento por caracterizar el periodo en el que sitúa a Fernando Aramburu, *La nueva tradición*, alude a las dificultades derivadas de la inmediatez, brevedad y actualidad del tramo histórico objeto de análisis. No obstante, se inclina por agrupar en una sola generación de horquilla muy ancha “la que sale del franquismo y aún no ha cerrado su ciclo de vigencia alta pero sí ha incorporado a sus redes, sus modos y su estética los nombres nuevos de valor que han ido apareciendo en las dos últimas décadas.”

Con todo constata la diversidad de modos y tradiciones, de géneros y formatos y de estilos y modelos que concurren en la novela de hoy. En cuanto a los materiales narrativos, Jordi Gracia (2000: 239) confirma que la novela de hoy rechaza los mismos temas (conflictos colectivos, oficios y labores de los protagonistas, asuntos referidos a los cambios históricos, extinción de formas de conducta social) y también refiere los mismos asuntos: “los conflictos centrales de las novelas afectan a espacios de la intimidad, a la obsolescencia de los proyectos de juventud o adolescencia, al sentimiento del desplazado o la angustia leve de la aprensión moral.”

Los autores del *Manual de literatura española* (tomo XIII), también del año 2000, Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, citan a Fernando Aramburu, no como narrador, sino como autor de un artículo sobre la novela de Ramiro Pinilla *Ciegas hormigas*.

Fernando Valls, en *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual* del año 2003, nombra a Fernando Aramburu, junto a otros novelistas jóvenes, en el capítulo titulado *La "literatura joven" (A la altura de 1997)* y al final del primer capítulo dedicado a *La narrativa española de ayer y hoy* (2003: 36):

Entre los escritores más jóvenes quiero destacar la obra de Belén Gopegui, ya citada, que junto a Juan Miñana, Antonio Soler, Luis Magrinyà, Fernando Aramburu, Javier Cercas y Andrés Ibáñez, quizá sean los nombres nuevos más prometedores. Sus libros no son, sin embargo, ni los más vendidos, ni -en la lógica falaz del sistema- los más conocidos, aunque sí los más apreciados por los lectores exigentes y por la crítica más atenta. Ninguno cultiva esa narrativa de usar y tirar (kleenex, tetrabrik, se le ha llamado) tan en boga hoy. Ellos son, en cambio, algunos de los nombres de los que más se espera, de hecho ya son autores de novelas y cuentos de sumo interés.

Por su parte, Antonio Orejudo en su obra *En Cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI* (2004: 9) considera que los escritores nacidos en los años 60 no cuentan con "jerarquías fiables, paradigmas, clasificaciones que nos ayuden a entender y valorar esta nueva literatura. La obras que la constituyen están todavía en cuarentena."

Ya en el año 2011, en la *Historia de la literatura española*, dirigida por José-Carlos Mainer, en el tomo dedicado al periodo desde la posguerra hasta nuestros días, titulado *Derrota y restitución de la modernidad*, Jordi Gracia y Domingo Ródenas (2011: 921-922) le dedican un espacio junto a Rafael Chirbes (1949), Ignacio Vidal-Folch (1956), Ramón de España (1956), Belén Gopegui (1963), José Antonio Garriga Vela (1954), Javier Pérez Andújar (1965), David Monteagudo (1962) y Begoña Huertas (1965) bajo el epígrafe *Realismo e intervención: Rafael Chirbes*, perteneciente al capítulo *La literatura de la democracia*.

Consideran que la singularidad de su perfil literario es la consecuencia de su talante burlón, su intelectualidad sin pedanterías y sus convicciones ético-políticas presentes en su narrativa.

Tras calificar como “una suerte de diarios o colección de prosas” a *El artista y su cadáver*, constatan la parsimonia y escasa atención con la que se ha desplegado su obra hasta la publicación de “un magistral conjunto de relatos en torno a sociedad vasca: *Los peces de la amargura* (2006)”. Subrayan la verdad que transmiten los cuentos, derivada de una consciente orquestación de los materiales literarios y de un adelgazamiento del estilo para abultar los hechos narrados.

Se detienen en su primera novela, *Fuegos con limón* (1996), de la que destacan el humor y el ingenio, frutos de un uso intensivo de la lengua y la caracterización de los personajes; califican de “pequeña joya” al relato infantil *Vida de un piojo llamado Matías* (2004); mencionan la novela *Bami sin sombra*, cuyo origen de la protagonista, imaginan, pueda estar en uno de los personajes de *El trompetista del Utopía* (2003). De esta novela señalan el tema de la muerte como presagio y la importancia de la lengua oral y jergal. Por último apuntan el humor y la ficción autobiográfica como los elementos más significativos de *Viaje con Clara por Alemania* (2010).

En el último apartado del estudio, *Textos de Apoyo: en la posmodernidad* (2011: 1071) incorporan un fragmento de un texto de Aramburu sobre sus ideas del cuento perteneciente a la antología *Los cuentos que cuentan* (1998).

En 2014 José Carlos Mainer en la *Historia mínima de la literatura española* incluye, con las precauciones que supone valorar la creación contemporánea, a Fernando Aramburu entre los nombres que protagonizan un “presente incierto y vivaz”.

Con todo, parece claro que la consideración de la obra de Fernando Aramburu en el panorama de la historia de la literatura española derivará de la toma de distancia, de los derroteros que vaya tomando su obra en proceso y de los estudios críticos que dicha obra motive.

4. ESTUDIOS SOBRE SU OBRA

Si bien la crítica celebra cada uno de los textos que Fernando Aramburu publica y los jurados de los premios que ha ganado reconocen su valía, los estudios literarios sobre su obra se limitan al excelente trabajo, mencionado anteriormente, de Juan Manuel Díaz de Guereñu titulado *Fernando Aramburu, narrador*. Es el momento de sintetizar, con el evidente riesgo que el reduccionismo conlleva, los aspectos de la obra sobre Aramburu que, tras el estudio de Díaz de Guereñu (2005: 9), llevan a considerarlo como “uno de los narradores en lengua española de más fuerte personalidad y de calidad literaria sobresaliente”. El estudio parte de un conocimiento profundo del autor en tanto que Díaz de Guereñu es amigo, lector de sus borradores, conocedor de la gestación de cada texto, crítico y profesor universitario.

Díaz de Guereñu aborda la obra de Aramburu desde una perspectiva cronológica y estudia cada relato desde la definición del proyecto creativo, el proceso de escritura, los materiales con los que la construye y los mecanismos narrativos de los que se vale. Con todos estos elementos formula su apreciación crítica del valor literario de las ficciones.

Ya en el primer capítulo, Díaz de Guereñu constata la importancia que la reflexión acerca de la literatura por parte de Aramburu tiene en el desarrollo de su obra.

De su talante reflexivo, Aramburu dejó testimonio en los primeros manifiestos y declaraciones públicas durante su militancia en el grupo CLOC desde 1978, año

de su fundación, hasta 1981. Pese a la intención burlona e iconoclasta del grupo, incluyó conceptos e ideas que precisaban su actitud ante el hecho literario, cultural o vital.

Desde entonces, según documenta Díaz de Guereñu, Aramburu ha manifestado, en distintos medios y bajo circunstancias diferentes, sus opiniones acerca de la literatura, sus modos y usos, así como acerca de algunos autores y obras. Para Díaz de Guereñu, a pesar del carácter fragmentario, circunstancial, asistemático y desordenado de sus pronunciamientos teóricos, son concepciones válidas que le permiten situar la escritura de las obras de Aramburu en relación a las ideas que las acompañaron.

Su actividad literaria comienza con el cultivo de la poesía; así en 1977 publica su primer poema y en 1981 publica dos poemarios, *Ave sombra* y *El librillo*, que formarán parte de una compilación posterior de su poesía titulada *Bruma y conciencia* de 1993.

Díaz de Guereñu argumenta el proceso de “despoetización” de Aramburu desde 1984 hasta 1986, año en el que publica su primer libro de prosas, *El artista y su cadáver*. En dicho proceso, Díaz de Guereñu deduce de las distintas declaraciones de Aramburu que el paso de la poesía a la prosa se relaciona con el descubrimiento de los valores literarios de la amenidad y la naturalidad, unidos a la necesidad de embaucar al lector, a la necesidad de superar el reto técnico que le suponía el cultivo de la prosa, a la necesidad de transmitir humor y a la necesidad de darle paso al acoso de la memoria.

Para Díaz de Guereñu, lo interesante de *El artista y su cadáver* no es tanto que represente el tránsito del escritor del verso a la prosa con las consiguientes implicaciones estilísticas, cuanto la importancia que tendrán en su futura obra los argumentos, modos y recursos presentes en estas prosas breves.

De la primera novela publicada en 1996 y titulada *Fuegos con limón*, Díaz de Guereñu da cuenta de su larga gestación y hace una síntesis del contenido (2005: 74):

[...] cuenta la historia de La Placa, es decir, de un grupo de seis jóvenes que en el San Sebastián de 1979 se alían para desarrollar juntos actividades de raigambre surrealista, entre la pura gamberrada y el afán de revuelta.

Más adelante añade (2005: 77)

[...] se podría resumir incluso como la progresiva desmembración de La Placa, la de los fracasos individuales y colectivo. [...] El mismo proceso de degradación de las relaciones se percibe en la vida familiar de Hilario [el narrador], cuya descripción puntúa a modo de contrapunto doméstico las aventuras surrealistas del protagonista.

Díaz de Guereñu, tras un minucioso análisis, destaca entre otros logros la complejidad y vitalidad de los personajes, el humor que va de lo gamberro a lo irónico, la elección del narrador y su perspectiva, la acertada estructura narrativa y la riqueza y variedad del lenguaje. Sobre este último aspecto citamos sus palabras (2005: 144):

Aramburu dota a su narrador de una sintaxis tan flexible como sabia y de un léxico variado, preciso, elegante, y lo trufa todo, relato y diálogos, de alusiones, guiños, parodias y calcos que adensan la historia y la voz que la cuenta, convirtiendo la literatura -las literaturas- en materia creíble y viva de esta historia de apasionamiento y desengaño.

En el año 1997 la novela *Fuegos con limón* obtiene el Premio Ramón Gómez de la Serna de la Villa de Madrid.

Con la publicación en 1997 de un conjunto de cuentos bajo el título de *No ser no duele*, Aramburu, según Díaz de Guereñu, inicia una nueva empresa literaria y se la propone como un reto personal que ha de superar con sus armas de

escritor. Díaz de Guereñu documenta en el artículo “La noche mil dos”¹ reflexiones acerca del cuento: de su “ancestral oralidad”, de la naturalidad como aptitud esencial, de la necesidad de encontrar el tono preciso, de la rigurosa selección de elementos, de la indispensable sorpresa final y del imprescindible acuerdo entre la trama y la voz que cuenta.

No ser no duele reúne doce relatos: once de variada extensión y un conjunto final, titulado como la obra completa, que consta de veinticinco narraciones breves. La materia prima de los cuentos parte de la realidad inmediata, de la memoria, de la imaginación y, en algunos casos, de la documentación. Díaz de Guereñu (2005: 155) resume el proyecto:

[...] se fijó como norte crear retratos y situaciones implacables para desnudar los aspectos más negativos y siniestros de la condición humana: el odio, la violencia, la soledad, la indiferencia ante el dolor ajeno, la inconsciencia, la frialdad, el engaño o la manipulación. Su intención fue crear una serie de relatos de un tenor peculiar, feroz y descarnado.

Guereñu considera que la cualidad de los significados que produce el relato viene determinada por un apropiado punto de vista, por un lenguaje expresivo en el matiz y la abundancia y por la ineludible presencia de unos personajes creíbles.

Después del análisis de *No ser no duele*, Díaz de Guereñu incorpora un epígrafe titulado *Otros relatos*, en el que se detiene en el estudio de cuatro de ellos publicados con posterioridad y de tres cuentos infantiles.

Tras la reflexión sobre los relatos titulados *Karnaba* (1999), *Los limones* (2001), *Flor del bosque* (2002) y *Crónica del impagado* (2004), Díaz de Guereñu concluye (2005: 197):

¹ Es un artículo de Fernando Aramburu redactado para la antología preparada por J.A. Masoliver Ródenas y Fernando Valls titulada *Los cuentos que cuentan*. Los editores solicitaron un texto a cada uno de los autores seleccionados explicando sus ideas sobre el cuento.

[...] pese a sus motivaciones y destinatarios diversos, [los cuentos] siguen siendo, en suma, espejo de sus preocupaciones y de sus propósitos de escritor ambicioso, que no cesa en el empeño de conseguir siempre la expresión más adecuada de su universo.

A continuación comenta los tres cuentos para niños titulados *El ladrón de ladrillos* (1998), *Mariluz y los niños voladores* (2003) y *La vida de un piojo llamado Matías* (2004). Díaz de Guereñu incorpora unas reflexiones de Aramburu acerca la importancia de la literatura para niños (2005: 191):

A mí me sigue pareciendo un logro de inapreciable valor humano proporcionar a un niño arte, fascinación, inquietud literaria. [...] Literatura de o para niños no significa literatura simplificada, expresión de un mundo fantástico, multicolor y feliz, relacionable con el nuestro real desde un plano estrictamente simbólico o didáctico. Significa expresión infantil adecuada.

Díaz de Guereñu considera que los cuentos infantiles para niños van más allá del simple entretenimiento, abordan temas graves y significativos desde la perspectiva infantil, y todo ello con voluntad literaria, fantasía y sentido del humor.

En el año 2000 Fernando Aramburu publicó su segunda novela *Los ojos vacíos*.

Aramburu inventa un mundo, el de Antíbula, que servirá de marco metafórico de realidades más próximas. Antíbula será el espacio por el que transitarán dos novelas más: *Bami sin sombra* (2005) y *La gran Marivián* (2013). Este último dato lo añadimos, ya que Díaz de Guereñu concluyó su trabajo en 2005.

La invención de un territorio literario propio supone para Aramburu la posibilidad de inventar también todas las leyes que rigen dicho mundo. Díaz de Guereñu (2005: 211) señala que, pese a la invención, el escritor mantuvo su propósito inicial:

Aramburu, en suma, recurrió a los elementos fantásticos para dar rienda suelta a su deseo de inventar y también para aderezar su historia con atractivos

imaginarios añadidos, que pudieran resultar estímulos para el goce literario del lector. Pero se propuso siempre subordinarlos a su propósito fundamental como escritor, conmover al lector y remover su conciencia.

En *Los ojos vacíos*, un huérfano sin nombre narra lo ocurrido en su país entre dos momentos violentos de cambio de régimen político y, al mismo tiempo, narra su infancia condicionada por ellos. Para ello, Aramburu se vale de los recursos expresivos de la escritura memorialista y de los procedimientos propios de la escritura del historiador. Con todo, Díaz de Guereñu sintetiza (2005: 264):

Lo que nos cuenta, en definitiva, es cómo la heridas que le infieren la historia que le cae en suerte y la sociedad de los adultos le otorgan un “conocimiento cabal de los peligros que encierra la colectividad humana”, le imponen abandonar su inocencia y lo transforman en un ser maduro para el mal.

En el año 2001 la novela *Los ojos vacíos* obtiene el Premio Euskadi de Literatura en castellano.

En 2003 publica *El trompetista del Utopía*, tercera novela de Aramburu que presenta diferencias notables con respecto a las anteriores: es más breve, los capítulos se presentan titulados, su narrador es externo y el diálogo abundante.

Díaz de Guereñu (2005: 268) conoce el proyecto que Aramburu define con esta novela:

En *El artista y su cadáver* quiso despoetizarse; en *Fuegos con limón*, fabular a partir de los reclamos de la memoria; con los *Ojos vacíos*, conjugar imaginación y detalles en una invención gozosa. El objetivo de *El trompetista del Utopía* según su carta de 13 de junio de 2001, fue responder a “los retos que me he impuesto: escribir una novela en tercera persona y no terminarla con un cadáver en el último párrafo”.

La obra plantea el tema moral de la culpa a partir del regreso a Estella del protagonista, Benito Lacunza, en busca de la herencia de su padre agonizante. El encuentro con su hermano y con la novia de este da lugar a distintos

episodios a los que se suma un accidente que transformará para siempre sus destinos.

Díaz de Guereñu (2005: 269) documenta la preocupación de Aramburu de lograr “un lenguaje que sirva al propósito de conmover o conmocionar al lector, dejando en él una impresión estética, pero arrastrándolo sobre todo al universo ficticio al que pretende dar forma.”

Así, Díaz de Guereñu señala la elección de la voz narrativa, la organización de los episodios, un estilo directo y escueto y un diálogo abundante como elementos destacados en la composición de la obra para lograr el propósito inicial.

La última novela estudiada por Díaz de Guereñu es *Bami sin sombra* publicada en el año 2005.

Como de cada uno de los relatos mencionados, el crítico y amigo del autor conoce los desafíos formales que este se propone al iniciar un nuevo proyecto, así transcribe el fragmento de la carta en los que se los comunica (2005: 315):

Tres candelillas me alumbran en la oscuridad: escribir en presente de indicativo, con protagonista femenino, un libro raro. Con ese equipaje me pongo en camino.

Aramburu sitúa la ficción en Antíbula, espacio ambiguo que obliga al lector a cuestionarse la realidad o irrealidad de lo narrado. Allí, Bami, la muchacha protagonista inicia un viaje y, al comienzo del mismo, es asesinada; ello no impide que prosiga su viaje, conozca a personajes desconcertantes y su vagar se haga inacabable.

La voz narrativa, al atenerse a la mirada y a la conciencia de Bami, determina las informaciones, organiza el sentido del relato, la articulación en episodios y el ritmo.

Según Díaz de Guereñu (2005: 321):

El libro de Aramburu es fruto, por consiguiente, de un deliberado y tenaz esfuerzo aplicado a descabalar las convenciones de género, de estructura narrativa, de protagonismo o de fiabilidad del relato. El escritor llevó al extremo su voluntad de contradecir lo habitual y esperable. Produjo así su obra más extraña, pero acaso también la más intensa.

Para finalizar el estudio, Díaz de Guereñu pone un *Punto y seguido* (2005: 367) y anota “las líneas de fuerza, las insistencias y permanencias que a mi parecer configuran la lógica de un trabajo creador que prosigue su camino”. Los resumimos:

- Parte de la capacidad de Aramburu para proponerse nuevos retos formales con cada una de las obras que emprende y para resolverlos con esfuerzo y constancia.
- Considera que la finalidad última de su trabajo es conmover las conciencias y promover el goce estético.
- Apunta que si el novelista resta importancia a la reflexión teórica o a las convicciones estéticas no es porque no le interesen, sino porque pueden restar eficacia al trabajo creador.
- Estima que la manera que Aramburu tiene de afrontar la creación literaria es desde la humildad del artesano perseverante y desde el orgullo de saberse creador.
- Observa que la obra de Aramburu no se ajusta a moldes prefijados, ni a modas del momento. Cada una de sus obras es el resultado de una propuesta estética distinta.
- Subraya que el buen uso que Aramburu hace del lenguaje es uno de los focos de atención recurrentes en las lecturas que ha merecido su obra.
- Asegura que Aramburu no acepta otro lenguaje que el que es capaz de forjar personalmente para sus fines expresivos.

- Afirma que Aramburu gusta de los guiños y alusiones a escritores y obras por compartir con el lector sus placeres literarios y porque son fuente de indagación para su propia expresión.
- Demuestra que el trabajo sobre la palabra responde a la consecución de un logro estético, pero también al propósito de Aramburu de configurar un mundo propio, un universo humano que sea percibido como tal.
- Recuerda que para Aramburu los ingredientes del logro estético son la belleza y la sabiduría. La belleza se logra a partir de la conjunción del lenguaje rico y exacto con el mundo ficticio, creíble y vivo; y a la sabiduría del lector contribuye la presencia en la ficción de las realidades fundamentales de la condición humana.
- Confirma que, con frecuencia, la visión del mundo que transmite Aramburu en sus ficciones es descarnada. El modelo literario de la picaresca está muy presente en su universo literario: un ser inocente y carente de recursos ha de pasar penalidades para encontrar un sitio en la sociedad de los adultos.
- Comprueba que la muerte es una constante en su obra. Es una experiencia que afecta al individuo, que le obliga a asumir su temporalidad y, en algunos casos, su responsabilidad.
- Constata la humanidad de los personajes de Aramburu: viven con ilusiones y falsedades; soportan el dolor, el daño y la conciencia de la muerte; y también conocen la bondad, la compasión, la generosidad y la posibilidad de la redención.

El estudio de Juan Manuel Díaz de Guereñu otorga a la obra narrativa de Aramburu coherencia y unidad. Analiza pormenorizadamente el sentido de cada una de las novelas desde la gestación, el proceso, los materiales, la composición y la valoración crítica, para trazar, con posterioridad, unas constantes que fundamentan todo el universo narrativo del creador.

Las obras escritas por Aramburu a partir del año 2005 no cuentan con un trabajo publicado tan sistemático y riguroso como el de Díaz de Guereñu. Nos vemos obligados a dar cuenta de ellas considerando artículos, reseñas y entrevistas, así como algunos estudios aislados sobre obras o aspectos concretos.

A partir de 2005, Aramburu publica dos libros de cuentos: *Los peces de la amargura* (2005) y *El vigilante del fiordo* (2011).

Los peces amargura es, hasta el momento, la obra con más ediciones y galardones de su producción: El premio Vargas Llosa NH de 2007, El premio Dulce Chacón 2007 y el premio de la Real Academia de 2008.

Tanto Senabre² (2006) como Díaz de Guereñu (2007a) como Rivas Hernández (2009) destacan el valor ético, al abordar el tema del sufrimiento de las víctimas de la violencia etarra, y el valor literario, al hacerlo con el acierto estético derivado de una prosa rica y precisa, de unos modos de contar novedosos y de unos retratos certeros de seres heridos.

El vigilante del fiordo (2011) es un conjunto de ocho cuentos, alguno de los cuales mantiene la línea temática de *Los peces de la amargura*. Senabre (2011) señala que, pese a “la inclusión de algunas piezas que erosionan la posible homogeneidad del conjunto se advierten ciertos tanteos encaminados a ensayar modalidades distintas” tales como la combinación de pasajes narrativos de corte tradicional con otros dialogados a modo de literatura dramática o relato epistolar. *El vigilante del fiordo* es calificado por Senabre de “hermano menor” en relación a *Los peces de la amargura*.

Por su parte, Pozuelo Yvancos (2011b), constata la irregularidad de la calidad de los cuentos y concluye anotando esa idea de proyecto meditado que creemos haber demostrado en cada una de las obras que emprende Aramburu:

² Las aportaciones de Ricardo Senabre y de José María Pozuelo Yvancos que referimos en este apartado responden a artículos de prensa.

“[Aramburu] no inventa historias porque sí, parece hacerlo para hablar de cosas que le importan. Y eso lo nota y agradece el lector.”

A partir de 2005 Aramburu publica cinco novelas: *Viaje con Clara por Alemania* (2010), *Años lentos* (2012), *La gran Marivián* (2013), *Ávidas pretensiones* (2014) y *Las letras entornadas* (2015). Cerramos nuestra aproximación a la obra de Fernando Aramburu anotando lo más significativo sobre *La gran Marivián* y sobre *Ávidas pretensiones* ya que las otras tres obras son el objeto de nuestro estudio.

La gran Marivián (2013) se sitúa en Antíbula, un país imaginario por el que transitan distintos movimientos políticos y que ya fue escenario de *Los ojos vacíos* y de *Bami sin sombra*. Con esta novela se completa la trilogía de Antíbula. La acción parte del fallecimiento de Marivián, gran diva de la escena y la canción, exaltada por el partido colectivista en el poder y perseguida por la oposición católica. El narrador, periodista expulsado del diario del poder, decide reconstruir la biografía de la difunta. El resultado es un conjunto de fragmentos que revelan la imposibilidad de conocer la verdad. Senabre (2013) califica el estilo narrativo de escueto, diáfano y barojiano, hasta “dejarlo reducido a lo esencial gracias a un dominio de la escritura nada común”. Pozuelo Yvancos (2013) destaca la variedad de estilos y lenguajes en función de cada una de las fuentes de información de las que se sirve el narrador para reconstruir la biografía de Marivián. Junto con la variedad de registros (picaresca, caricatura y esperpento) destaca el acertado trazo hiperbólico y caricaturesco de algunos personajes secundarios.

La novela *Ávidas pretensiones* (2014) gana el premio Biblioteca Breve 2014 y el jurado, formado por José Caballero Bonald, Pere Gimferrer, Eduardo Mendoza, Elena Ramírez y Carme Riera, la considera “una atrevida sátira sobre una supuesta sociedad literaria escrita con gran maestría técnica y un lenguaje gráfico y vivaz”.

Como consecuencia de la concesión del premio, el autor hizo algunas manifestaciones que aportan cierta continuidad al seguimiento de su obra. Así comunica (como en las obras estudiadas por Guereñu) los propósitos que le movieron en este nuevo proyecto (Beceiro, 2014):

En un primer momento me planteé los propósitos: escribir una novela desenfadada, en tono provocador, y contada por un gamberro.

Aramburu también revela la obra con la que, a lo largo del proceso creador, ha mantenido un diálogo para definir su estilo:

Y en este caso tomé a Arno Schmidt, un autor alemán [...] Era un hombre que no aceptaba las normas gramaticales, ni ortográficas de la lengua alemana, sino que él consideraba que escribía creativamente. Inventaba el idioma al mismo tiempo que contaba.

Ricardo Senabre (2014), además de reparar en la importancia del tratamiento verbal y estilístico y en el valor del humor, destacará la maestría del autor en la caracterización de muchos de los personajes y la presencia de intertextos literales o modificados (Machado, Lorca, San Juan de la Cruz o Fray Luis de León) que enriquecen la novela. Por su parte Pozuelo Yvancos (2014), pese a considerar que se dilata en exceso debido a la falta de progresión de la trama, estima que “Aramburu detenta el honor de estar entre los pocos que miman el lenguaje castellano y hacen necesario el vínculo entre invención y creación verbal.”

La obra de Aramburu se presenta como el fruto de un trabajo realizado con esmero y dedicación. Cada una de sus creaciones responde a un proyecto en el que se plantea superar unos retos formales que implican la perspectiva, el tratamiento lingüístico, los personajes o el motivo. En la diversidad de su obra se percibe una sola voz que le otorga coherencia e identidad propia y que, a la vez, es capaz de crear artísticamente mundos distintos y creíbles solo con las palabras.

2. Viaje con Clara por Alemania

1. EL TEXTO

Una primera lectura de la novela *Viaje con Clara por Alemania* de Fernando Aramburu transporta al lector, de la mano de una pareja bien avenida, a diferentes espacios naturales, urbanos y humanos, del norte de Alemania. La implicación de la pareja en los distintos enclaves turísticos y grupos humanos da pie a situaciones cotidianas, amables y, en muchos casos, paródicas, gracias a la singular mirada del narrador.

El viaje proporcionará a Clara los materiales necesarios para la realización de un encargo literario, en tanto el narrador, su acompañante y esposo, se hará cargo de facilitar la tarea a la escritora. El narrador, pasado el tiempo y para no olvidar su lengua, decide recordar por escrito el viaje realizado. Es el libro que el lector tiene en sus manos.

Tras sucesivas lecturas asistimos, en directo y en presente, a la redacción de unos escritos cuyo tema central es el relato de un viaje ya pasado, realizado por el narrador y su esposa Clara. Dos tiempos -presente y pasado- y dos motivos - la creación y el viaje-.

Si bien el presente responde a la creación y el pasado al motivo del viaje, entre esos dos tiempos extremos situamos dos elementos que van contribuir a conformar el relato final del narrador:

-el Libro que ha escrito Clara y del que el narrador tiene conocimiento antes de redactar sus escritos, y

-la presencia de un lector del manuscrito del narrador antes de la publicación final de dichos escritos.

El texto final con el que el lector se encuentra es una suma de planos (de distinta naturaleza) sucesivos en el tiempo, que se van incorporando cronológicamente bajo una sola voz y una particular mirada: la del narrador y personaje apodado "ratón".

Podríamos esquematizarlo así:

1. Viaje físico de Clara con ratón por el norte de Alemania.
2. Clara publica el Libro de viajes sobre la Alemania visitada.
3. El narrador-ratón se cuenta el viaje:
 - Como acontecimiento ocurrido en un pasado con la finalidad de practicar su lengua materna.
 - Como espectador del proceso de escritura de Clara y lector de dicho Libro publicado.
 - Como fruto de un proceso creativo propio llevado a cabo en un presente.
4. Hacia el final del libro (*Tramo de recuerdos*³ 28) el hermano de ratón va leyendo el manuscrito a medida que se va creando y facilita su publicación. El manuscrito cambia de destinatario: hasta aquí había sido el mismo narrador; desde ese momento contamos con un narratario⁴ ajeno, el hermano del narrador. Esto aporta coherencia al escrito y explica al lector la razón de contar con el texto entre sus manos.

Analizando la naturaleza de los motivos conformadores de la novela podríamos adelantar que, si bien el viaje es el eje espacio-temporal que organiza y estructura el texto, la creación literaria como motivo lo ensancha, lo enriquece, lo vincula con la literatura hasta el punto de convertirlo en una declaración de principios sobre la creación literaria hecha novela.

Fernando Aramburu apuesta en la novela por reivindicar una escritura libre (de modelos literarios impuestos y preceptivas heredadas) para contar, y lo hace

³ Denominamos *Tramo de recuerdos* a cada uno de los 35 apartados sin título y numerados en la novela. La terminología es del mismo narrador.

⁴ Villanueva (1989: 33), "Distinguiremos el *narratario* del *lector implícito* (y *explícito*, del que enseguida trataremos) porque aquél es exclusivamente el destinatario interno o receptor inmanente del discurso novelístico que justifica la fenomenicidad del texto que lo sustenta."

contando. En nuestro caso lo que cuenta “libremente” es el idilio con Clara en un viaje por Alemania que no termina.

El acierto de la novela radica precisamente en configurar todo un mundo de ficción a partir de la problemática del hecho creador.

La novela de Aramburu es una novela *in fieri*. El lector tiene ante sí tanto el proceso de creación de una novela como el fruto de esa misma creación. Al final de la lectura el proceso y el resultado coinciden y es en esa fusión donde encontramos su unidad estructural y poética.

Aramburu atribuye a un personaje de la ficción la actividad misma del narrador de forma que la relación del autor y su novela es homóloga a la del personaje-narrador y su relato. El proceso de creación se convierte así en tema de la novela.

Si consideramos que el *sentido*⁵ último del texto se encuentra en la ficcionalización del hecho creador para dar cuenta de un viaje y, en última instancia, para dar cuenta de una poética y de una teoría implícita presentada desde la propia obra, se impone justificar desde el mismo texto nuestra lectura.

⁵ Creemos que el análisis ulterior confirmará que en la ficcionalización del hecho creador residirá la unidad de sentido de la obra. Para ello será necesario que el análisis de los elementos que la configuran tiendan a converger en ese punto. Consideramos la definición de *sentido* en los términos a los que se refiere M^a del Carmen Bobes Naves en su estudio de la novela desde una perspectiva semiológica: “La unidad de sentido de la novela se apoya en la unidad sustancial de todos los elementos que la integran. El discurso está condicionado en sus valores semánticos por las unidades de tiempo y de espacio que manifieste (el cronotopo de Bajtín), por la forma en que se presentan los personajes y sus relaciones funcionales y discursivas, por los motivos de la historia y por todos los recursos que el narrador utilice para darles relieve, para subrayar sus relaciones, para establecer connotaciones añadidas, etc., es decir, por recursos de intensificación.” (Bobes Naves, 1993: 235)

2. EL ANÁLISIS

Acercarse a un texto con una intención analítica supone descomponer su unidad artística en busca de los elementos y las relaciones que le aportan dicha unidad, dicho arte y, en última instancia, sentido a la obra. La teoría literaria, con propuestas metodológicas plurales, permitirá un acercamiento más certero a los aspectos estudiados. En ningún caso será objeto de estudio ni de especulación teórica; ilustrará y aportará argumentos para la interpretación.

En el análisis nos detendremos en aquellos aspectos que consideramos significativos para nuestra lectura, conscientes de fraccionar un todo y de no reparar en todas y cada una de sus partes. La linealidad de la palabra implica asistir sucesivamente al proceso analítico de cada aspecto para volver, de nuevo, a recomponer las partes con otros datos.

La publicación de la novela *Viaje con Clara por Alemania* fue acogida y celebrada por parte de la crítica más reputada, señalando diferentes aspectos de la misma en la trayectoria de un escritor español destacado en su generación. Así, Pozuelo Yvancos (2010) anota:

[...] el que me parece mayor acierto de la novela: es un libro de viajes hecho para parodiar dentro el típico libro de viajes turístico-monumental (...) como el no menos típico libro de viajes literario, donde un escritor suele recorrer las pautas sentimentales o vivencias literaturizadas por el encuentro con la casa o los objetos de un artista memorable [...]

Por su parte, Ricardo Senabre (2010) subraya:

este *viaje* resulta ser una fórmula dislocada del genérico libro de viajes convencional -sería más bien el relato itinerante de cómo se prepara un libro de viajes-, y, además, lo que al narrador interesa primordialmente no son los monumentos arquitectónicos, los recuerdos históricos o las manifestaciones artísticas, sino la estampa de su mujer con su cuaderno de notas, sucesos nimios, tipos pintorescos -esbozados a veces con brevedad e intensidad

barojiana-, penalidades fisiológicas, disputas conyugales, comidas, percances anecdóticos.

Ambas voces maestras destacan, en sendas reseñas de prensa, la distancia genérica entre el libro de viajes y la novela que nos ocupa. Plantean, pues, una lectura novedosa desde la parodia a un género heredado de la tradición⁶.

Sin cuestionarnos el planteamiento, que “a ciegas” consideraríamos acertado por la identidad de sus plumas y la excelencia de sus trayectorias investigadoras, nos adentraremos en el análisis de la novela desde las reflexiones previas en busca de esa poética “puesta en pie” en la misma ficción.

2.1. TÍTULO. EL FINAL EN EL PRINCIPIO

Gérard Genette, en su estudio sobre las relaciones transtextuales (intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, transtextualidad y architextualidad), incluye el título en la categoría de las relaciones paratextuales. Define el paratexto como “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto.” (Genette, 1989b: 11)

En un trabajo posterior dedicado íntegramente al paratexto, *Umbrales*, (Genette, 2001) analiza sincrónicamente las variantes y las posibles implicaciones de

⁶ Reflexionaremos sobre las diferencias entre el libro de viajes canónico y la obra que nos ocupa. Es indudable que para realizar dicha reflexión será necesario tener presente el modelo procedente de la tradición y sus variantes en el tiempo. Pozuelo Yvancos (2004b: 12): “Harold Bloom ha hablado de la ‘angustia de la influencia’, y compone el tejido de la tradición literaria en términos de un debate dialéctico en que el Padre -la tradición- es inevitable punto de referencia, cuya necesaria muerte nunca acaece sin perpetuarse en una espiral de reconocimientos y huidas para con el inmediato pasado. Si esa agonía con que todo creador vive el problema de su escritura como deuda y como negación, como herencia y como fuga del hogar paterno [...] ocurre que en el caso del siglo XX el problema se hizo mucho más patente por la singular iconoclasia para con la tradición que tuvo ese siglo en sus orígenes.”

todos estos elementos en la lectura del texto propiamente dicho. Para definir cada uno de estos elementos establece un número de rasgos que describen esencialmente sus características espaciales (emplazamiento, ¿dónde?), temporales (su fecha de aparición ¿cuándo?), sustanciales (su modo de existencia, verbal o no ¿cómo?), pragmáticas (destinador y destinatario ¿de quién?, ¿a quién?) y funcionales (¿para qué?).

Si la finalidad última de los elementos paratextuales es asegurar al texto “una suerte conforme con el propósito del autor”⁷, hemos de preguntarnos por la naturaleza del título, por las razones de su elección y por su relación con el texto con el fin de configurar esa intención del autor.

Siguiendo la propuesta de Genette, de entre todos los rasgos definidores del título, deberíamos detenernos en los pragmáticos y en los funcionales, puesto que los espaciales, temporales y sustanciales los suponemos evidentes. No cabe duda de que la particular localización del título en la obra es una de las razones por las cuales este opera en el interior del proceso de lectura gobernándolo de forma decisiva y preponderante.

La naturaleza pragmática⁸ de un elemento del paratexto, en este caso el título, viene definida por las características de la situación de comunicación. Genette (2001: 66) señaló que “como toda otra instancia de comunicación, la institución titular se compone al menos de un mensaje (título), de un destinador y de un destinatario”.

⁷ Genette (2001: 352) resume certeramente la función última del paratexto: “[...] el paratexto no tiene como principal tarea la de ‘hacer bonito’ el texto, sino de asegurarle una suerte conforme al propósito del autor. Con este fin, se ubica entre la identidad ideal y relativamente inmutable del texto, y la realidad empírica (sociohistórica) de su público, una suerte de esclusa que le permite permanecer ‘a nivel’ o, si se prefiere, una cámara que ayuda al lector a pasar sin dificultad respiratoria de un mundo al otro, operación a veces delicada, sobre todo cuando el segundo es un mundo de ficción.”

⁸ Escandel Vidal (1996: 14): “La pragmática es, por tanto, una disciplina que toma en consideración los factores extralingüísticos que determinan el uso del lenguaje, precisamente todos aquellos factores a los que no puede hacer referencia un estudio puramente gramatical: nociones como las de *emisor*, *destinatario*, *intención comunicativa*, *contexto verbal*, *situación o conocimiento del mundo* van a resultar de capital importancia.”

Analizaremos la entidad del emisor o destinador, del destinatario y la intención comunicativa.



Imagen 1: Portada de *Viaje con Clara por Alemania*.

El emisor o destinador⁹ del título *Viaje con Clara por Alemania*¹⁰ se lo atribuiríamos, en un principio, al mismo autor que figura también en la portada del volumen, Fernando Aramburu (Imagen 1). A primera vista no tenemos ningún argumento para asignarlo a otra instancia diferente. Retengamos la salvedad “en un principio”.

⁹ Para Genette (2001: 13) “El destinador se define por una atribución putativa y por una responsabilidad asumida. Las más de las veces se trata del autor (paratexto *autoral*).”

¹⁰ Aramburu, Fernando (2010): *Viaje con Clara por Alemania*. Barcelona: Tusquets. Citaremos por esta edición. Para el análisis del paratexto consideraremos las diferencias con otra edición del Círculo de Lectores del año 2011.

Si bien, siguiendo a Genette (2001: 68), “el destinatario del texto completo es el lector, el destinatario del título es el público [...] El texto es un objeto de lectura, el título, como el nombre del autor, es un objeto de circulación –o si se prefiere, un tema de conversación”, el destinatario “debería ser”, pues, ese conjunto de personas, más amplio que la suma de sus lectores, que no leen necesariamente el libro pero que participan en su difusión y en su recepción (editor, prensa, representantes, libreros...). Hemos anotado “debería ser”, retengamos, de nuevo, el dato.

En cuanto a las funciones que desempeña el título de la novela, mencionamos las establecidas por Charles Grivel (1973) que consisten en: identificar la obra, designar su contenido y ponerla en relieve. Genette (2001) añade una variante de la segunda que sería indicar ya sea el contenido o la forma o, incluso, las dos a la vez.

Viaje con Clara por Alemania además de identificar la obra en sí como perteneciente a la producción de un autor y al catálogo de una editorial (función de identificación), designa un contenido temático y remático, lo que sería clasificado por Genette (2001: 78) como título mixto: “[...] los títulos mixtos, es decir, los que llevan (claramente separados) un elemento remático (a menudo genérico) y su elemento temático [...] todos los títulos de este tipo comienzan con una designación del género, y por tanto del texto, y continúan con una clasificación del tema”.

El término “viaje” sin determinante alguno abre el título a toda una tradición literaria, los libros de viajes, y a uno de los ejes temáticos más universales del arte literario (reflexionaremos sobre el género y el tema posteriormente).

De los dos complementos preposicionales con sendos sustantivos propios añadidos al término “viaje”: “con Clara” y “por Alemania”, sorprende el

primero, puesto que la concreción del espacio que se recorrerá -en este caso Alemania-, viene casi exigido por el sustantivo.

“Con Clara”, interrumpe la fórmula clásica del relato de viajes (“viaje por...”, “viaje a...”) remite a una acompañante femenina en la realización de tal viaje y le otorga al antropónimo el protagonismo que habitualmente recae en el topónimo. El antropónimo Clara, latino en su origen, connota al personaje como “brillante, ilustre y distinguida”. La preposición “con” presupone una entidad humana innominada que se preste a tal compañía, su ausencia lo hace más presente.

Para concluir con el epígrafe del título observamos la distribución espacial del mismo en la portada: se dispone en dos líneas *Viaje con Clara / por Alemania*, cada una tiene cinco sílabas y un eco en asonancia. Constatamos el cuidado en la elección y dejamos, de nuevo, pendiente su posible interpretación¹¹.

Al margen de los elementos que conforman el paratexto verbal, deberíamos reparar en el valor paratextual que aporta la ilustración¹² que ocupa dos tercios de la portada: una fotografía en color de una pareja joven y sonriente abrazada delante de un utilitario. El coche está aparcado en una carretera en medio de un paisaje llano, con amplio horizonte. Es de día y, por el atuendo, parece hacer frío¹³.

¹¹ Con respecto al título, la diferencia con la edición del Círculo de Lectores de 2011 reside en el tipo de letra: en la edición de Tusquets se refiere en letras mayúsculas y de imprenta y en la edición del Círculo de Lectores el título se refiere en una letra minúscula de imitación manuscrita. El trazo aparentemente improvisado otorga al texto un carácter informal a tono con la intención primera del narrador: escrito personal de los recuerdos de un viaje.

¹² Genette (2001: 12) repara en otros tipos de manifestaciones paratextuales: “La más de las veces, el paratexto es un texto: si aún no es *el* texto, al menos ya es texto. Pero es necesario tener en cuenta el valor paratextual que pueden ostentar otros tipos de manifestaciones: icónicas (ilustraciones), materiales (todo lo que procede por ejemplo, de la elección tipográfica, a menudo muy significativa en la composición de un libro), o puramente factuales.”

¹³ Con respecto a la ilustración, la diferencia con la edición del Círculo de Lectores de 2011 reside en el tamaño: ocupa toda la cubierta; y en la imagen representada: una pareja besándose apoyada en un utilitario sobre el fondo azul del cielo en un día soleado.

Tanto el título de la novela *Viaje con Clara por Alemania* como la ilustración de la portada, en consonancia con la finalidad antes anotada de encaminar la lectura hacia un determinado propósito autorial, funcionan como una referencia al modelo hipotextual del género de la literatura de viajes y parecen orientar la lectura hacia la narración de un viaje por Alemania por parte de un personaje masculino en compañía de otro llamado Clara.

La inmediata pregunta que todo paratexto plantea es cuál es su relación con la totalidad del texto. Genette (2001), en el apartado referido a los títulos temáticos, diferencia distintas relaciones entre el título y el contenido del texto y refiere una tipología al respecto: títulos literales que designan el tema central de la obra, títulos que se asocian (por sinécdoque o metonimia) a un objeto deliberadamente marginal, títulos de orden simbólico o metafórico y otros títulos que funcionan por antífrasis o ironía.

Con respecto a la relación del título con la totalidad del texto que nos ocupa, una primera lectura de *Viaje con Clara por Alemania* orientaría la respuesta hacia la relación literal del título con el texto propiamente dicho. De ahí nacen gran parte de las referencias críticas que ha suscitado la publicación de la novela.

Sucesivas lecturas nos llevan a la quinta tipología mencionada por Genette (2001: 75) bajo el calificativo de “ambigua”, quien entre otros factores de ambigüedad dentro de las relaciones temáticas señala: “[...] la presencia en la obra de una obra en segundo grado de la que toma su título, de suerte que no podemos decir si se refiere temáticamente a la diégesis o de manera designativa a la obra en abismo.”

A partir de aquí resolvemos los interrogantes que hemos dejado pendientes y explicamos el epígrafe del comienzo *Título: el final en el principio*. En la página 392 el narrador, apodado ratón, considera la posibilidad de publicar sus recuerdos escritos:

No son estas, por demasiado íntimas, cosas que se deban contar en público; aunque haya pocos, si es que hay alguno, que no las haya llevado a cabo una o dos y más veces en su vida privada. De ahí que, en caso de convenir con el Gordo en la publicación de mis recuerdos escritos, piense exigirle por cláusula contractual que en la cubierta del libro figure la palabra “novela” debajo del título y con el mismo tamaño de letra que este, para que a nadie le venga la ocurrencia peregrina de creer que el autor escribió sobre sí. (p. 392)

Nos encontramos en el plano referido al presente de la escritura. La cita es esclarecedora para ejemplificar el juego entre la realidad y la ficción que jalona toda la lectura. El narrador no quiere que el lector piense que esos materiales responden a la realidad; para ello, bajo el título que en ningún momento se concreta, figurará la palabra “novela”. Así no habrá duda, según el narrador, sobre el carácter ficcional de los escritos.

Del mismo modo, el narrador, cuyo nombre no se desvela a lo largo de toda la novela, manifiesta que en el momento de la publicación debería buscar un seudónimo para evitar conflictos con Clara:

Por motivos múltiples preferiría que [Clara] nunca conociese la existencia de mi crónica del viaje, ni en su versión actual, todavía inconclusa, ni más tarde en la imprenta. Por eso le pedí ayer a la secretaria del Gordo que por favor se acuerde de intercalar en el contrato de edición una cláusula que excluya la posibilidad de difundir mi libro en los países de habla alemana. Tal es la preocupación que el asunto me produce que he estado dándole vueltas a la idea de buscarme un seudónimo a fin de evitar que Clara, enredando algún día en Google, descubra el pastel. Un razonamiento del Gordo, sin embargo, me ha disuadido. En su opinión supone una tarea bastante ardua identificarnos vía Internet tanto a él como a mí por nuestros nombres y apellidos, ya que son sobremanera comunes entre nuestros compatriotas. Aunque me incomoda darle la razón, reconozco que está en lo cierto. (p. 430)

Ante tal disuasión, el lector interpreta que el narrador pretende que no se identifique su nombre con el que figura en la portada.

La ambigüedad está servida: el título no se concreta en el texto y sí en la portada, el subtítulo “novela” sí se concreta en el texto y no aparece en nuestra portada y el nombre del narrador no aparece en el texto y en la portada figura Fernando Aramburu.

Lo que sí es evidente es que el título *Viaje con Clara por Alemania* remite exclusivamente a los recuerdos de un viaje, narración enmarcada, obviando el marco de la enunciación, el presente de la escritura. Sin embargo, es el acto productor de la escritura el que otorga significado al título, obligando al lector a recolocar cada una de las piezas del paratexto a favor de una interpretación coherente.

Cerramos el análisis del paratexto con la dedicatoria de tres palabras colocada en el margen superior derecho de una página en blanco inmediatamente anterior al inicio propiamente dicho de la novela. La dedicatoria reza así “*A la Guapa*” (p. 9). La pregunta inmediata se refiere a la identidad del dedicador y del dedicatario¹⁴.

Una primera lectura de la novela no permite identificar a esa mujer apodada *Guapa* con mayúscula, ni permite identificar la fuente de la palabra escrita. El lector supone que el autor, Fernando Aramburu, ha pensado en un ser próximo, único, femenino y además hermoso.

¹⁴ Genette (2001: 112) se pregunta por la identidad del responsable de la dedicatoria y por la identidad del receptor de la misma. La respuesta la ilustra con distintos ejemplos y repara especialmente en los textos de ficción en primera persona: “En un relato de ficción en primera persona, ¿qué prohíbe al héroe narrador escribir una dedicatoria? O, para hablar de manera más precisa y más realista, ¿qué impide al autor (digamos Swift) atribuir al narrador (Gulliver) la responsabilidad de una dedicatoria? Dedicatoria a otro personaje de la (misma) ficción [...] La dificultad de tal práctica tiene que ver con su carácter más o menos metaléptico, constituyendo al narrador en ‘autor supuesto’”.

Extraña la sustitución del nombre propio por un adjetivo calificativo con mayúscula singularizando y nombrando cual si de un nombre propio se tratara. Extraña también la brevedad de la dedicatoria, solo a quién, sin ningún porqué (habitualmente toda dedicatoria sustenta brevemente un motivo sustancial para el que la realiza). Todo apunta a que la dedicatoria tampoco está destinada a la lectura del destinatario (sin nombre y sin motivo).

La inquietud se resuelve en el momento en el que el narrador simula presentarse como el autor de la novela que tenemos en las manos, oculta su nombre e insiste en que Clara no tenga conocimiento de la publicación de su libro.

Una relectura de la dedicatoria encamina al lector a identificar a la *Guapa* con Clara. En el capítulo cuatro el narrador por primera y única vez a lo largo de la novela se dirige a Clara con el vocativo *guapa*: “Le dije: ‘De nada, guapa’.” (p. 49)¹⁵

El procedimiento que nos conduce de nuevo a la imprecisión en los límites entre la ficción y la realidad es, en este caso, la metalepsis, entendida como “transgresión deliberada del umbral de inserción [...] cuando un autor (o su lector) se introduce en la acción ficticia de su relato o un personaje de esa ficción se inmiscuye en la existencia extradiegética del autor o el lector, dichas intrusiones causan, al menos, un problema en la distinción de los niveles.” (Genette, 1998: 60)

Más allá de la ambigüedad técnica, la metalepsis funciona gracias a la relación pragmática simulada de identificación entre el narrador y el autor que se va presentando a lo largo de la lectura.

¹⁵ El juego de identidades de intensifica a partir del dato extratextual revelado en su última obra, *Las letras entornadas* (2015: 259) en la que Fernando Aramburu denomina La Guapa a la persona que desde 1982 comparte la vida con él: “De entonces acá han transcurrido más de treinta años. Los tres (La Guapa, Alemania y yo) seguimos juntos.”

Otro dato (aparentemente insignificante que contribuye a justificar nuestra interpretación) situado en el tiempo que media entre el relato enmarcado (el viaje y la redacción del Libro de Clara) y el relato marco (la redacción de la novela) es la publicación del Libro de Clara.

Sabemos de la existencia del Libro de Clara por el narrador, quien lo menciona frecuentemente para asentir o disentir sobre los juicios o las miradas de Clara de un mismo viaje realizado y compartido. Consideramos que, pese a conocer el texto de Clara fragmentaria e indirectamente (siempre a través de las valoraciones, las menciones o, esporádicamente, por la traducción realizada por el narrador) su existencia es fundamental para la configuración de la novela que nos ocupa, pues ante una misma experiencia, un viaje, asistimos a un relato realizado por un narrador que dice contar con la redacción y la lectura del mismo viaje por parte de su compañera.

El Libro de Clara (entiéndase, el que Clara redacta) propondrá al lector no solo las respuestas para casi todas las preguntas, sino que otorgará al narrador la estrategia que necesita para crear su novela con una poética previamente verbalizada en la misma creación (desarrollaremos este aspecto en el apartado 2.2.3.2. *La escritura en el relato marco*).

En este punto, y atendiendo solamente a la dedicatoria, el lector ha de preguntarse por la dedicatoria que Clara colocó en su Libro. Y tenemos respuesta:

“Confío en que te acordarás de mí”, le dije, “en caso de que incluyas una relación de agradecimientos al final de tu libro”. “Descuida, mi dulce ratoncito. Tu nombre ocupará el primer lugar”. Fiel a su promesa, me honró con una escueta dedicatoria en letras de molde al comienzo del libro. La prefiero por su sencillez a aquella otra que me puso en *Bajo las glicinas*, de una sensiblería ampulosa que aún me saca los colores. (p. 443)

Dedicatoria escueta, sencilla, con su nombre y en letras de molde. No será la única coincidencia.

Solo la relectura nos ha permitido interpretar cada uno de los elementos del paratexto certeramente, los límites de la ficción se cuestionan en la misma creación.

2.2. LOS LÍMITES DE LA FICCIÓN: LA METAFICCIÓN

El análisis de los elementos paratextuales evidencia un juego con diferentes planos en la ficción que nos obliga a aproximarnos al procedimiento técnico que lo hace posible.

No cabe duda de que Fernando Aramburu con su *Viaje con Clara por Alemania* plantea una reflexión sobre la literatura y la proyecta sobre su propia novela, incluyendo en la misma ficción diversas cuestiones relacionadas directamente con el arte de la palabra. Para ello se vale de estrategias tales como la autoconsciencia del narrador, la autorreferencialidad, la intertextualidad y la parodia. Procedimientos, todos ellos, vinculados con la metaficción.

Sobre la importancia y la presencia de la metaficción en la novela contemporánea consideramos ilustrativa la aportación de Pozuelo Yvancos (2004b: 46) al respecto. De entre los cinco rasgos caracterizadores de la novela actual (heteroglosia y multiplicidad de normas y modelos estéticos; fungibilidad y mercado editorial; predominio de la privacidad; desconfianza hacia la "literariedad" y carácter metaliterario y subrayado de la convención) interpreta la metaficción en estos términos:

Se trata de revisitar el pasado, pero sin ingenuidad, de plantear la literatura como "versión", seria o paródica de la literatura misma. El carácter metaliterario afecta a la temática misma de muchas novelas, que son novelas sobre novelas, bien porque versan sobre la construcción de la novela como

ficción heroica y continua cita cervantina [...] bien porque se propongan como versiones nada ingenuas sobre un género ya dado [...] bien porque se tematice la convergencia de literatura y vida [...] o bien por la vía de convertir la propia historia de la recepción de una obra suya en materia novelística.

[...] Lo que la novela de hoy no pretende ocultar en ningún caso es que se trata de 'literatura', que su artificio es voluntariamente aceptado como punto de partida, que quiere revelar su doble codificación: ser lenguaje, pero ser también versión sobre el lenguaje narrativo como construcción que parodiar, homenajear, redescubrir, parafrasear, en definitiva, visitar. La alusión o cita literaria, referencia a modelos estilísticos que se remedan sin esconder su artificio [...] es una constante en la literatura finisecular particularmente "revisionista", "cicionista", fenómeno que Calinescu ha relacionado con idéntica tendencia en arquitectura.

La novela de fin de siglo XX juega con la categoría de autor, ironiza con ella, sabiendo ya cuán frágil es con las acciones y estructuras que la narratología reveló para el lector como estructura cómplice. (Pozuelo Yvancos, 2004b: 52)

La longitud de la cita se justifica no solo porque ancla nuestra novela en un procedimiento narrativo común, sino, sobre todo, porque es reveladora en el sentido de que explica qué implica, qué desvela y qué aporta el empleo de la metaficción¹⁶ en el sentido de la obra.

¹⁶ Son numerosos los estudios teóricos sobre metaficción. Nos interesa aproximarnos al concepto y a los elementos implicados en el procedimiento. Mencionamos tres estudios considerados de referencia para cualquier análisis narrativo: *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* de Robert Alter, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* de Linda Hutcheon y *Metafiction* de Patricia Waugh.

Robert Alter define la novela autoconsciente como aquella que de forma sistemática se jacta de su condición de artificio y que al hacerlo explora la problemática relación existente entre artificio y realidad. Para Linda Hutcheon, la metaficción es ficción sobre ficción, es la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística o narrativa. Para Patricia Waugh metaficción es el término que define a aquellas obras de ficción que, de una forma autoconsciente y sistemática, llaman la atención sobre su propia condición de artificio creado para así plantear cuestiones en torno a las relaciones entre ficción y realidad.

Añadimos a estos tres estudios de referencia el trabajo de Francisco G. Orejas (2003): *La metaficción en la novela española contemporánea*, centrado en el análisis de los procedimientos metaficcionales en la novela española contemporánea desde 1975 hasta el final de la década de

Si en un principio establecíamos dos tiempos (un presente y un pasado) y dos líneas narrativas (el acto de redactar unos recuerdos de un viaje y la narración del viaje mismo) en una sola novela, ya podemos adelantar que ello es posible gracias a la inclusión en la ficción del acto productor de la misma hasta convertirse en contenido narrativo, hasta tematizarse en la historia, hasta incorporarse al mundo imaginario construido por el relato.

Será el lector quien, dispuesto en un principio a ser testigo de un viaje de una pareja por el norte de Alemania, se encuentre poco a poco inmerso en el proceso de escritura de dicho viaje y, al final, cierre un libro que responde fielmente al elaborado por el narrador ficticio¹⁷.

Ana M. Dotras (1994: 28) explica la perplejidad del lector ante el procedimiento con una definición clarificadora:

La novela de metaficción es aquella que se vuelve hacia sí misma y, a través de diversos recursos y estrategias, llama la atención sobre su condición de obra de ficción y pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación. En esa autodenuncia de su propia ficcionalidad, al destruir el efecto de ilusión de realidad, se plantean cuestiones en torno a la naturaleza del arte y las relaciones entre el arte y la vida, la ficción y la realidad.

En nuestro caso, Aramburu se sirve de la metaficción para reflexionar sobre la creación literaria, el arte y la vida, la realidad y la ficción, pero, y aquí reside gran parte de la peculiaridad del procedimiento, lejos de destruir el efecto de

los noventa. Define los textos metaficcionales como (2003: 113): "Obras de ficción (fundamentalmente en prosa, de carácter narrativo) escritas a partir de los años sesenta [...] que exploran los aspectos formales del texto mismo, cuestionan los códigos del realismo narrativo [...] y, al hacerlo, llaman la atención del lector sobre su carácter de obra ficticia, revelando las diversas estrategias de las que el autor se sirve en el proceso de creación literaria. Sus aspectos más destacados son la autoconsciencia, la autorreferencialidad, la ficcionalidad y la hipertextualidad."

¹⁷ Darío Villanueva (1991: 197) alude a la fenomenicidad del texto en la metanovela: "La metanovela impone, pues, rigurosas reglas: la primera es la fenomenicidad del texto, cuyo nacimiento y fijación como escritura ha de justificarse, frente a la solución 'nouménica' de tantas otras novelas."

ilusión de realidad propio de la estrategia metaficcional¹⁸, lo construye. Aramburu elimina ese efecto “desilusionante” consustancial a la metaficción, combinando con magistral habilidad otros procedimientos como la autoficción, la elección del género, la intertextualidad y la paratextualidad. Daremos cuenta de ello.

La atención del lector se desplazará alternativamente desde el mundo presentado en el discurso al marco propiamente dicho de la narración¹⁹. Tanto el mundo narrado como el acto de la narración estarán permanentemente presentes a lo largo de toda la lectura. La singularidad de la novela reside en la metamorfosis que experimenta, por lado, la naturaleza del texto (de escritos a novela), por otro, la instancia receptora de los mismos (del propio narrador, como el único destinatario de sus escritos, a un público consumidor del género) y, por último, el creador del texto (de alguien que escribe para no olvidar su lengua materna a un escritor que publica su obra). De todo ello el lector es un testigo directo que se identifica y se explica como la instancia receptora última gracias a esa transformación que ha tenido lugar delante de sus ojos.

¹⁸ Francisco G. Orejas (2003: 116) califica a este tipo de metaficción como ‘metaficción diegética’ frente a la ‘metaficción enunciativa’. Considera que en la metaficción diegética: “Se mantiene la ilusión ficcional [...], la estructura habitual de las obras de ficción, el carácter novelesco del texto, pero introduciéndose en el plano de la historia, esto es, en el de los acontecimientos narrados, una secuencia de ‘perturbaciones’, acaso mínimas, que inducen al lector a abandonar la expectativa de lectura habitual y a incurrir en una interpretación autoconsciente y autorreferencial de la obra, cuyo narrador o protagonista suele ser un escritor, o en la que se cuenta el proceso de elaboración de un texto narrativo, que puede acabar por ser el mismo que el lector tiene entre sus manos.”

¹⁹ Diferenciamos *historia*, *relato* y *narración* atendiendo a los estudios realizados por Genette (1989a: 83) “Propongo, sin insistir en las razones, por lo demás evidentes de la elección de los términos, llamar *historia* al significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce.”

En Genette (1998: 12), considerado como una relectura crítica de la obra anteriormente mencionada, mantiene la misma tríada para explicar el hecho narrativo, *historia/relato*: “No voy a volver sobre la distinción, hoy admitida por todos, entre *historia* (el conjunto de los acontecimientos que se cuentan), *relato* (el discurso, oral o escrito, que los cuenta) y *narración* (el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho, en sí, de contar).”

La creación como hecho textual con los elementos que la configuran (autor, texto, lector) deviene en hecho extratextual simulando situarse en la esfera de lo empírico. La dicotomía ficción/realidad no se cuestiona desde planteamientos teóricos del narrador ni desde las voces de los personajes, ni desde la concepción del mundo narrado; se plantea desde la conformación misma del discurso como elemento generador de sentido y de coherencia y, en ningún caso, se concibe como tal dicotomía. Los límites entre realidad y ficción se desdibujan hasta tal punto que consiguen poner en duda la identidad de cada una de las instancias que posibilitan el hecho creador cuestionando la implicación de la imaginación en la realidad empírica²⁰.

La aproximación al texto la realizaremos teniendo en cuenta la duplicidad impuesta por el procedimiento mismo de la metaficción: viaje realizado (relato enmarcado) / acto de narrar un viaje (relato marco).

En la Tabla 1 adelantamos los aspectos comunes derivados de esta duplicidad, en los que nos detendremos en cada uno de los planos. Los aspectos singulares los desarrollaremos en su momento.

²⁰ No olvidamos que los actos de lenguaje de todo texto de ficción han de ser considerados como actos no reales. Según Genette (1993: 18) “el enunciado de ficción no es ni verdadero ni falso (sino solamente -habría dicho Aristóteles- ‘posible’) o es a la vez verdadero y falso: está más allá o más acá de lo verdadero y de lo falso y el paradójico contrato de irresponsabilidad recíproca que establece con su receptor es un emblema perfecto del famoso desinterés estético. Así, pues, si existe un medio, y sólo uno, para que el lenguaje se haga obra de arte con toda seguridad, dicho medio es sin duda la ficción.” Félix Martínez Bonati (1983: 128-129), pionero en este campo, se refirió a las pseudofrases que hacen de la literatura un lenguaje imaginario.

	Relato enmarcado		Marco
Hechos	Viaje de ratón con Clara por Alemania con el objeto de que Clara escriba un libro.	Publicación del libro de Clara	Ficcionalización del acto de escribir. Llega a ser la novela.
Tiempo	Pasado: julio-diciembre 2003.		Presente de la escritura. (A partir del 2006)
Espacio	Periplo por el norte de Alemania.		Casa de Schortens (espacio en el que escribe).
Identidad del narrador	Ratón: Autor de unas notas. Llega a ser el autor-ficticio de la novela.		Ratón: Autor de unas notas. Llega a ser el autor-ficticio de la novela.
Escritura	-Para Clara: supone un compromiso adquirido con un editor para la publicación de un libro sobre el norte de Alemania. -Para ratón: aporta una visión teórica e inexperta sobre el oficio de escribir con el fin de ayudar a Clara en su tarea.		Se plantea como un entretenimiento para no olvidar la lengua materna. Llega a ser el contenido de la novela.
Otros personajes	Clara, parte de la familia de Clara, amigos y paisaje humano del viaje.		-Clara: nombrada como parte del presente del narrador. -El Gordo (hermano del narrador) es el editor de las notas del narrador.

Tabla 1: Elementos del relato enmarcado y del relato marco.

2.2.1. Hechos

2.2.1.1. Relato enmarcado: viaje físico de Clara con ratón por el norte de Alemania

El viaje es uno de los motivos más antiguos presentes en la tradición literaria.

Desde Ulises en la *Odisea*, los desplazamientos de un héroe por distintos espacios ofrecen la posibilidad de crear historias ricas y diversas en personajes y paisajes capaces de deleitar a lectores ávidos de aventuras.

Múltiples y constantes viajes realizados a lo largo de la historia de la humanidad han sido immortalizados en relatos, testimonios de las diferentes maneras de recorrer el mundo.

Con frecuencia el viaje aparece identificado con la vida humana y con su propia historia. La literatura de viajes, “obras en las que el viaje forma parte del tema o en las que actúa como motivo literario” (Alburquerque, 2011: 18), podría dar cuenta del tránsito del hombre desde los orígenes a nuestros días. Desde los primeros textos, en los que los viajeros relataban descubrimientos de espacios ignotos o exploraciones terrestres y marítimas que dibujaron la superficie terrestre, hasta nuestros días el viaje, como experiencia, adquiere otro sentido a partir de su narración.²¹

Juan Eduardo Cirlot (1998: 483) apunta a una dimensión espiritual del viaje: “el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo”.

La presencia del viaje en la novela que nos ocupa pasa por la experiencia de un viaje realizado por el norte de Alemania para ser contado por la escritora Clara y posteriormente recordado por su innominado marido. El lector cuenta únicamente con los recuerdos de este redactados después de la publicación del Libro de Clara.

El viaje será motivo pero, sobre todo, será el eje estructural de la novela.

Los materiales narrativos se organizan en función de esa experiencia viática. La sucesión de espacios recorridos y momentos vividos a lo largo de unos meses dictará el orden de los acontecimientos en el relato, interrumpido únicamente por las alusiones a la narración y las incursiones en el pasado del narrador.

²¹ Luis Alburquerque (2006: 68-69) hace un breve recorrido histórico por las obras de ficción con el *viaje* como motivo desde la literatura grecolatina hasta nuestros días.

Mariano Baquero Goyanes (1970: 30) ya anunció esta doble dimensión del viaje en la novela: “El viaje es, pues, un motivo y hasta un tema novelesco, pero también una estructura, por cuanto la elección de tal soporte argumental implica la organización del material narrativo en una textura fundamentalmente episódica.”

Viaje con Clara por Alemania se inserta así en la literatura de viajes compartiendo con ella ciertas constantes, pero cuestionando también sus límites desde la misma novela.

Para poder discriminar los aspectos consustanciales al género de los aspectos que se distancian del mismo, abordamos el tema del viaje desde una doble perspectiva: descripción del viaje en el relato enmarcado y la vinculación con la literatura de viajes.

a) Descripción del viaje

Como hemos comprobado, todos los elementos paratextuales alusivos al contenido de la novela se orientan hacia la narración de un viaje por Alemania por parte de una pareja. El lector presencia los recuerdos de un viaje completo (partida – recorrido – regreso), por un espacio concreto (norte de Alemania) y en un tiempo preciso (de julio a diciembre de 2003).

Las marcas formales de las distintas referencias a espacios y tiempos no encabezan ni titulan ninguno de los treinta y cinco *tramos de recuerdos* en los que se divide la novela (daremos cuenta de tales divisiones en el apartado siguiente 2.2.1.2. *Ficcionalización del acto de escritura*); dichas referencias se encuentran formando parte del tejido mismo del texto, en muchos casos son imprecisas y es el lector el que ha de ir bosquejando el mapa espacial y temporal del viaje.

Decidimos describir el periplo realizado (Imagen 2) en función de los cuatro enclaves²² que consideramos de larga estancia: Bremen, Hannóver, la Isla Rügen (ciudad de Bergen) y Berlín. A partir de los tres primeros la pareja realizará breves incursiones en otros espacios vecinos; con la estancia en Berlín finalizará el viaje.

Si bien la descripción minuciosa del itinerario recorrido es uno de los elementos conformadores de la llamada literatura de viajes, en la novela que nos ocupa el narrador detallará hasta el extremo aquellos espacios y trayectos que considera reseñables y, sorprendentemente, obviará otros que cualquier lector de libros de viajes consideraría imprescindibles²³.



Imagen 2: Recorrido completo del viaje realizado.

²² Nombramos los topónimos respetando la escritura de la edición citada.

²³ Los trayectos de la pareja figuran en azul, en rojo los que realiza ratón sin Clara y en verde los que realiza ratón con su sobrino Kevin.

BREMEN: A Bremen (Imagen 3) llegan procedentes de su casa en Schortens y tras haber dejado a su perro *Goethe* al cuidado de su vecina. Previamente han parado en Wilhelmshaven, en la escuela donde trabaja Clara; el itinerario ha trascurrido desde Varel por la carretera que bordea la ensenada de Jadebussen, el embarque junto al río Wéser hasta casa de la tía Hildegard en Cuxhaven. Se instalarán en Bremen en una casa cedida por la tía Hildegard.

El tiempo dedicado a Bremen abarcará desde mediados de julio, fecha de inicio del viaje, hasta agosto.



Imagen 3: Primer enclave, Bremen.

Una vez que Clara ha redactado el capítulo de su Libro dedicado a Bremen, deciden permanecer en el piso y visitar lugares de interés. Así conocerán Worpswede, una colonia de artistas situada en la baja Sajonia a 20 km de Bremen. Recorrerán Hamburgo (el barrio céntrico de Neustadt, la iglesia de St. Michaelis, visita al puerto, travesía en barco).

Ratón volverá solo a su casa de Schortens en un viaje de ida y vuelta. Clara pernoctará una noche en Hamburgo, ratón visitará el barrio St. Pauli.

La estancia en Bremen, en tiempo, se prolonga hasta septiembre (no se concreta día); en la escritura, hasta *el tramo de recuerdos* trece.

HANNÓVER: Llegan por autopista y residirán en el domicilio de Gudrum, la hermana de Clara.

Ratón realizará una excursión solo con Kevin, su sobrino, por el río Böhme (Imagen 4).

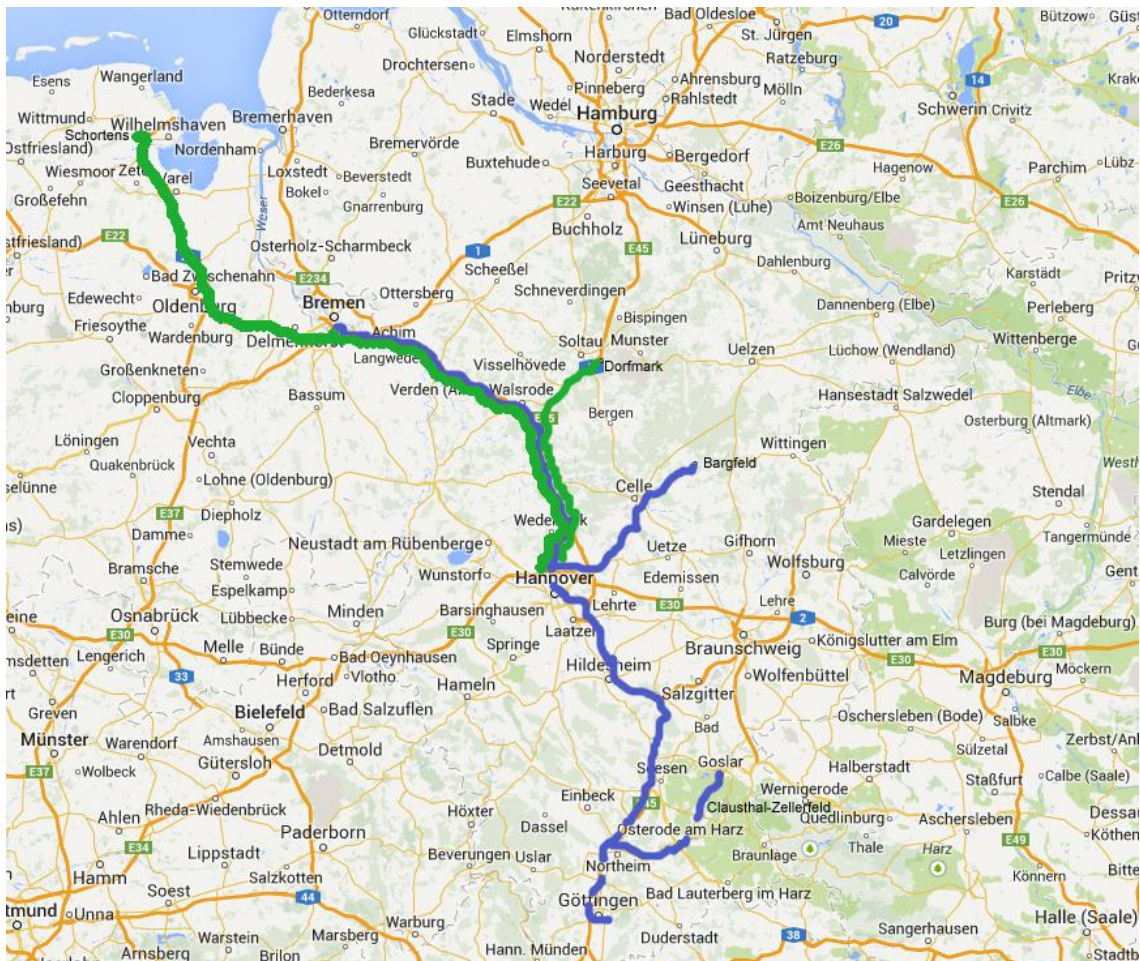


Imagen 4: Segundo enclave, Hannover.

La pareja visitará la casa del escritor Arno Schmidt en Bargfeld, recorrerán la ciudad de Gotinga y pernoctarán en un hotel a las afueras. Realizarán un viaje

al Harz: desde Northeim, Osterode (visitarán las ruinas del castillo), pasando por el monte Brocken, el pueblo Clausthal-Zellerfeld y por las instalaciones mineras de Rammelsberg hasta llegar a Góslar.

Ratón volverá con Kevin a su casa de Schortens para cambiar la ropa de temporada.

La estancia en Hannóver, en tiempo, se prolonga hasta octubre; en la escritura, hasta *el tramo de recuerdos veintiséis*.

LA ISLA RÜGEN (BERGEN): Antes de alojarse en Bergen, en casa de la señora Klinkenberg, pasan dos días en Lübeck (visitarán la Puerta Holsten, la Marienkirche, la Buddenbrookhaus, y la casa museo de Günter Grass).

De la Isla Rügen visitarán un lugar con tres faros llamado Kap Arkona, un pueblo costero llamado Lohme, el acantilado de Königstuhl, una construcción llamada Prora, la ciudad balnearia de Binz, la ciudad de Putbus, su curiosa estación de ferrocarril y, en tren, se dirigirán a un pueblo costero llamado Göhren y Sellin (Imagen 5).

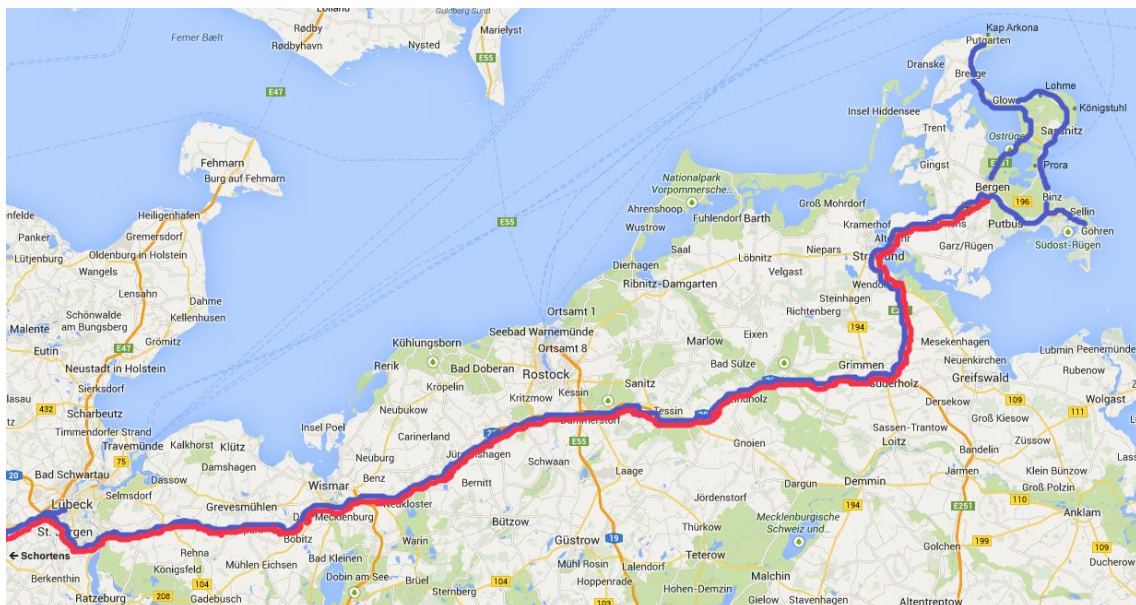


Imagen 5: Tercer enclave, La Isla Rügen (Bergen).

Una semana después, ratón volverá a su casa en Schortens para curarse una herida en un pie. Clara permanecerá en la Isla Rügen hasta noviembre.

La estancia en la Isla de Rügen, en tiempo, se prolonga hasta entrado noviembre (para Clara); en la escritura, hasta *el tramo de recuerdos* treinta y uno.

BERLÍN: Antes de llegar a Berlín, Clara hace noche en Neuruppin y visita la casa natal de Theodor Fontane. En Berlín, durante el tiempo que permanece sola (una semana), residirá en un hotel céntrico de la capital. En cuanto ratón se recupera, reanuda el viaje y se establecerá en Berlín con Clara en un piso alquilado durante quince días, desde el veinte de noviembre hasta el cinco de diciembre. En Berlín Clara ha visitado ya todos los museos salvo el judío y la Gemäldegalerie. Ratón visita este último, el Reichstag, el Dorotheenstädtisches Friedhof, el puente Weidendammer, la plaza berlinesa Bertold-Brecht y la Iglesia Memorial Kaiser Wilhelm.

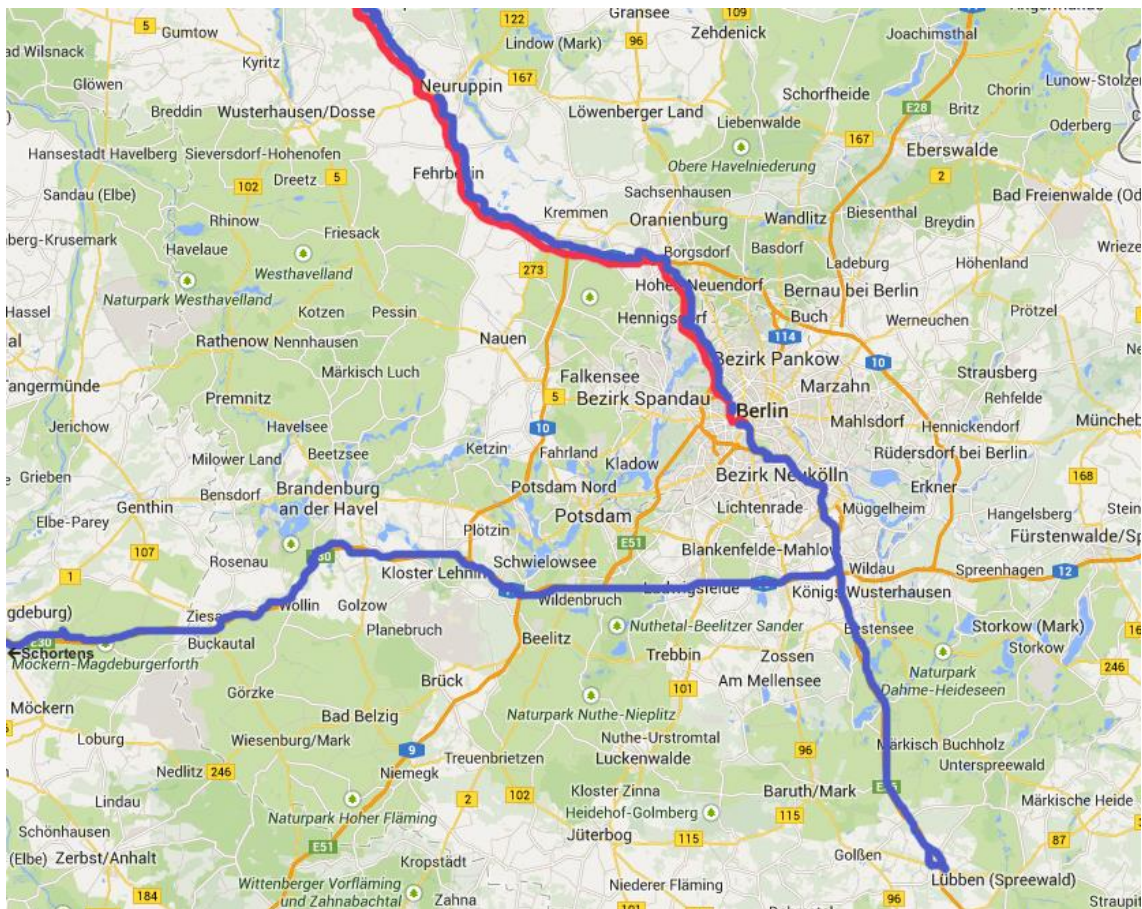


Imagen 6: Cuarto enclave, Berlín.

Finalizada la estancia en Berlín emprenden camino hacia Dresde y, durante el trayecto, reciben la noticia del estado terminal en el que se encuentra su perro *Goethe*. Regresan sin demora a la casa de Schortens y dan por concluido un viaje que contaba con ulteriores estancias en Leipzig, Jena, Weimar y Kassel hasta la Navidad, festividad que celebrarían en Schortens (Imagen 6).

La estancia en Berlín, en tiempo, se prolonga hasta el cinco de diciembre; en la escritura, hasta *el último tramo de recuerdos*, el treinta y cinco.

El itinerario presentado responde a los espacios recorridos en los tiempos señalados narrados en el relato enmarcado.

El espacio y el tiempo son dos de las cuatro categorías constantes en un relato (además de los personajes y las acciones). Ambos, espacio y tiempo, constituyen funcionalmente el cronotopo de la novela: “el cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad, pues en el arte y en la literatura todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo” (Bajtin, 1989: 30). Espacio y tiempo conforman las coordenadas en las que podemos situar acciones y personajes; si bien el cronotopo no aporta *per se* contenidos narrativos, sí funciona como elemento organizador del relato.

Siguiendo a Bajtin, la importancia del estudio del cronotopo en la novela tiene una doble vertiente: por una parte, será el centro de formación de los principales acontecimientos (importancia temática) y, por otra, ofrecerá el campo principal para la representación en imágenes de los mismos (importancia figurativa).

El cronotopo del “camino”²⁴ como lugar de encuentros en un periodo de tiempo, sintetiza, de principio a fin, las coordenadas espaciales y temporales de la novela que nos ocupa. La sucesión de espacios recorridos por los personajes

²⁴ Bajtin (1989: 394-396) desarrolla el cronotopo del “camino” en diferentes variantes novelescas.

facilitará el encuentro con distintas realidades mundanas (paisajes y paisanajes²⁵); esos encuentros, casi siempre casuales, generarán toda una serie de episodios que, en su conjunto, conforman la novela.

Del itinerario anteriormente detallado deducimos que, de las cuatro categorías mencionadas, será el espacio la categoría dominante y organizadora de la sintaxis del relato, ya que los acontecimientos se suceden en función de los desplazamientos realizados. Si las novelas de personajes, de aventuras, temporales o espaciales son tales merced a la categoría que predomine (personajes, acciones, tiempos o espacios respectivamente), estamos ante una novela de espacios.

Comprobamos, pues, que en relación con el relato enmarcado, lo anunciado en el paratexto se corresponde con el contenido del mismo. Nos encontramos, ahora sí, ante una obra vinculada con la literatura de viajes.

En este punto, y por coherencia con la lectura realizada, urge responder a algunas preguntas relacionadas con este aspecto: ubicación de la novela en el género del libro de viajes (continuidad o ruptura) y justificación en el conjunto de la obra.

²⁵ El narrador entre bromas y veras, desde una mirada ajena, hace todo un homenaje a la tierra alemana y a sus gentes. Así en cuanto a las costumbres: alude a la necesidad de descalzarse en la entrada de las casas (p. 31), al respeto al silencio en las comunidades de vecinos en una franja horaria (p. 126 / p. 343), a la necesidad de corresponder con los amigos o familiares a un favor, una invitación o un regalo (p. 260), a la obligación de dejar propina (p. 364), al rechazo generalizado a las visitas de improviso (p. 282) y al uniforme de excursionista del alemán entrado en años con pantalón corto, calcetines claros y sandalias (p. 83). En cuanto al idioma: comenta la precisión en los conceptos (p. 301), la escasa potencia injuriosa (p. 104), la dificultad de la lengua (p. 324) y la exageración en los titulares de algunos diarios alemanes como *Bild Zeitung* (p. 59). En cuanto a los alemanes: insiste en la falta de efusión en los gestos (p. 12 / p. 301), en la falta de espontaneidad de los nativos (p. 416) y en el cumplimiento inflexible de las normas (p. 437). En cuanto a su Historia: lamenta la pérdida de bienes culturales y de la belleza de las ciudades tras los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial (p. 338), los restos uniformes de los bloques de viviendas de los tiempos de la RDA y la situación de desigualdad de estos ciudadanos después de la Reunificación (p. 376). En cuanto a los cementerios: gusta de sus plantas y de su sobriedad (p. 86). En cuanto al paisaje: sabe de la lluvia y agradece su hermosura (p. 395).

b) Vinculación con la literatura de viajes

Si nos asomamos a los estudios críticos y académicos sobre literatura de viajes constatamos que, además del género –eje de nuestra reflexión–, se cuestionan otros aspectos referidos al tema, los orígenes, la evolución, la retórica o la pragmática²⁶.

Lejos de adentrarnos en el género como problema teórico, pretendemos señalar unos rasgos necesarios y suficientes para delimitar un corpus de textos y facilitar la descripción diferencial de obras individuales, en nuestro caso *Viaje con Clara por Alemania*.

Lato sensu “Literatura de viajes” engloba tanto el libro de viajes como la novela de viajes, la crónica viajera o el relato de viajes. La peculiaridad de la novela que nos ocupa exige partir de un paradigma canónico que se aproxime al Libro de viajes escrito por Clara para poder categorizar las distancias genéricas con respecto a *Viaje con Clara por Alemania*.

Puede resultar extraño intentar caracterizar un Libro que no es más que un referente ficcional (y del que solo tenemos noticia de algunos párrafos traducidos, de algunos títulos y de muchas valoraciones por parte del narrador) para determinar el género del texto que el lector disfruta. La extrañeza se disipa desde el momento en el que comprobamos que los límites genéricos de *Viaje con Clara por Alemania* se trazan desde la misma novela, al igual que su poética, por

²⁶ La bibliografía sobre el viaje en la literatura es amplia y muy diversa, abarca desde las ediciones de los libros de viaje hasta estudios específicos sobre temas concretos. Remitimos a dos artículos orientadores. En el primero, Uzcanga Meinecke, Francisco (2006): “Estudios sobre literatura de viajes (1995-2005)”, en *Iberoamericana VI*, 23: 203-219, selecciona y comenta diez libros sobre literatura de viaje publicados en España, ofrece una panorámica de la investigación en los años 1995-2005. En el segundo, Simón Palmer, María del Carmen (2011): “Apuntes para una bibliografía del viaje literario 1990-2010”, *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXIII, nº 145: 315-362 presenta una amplia bibliografía sobre distintos aspectos del viaje literario: obras generales, congresos, ediciones y estudios sobre aspectos concretos.

Por otra parte, destacamos algunos de los textos colectivos más recientes centrados en la teoría sobre el libro de viaje: Champeau (ed.) (2004), Lucena Giralda y Pimentel (eds.) (2006), Peñate Rivero (ed.) (2004) y Romero Tobar y Almarcegui (coords.) (2005)

contrastes o similitudes con el Libro de Clara, referente ficcional cuya presencia *in absentia* se hace visible solo a partir de la obra que nos ocupa.

Para explicar la adscripción genérica del Libro de Clara, necesitamos superponer los textos sobre los que se asienta y establecer similitudes y diferencias. Como ocurrirá ulteriormente en la reflexión sobre la escritura, asistiremos a una estratificación de materiales, en este caso, de los libros de viajes presentes en la novela (Tabla 2):

Libros de viajes	Autores
<i>Viaje a Italia</i>	Goethe
<i>Viaje al Harz</i>	Heine
Libro sobre Alemania	Clara
<i>Viaje con Clara por Alemania</i>	Narrador

Tabla 2: Libros de viaje en la novela

Si el narrador es explícito a la hora de detallar el equipaje bibliográfico que la misma Clara selecciona para que la acompañe durante el viaje, *Viaje a Italia* de Goethe y *Viaje al Harz* de Heine, es evidente que está situando específicamente no solo las coordenadas genéricas del Libro de Clara, sino también el sesgo que dentro del libro de viajes aporta la corriente romántica²⁷:

²⁷ En los diferentes estudios consultados sobre la evolución de la literatura de viajes se alude al Romanticismo como un periodo en el que los moldes del género se modifican significativamente; así Almarcegui (2008: 27) apunta: “En el Romanticismo, el relato se convierte en la condición primera del viaje, en vez de ser su resultado o una de sus consecuencias. La literatura fija en el viaje su objeto y su finalidad, a la vez que la figura del viajero se confunde con la del escritor [...] Al mismo tiempo, se rompen los límites entre el género autobiográfico y la escritura del viaje [...] El género cambia de golpe y se convierte en un ideal solipsista y subjetivo diametralmente opuesto a la función que le asigna la episteme clásica. La antigua exigencia de homogeneidad estilística es abolida por la variedad de la unidad o la unidad en la variedad, que recoge la multiplicidad, la diversidad y la intensidad de la mirada. El ritmo impaciente de ésta no tiene equivalente en los libros de viajes tradicionales. A partir de la crisis de los géneros, se vuelve la mirada hacia el relato viajero, precisamente, por su maleabilidad y ductilidad.”

[Clara] Entonces sacó de su bolso un ejemplar del *Viaje al Harz* en la edición en formato pequeño de Reclam, que llevaba junto con el *Viaje a Italia* de Goethe y dos o tres libros más del mismo género por si le convenía buscar en ellos inspiración y citas para el suyo. (p. 20)

Clara considera los libros de viajes románticos para la redacción del suyo. Es claro que la elección del género supone para todo escritor el encuentro con un paradigma, la posibilidad de modificar dicho paradigma y el ingreso en las instituciones de la literatura. A su vez, no olvidamos que la elección del género facilita al receptor las claves para una lectura certera, pues todo texto es leído teniendo en cuenta una tradición y unas convenciones establecidas.

Libro de viajes / relato de viajes

Sabemos que la escritura de *Viaje con Clara por Alemania* parte de la vivencia de un viaje, textualizado previamente por Clara. Clara ha de cumplir un contrato que consiste en la redacción de un “relato de viaje” cuyo escenario sea Alemania.

Se consideraba novelista y no escritora de relatos de viaje. Por esta razón no entendía el encargo de la editorial a menos que ella hubiera sido segunda o tercera elección. Juzgaba hartó difícil cumplir el plazo de entrega a que se había comprometido por contrato. (p. 68)

Nótese que es la voz de Clara la que denomina “relato de viaje” al texto de sus desvelos; el narrador, en cambio, emplea indistintamente el término “relato de viajes” o “libro de viajes” para referirse al libro de Clara.

“Apunta eso”, le dije a Clara. “Un organillero adorna bien los pasajes descriptivos de un libro de viajes. Además, tiene la ventaja de que lo puedes colocar en cualquier ciudad.” (p. 304)

La distinción entre “libro de viajes” y “relato de viajes” no es banal para muchos estudiosos, que consideran la primera denominación como categoría en la cual se incluiría todo texto literario relacionado con el viaje, ya sea factual o ficcional, en tanto que la segunda se predicaría de textos literarios de viaje de carácter factual²⁸.

Albuquerque-García (2011: 16) parte de tres rasgos genéricos básicos para la caracterización del relato de viaje: “son relatos factuales, en los que la modalidad descriptiva se impone a la narrativa y en cuyo balance entre lo objetivo y lo subjetivo tienden a decantarse del lado del primero, más en consonancia, en principio, con su carácter testimonial”. De estos tres aspectos configuradores del relato de viajes se derivan, según Albuquerque-García, otros que apuntalan la índole del género y son la paratextualidad y la intertextualidad²⁹.

De los cuatro textos relacionados con el viaje y presentes en la novela, tres tienen título y tienen su correlato en la realidad empírica: *Viaje a Italia* de Goethe, *Viaje al Harz* de Heine y *Viaje con Clara por Alemania* de Aramburu. El Libro de Clara no tiene título ni correlato empírico, es una entidad ficcional que

²⁸ Los conceptos referidos a “literatura de viaje” y sus variedades genéricas (libro de viaje, novela de viaje o relato de viaje) difieren en los distintos estudios consultados. Desde la consideración de los libros de viaje como “paraliteratura” para Villar Dégano (1995), hasta la categorización de “relato de viaje”, tanto a la narración de un viaje ficcional como al relato de viajes factual para Peñate Rivero (2004), pasando por Geneviève Champeau (2004), que considera “relato de viajes” tanto a libros como artículos de temática viajera y narrados en prosa. De especial relevancia para el trabajo que nos ocupa, consideramos la diferenciación establecida por Carrizo Rueda (1997) entre “literatura de viajes”, de carácter general, y el “relato de viajes”, de carácter específico. De esta distinción parten los estudios de Luis Albuquerque García (2006, 2011) que, sin desechar otras contribuciones al tema, servirán de base para nuestra reflexión.

²⁹ Albuquerque (2011: 18) entiende la intertextualidad en un sentido amplio: “La intertextualidad, por su parte, nos alerta sobre las diferentes y variadas familias de relatos que dialogan entre sí, cuyas resonancias nos hablan de tradición e influencias culturales. En muchos casos –yo diría que en todas las épocas- los ‘relatos de viajes’ establecen un diálogo con obras previas que les sirven de guía o de referente literario.”; para Genette (1989:10) “la intertextualidad [es] una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.”

justifica la redacción de *Viaje con Clara por Alemania* otorgándole ciertos caracteres del género.

Somos conscientes de la inclusión en un mismo paradigma de entidades de naturaleza diversa, pero consideramos que es pertinente la presencia del Libro de Clara, ya que es él el que convoca textos continuadores de un género, los relatos de viajes románticos y, a su vez, aporta el motivo, la experiencia y el tema al texto que nos ocupa.

Los datos que tenemos del libro de Clara para su adscripción al género de los relatos de viaje, en su mayoría, son diferidos, pues responden a las conversaciones de Clara con el narrador, a sus comentarios y a sus reflexiones; son escasos los fragmentos literales extraídos de su presunto Libro: la traducción de parte de un capítulo y algunos fragmentos breves (estudiaremos su *escritura* en el apartado correspondiente). Pese a ello podríamos afirmar que, en la ficción, el Libro de Clara respondería al paradigma de los relatos de viajes, pues:

1. Es un relato factual: vive el viaje para escribir sobre él.

Dedicaba las tardes a callejear por Bremen, bien conmigo, bien sola, en busca de lugares, tipos y episodios de interés para su crónica de viaje por Alemania. Yo me ocupaba de cocinar, de hacer la compra y la limpieza y, con frecuencia, por no decir a diario, iba mandado por ella a reunir datos o sacar fotografías en algún punto concreto de la ciudad. (p. 69)

Se hace presente en su texto en el papel de la viajera:

Salimos de excursión de acuerdo con el itinerario elegido por la viajera de tu libro y su acompañante, tú exploras una zona determinada que esté a una distancia razonable, tomas notas y fotografías, volvemos a Bremen y escribes. (p. 81)

2. La modalidad descriptiva se impone a la narrativa:

Hay en su libro pasajes enteros que son descripción y comentario de fotos hechas durante el viaje. Ese que elige siempre que la invitan a leer en público, el de la anciana a la que dos jóvenes ayudan a levantarse de la silla de ruedas [...] (p. 300)

3. La objetividad prevalece sobre la subjetividad:

Pero a lo que iba. Tras las páginas en que refiere nuestra visita a la mina, Clara relata un paseo por las calles de Góslar a la caída de la tarde. El episodio está bien resuelto, aunque para mi gusto peca de demasiado informativo en algunos pasajes [...] Clara aprovecha datos e imágenes que espigó en Internet. Eso no tendría nada de reprochable si no fuera porque incurre en un tono impersonal, como de redactor de artículos de diccionario enciclopédico (p. 332)

4. Con respecto a los elementos paratextuales, desconocemos el título de su Libro, pero sí sabemos que está dividido en capítulos dedicados a cada uno de los espacios visitados. Ello viene a corroborar el género y la factualidad del relato:

Hasta agosto Clara no pudo terminar el capítulo sobre Bremen que figura al comienzo de su libro. (p.77)

Sus lectores nunca sabrán que para redactar el apartado de su libro que se titula Hamburgo desde las alturas, la señora escritora trabajó con la cabeza dentro de un cilindro y el ordenador portátil encima de sus muslos. (p. 111)

5. Por último, la intertextualidad se manifiesta en los textos mencionados de Goethe y de Heine que forman parte de su equipaje de mano.

Del *Viaje a Italia*, Clara se servirá para tomar distancia en dos aspectos: en la atención minuciosísima que Goethe presta durante su viaje a la composición geológica de la tierra que va recorriendo (es sorprendente el detalle, la precisión y la especificidad de los conocimientos que manifiesta en la descripción de los

materiales de la corteza terrestre)³⁰ y en la meticulosidad con la que describe paisajes, edificios y contenido de los museos:

“[...] Después he ido al coche a traer los libros. A veces leyendo un poco de aquí y un poco de allá, le vienen a uno las ideas” [...] “le he echado un vistazo al Viaje a Italia. No puedo decir que la lectura de unos cuantos párrafos sueltos me haya servido de estímulo. En realidad, he notado que anulaba el efecto del té. Goethe me paraliza, frena mi actividad [...] La parte positiva del experimento ha sido que ahora sé con exactitud lo que debo evitar. Toma nota, ratón, de que no pienso andar buscando minerales por las aceras de Bremen. Mi libro, si es que al final me animo a escribirlo, no empezará con un largo capítulo sobre el río, los árboles y las particularidades climáticas de la ciudad. Tampoco haré un catálogo exhaustivo de sus edificios emblemáticos ni de las obras de arte que haya en sus museos.” (pp. 54-55)

En algún momento Clara hace una concesión a Goethe y un guiño a su acompañante:

“¿Te das cuenta, ratoncito? Turba auténtica. A esto le voy a dedicar mañana por la mañana un pasaje.” Quien haya leído su libro sabrá que cumplió la amenaza. (pp. 82-83)

Del *Viaje al Harz*, Clara reproducirá el itinerario seguido por Heine en 1824 durante ese trayecto de su viaje:

Además, ya te he explicado que no aspiro a repetir las experiencias viajeras de un escritor del siglo XIX, entre otras razones porque eso es imposible. Me

³⁰ Ilustramos la afirmación con las referencias geológicas recogidas durante el primer día del viaje a Italia: “El suelo es de esquisto arcilloso. El cuarzo de este tipo de montañas no se disgrega ni se desgasta, lo que hace que la tierra de estos campos sea esponjosa y de gran fertilidad. [...] Cuesta imaginar otra más perfecta, ya que el granito desmenuzado, compuesto de guijarros y tierra arcillosa, proporciona un suelo firme y una buena trabazón, merced a lo cual la carretera es tan lisa como una era de trillar. [...] La tierra ya no procedía de la erosión de las montañas sino que era un buen suelo aluvial mezclado. [...] Esta región se construye con un material muy singular. Su aspecto es el de la piedra arenisca, pero debemos considerarla más antigua, primigenia, como una especie de roca porfídica. Está mezclada con cuarzo, es verdosa, porosa, y presenta manchas del más puro jaspe, en las cuales se distinguen, a su vez, motitas más pequeñas en forma de brechas.” Goethe, J. (2009: 13-15).

limitaré a poner por obra un juego literario que yo creía fácil de entender, pero ya veo que no. O sea, nos detendremos en las mismas poblaciones que Heine sin que me importe poco ni mucho que su aspecto haya cambiado después de tantos años [...] Ahora ya puedes arrancar el coche y llevarme al siguiente lugar. (p. 302)

Clara realiza, *mutatis mutandis*, el mismo recorrido físico que Heine (monumentos, cafés, comidas...); sin embargo, rechaza el tono humorístico del relato de Heine pese a las insinuaciones de ratón:

Atravesamos un puente bajo el cual corría un riachuelo de estas y las otras características. Su caudal era tan escaso que toda persona que proyectara ahogarse en él debería introducir la cabeza en un hoyo previamente cavado dentro del cauce. A Clara la observación le pareció indigna de figurar en su moleskine. Ella buscaba la poesía, no la risa. Le repliqué que Heine encontró la primera sin desdeñar la segunda. “Sí, ratoncito, pero las dos cosas no pueden alcanzarse a la vez. O ensalzas o ridiculizas [...]” (p. 316)

En este punto, consideramos especialmente representativa para el sentido de la novela la mención y el contenido en la ficción de dos obras pertenecientes al acervo cultural y literario universal (*Viaje a Italia* y *Viaje al Harz*). Su presencia supone, por una parte, un anclaje en el género del relato de viajes romántico y, por otra, lo que es más significativo, una aproximación a los límites de la frontera infranqueable entre ficción y realidad. Esto es posible por dos de los elementos conformadores del género del relato de viajes: la especial entidad del narrador y la especificidad de su contenido.

Con respecto a la entidad del narrador, es “un sujeto de doble instancia: sujeto viajero, individual e irremplazable que, además, escribe esa experiencia. Su estatuto ficcional es ciertamente peculiar. Se trata de un hombre de carne y hueso, sin mediación de ningún otro tipo de voz imaginaria.” (Albuquerque-García, 2011: 29) De esta manera el estatuto ficcional de Clara (y en última

instancia el del narrador innominado) se equipara con el estatuto empírico, de Goethe y de Heine.

Con respecto al contenido del relato de viajes, “el discurso se represa en la travesía, en los lugares y en todo lo circundante (personas, situaciones costumbres, leyendas, mitos, etc.) que se convierten en el nervio mismo del relato” (Albuquerque-García, 2011: 17). El espacio recorrido en la ficción (descrito en el apartado anterior *Descripción del viaje en el relato enmarcado*) se perfila con índices de realidad tales (topónimos, descripciones de calles, caminos, cafés, hoteles...) que responden a entidades con correlato en el mundo empírico³¹. Si el lector de un relato de viajes espera encontrar un narrador, viajero y escritor de carne y hueso en una sola entidad que relate la experiencia de un viaje, en el Libro de Clara los límites entre realidad y ficción parecen desaparecer. Así pues, la elección del género de la obra no es casual, viene a sustentar el pacto de ficción sobre el que asienta el sentido último del texto.

De este modo, la estrategia de recrear en la ficción el proceso de redacción de un “relato de viajes” (con los caracteres anteriormente mencionados) en el Libro de Clara, autoriza a su acompañante y a la par narrador de *Viaje con Clara por Alemania*, a contar el mismo viaje con una doble distancia: en tiempo (al menos tres años después) y, lo que es muy importante, en género³².

En este momento trataremos de medir esas distancias “genéricas” que nuestro texto mantiene con el “relato de viajes” canónico (teniendo en cuenta los tres “viajes” que median antes de la redacción de este) y valorar tal elección en la configuración y en el sentido de la obra.

³¹ Según Hamon (1973: 426), la presencia de nombres propios, históricos o geográficos, actúa como argumentos de autoridad que anclan la ficción en la objetividad externa y aseguran un efecto acentuado de realidad.

³² Recordemos que las reseñas críticas tras la publicación de *Viaje con Clara por Alemania* se detenían especialmente en este aspecto: Pozuelo Yvancos aludía a la parodia del típico libro de viajes turístico-monumental y del libro de viajes literario; Senabre, por su parte, lo calificaba como una fórmula dislocada del genérico libro de viajes convencional.

A la luz de la caracterización del “relato de viajes” establecida por Alburquerque y tras el análisis realizado del Libro de Clara bajo esos mismos criterios, reflexionaremos sobre las constantes y las variantes que *Viaje con Clara por Alemania* mantiene con el género del “relato de viajes”:

1. Con respecto a la prevalencia de lo factual sobre lo ficcional:

Desde el análisis realizado anteriormente del paratexto (título y autor), pasando por la reflexión sobre el ocultamiento intencional del nombre del personaje narrador y considerando que este acompaña a una escritora viajera cuya intención es la redacción de un “relato de viajes” al uso, constatamos la deliberada pretensión por parte de Aramburu de poner de manifiesto la labilidad de los límites entre la ficción y la realidad, insinuando implicarse él mismo en el viaje realizado y el libro redactado.

Ahora mismo veo en mí al sujeto involuntario de una doble paradoja. Fui un viajero que habría preferido no salir de casa. Sin ser escritor ni abrigar la pretensión de serlo, he escrito un libro y, lo que aún entiendo menos, me lo van a publicar. (p. 457)

2. En cuanto al predominio de la descripción sobre la narración señalado por Alburquerque como la característica formal propia de los relatos de viaje “supone que aquella actúa como configuradora de un discurso que no aboca hacia el desenlace propio de las narraciones” (Alburquerque-García, 2011: 17), en *Viaje con Clara por Alemania* la descripción comparte discurso con la narración. Si bien la sarta de episodios narrados es aparentemente trivial, centrada en su mayoría en el cuidado y el bienestar de Clara y con desenlaces simples³³, para el narrador supone la razón de ser de su viaje. Es aquí donde se

³³ Alburquerque (2006: 79).en los relatos de viajes valora la descripción sobre la narración: “en los relatos de viajes [...] las posibles tensiones narrativas, al estar subordinadas a la descripción –de lugares, personas o situaciones–, se deshacen durante el propio desarrollo del relato. En definitiva, su naturaleza específica radica en la belleza de sus descripciones y, esporádicamente, en la tensión narrativa de episodios aislados, cuyo clímax y anticlímax se resuelve puntualmente y no en el nivel del discurso.”

introduce una variante importante con respecto al “relato de viajes” canónico: la finalidad manifiesta de su viaje deja de ser la representación de la realidad vivida en favor de facilitar el trabajo a Clara. Por este motivo, y ante ese aparente desinterés de trascendencia del texto más allá de su propio disfrute, el narrador se permite, al relatar su viaje, la licencia de escribir libremente llegando a ironizar sobre el modelo canónico del “relato de viajes”.

Es en la redacción de las descripciones (elemento morfológico imprescindible para conformar el género) donde el lector capta una intención explícita por parte del narrador de distanciarse de los tópicos al uso³⁴ recurriendo a procedimientos diversos:

- Rechaza la llamada “prosa turística”:

Hay un bosque dentro de la ciudad de Hannóver, no lejos de la Podbielskistrasse, con muchos caminos que se entrecruzan, gran cantidad de hayas y unos caracoles gordos, de concha blanca, como no los vi nunca en mi país. El bosque se llama Eilenriede y con esto basta de prosa turística, pues lo que yo quería referir ahora es que fui allí el mismo día de la excursión a Bargfeld, a primera hora de la tarde. (p. 237)

- Califica de “insoportable” la descripción de estilos arquitectónicos:

Malditas las ganas que tengo de hacer recuento en estas páginas de los pormenores arquitectónicos del lugar. Nada me resulta tan insoportable como la explicación de piedras y fachadas. Que si gótico, que si románico. (p. 261)

- Degrada los enclaves típicos:

Considerada desde una perspectiva estética, la estatua no encierra mayor atractivo que el de una hilera de coliflores encima de una mesa de planchar. Reconozco, con todo, su utilidad: como se ve de lejos contribuye a que el Ombligo sea un buen lugar para citarse. (p. 270)

³⁴ Sobre la descripción y los tópicos remitimos al artículo de Ortega Román (2006: 207-232).

- En ocasiones, populariza el tono de la descripción intencionadamente:

Hacía calor y el viento, que soplaba con bastante fuerza, provocaba un runrún continuo de ramas estremecidas. Abundaban los árboles añosos entre las casas de poca altura, diseminadas por la ladera de una colina que desmentía la idea de un país planchado. En el cielo se avistaban unos cuantos nubarrones de mala catadura, aunque sueltos y aún lejanos. La calle se veía transitada por grupos de gente con gafas de sol, gorras de colores agarradas con una mano para que no se volaran y los hombres, algunos de ellos, con el uniforme de excursionista alemán entrado en años: pantalón corto, calcetines de tonos claros y sandalias. (p. 83)

- En otros momentos se sorprende del tono “literario” empleado por él mismo y se resiste:

Del pico de cada ganso brota un chorro que, antes de hundirse con blando chapoteo en el agua remansada del pílón, se deshace en una línea de gotas relucientes. (Será mejor que termine aquí el párrafo, pues noto que me estoy dejando arrastrar por debilidades literarias de las que me creía inmune). (p. 263)

- Su estado anímico prevalece en la percepción del espacio y un *locus amoenus* se vuelve a sus ojos un *locus ingratus*:

Todo me causaba irritación: el sol en la cara, el aire campestre sin olor a humo de automóviles, el aborrecible piar de los pájaros que desató en mí un fuerte deseo de ser obsequiado por Navidad con un arma de caza, las mariposas de colores cursis que revoloteaban a escasa altura del suelo, lo que alimentó mis esperanzas de poder pisar unas cuantas en el curso de la mañana. Absorto en mi odio deleitoso [...] (p. 230)

- A veces, parece sentirse obligado a describir y “respira” poniendo por escrito el fin de la descripción:

Tras unos árboles pelados se vislumbraba la Garra del Hambre, nombre popular del monumento consagrado a los aviadores que arriesgaron su vida (y en bastantes casos la perdieron) por abastecer la ciudad de provisiones durante

el bloqueo soviético [...] El cielo estaba cubierto [...] Fin de la descripción. (p. 424)

Cielo descubierto, temperatura agradable, etcétera. (p. 349)

En este punto quisiéramos llamar la atención sobre los tres procedimientos descriptivos ulteriores en el sentido de que, pese a su aparente carácter novedoso, los encontramos con similares trazos en el *Viaje al Harz* de Heine (en el apartado correspondiente a la intertextualidad nos remitiremos aquí).

- Con frecuencia, desprecia explícitamente datos precisos propios de los relatos de viajes:

El cielo presentaba tal cariz. La temperatura era de tales grados. Llovía. (p. 423)

H. Heine (1920: 19)³⁵ se manifestaba en parecidos términos: “Esta ciudad tiene tantas y cuantas casas, varios habitantes entre los cuales hay algunas almas” (p. 19)

- El narrador, en sus descripciones, no censura la introducción de observaciones vinculadas con partes de la anatomía humana o con necesidades fisiológicas; de esta forma, el relato de la experiencia del viaje se aproxima a la cotidianidad y se “banaliza”:

De los costados del muro hasta el sendero arenoso por donde se accedía a la tumba se alargaban sendas hileras de plantas [...] hacía rato que me acuciaba la vejiga. Como no viese testigos ni lugar apropiado a mi necesidad, acudí en socorro de las dalias, si bien sospecho que demasiado tarde para restituirles la perdida lozanía. (p. 87)

H. Heine (1920: 10), en esa misma línea, hace toda una disertación sobre el tamaño de los pies de las gottinguesas: “En la topografía de Gottinga escrita por K.F.H. Marx, pueden encontrarse cómodamente muchos más datos sobre la

³⁵ Las citas referidas al *El viaje al Harz* las tomamos de Heine, H. (1920): *Cuadros de viaje* (tomo I), *El Viaje al Harz*, traducción de Manuel Pedroso, Madrid: Calpe,

ciudad [...] debo criticar en ella el no haber refutado con bastante severidad la falsa opinión de que las gottinguesas tienen los pies excesivamente grandes.”

De especial importancia resulta el procedimiento descriptivo, vinculado con la hipérbole y transformador de la realidad³⁶:

- Ya sea para animarla (en el sentido de dar “alma” a elementos que carecen de ella):

En uno de los cajones destinados a guardar verdura yacía una coliflor aprisionada en estrecha y apática soledad. Dentro del otro dormitaban dos zanahorias rugosas, sucias de barro seco, en compañía de nueve o diez coles de Bruselas amarillentas [...] (p.182)

- Ya sea para animalizarla:

[...] un tipo de más o menos mis años que hablaba con inusual velocidad. Ciertas consonantes las pronunciaba adelantando los labios a la manera de los chimpancés, motivo por el cual le cobré simpatía. En realidad, desde que lo vi acercarse me pareció que tenía estampa de primate. La separación de los hombros, acentuada por la baja estatura; las espaldas cargadas y los dorsos velludos de sus manos eran la garantía incuestionable de su alcurnia simiesca. (p. 209)

- Ya para cosificarla:

[...] la mujer con la cara asfaltada de maquillaje, los labios inflados en algún taller de cirugía; la calandra, obra de ortodoncista, y rímel abundante alrededor de los faros. En otras palabras, tenía la señora un automóvil por semblante (pp. 363-364)

H. Heine (1920: 15), hace la descripción de dos damas con el mismo tono: “La otra dama, su señora hermana, era la contrafigura de la anterior. Si aquélla descendía de las vacas gruesas del Faraón, ésta procedía de las flacas. La cara

³⁶ Ortega Román (2006: 218): “El viaje romántico, quizás por esa tendencia al subjetivismo y al sentimentalismo es, posiblemente, menos fiel a la realidad, más proclive a desfigurarla.”

era tan sólo una boca entre dos orejas. El pecho, tristemente árido, como la llanura de Luneburgo. Toda su seca persona parecía manjar de los que sirven en las mesas gratuitas para tocólogos pobres.”

Constatamos la presencia del texto de Heine en la similitud de los procedimientos descriptivos (no será el único eco), siendo estos procedimientos los que aporten, en gran medida, esa distancia con respecto al relato de viajes canónico. La semejanza en el tono tan singular de las descripciones, ya presente en el siglo XIX, pone de manifiesto la debilidad de los límites genéricos y la necesidad de innovar sobre lo establecido³⁷.

3. Con respecto a la prevalencia de la objetividad sobre la subjetividad: El narrador de *Viaje con Clara por Alemania* impone su peculiar mirada ante el mundo que le rodea. Lejos de encontrar en el texto una imagen objetiva de los espacios recorridos, el lector descubre una realidad incompleta y tamizada por un narrador con unos intereses y una personalidad definida. De ahí que de lo relatado por el narrador nada, o casi nada, tenga que ver con lo que implícitamente parece relatar el Libro de Clara.

Se invierte el principio de la objetividad y se da otro paso hacia el alejamiento del género canónico.

³⁷ Resulta en muchos aspectos coincidente la valoración que Schäpers (2012: 22) realiza de la obra de Heine y *Viaje con Clara por Alemania*: “A través de sus Reisebilder, los Cuadros de Viaje, el ‘yo’ literario de Heinrich Heine realiza un viaje a su interior y muestra al lector un mundo fragmentado, en el que traza la imagen muy subjetiva de una Alemania querida pero también ferozmente criticada por el autor. En esta obra, considerada por muchos críticos literarios como un nuevo género de prosa que engloba diferentes formas y géneros literarios, entremezcla descripciones de lugares geográficos y de paisajes, poesía al estilo romántico, correspondencia, artículos de opinión, ensayos y fantasías oníricas, siguiendo para ello una estructura intencionadamente fragmentaria. A través de su peculiar estilo subjetivo, Heine da cuenta del mundo que le rodea, mientras mezcla, de un modo muy moderno, la realidad y la ficción y desarrolla asociaciones cómicas de ideas. Utilizando los medios de la ironía y del sarcasmo, llega siempre a afirmaciones serias sobre la realidad histórica y política.”

Me besó. Su cuerpo desprendía ese olor que tiene la propiedad de hacerme desear para ella los mayores bienes que pueda depararle la vida a un ser humano, de paso que me induce a tomarle gusto a la sumisión. (p. 269)

4. En cuanto a la paratextualidad, hemos probado en su momento la referencia de la obra a la literatura de viajes estudiando los elementos formales que cuestionaban su pertenencia al género y le otorgaban un sesgo diferenciador y personal (recordamos la *intromisión* en el título del sintagma “con Clara” revelador de las preferencias del narrador. Remitimos al apartado 2.1. *El título. El final en el principio*).

5. Por último, Albuquerque alude a la intertextualidad como uno de los aspectos consustanciales al género y en ese punto hemos de confirmar que en *Viaje con Clara por Alemania* se traslucen con absoluta nitidez dos textos de distinta naturaleza: *Viaje al Harz* de Heine y *El Libro de Clara*.

Con el fin de precisar las relaciones que se establecen entre los tres textos, consideramos útil el estudio realizado por Genette (1989b: 14) sobre la transtextualidad y sus variantes. De este modo es posible categorizar dichas relaciones como relaciones hipertextuales: “Entiendo por ello [hipertextualidad] toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario.”

No cabe duda de que los tres textos comparten su pertenencia a la literatura de viajes, lo que implica la consciencia de participar de unas características genéricas y de unas manifestaciones históricas transformadoras de las mismas. Si consideramos a *Viaje con Clara por Alemania* como el hipertexto por situarse cronológicamente en el último estrato, hemos de definir las constantes y variantes que se establecen con respecto a los dos hipotextos sobre los que se asienta:

a) Del *Viaje al Harz* de Heine

El narrador confirma en la misma ficción que ha leído *Viaje al Harz* en el transcurso del viaje, la víspera de realizar con Clara el mismo viaje de Heine:

Dicho lo cual, Clara me tendió su manoseado ejemplar del *Viaje al Harz* con ruego de que lo leyera cuanto antes porque ella tenía previsto repararlo por la noche. [...] Agarré el libro con las mismas ganas con que me habría puesto a zurcir los calcetines pestilentes de un peón caminero y me marché al bosque de Eilenriede a leerlo. (p. 257)

Con ello está informando al lector de sus fuentes mediatas para ubicarlo en una obra que ya marcó distancias con el relato de viajes tradicional y para invitarlo a valorar las similitudes o las desviaciones con dicho hipotexto: “Heine se distancia de la tradición literaria del género de viaje alternando pasajes líricos de gran belleza con secuencias vertiginosas de observaciones subjetivas y asociaciones que dejan al lector sin aliento.” (Schäpers, 2012: 23)

Es claro, por lo analizado en la descripción, que el texto de Heine está muy próximo no solo en el tono humorístico y desenfadado que plantea el personaje-narrador en *Viaje con Clara por Alemania*, sino también en la intención de desmitificar el género del relato de viajes. A los tres procedimientos descriptivos “casi simétricos” analizados en el apartado anterior (rechazo a la precisión de datos numéricos, incorporación de elementos humanos, deformación de la realidad) que contribuyen a “humanizar” el relato, añadimos la coincidencia, en absoluto baladí, en la caracterización de los dos narradores:

- Ambos manifestarán sus debilidades humanas y materiales:

Por lo que a mí respecta, tengo mi sistema propio en ciencias naturales, y lo clasifico todo en cosas que se comen y cosas que no se comen. (Heine, 1920: 87)

No habría cambiado mi felicidad gustativa por toda la literatura de Thomas y Heinrich Mann, aunque me la hubieran servido con nata encima de una bandeja. (Aramburu, 2010: 359)

- Ambos crearán y convivirán con sus ensoñaciones:

Estando yo perdido en mis pensamientos, oí de pronto la subterránea música del palacio encantado, y vi cómo las montañas circundantes se caían de cabeza, y cómo las rojas tejas del Ilseburg comenzaban a bailar, y los verdes árboles a volar por el aire azul; percibí mil colores; poseído del vértigo, me hubiera precipitado en el abismo si en aquella angustia de mi alma no me hubiera agarrado a la cruz de hierro. (Heine, 1920: 93-94)

No me oyó cuando acerqué la cara al ángulo inferior derecho del cuadro y dije con susurros de alarma: "Tommy, ¿qué haces en el pie del Mesías? Vas a buscarte un buen lío muchacho. Te aconsejo que salgas ahora mismo de ahí". Y él me contestó con discretos bisbiseos: "Tranquilo porque al dueño de este pie ya no hay dios que le haga daño. Está escrito que así como antes resucitaba gente, pronto va a resucitar él. Perderé el trabajo, seguro." (Aramburu, 2010: 447)

- El narrador de nuestro texto se apropiará explícitamente de términos acuñados por Heine con significativas cargas connotativas

Entretenido en observar el ganado, como llama a la gente común de Gotinga Heinrich Heine en su Viaje al Harz (Aramburu, 2010: 262)

Y, efectivamente, Heine degrada a cierto sector de la población de Gotinga a dicha categoría animal:

Los habitantes de Gotinga se clasifican generalmente en estudiantes, profesores, filisteos y ganado; cada una de estas clases está muy rígidamente separada de las demás (Heine, 1920: 9)

Todos y cada uno de los aspectos en los que se vislumbra la presencia del hipotexto (también en los expuestos en la descripción) contribuyen a perfilar a un narrador humano, único, con una mirada propia que bascula entre la comicidad, la ironía y la mordacidad y, por tanto, con un discurso absolutamente personal y, en ocasiones, irreverente.

Es claro: *Viaje al Harz* es el precedente genérico manifiesto en cuanto al tono y a la similitud de procedimientos. Aramburu no solo cuestiona el género asimilando las formas transgresoras de Heine, cuestionará también el motivo, invirtiendo la finalidad del viaje: Clara; y la finalidad ya aludida de su escritura.

b) Del Libro de Clara

Como hemos anotado anteriormente, la naturaleza ficcional del Libro de Clara nos obliga a considerarlo como un hipotexto puramente hipotético ya que está contenido en el texto del que lo inducimos.

Del texto propiamente dicho, solo vislumbramos la pluma de Clara en el relato (traducido) que narra la visita a las instalaciones mineras de Rammelsberg; el resto de las citas literales son escasas y breves. El lector tiene conocimiento de parte de este capítulo porque el narrador lo considera de su gusto y decide traducirlo y “copiarlo” (en el apartado 2.2.3 *Escritura* precisamos las características estilísticas que cumple para apropiarse del mismo).

La pregunta que nos hacemos es hasta qué punto funciona como hipotexto una obra cuyo texto no existe ni en la ficción ni en la realidad empírica. Lo cierto es que pese al limitado conocimiento “directo” del Libro de Clara, su presencia en la ficción, ya en las conversaciones con Clara (relato enmarcado: momento de la redacción del mismo), ya en las reflexiones del narrador (relato marco: momento de redacción del texto que nos ocupa), es permanente.

Esta atribución de “permanencia” no es nueva; en cada uno de los apartados sobre los que reflexionamos, el Libro de Clara, *in absentia*, es el estrato por el que cobran sentido cada uno de los aspectos estudiados, ya que funciona como punto de encuentro “literario” sobre el que cuestionar en la misma ficción el hecho creador.

Genette (1989 b: 13) en su estudio sobre las relaciones entre los textos matiza y bautiza como *metatextualidad* “la relación –generalmente denominada

‘comentario’- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso en el límite, sin nombrarlo. [...] La metatextualidad es por excelencia la relación *crítica*.” Creemos que aquí reside otro de los procedimientos narrativos de los que se sirve Aramburu para llevar al límite los principios del “relato de viajes” y, por extensión, gran parte de los principios sobre la creación literaria.

Si bien se sirve del *Viaje al Harz* como hipotexto confeso y perteneciente a la realidad empírica, del Libro de Clara verbaliza juicios críticos (metatexto) y, a partir de ahí, construye su obra.

Con todo lo expuesto, podríamos constatar que *Viaje con Clara por Alemania* no es un “relato de viajes” convencional. En todos los aspectos estudiados se “tensa” el procedimiento canónico (prevalencia de lo factual sobre lo ficcional, predominio de la descripción sobre la narración, prevalencia de la objetividad sobre la subjetividad, índices paratextuales e intertextualidad) textualizando, con ironía, dicha tensión.

En *Viaje con Clara por Alemania* Aramburu se sirve del relato de viajes, representado en el Libro de Clara, para establecer distancias con determinados principios asumidos en la creación literaria: los límites entre la realidad y la ficción, la naturaleza del narrador y las fronteras del género.

Aramburu en el relato de viajes ha encontrado el cauce *ad hoc* que le ha permitido, por una parte, ficcionalizar fundamentos teóricos vertebradores del hecho creador y, por otra, gracias a la sucesión de episodios impuesta por dicho género, homenajear la cotidianidad de una vida elegida y feliz en pareja.

2.2.1.2. Relato marco: la ficcionalización del acto de escritura

Si el viaje es el motivo del relato enmarcado, la escritura lo es del relato marco.

Entre los diferentes aspectos que contribuyen al estudio de la novela es necesario reparar en la asunción o no del acto de escritura por parte del narrador.

Tacca (1978: 113-114) diferencia y valora la denominada numenicidad frente a la fenomenicidad de la escritura. Si bien la numenicidad prescinde de cualquier referencia a la materialidad del escribir, la fenomenicidad pone de relieve su facticidad, el acto de escritura mismo:

En muchos casos, el narrador ha asumido plenamente la palabra (relatos en primera persona), acatando todas las consecuencias que dicha asunción entraña. Pero no siempre ha asumido el acto de escritura. Pues así como hablar o, mejor dicho, contar algo, implica una conciencia personal y un punto de vista, una información y una "elocución", escribir supone también sus condiciones: un tiempo real para hacerlo, libertad o al menos posibilidad de ejecución, cierto grado de alfabetización, algunos elementos materiales, etc.

Esto, que es banal, cobra su importancia desde que el narrador asume el acto de escritura.

La escritura/fenomenicidad implica la consideración del texto como resultado material del proceso de escribir; implica, también, una necesidad extrema en la coherencia con respecto a la información facilitada y, al tiempo, supone una coherencia máxima entre narrador y narración.

El libro es aquí, pues, el resultado de un acto (intrascendente o sagrado, según lo entienda el narrador). Entre el acto de escritura y el libro hay una relación directa, que el narrador pone en evidencia.

Pero este recurso exige, como es obvio, mayor celo. Esa asunción total de la palabra y la escritura obliga a una minuciosa coherencia, a un cuidadoso manejo, en especial de la información y del tiempo. El menor descuido o desliz deja al descubierto (al menos para el lector atento) su incongruencia. (Tacca, 1978: 118)

La estructura de la novela que nos ocupa se presenta, a ojos del lector, conforme a la temporalidad “real” de la escritura. El narrador-autor ficticio consigna una serie recuerdos en el momento presente en el que los está escribiendo y así cada periodo de escritura responde a uno de los treinta y cinco bloques numerados en la novela. Los denominaremos *tramos de recuerdos* o *capítulos* siguiendo la mención que él mismo hace a cada uno de estos apartados en el interior del propio texto:

La parte última de este tramo de recuerdos la reservo para mí. (p. 418)

Habrá que poner punto final al presente capítulo, y no porque le falten a mi memoria más episodios vividos en el piso de Kreuzberg. (p. 430)

El hecho de que cada uno de estos 35 apartados solo estén numerados y no vayan acompañados por un sustantivo organizador (capítulo, episodio, día...) pone de manifiesto el desinterés en la presentación canónica de los materiales y, por tanto, revela la finalidad inicial de los mismos expresada varias veces a lo largo de la novela:

Noto los dedos indecisos cuando me dispongo a redactar aquel recuerdo, y aunque no escribo para que me lean y por eso escribo como me da la gana, sin preocuparme de contentar a nadie, oigo no obstante una voz interior que me recomienda, me suplica, me manda que deje fuera de estos entretenimientos rememorativos el bochornoso episodio. Al fin, como estoy libre de lectores, me desobedecerá, aunque nada más sea por crearme la ilusión de que me saco una espina de la memoria. (p. 59)

Si de una *suma escrita de mis recuerdos* (p. 273) pasamos a un texto publicado, cabría preguntarse por qué el lector no es testigo de dicha transformación formal, por qué mantiene esa simple numeración un tanto “primaria”, por qué se publica sin aparente intervención “externa”.

La respuesta la encontramos en la necesidad de poner en evidencia permanentemente el acto de escritura en su proceso, como un acto libre, de disfrute personal y al margen de valoraciones críticas.

Por esta misma razón justificamos la presencia en la novela de fragmentos redactados en el momento en el que solo se consideraban una *tanda de recuerdos* (p. 60) y que el narrador explicita la petición de supresión de los mismos en el caso de ser publicada. ¿Acaso es error del editor que desoye la solicitud?

Se metió a continuación en una tienda de recuerdos, de la que salió al cabo de largo rato con una bolsa repleta de productos típicos de la isla, además de con esa figura de los dos faros de escayola que todavía conserva sobre una de las baldas de su biblioteca. Más cursi, imposible, hermano; pero esta frase, como otras que ya te indicaré, me las suprimes por favor en el caso de que algún día lleguemos a un acuerdo de edición. (p. 387)

Sin duda, para que el lector sea testigo de ese proceso de escritura y de esa metamorfosis de los escritos en novela, ha de conocer la génesis de los mismos, la consideración que del hecho de escribir tiene su artífice, pues se trata de poner delante de sus ojos una poética hecha novela.

Son, pues, treinta y cinco bloques numerados, sin ningún epígrafe, de diferente extensión y cada uno de ellos dividido en párrafos cuidadosamente organizados.

Del párrafo como unidad constructiva es plenamente consciente el narrador-autor ficticio y así lo manifiesta:

En pocas palabras y para terminar el primer párrafo de hoy, los dos estábamos descansados y alegres [...] (p. 299)

Voy a escribir un párrafo sobre Holländische Kakao-Stube sin extenderme en la descripción porque prefiero dedicar la mañana a recuerdos menos turísticos. (p. 338)

Si bien la escritura se presenta como una actividad realizada al margen de opiniones ajenas, voluntaria y placentera, también se manifiesta como una actividad reflexiva, meditada, organizada y cuidadosamente ejecutada. La división de cada uno de los treinta y cinco *tramos de recuerdos* en párrafos milimétricamente fragmentados da cuenta del esmero en la composición de cada episodio que conforma *Viaje con Clara por Alemania* (Tabla 3).

Tramo recuerdos / Capítulo	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Nº de párrafos	11	6	23	16	13	16	28	13	18	16	30	6	10	17	11	38	15	17	10

Tramo recuerdos / Capítulo	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
Nº de párrafos	9	23	19	13	12	20	10	30	13	25	18	8	11	9	18	13

Tabla 3: Número de párrafos correspondiente a cada uno de los Tramos de recuerdos / Capítulos

El párrafo se presenta como unidad de composición de los distintos elementos que configuran la narración: episodios vividos durante el viaje, episodios pertenecientes al pasado de los personajes, reflexiones sobre lo vivido, reflexiones y episodios sobre el proceso de escritura... Todos los elementos se encuentran organizados cronológicamente: en el relato marco según el tiempo de escritura, en el relato enmarcado según el orden del viaje. Como el relato marco fluye a la par que el relato enmarcado, los tiempos convergen y la finalización del viaje coincide con la finalización de la escritura, resultando así la novela que el lector cierra.

Si nos hemos detenido en la mención de cada uno de los párrafos de la novela es porque aquí consideramos que reside gran parte de su arte: el narrador, recordándonos permanentemente que está contando, modula de tal modo la información, el orden de presentación y el ritmo de cada episodio que es capaz de mantener la intriga, de predisponernos positiva o negativamente ante un

personaje o una situación, de emocionarnos, de provocar la carcajada, de distanciarnos... En todos los casos, la información de cada párrafo posee una unidad y se deslinda de la unidad siguiente, bien porque la acción avanza, bien porque se produce una reflexión, un recuerdo, una explicación o una contemplación³⁸.

Unidades, pues, construidas metódicamente, casi con mimo, que en muchos casos parecen estar escritas guiando a un lector explícitamente ausente:

Y ya me voy acercando al desastre. Acabada la cena, Clara y yo ofrecimos nuestra ayuda para recoger y fregar. (p. 293)

Poco después me sucedió el primero de una serie de incidentes triviales que habría de acarrearle consecuencias ingratas durante buena parte del mes de octubre. Hoy solo me voy a contar el origen del asunto al que me referiré con detalle en su debido momento. Fue así. (p. 302)

El narrador-autor ficticio tematiza el acto de escritura hasta el punto de condicionar la estructura de la novela a los tiempos dedicados a tal actividad. Son tiempos limitados a las ausencias de Clara, ya que el narrador insiste, a lo largo de todo el marco, en ocultar a su pareja que se encuentra relatando el viaje realizado con ella por Alemania, que previamente le había servido a ella de inspiración para escribir su Libro:

Hasta la fecha no le he contado que yo también escribo, aunque no soy escritor en el sentido que ella concibe la tarea de escribir. Ni gozo ni sufro cuando en mis ratos libres converso conmigo por escrito, a veces, como en este instante mientras se cuecen las legumbres sobre el fuego en la cocina. Redacto a mi aire recuerdos de nuestro viaje; pero cuando quiero me detengo y cuando quiero prosigo, sin que jamás me atosiguen la angustia o las responsabilidades, libre de críticos y lectores, de plazos y reglas, como no sea las que respeto sin darme cuenta o por capricho. Que me perdone la literatura si me río de ella. (p. 77)

³⁸ Por este motivo, cuando el análisis lo exija, citaremos el número de párrafo de cada uno de los "tramos de recuerdos".

Si el narrador comparte espacio con Clara, como manifiesta, el acto de escritura tendrá lugar en su ausencia condicionando así la estructura del texto. La segmentación del texto en treinta y cinco *tramos de recuerdos* no parece obedecer al contenido del relato enmarcado (etapas del viaje, encuentros, visitas...), responde a cada uno de los momentos de ocio y de ausencia de Clara. El narrador, con frecuencia, verbaliza la situación espacial y temporal en la que sitúa el acto de escritura hasta el punto de poder afirmar que cada *tramo de recuerdos* es el resultado de un ejercicio de memoria realizado durante el tiempo dedicado a lo largo de un día.

Así el *tramo de recuerdos* 15 comienza:

Clara me arrancó ayer la promesa de darle una mano de pintura a la glorieta, así que hoy no dispongo de mucho tiempo para escribir. Contaré de modo escueto algunos recuerdos. (p. 189)

Y en ese mismo *tramo de recuerdos* añade:

(Mañana, si nada se tuerce, escribiré con más detalle sobre él). (p. 193)

Efectivamente, el *tramo de recuerdos* 16 lo dedica exclusivamente a Kevin y lo concluye con un párrafo encabezado así:

Una última peripecia y paro de escribir, pues me barrunto que la señora profesora estará al llegar. (p. 222)

El marco condicionará la selección y distribución de los materiales en función del tiempo disponible de escritura, así como el tono y el esmero en la composición de los mismos, de tal forma que el lector contará con las coordenadas exactas en las que situar la lectura de la novela.

Parece claro que el relato enmarcado está supeditado a las circunstancias espaciales, temporales y personales del narrador del relato marco:

- escribe en casa, en medio de asuntos cotidianos:

(Sobre estas quiero escribir unas líneas, pero antes debo retirar la olla del fuego). Sigo. (p. 91)

Termino por hoy, ya que tengo que poner la mesa. (p. 94)

- escribe en ausencia de Clara:

Recelo que se inquietaría si al entrar en casa me sorprendiera con la nariz hundida en las hojas de su libro. [...] podrían inducirme a delatar mi entretenimiento secreto de todas las mañanas. Y eso sí que no. [...] Bueno, aún me queda bastante, pero me he prometido acabar hoy la crónica de la excursión por la ruta de Heine [...] No puedo negar que me lo paso bien escribiéndola. Muy bien, incluso. No obstante, va siendo hora de ocuparme de las siguientes etapas del viaje, en las que no sucedieron peripecias no menos dignas de ser contadas. (p. 329)

- la escritura, en su origen, supone para el narrador una dedicación para no olvidar su lengua materna:

A fin de cuentas, estas redacciones más que escribo en los ratos de ocio para que no se me oxide el idioma materno, ¿quién las va a leer? Los críticos de los periódicos, a los que Clara teme como si fueran escorpiones, desde luego que no. (p. 32)

- también supone un remedio contra los cielos grises y el exceso de soledad:

Ahora bien, si no lleno las mañanas y a menudo las tardes con la tarea hasta ayer grata de relatar mis recuerdos, entonces ¿qué hago? Los días invernales se suceden uniformes en estas latitudes, oscurece pronto, fuera hace frío y el jardín apenas me dará trabajo hasta la llegada de la primavera [...] Salvo la escritura diaria no conozco ningún remedio efectivo contra los cielos grises y el exceso de soledad. (p. 370)

Además de justificar la estructura de la novela, la ficcionalización del acto de escritura como procedimiento de la metaficción facilita la reflexión por parte del narrador sobre el proceso de producción, de recepción y sobre la naturaleza del

mundo representado. Reflexiones dirigidas, en principio, a él mismo como destinatario del relato y que, en esencia, constituyen la poética interna que sustenta el relato, ya que se presentan como un proceso de autointerpretación.

2.2.2. Identidad del narrador

A continuación nos aproximaremos a la figura del narrador representado en la diégesis, para vislumbrar aquellos aspectos que configuran una voz tan singular. Los aspectos tratados en la ulterior caracterización serán siempre parciales e incompletos, ya que narrador y personaje forman en la novela una unidad fragmentada únicamente por un segmento temporal (presente/pasado). Por coherencia con el desarrollo del análisis, nos centraremos en la conformación del narrador presente en el relato marco, dejando para el estudio posterior los aspectos referidos al personaje.

Analizar un texto narrativo pasa necesariamente por detenerse en la figura del narrador. Todos los estudios críticos describen, interpretan y valoran sus funciones y su importancia. Para el trabajo que nos ocupa, consideramos clara y pertinente la caracterización del narrador de Bobes Naves (1993: 197):

[...] lo específico de la novela empieza, según hemos afirmado en el capítulo inicial, con la figura de un narrador, que sirve de centro para las distancias, las perspectivas, las visiones, las voces y las manipulaciones del tiempo y de los espacios, mediante las cuales los signos lingüísticos se presentan como signos literarios y adquieren sus propios valores semánticos textuales.

El narrador, esa persona ficticia, situada entre el mundo empírico del autor y de los lectores y el mundo ficcional de la novela, y que a veces se pasa al mundo de ficción como un personaje observador, es el centro hacia el que convergen todos los sentidos que podemos encontrar en una novela, y del que parten todas las manipulaciones que se pueden señalar en ella, pues es quien dispone de la voz en el discurso y de los conocimientos del mundo narrado; él es quien da cuenta

de los hechos, el que elige el orden, el que usa palabras en la forma que cree más conveniente, y a partir de aquí construye con un discurso verbal un relato novelesco, dotado de sentido propio que procede del conjunto de las unidades textuales y de sus relaciones. Toda la materia, todas las funciones y relaciones que generan sentido en una novela tienen su centro en la figura del narrador, por esto creemos que el estudio semántico de la novela tiene como objeto inmediato el identificar las formas de relación del narrador con el discurso y con la materia de la novela a fin de establecer el sentido que pueden tener en el conjunto.

Si en toda la narrativa de ficción el estudio del narrador se considera ineludible, en *Viaje con Clara por Alemania* es el elemento que le otorga su unidad y su sentido.

Se impone, pues, una reflexión en torno a la instancia narrativa que incluya los aspectos más significativos y no tratados hasta aquí pertenecientes a las categorías de voz, tiempo y modo³⁹.

2.2.2.1. Voz

La elección por parte del autor de un narrador en primera persona que participe enteramente de los hechos contados es, de entre todos los aspectos susceptibles

³⁹ Tanto la narración como el narrador han sido dos aspectos centrales en el estudio del relato. Gran parte de la crítica de la narrativa, especialmente la angloamericana (H. James o Lubbock, Muir, Foster, Acholes) se centró siempre en la “composición” narrativa. Posteriormente la crítica francesa (T. Todorov y G. Genette, entre otros) ha sistematizado tales problemas discursivos en función de cuatro grandes categorías que se corresponden con las inherentes a la actividad verbal discursiva:

- focalización o manera en que la historia es percibida por el narrador;
- la voz o registro verbal de la enunciación de la historia;
- el modo o tipo de discurso utilizado por el narrador para dar a conocer la historia (swing/telling, narración/descripción, etc.);
- el tiempo o relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso o narración.

Dado que el objetivo del trabajo no es el estudio teórico de cada uno de estos aspectos del discurso, obviaremos gran parte de la bibliografía al respecto y de la problemática suscitada sobre cada uno de ellos. Aquí nos limitaremos a abordar los aspectos que consideremos clarificadores para el sentido de la novela, siguiendo preferentemente la clara sistemática de Genette (1989 a, 1998) con las observaciones pertinentes.

de estudio referidos al narrador, determinante para la configuración de la novela (en el estudio de Genette (1989a) lo situamos en la categoría de la voz y, más concretamente, de la persona).

En el análisis del paratexto, concretamente del título de la novela, confirmábamos la presencia de un pronombre no expreso pero necesario para dar coherencia al sintagma preposicional “con Clara”. Dicha presencia se hace patente al iniciar la lectura y comprobar que el discurso está sustentado por un narrador homodiegético⁴⁰, un “yo”, una primera persona que forma parte esencial de la historia que relata y que se confirma como la entidad que acompaña a Clara por este viaje por Alemania.

Según los paradigmas establecidos por Genette (1989a), definiremos al narrador diegético como intra-homodiegético, ya que produce su discurso desde de la diégesis⁴¹ y participa como personaje de ella. En tanto se puede considerar personaje protagonista del mundo que narra, se trata de un narrador autodiegético.

La primera persona narrativa implica, por un lado, la fusión coherente de visión, voz y personaje y, por otro, obliga a un ángulo de visión preciso, a una perspectiva constante y a una información limitada.

El rasgo distintivo del narrador de la diégesis lo constituye el hecho paradójico de presentar, desde el acto creador mismo, el mundo reflejado en la novela como perteneciente al estatuto de la realidad empírica; así, el relato formaría parte de su pasado vital y él devendría en autor del texto que leemos.

⁴⁰ Genette (1989a: 299): “Así, pues, distinguiremos aquí dos tipos de relatos: uno de narrador ausente de la historia que cuenta [...], otro de narrador presente como personaje en la historia que cuenta [...]. Llamo al primer tipo, por razones evidentes, *heterodiegético* y al segundo *homodiegético*.”

⁴¹ Genette (1998: 15): “El empleo de la palabra *diégèse*, propuesta, en parte, como un equivalente de historia, no estaba exento de confusión, que he intentado corregir desde entonces. La *diégèse* [...] no es la historia, sino el *universo* en el que ocurre en el sentido un poco... restringido (y totalmente relativo) en el que se dice que Stendhal no está en el mismo universo que Fabrice. Por consiguiente, no hay que sustituir *historia* por *diégèse*.”

Juzga, además, que la obra mía es una obra de ficción y como tal ha decidido incluirla en el catálogo de novelas de su editorial. Se le figura un buen truco el que, desde hace varios capítulos, el narrador se dirige en segunda persona a un interlocutor imaginario. Le he respondido que no se trata ni de un truco ni de un interlocutor imaginario, que yo ni sé ni quiero saber nada de la técnica novelística y que en los pasajes aludidos me dirijo a él realmente. Ya que no pensaba escribir para nadie, tampoco sentía la necesidad de mostrarme pudoroso ni de inventar falsos hermanos, y si alguna vez me he permitido alguna fantasía, como la del mordisco de ratón de Lübeck y algunas pocas más por el estilo, ello ha sido porque durante el viaje con Clara las imaginé, no porque sentado a la mesa de la cocina me hubiera entrado antojo de practicar la literatura (p. 411)

Ante estas palabras, el lector se encuentra con la verbalización completa y explícita del llamado pacto narrativo⁴². No ha necesitado esperar hasta la página 411 para asumir las condiciones que posibilitarán la lectura cierta: el narrador se ha ocupado de recordarlas permanentemente a lo largo de todo el discurso. Ha sido necesario esperar hasta aquí para verificar el pacto con la evidencia constatable de la materialidad del libro. El narrador, con distintas estrategias, ha sido capaz, a lo largo de toda la novela, de mantener con solidez y sin incoherencias los principios conformadores del sentido en la misma.

En este punto cabe preguntarse por las alusiones a la naturaleza del pacto narrativo en el Libro de Clara, también narradora en primera persona:

“Yo creo que la sensación de fraude te viene porque escribes en primera persona. Tú misma te ilusionas con tus propios trucos. Por eso te olvidas de que no eres la viajera de tu libro, aunque hagas el mismo viaje.” “No sé, ratón, no sé. Ya te dije que quiero escribir una obra sincera. Por supuesto que inventaré

⁴² Como señala Villanueva (1989: 195), se trata del “contrato implícito que se establece entre el emisor de un mensaje narrativo y cada uno de sus receptores, mediante el cual estos aceptan determinadas normas para una cabal comprensión del mismo, por ejemplo, la de la ficcionalidad de lo que se les va a contar, es decir, la renuncia a las pruebas de verificación de lo narrado y al principio de sinceridad por parte del que narra.”

episodios y detalles; pero los sentimientos han de ser míos por completo.” (pp. 81-82)

Es el narrador quien le recuerda a Clara con otras palabras que “*Quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*” (Barthes 1982: 26). La firmeza con la que el narrador defiende cada uno de los dos pactos narrativos (marco/retrato enmarcado) se vincula directamente con principios pragmáticos: la simple redacción de unos recuerdos vividos (narrador) frente a la conciencia inequívoca de estar escribiendo un libro de viajes (Clara).

Dos pactos presentes y opuestos en una sola novela (uno vigente y otro mencionado) que ponen de manifiesto en la misma creación una de las cuestiones más polémicas en el ámbito de la teoría literaria: la autobiografía⁴³ (para el narrador), mejor, la autoficción, la ficción y su relación con la literatura.

En este sentido Manuel Alberca (2007: 57) explica la aproximación entre estas dos modalidades ficcionales:

[...] la capacidad de la novela para incorporar cualquier material autobiográfico y su disposición para subvertir todas las reglas estaba limitada por un precepto, una frontera que no le era posible traspasar o anular: la línea que separa, y en cierto modo protege, al autor de ser identificado con su narrador o con sus personajes. El conocido principio de distancia y des-identificación del narrador de una novela y su correspondiente autor. Pues bien, la autoficción opera con otra lógica, con otros mecanismos, y utiliza de manera evidente, consciente y

⁴³ Pozuelo Yvancos (1993: 224) sintetiza la controversia entre los críticos afines a la deconstrucción (Derrida, Paul de Man, R. Barthes) que defienden que toda narración de un ‘yo’ es una forma de ficcionalización y aquellos otros (Gusdorf, Starobinski, Lejeune, E. Bruss) que se resisten a considerar toda autobiografía como una ficción. Concluye “La ficcionalidad de la autobiografía no puede predicarse, según lo dicho, sobre la base de la textualidad. Habría que considerar su lugar como acto comunicativo, mejor, como género, y en ese lugar, la autobiografía se sitúa en un horizonte no ficcional. La autenticidad o no del pacto autobiográfico sólo puede resolverse en el espacio de su lectura, y éste no es un espacio de definición individual por un autor o un lector, sino un horizonte de reglas intersubjetivas, supraindividuales, institucionales.”

explícita, a veces también tramposa, la experiencia autobiográfica y el deseo de llevar hasta sus últimas consecuencias la tendencia subversiva de la novela.

Nos interesa señalar también en este punto la peculiar presencia del Libro de Clara en la novela: es una presencia “en la sombra”, por alusiones, pero, hasta lo visto, funciona como elemento de contraste desde el que la novela va definiendo sus límites.

Desde el comienzo, el narrador se presenta como un individuo próximo al mundo “real”, que escribe por placer y oculta su nombre para que su mujer no descubra su afición a la escritura. Continuamente juega con la posible identificación de su nombre y el del autor empírico, Fernando Aramburu:

El insólito apellido produjo a mi alrededor un movimiento general de cuellos. Se me hace que hasta las figuras de los cuadros se volvieron a mirarme. Y mientras salía de la sala de espera noté en la espalda una característica vibración que conozco bien, transmitida al aire por el esfuerzo de dos docenas de cerebros, simultáneamente empeñados en adivinar mi procedencia. (p. 419)

Recordamos en este punto la cita anotada en el paratexto, en la que el narrador ponía de manifiesto que la publicación de sus escritos bajo el membrete de “novela” y en una lengua ajena a la de Clara eran subterfugios para ocultarse ante los demás y ante su esposa.

La labilidad del límite entre ficción/realidad está presente a lo largo de toda la lectura, pese a la certidumbre del carácter ficcional del que parte todo lector de novelas:

La ficticidad esencial de las novelas no hay que buscarla en la irrealidad de los personajes, los objetos y los acontecimientos mencionados, sino en la irrealidad de la propia mención. En otros términos, en una novela o en un cuento, el acto de contar acontecimientos, el acto de describir a personas y lugares, es lo que es ficticio. (Herrnstein Smith: 1978: 29)

Si a estos datos añadimos los rasgos definidores (nombre, orígenes y trayectoria) del personaje de la novela identificado con el narrador y apodado “ratón”, la proximidad entre narrador, personaje y autor empírico es significativa.

- Su país de origen no es Alemania:

[...] eran los primeros indicios de la ola de calor que habríamos de padecer durante aquel verano, uno de los más sofocantes que yo he conocido desde que me establecí en Alemania. (p. 52)

- Aporta pistas sobre el lugar de nacimiento sin desvelarlo:

[...] me preguntó de sopetón cuál era mi nacionalidad [...] le dije la verdad. Noté una leve contracción de rechazo en su entrecejo [...] “fiesta, fiesta, chicas, sí.” (p. 61)

- Su lengua de origen no es el alemán:

Clara sostiene que, aunque pronuncio las palabras, tomadas de una en una, como cualquier nativo de Baja Sajonia, se nota que vengo de fuera por la forma de modular las frases. El acento, tanto como la fisonomía, me delata. (p. 207)

- Las razones por las que viaja a Alemania y no regresa:

Vine a la ciudad con intención de estudiar la lengua alemana durante un plazo de seis meses. Transcurrido el cual, ni pude ni quise soltarme de los brazos de Clara y aquí sigo tantos años después, lejos de la familia, en la que falta para siempre el padre, y de los amigos con quienes ya no sabría de qué hablar como no fuera de los tiempos idos; casado y sin licenciatura, ni porvenir profesional, ni juventud, ni nada de melena, que todo lo sacrifiqué por mi dulce y literaria esposa. Y lo peor es que ni siquiera estoy arrepentido. (p. 261)

- Se burla de la singularidad de su apellido:

A Clara, que me instó a callar, temerosa de que alguna persona de la vecindad pudiera oírme, aquellos apellidos no le parecían ni más ni menos irrisorios que, por ejemplo, el mío. (p. 316)

- Clara firma sus libros con el apellido de casada y, en Alemania, tales sonidos resultan extraños:

[...] le di los buenos días y a continuación expuse mi interés por la escritora cuyo apellido pronuncié adaptándolo con la mayor exactitud posible a la fonética alemana. “¿Cómo ha dicho?” Para facilitar la comunicación, estuve a punto de revelarle en voz baja la verdad: “Mire, se trata de mi mujer, que firma sus obras con el apellido de casada...” (p. 72)

- Menciona sus raíces familiares y locales:

[...] la familia que había hecho un sacrificio económico por mí y me esperaba, los amigos a quienes echaba de menos, mis estudios pendientes, la comodidad de comunicarse sin dificultades lingüísticas con el prójimo, la variedad gastronómica, los montes que rodean mi ciudad, el mar cercano. (p. 287)

Por todo ello, nos encontraríamos ante un relato de carácter autoficcional cuya funcionalidad vinculamos con el sentido último de la novela relacionado con la creación literaria en el seno de la misma ficción.

Gérard Genette (1993: 69) definía la “autoficción” como aquella en la que un narrador identificado con el autor produce un relato de ficción homodiegética; será Manuel Alberca (2007: 128), mencionado anteriormente, quien presente una reflexión más amplia sobre el significado, los límites, las implicaciones y las posibilidades del discurso autoficcional en la novela contemporánea:

La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene “gato encerrado”. Su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal, explícita o

implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra, cuya firma preside la portada.

En nuestro caso estaríamos ante una identidad nominal implícita o, mejor, ante una “anonimia sugerente”. Alberca (2007: 246) la define así:

Cabe también considerar dentro del campo autoficticio y muy cercano a sus estrategias las novelas en primera persona de personaje-narrador anónimo, especialmente aquellas que se encuentran presididas por lo que propongo denominar “anonimia sugerente”. Es decir, la ausencia de nombre propio en el narrador o personaje de aquellos relatos en los que sin embargo se problematiza ésta, como manera de destacar implícitamente su importancia. [...] pienso que el anonimato del narrador o personaje no impide totalmente la identificación de éste con el autor, si el relato introduce una serie de datos inequívocamente biográficos que la ratifiquen.

La omisión del nombre propio desde el comienzo de la novela tanto en el relato marco como en el enmarcado del narrador y del personaje es una estrategia narrativa que se pone de manifiesto explícitamente en momentos diferentes a lo largo de la lectura:

El muchacho no titubeó en responder que yo era tío ratón. Sin duda había oído esos días a Clara aplicarme repetidamente el apelativo. Quizá por simpatía, por simple imitación o por alguna otra causa que a mí se me escapa, lo prefirió en adelante a mi nombre verdadero. Los ojos azules de la profesora se achinaron con malicia. “¿Así se llama usted?” [...] “Ratón es mi nombre. Me alegro conocerla a usted.” (p. 192)

El nombre no se oculta sin más, sino que las ocasiones que se presentan para poder desvelarlo son muchas y en ninguna se descubre. El lector, pese a la asunción del pacto narrativo propuesto, se cuestiona la identidad:

De este modo, el narrador, al no hacer explícito su nombre [...], y no obstante jugar con la expectativa de revelarlo, prolonga el equívoco durante la lectura, quedando el relato en una mayor indeterminación estatuaría e interpretativa,

pues, al no explicitar la onomástica del narrador, no puede ser corroborada la hipotética o aparente identidad entre éste y el autor y, en consecuencia, tampoco podríamos afirmar que nos encontramos del lado de la novela o de la autobiografía. (Alberca, 2007: 136)

En nuestro caso, el nombre se oculta para jugar a ser desvelado en el paratexto mismo. Si la autoficción se define como “una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (Alberca, 2007: 158), estaríamos ante una narración en cuya composición intervienen dos procedimientos magistralmente combinados: la metaficción y la autoficción. Para llegar a la identificación del nombre del autor, narrador y personaje es necesario atravesar las infranqueables fronteras de la diégesis hasta la portada material del libro, y atravesarlas con la coherencia que otorga la voz de un narrador aparentemente fidedigno. Ambos procedimientos, lejos de ser un simple juego, ponen de manifiesto el núcleo temático sobre el que girará la novela: la creación literaria y sus límites.

Curiosamente y frente a este constante ocultamiento de su nombre, justificado por razones de coherencia, explicita una reflexión sobre la importancia del nombre de las cosas:

Pero las cosas que tienen nombre ya existen o parece que existen más allá de uno mismo, de manera que por la portezuela del nombre podemos entrar en ellas y mal que bien explicarlas y describirlas. (p. 76)

Sin duda, es una llamada de atención más al lector atento para que interprete y valore la ausencia de su nombre, no como una omisión intrascendente, sino como una estrategia compositiva con una clara intencionalidad literaria.

Por otra parte, la cita, reveladora de cierto gusto por la palabra, nos llevaría a explicar la preocupación constante manifiesta e implícita por la precisión verbal.

2.2.2.2. Tiempo

En los apartados referidos a la descripción del viaje (relato enmarcado) y a la ficcionalización de la escritura (relato marco) hemos analizado respectivamente el tiempo de la historia (desde mediados de julio hasta el cinco de diciembre de 2003) y el tiempo de la narración (treinta y cinco tramos de recuerdos coincidentes con treinta y cinco periodos de escritura a partir del año 2006). Entre los hechos acontecidos (historia) y el acto mismo de producción (narración) media el relato o discurso en cuyo tratamiento temporal todavía no hemos reparado.

El relato instauro un mundo de ficción que se sitúa en el tiempo. El narrador, como responsable del texto narrativo, establece el tiempo del relato otorgando a los hechos presencia o ausencia en función de la importancia o el significado que considere; además de seleccionar los hechos, el narrador ha de decidir su extensión y el modo de reproducirlos (una vez o más).

Tres circunstancias condicionarán la concepción del tiempo del relato: la situación ulterior del narrador con respecto a los hechos, la rememoración por escrito de esos hechos y la nula intención de trascendencia del escrito por parte del narrador.

Si nos detenemos en el tratamiento del tiempo⁴⁴ del relato es para explicar las manipulaciones que experimenta el tiempo de la historia hasta convertirse en tiempo literario y relacionarlas con el sentido de la obra.

Genette (1989a) estudia tres elementos susceptibles de virtuales manipulaciones: orden, duración y frecuencia. Señalaremos los aspectos más significativos en convergencia con el análisis de otros elementos de la composición.

⁴⁴ En el tratamiento del tiempo en la novela seguimos las pautas marcadas por G. Genette (1989a).

a) Orden

En cuanto a las relaciones entre el orden temporal de sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden seudotemporal de su disposición en el relato, podríamos afirmar que el discurso se articula, en general, a partir del orden cronológico de los hechos vividos. Lo comprobamos, en unos casos, por las referencias explícitas al discurrir de los meses de julio a diciembre y, en otros, los inferimos a partir de indicios indirectos (fecha de la caída del muro de Berlín, muerte de Johannes Rau...)

La opción del narrador de respetar el orden cronológico de los hechos se vincula con el género del relato de viajes (del que el narrador, en otros aspectos, se distancia a su antojo) en el que el recorrido marca el orden del relato. Pero en *Viaje con Clara por Alemania* contamos con un narrador-personaje un tanto desinteresado por los parajes visitados, especialmente sensible al bienestar de Clara y preocupado por la redacción de sus escritos. Ello va a explicar las anacronías⁴⁵ que alteran la linealidad temporal en el relato.

El análisis del tratamiento del tiempo lo hemos realizado teniendo en cuenta su estructura formal: treinta y cinco *tramos de recuerdos* perfectamente segmentados en párrafos (estudiado en el apartado 2.2.1.2. *Relato marco: Ficcionalización del acto de escritura*). No pretendemos realizar un recuento de las anacronías, sino explicar su funcionalidad en la novela.

En principio constatamos la presencia de anacronías en veinticuatro de los treinta y cinco *tramos de recuerdos* que configuran la novela (Tabla 4).

Tramo de recuerdos / Capítulo	Párrafo	Analepsis	Prolepsis
2	5	-Pasado con Clara: Clara por las mañanas.	

⁴⁵ Genette, (1989 a: 92) define las *anacronías* como “las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato.”

3	4 11 15	-Pasado inmediatamente anterior (pertenece al viaje). -Pasado referido a su juventud en su tierra natal. -Pasado con Clara (un viaje al mismo sitio).	
4	7 9 / 10 /11 12	-Pasado inmediatamente anterior (pertenece al viaje). -Pasado con Clara (olor).	-Anticipa una circunstancia del viaje.
6	4		-Anticipa un hecho del viaje.
8	1 3 4	-Pasado referido a su infancia. -Pasado con Clara (el mismo espacio recorrido).	-Anticipa un hecho del viaje.
9	6		-Anticipa un hecho del viaje.
10	12 13/14/15	-Pasado con Clara (primera lectura pública). -Pasado con Clara (en el mismo espacio, mercado de Hamburgo, antes de contraer matrimonio).	
11	2 8	-Pasado referido a su infancia. -Pasado referido a su padre.	
13	7	-Pasado referido a la familia de Clara.	
14	4/5/ 6	-Pasado referido a su estancia en Hannóver antes de conocer a Clara.	
15	8		-Anticipa un hecho del viaje.
16	14 26	-Pasado referido a su infancia.	-Anticipa una circunstancia del viaje.
17	1	-Pasado con Clara (conversación sobre los escritores).	
18	6	-Pasado con Clara (asistencia a una representación).	
19	2	-Pasado referido a su estancia en Alemania de estudiante.	
20	1/2/3 5 6 8/9	-Pasado inmediatamente anterior (pertenece al viaje). -Pasado referido a su estancia en Hannóver. -Pasado referido a su estancia en Hannóver. -Pasado referido a su estancia en Hannóver.	
21	6	-Pasado referido a su estancia en Hannóver.	

	7	-Pasado referido al comienzo de su relación con Clara.	
	8	-Pasado referido al comienzo de su relación con Clara.	
	9	-Pasado referido a su estancia en Hannover.	
	11/12/13/ 14	-Pasado referido a su decisión de quedarse en Alemania.	
	15	-Pasado referido al inicio de su relación en la casa de Clara.	
	16	-Pasado referido al inicio de su relación en la casa de Clara.	
	17	-Pasado referido al inicio de su relación en la casa de Clara.	
	18	-Pasado referido al inicio de su relación en la casa de Clara.	
	19	-Pasado referido al inicio de su relación en la casa de Clara.	
	20	-Pasado referido a la boda con Clara.	
24	4		-Anticipa un hecho posterior al viaje.
25	2 15	-Pasado referido al suegro del narrador.	-Anticipa un hecho posterior al viaje.
27	3	-Pasado con Clara anterior al viaje (visita al mismo lugar).	
30	7		-Anticipa un hecho del viaje (herida).
32	3 5	-Pasado referido a su infancia. -Pasado referido a hechos anteriores pertenecientes al viaje.	
33	2	-Pasado referido a hechos anteriores pertenecientes al viaje.	
34	6 10	-Pasado inmediatamente anterior (pertenece al viaje). -Pasado inmediatamente anterior (pertenece al viaje).	

Tabla 4: Anacronías.

Una primera lectura de las anacronías anotadas nos obligaría a diferenciar, por una parte, aquellas que pertenecen al propio viaje (internas: siete analepsis y

siete prolepsis⁴⁶) y, por otra, aquellas que se sitúan en tiempos ajenos a dicho viaje (externas: treinta y tres analepsis y dos prolepsis).

La funcionalidad de las anacronías internas la vinculamos a la misma narración: las analepsis completan una laguna temporal inexplicada y las prolepsis predisponen al lector creando cierta expectación ante un acontecimiento que se sucederá (en la dosificación y el orden de presentación de la información reside gran parte del arte del contar de Aramburu: remitimos al tramo de recuerdos veintidós referente a la cena con la familia ecologista).

Lo sorprendente en el tratamiento del tiempo en un texto que mantiene ciertas constantes con el relato de viajes reside en las treinta y tres analepsis externas anotadas. Son treinta y tres saltos al pasado del personaje narrador situados con anterioridad al viaje. Si concretamos la temática de dichas analepsis externas señalamos que seis de ellas recrean recuerdos de infancia y juventud vinculados a su familia y a su tierra natal y las veintisiete restantes retoman momentos de su formación y de su vida con Clara en Alemania. Es evidente que el narrador reconstruye cronológicamente el viaje por Alemania, pero no es menos evidente que el narrador reconstruye otro viaje, el viaje de su vida, a través de esos treinta y tres saltos al pasado en los que Clara parece ser su último destino.

De nuevo el narrador se humaniza, en este caso dando cuenta de un momento muy concreto de su pasado, y así justifica su entidad, su entrega a Clara y su proximidad a ciertas circunstancias vitales del autor.

b) Duración

En cuanto a la duración⁴⁷, segundo aspecto estudiado en el tratamiento del tiempo, hemos de considerar el tiempo de la historia y relacionarlo con el

⁴⁶ Genette (1989a: 92) define *prolepsis* como “toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior y *analepsis* toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos [...]”.

tiempo del relato para aproximarnos a los ritmos del texto y a su significado. Para ello y, pese a la ausencia de marcas temporales precisas en el relato, partimos de los cuatro grandes segmentos narrativos desarrollados en el apartado *Descripción del viaje en el relato enmarcado* y les asignamos el tiempo de la historia (en casi todos los casos inferido) y el número de páginas dedicado (Tabla 5):

Enclave	Tiempo de la historia	Tramos de recuerdos	Nº de páginas	Narrador
Bremen	Mediados de julio - septiembre (dos meses y medio).	1 - 13	167	Presente.
Hannóver	Septiembre - octubre (un mes).	14 - 26	179	Presente.
Isla de Rügen (Bergen)	Octubre - 13 de noviembre (un mes y medio).	27 - 31	64	Presente tres semanas y ausente tres semanas.
Berlín	13 de noviembre - 5 de diciembre (tres semanas).	32 - 35	56	Ausente una semana y presente dos semanas.

Tabla 5: Duración: tiempo de la historia en relación con el tiempo del relato.

De esta somera descripción podríamos afirmar que la presencia del narrador condiciona la longitud del relato: así la estancia continuada del narrador en los dos primeros enclaves se desarrolla en 26 *tramos de recuerdos* y 346 páginas, frente a la estancia parcial del narrador en los dos últimos enclaves, que se desarrolla en 9 *tramos de recuerdos* y 120 páginas (recordemos que el narrador se ausenta durante un mes debido a la infección de una herida, intervención quirúrgica y convalecencia).

Es el narrador el que rememora su peculiar experiencia del viaje y para ello es capaz de contar minuciosamente lo vivido demorándose, bien en acontecimientos

⁴⁷ Genette (1989a: 145) considera que “la velocidad del relato se definirá por la relación entre una duración –la de la historia- medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud –la del texto- medida en líneas y páginas”.

aparentemente mínimos con Clara como único centro de atención, bien en hechos relacionados con su propio disfrute, obviando, sin reparos, espacios recorridos por Clara en solitario de los que sí tiene conocimiento.

Si el tiempo de la historia es aproximadamente de cinco meses, el lector tiene un conocimiento exhaustivo de algunos de los trayectos realizados o algunos de los acontecimientos vividos en cada uno de los enclaves y, en muchas ocasiones, es un conocimiento que nada tiene que ver con los lugares visitados. La información facilitada por el narrador es parcial en cuanto a los hechos e irregular en cuanto al segmento de tiempo desarrollado. De nuevo es la presencia del narrador y su singular mirada la que selecciona y dosifica el tiempo dedicado a los distintos acontecimientos.

El procedimiento narrativo que permite presentar los hechos con tal grado de exactitud es la escena⁴⁸. En ella, con frecuencia, se relatan episodios únicos salpicados siempre de elementos humorísticos y tiernos y resueltos desde el conocimiento que el narrador tiene de la totalidad de los hechos. Calificamos de inolvidables: la despedida de Clara de su profesión delante del colegio donde trabaja (*tramo de recuerdos 1*, párrafos 9-10-11), el traslado de enseres al sótano para aliviar el asma de Clara (*tramo de recuerdos 5*, párrafos 3-9), la degustación de ocho bombones en el cementerio de Worpswede (*tramo de recuerdos 7*, párrafos, 17-27), la noche en el Susis Show Bar (*tramo de recuerdos 11*, párrafos 15-29), excursión con Kevin por el río Böhme (*tramo de recuerdos 16*, párrafos 14-35), la visita a la casa del escritor Arno Schmidt (*tramo de recuerdos 17*, párrafos 6-15), la visita a su amiga Irmgard y su familia, todos ecologistas, en Gotinga (*tramo de recuerdos 22*, párrafos 1-18), la entrada a la Gemäldegalerie con el bolsomochila de Clara (*tramo de recuerdos 33*, párrafos 7-9) y la visita a ocho

⁴⁸ Genette (1989a: 151) establece cuatro formas del movimiento narrativo: elipsis, pausa descriptiva, escena y sumario. “La escena, la mayoría de las veces ‘dialogada’ [...] realiza convencionalmente la igualdad de tiempo entre el relato e historia [...]”.

tumbas en el cementerio berlinés (Dorotheenstädtisches Friedhof) después de beber tres copas de amaretto (*tramo de recuerdos* 14, párrafos 8-18).

La escena en *Viaje con Clara por Alemania*, lejos de reproducir el tiempo de la historia en el relato (TR = TH) y, por tanto, ajustarse a lo ocurrido en un marco espacio-temporal concreto, suele dilatarse (TR>TH) dando entrada a digresiones, analepsis, prolepsis y reflexiones del narrador. En este caso la presencia del narrador modifica el procedimiento narrativo establecido, aportando informaciones que van más allá de la escena en sí: narra un episodio aparentemente intrascendente y lo interpreta, lo relaciona con el pasado, hace observaciones sobre el proceso de escritura... hasta el punto de ir configurando a Clara e irse configurando a sí mismo a través de los acontecimientos relatados, todo ello en contraste con las constantes elipsis y sumarios que funcionan como nexos entre las escenas. Así nos encontramos con escenas dilatadas cargadas de información, que consideramos puestas al servicio de la caracterización paulatina de cada personaje, de su humanización y de la naturaleza de sus afectos.

c) Frecuencia

En cuanto a la frecuencia⁴⁹, tercer aspecto estudiado en el tratamiento del tiempo, prevalece el llamado *relato singulativo* en el que la singularidad del enunciado corresponde con la singularidad del acontecimiento. No resulta extraña dicha prevalencia dada la naturaleza y el género del texto.

⁴⁹ Genette (1989a: 173) considera la frecuencia como un aspecto esencial de la temporalidad narrativa que relaciona los acontecimientos de la historia con la repetición o no en el relato y tipifica las distintas posibilidades: "Entre esas capacidades de 'repetición' de los acontecimientos narrados (de la historia) y de los enunciados narrativos (del relato) se establece un sistema de relaciones que *a priori* podemos reducir a cuatro tipos virtuales, como simple resultado de las dos posibilidades ofrecidas por una parte y por la otra: acontecimiento repetido o no, enunciado repetido o no. Muy esquemáticamente, podemos decir que un relato, sea cual sea, puede contar una vez lo que ha ocurrido una vez, n veces lo que ha ocurrido n veces, n veces lo que ha ocurrido una vez, una vez lo que ha ocurrido n veces."

En este punto sí nos parece reseñable la presencia, menos frecuente pero más significativa, del *relato iterativo*, en el que se narra una sola vez lo ocurrido varias veces. La información proporcionada por el relato iterativo la podemos relacionar con la analepsis (aspecto vinculado al orden) o con el sumario (aspecto vinculado a la duración):

Si consideramos el relato iterativo en las analepsis o retrospectiones, la información recibida tiene que ver con el pasado remoto de los personajes, sus familias y sus modos de vida:

- Así el narrador:

Iba para largos años que no empuñaba un remo. Cuando vivía en mi país natal, a menudo salía a pescar con amigos en aguas marinas próximas a la costa. Navegábamos en el bote de mi hermano, provisto de motor [...] (p. 213)

- Clara:

Estos recuerdos de familia se los he oído referir a Clara en incontables ocasiones. “No tuve buena infancia, ratón. Crecí convencida de ser un estorbo, como cuando no podíamos tomar el barco de Helgoland, visitar el mercado navideño o ir a cualquier parte porque a mí me dolía la cabeza. Y entraba mi madre en mi cuarto y me preguntaba en la oscuridad, junto a la cama: ¿te duele de verdad?” (p. 168)

También proporciona información referida al pasado en pareja anterior al viaje:

Recostada en la cabecera de la cama, se pone a leer el periódico con sus gafas que le dan aspecto de profesora ceñuda o corrige un par de cuadernos antes de apagar la lámpara. En espera de que me venza el sueño, yo me consuelo aspirando su olor en la oscuridad, como quien se aplica a catar con el olfato un vino generoso. Y es que tengo comprobado que esa sensación agradable y familiar en la nariz me facilita el descanso [...] (p. 51)

Si consideramos el relato iterativo en los sumarios, la información recibida tiene que ver con la cotidianidad del día a día durante el viaje:

Habíamos acordado que todos los días, a las nueve de la mañana, yo tendría el desayuno listo sobre la mesa de la cocina. Nada más levantarme sacaba las mermeladas de la nevera para que tomasen la temperatura ambiente, y la mantequilla para que se fuese ablandando [...] (p.65)

Así, la funcionalidad del relato iterativo en la novela es doble: bien proporciona información referida a la vida de los personajes anterior al viaje (pasado individual y pasado en pareja), bien proporciona información referida a la vida diaria durante el viaje.

Es significativo que los tres aspectos analizados (orden, duración y frecuencia) evidencian la presencia de un narrador que mediatiza el tiempo de la historia con la intención de poner de relieve la caracterización y la entidad de los personajes (de Clara y de él mismo, desde su pasado a su presente así textualizado) y la dicha de un encuentro y de una vida feliz en pareja. El viaje otorga las coordenadas espaciales y temporales que permiten ese canto a la convivencia sin grandes sobresaltos.

2.2.2.3. Modo

De entre todos los aspectos referentes al *modo* o tipo de discurso utilizado por el narrador para dar a conocer la historia, consideramos reseñable (en consonancia con las conclusiones referidas al tratamiento del tiempo) la transcripción del llamado *relato de palabras*⁵⁰ en la novela.

-En el discurso narrativizado el narrador informa y se mantiene distante del contenido anunciado:

⁵⁰ Genette (1989a: 228-230) distingue tres estados de discurso de personaje (pronunciado o interior) en relación con la distancia narrativa: discurso narrativizado, discurso transpuesto en estilo indirecto y discurso restituído.

Clara se puso a disertar bajo el paraguas sobre las dotes adivinatorias de los perros. (p. 11)

-En el discurso transpuesto en estilo indirecto la voz de los personajes “pasa” por la voz del narrador y la fiabilidad de las palabras está lejos de la cita literal:

Le pregunté si no le parecía demasiada casualidad que el final del periodo de lluvias que se prolongaba desde mediados julio coincidiera con el inicio de nuestro viaje. A lo que respondió que notaba dentro del cuerpo una viva sensación como que en el momento de ponernos en marcha, a primera hora de la mañana siguiente, luciría un sol maravilloso. (p.12)

-En el discurso restituido el narrador finge desaparecer y ceder literalmente la palabra al personaje:

“¿Has contado la gente que había?”, “Veintisiete conmigo”. “Pues yo, desde la mesa, sólo he visto dieciocho sillas ocupadas”. “Es que a los dos lados de la tarima, detrás de los altavoces, había unos espectadores de pie. Desde tu posición no creo que pudieras verlos.” (p. 130)

Son citas que ejemplifican cada uno de los estados del discurso en pureza, que también figuran en la novela y que responden a una casuística de manual.

Como ya sabemos, el narrador refiere unos hechos vividos tiempo atrás; mediante la memoria (nos detendremos en ella en el apartado 2.2.3.2 *La escritura en el relato marco*) relata acontecimientos y palabras. Si los acontecimientos narrados están seleccionados en función del interés del narrador (manipulaciones en el orden, duración y frecuencia) es esperable que el relato de palabras también se encuentre mediatizado por la voz y la presencia del narrador-personaje. Así es, tanto en el discurso narrativizado, como en el discurso en estilo indirecto, como en el discurso restituido, el narrador “tamiza” la información en función de sus intereses:

La razón por la cual nos hemos detenido en este aspecto no es para ilustrar los tres procedimientos canónicos, sino porque consideramos verdaderamente

destacable la variedad y la riqueza de recursos desplegados por el narrador en cada uno de dichos estados. (Describimos el procedimiento acompañado, en su caso, de una cita ilustrativa).

-En medio de un discurso transpuesto en estilo indirecto, introduce intervenciones en estilo directo (discurso restituido), bien para dar más fiabilidad, bien para incluir un elemento humorístico:

Me hablaron del ambiente festivo, tipo discoteca [...]; de mujeres que practicaban danzas eróticas [...]; de no sé qué dólares de plexiglás [...]; del lema del local [...]; de la perfección quirúrgica de los cuerpos [...]; de esto y lo otro [...] “En este caso tendrás que ir al bar de Susi”, me respondió uno de ellos sin vacilar. (p. 144)

-El discurso restituido se ve interrumpido por pensamientos u observaciones del narrador, lo que dilata el tiempo del discurso y evidencia su presencia:

“¿Y quién lo trae?”, le pregunté. Carezco de la facultad de verme el ceño sin ayuda de un espejo; pero juraría que en aquellos momentos lo tenía hosco. “Ratón”, me dijo en un tono maternal bastante irritante, y yo miré con sonrisa de circunstancias al dependiente para significarle que mi mujer me llama así porque me adora, “de todos modos necesitas la mesa de empapelar y los otros utensilios y la escalera de mano.” (p. 124)

En algunas ocasiones (p.146), ante una pregunta formulada en estilo directo, el narrador-personaje demora la respuesta (hasta 46 líneas), cuestionándose la imprecisión de la pregunta e imaginándose un coloquio en el que solo habla él. No interesa tanto la inmediatez del diálogo restituido cuanto el pensamiento del narrador.

-El narrador simultanea la conversación telefónica de Clara con su tía (solo oímos a Clara) con sus pensamientos en el momento de la escucha. El tiempo de respuesta de la tía corresponde a los pensamientos del narrador:

Al comenzar septiembre comunicamos a tía Hildegard nuestra intención de reanudar el viaje sin pérdida de tiempo. Yo escuchaba desde la cocina, masticando un cruasán, lo que decía Clara por teléfono. “El piso nos gusta mucho. Ahora bien, comprende que nos queda un largo camino por delante.” La vieja es flexible como una lápida, oye mal y entiende peor. Se notaba en la voz de Clara la tensa parsimonia que adopta cuando le cuesta esfuerzo no perder la paciencia. “Las vistas al río son magníficas; pero ha llegado el momento de instalarnos en otro lugar. Mi libro así me lo exige.” Yo le había dado esa mañana al turco del quiosco una nueva oportunidad. “¿Qué libro va a ser?” La última. Y no la había aprovechado [...]

-El narrador es capaz de restituir palabras pertenecientes al recuerdo de un recuerdo:

“Clara”, protestaba yo cuando vivíamos en Gotinga, “no salimos de paseo porque tienes que preparar tus exámenes y ahora me vienes con esto.” “Ay, ratoncito, te doy la razón; pero, si no los visitamos, ellos y el resto de los familiares pensarán que nos corroe la envidia. Estudiaré en el tren.” (p. 171)

-Para dar cuenta de una conversación, en algunos casos, además de servirse de los tres procedimientos mencionados, introduce observaciones y supone palabras a partir de gestos:

Consideraba a Ingo un cobarde que “había huido de sus responsabilidades familiares dejándola a ella sola con todos sus problemas”. Acto seguido aplicó a los seres humanos de sexo masculino unos apelativos no precisamente halagüeños, de los cuales me exoneró con una sonrisa de su boca sin labios tan pronto como se hubo percatado de mi presencia. “No te quejarás, ¿eh, Clara? del marido que Dios te ha dado.” “Bueno, en líneas generales mi dulce ratón se porta bien conmigo.” A este punto, Clara me arreó una palmada suave en el cogote cuyo significado [...] podría cifrarse en el aserto: “no te hagas ilusiones, muchacho”, u otro por el estilo [...] Y entonces le pregunté a Gudrun, señalando la cesta, si por casualidad no tendría para mí una galleta, una ciruela o cualquier otra fruslería con que engañar el hambre. (p. 183)

-La intervención del narrador es tal que llega a restituir palabras pertenecientes a una conversación a la que no ha asistido:

No asistí a la escena; pero, según supe más tarde, Gudrun no tuvo inconveniente en plegarse al argumento de que la generosidad de Clara se correspondía con la suya propia al proporcionarnos alojamiento gratuito. A Gudrun la ayudó a superar los celos que por lo visto albergaba contra nosotros la viva impresión que le había causado la simpatía que me profesaba su hijo. “Algo así”, llegó a decir, “no ha sucedido nunca ni con su padre ni con nadie.” (p. 192)

-En otras ocasiones restituye una conversación imaginada. En este caso con Clara ante una representación de *La Traviata*:

Para que comprendiera que no me intimidaba, me dieron ganas de espetarle: “Pues me gusta el cuerpo de la rusa, a disposición de quien lo pague.” “Primero tendrías que aprender a cantar”, pensé que replicaba [...] (p. 246)

-En algunas intervenciones confiesa la inexactitud de las palabras, pero se permite transcribirlas en estilo directo y entre comillas:

Dijo con palabras similares a estas: “Ratón, es demasiado tiempo sin añadir una página nueva a mi libro. La revisión de lo escrito tampoco avanza como había imaginado [...]” (p. 251)

-Reproduce en estilo indirecto y con cierto retintín lo pronunciado por un personaje, en este caso lo explicado por su profesora en la primera visita a la ciudad:

Yo no podía oír las palabras del cicerone a causa de la distancia; pero las imaginaba parecidas a las que usó en su día nuestra profesora del curso intensivo de alemán [...] para referirnos unos cuantos detalles acerca de aquella guapa muchacha de bronce: que si constituye el emblema de la ciudad, que si la original está a resguardo de los vándalos en un museo, que si, como ya sabrán ustedes, es tradición prohibida por la ley, pero no penada, que [...] (p. 263)

-Las palabras escritas también las reproduce textualmente y tiene la cortesía de traducirlas; es consciente de la escritura y del lector implícito⁵¹.

Tras la última fornicación, aún desnuda me escribió en una hoja de papel:
Danke für die Orgasmen. Komm bitte nich wieder. Hast du verstanden?
(Gracias por los orgasmos. Por favor, no vengas más. ¿Has entendido?) (p. 273)

-Verbaliza sus pensamientos en estilo directo con el sentido del humor que lo caracteriza:

Dije entre mí con la mirada fija en el Joschka Fischer de la pared: “Mataré a tu amigo de una biocuchillada como a mi mujer le duela la cabeza por su culpa y yo me quede sin coito esta noche” (p. 288)

-En un diálogo en estilo directo introduce en estilo directo palabras no pronunciadas que hubiera añadido. Con ello se mantiene el tono humorístico.

“¿Y de beber?” Soy poco dado a titubear en según qué asuntos: “Cerveza de trigo.” A Clara le faltó tiempo para entrometerse: “Sin alcohol, por favor. Mi marido tiene que conducir. Y para mí una infusión de poleo.” “¿Nada de comer, señora?” Así como ella delató que yo conduciría, me vino la fuerte tentación de revelarle al camarero que ella llevaba todo el día con diarrea y agregar: “Ha

⁵¹ Pozuelo Yvancos (1988: 238) “Para la definición del lector implícito no representado nos sirve la caracterización que ofrece Iser del ‘Implied reader’. Es un lector que el texto necesita para su existencia y que el proceso de lectura va estableciendo, aquel que colma las presuposiciones, que llena los vacíos y extrae al texto de su indeterminación. Grosso modo coincide con el lector modelo de U. Eco (1979). Es una estrategia textual que actualiza el contenido potencial. [...] Afirmar no obstante que se trata de una construcción asimismo virtual o ideal, perteneciente al código no narratológico (el lector implícito no representado actúa en cualquier texto recibido). [...] G. Genette (1993: 103) lo califica de ‘lector virtual’, implicado por la competencia lingüística y narrativa que el texto postula para pretender ser leído.” Por su parte Villanueva (1991: 138) propone un esquema para una tipología del receptor inmanente en narrativa. Consideramos de interés la diferenciación que toma de Didier Coste entre lector empírico, lector ideal, lector virtual y lector inscrito. Identificando el lector virtual con el denominado lector implícito no representado que nos ocupa: “Por tanto, ‘le lecteur virtual est dans le texte, appartient au texte, est un effet du texte ou une fonction du texte’, pues cualquier obra literaria –una novela, por ejemplo- además de estar escrita en una determinada lengua presenta otro código particular pero de presencia ineludible, algo así como un sistema metalingüístico -y metanarrativo- de instrucciones para su propia lectura. Eso es, a la vez, el *lector virtual* y el *lector implícito no representado* [...]”

cagado en el castillo de Osterode, se lo juro, y no quiero saber en qué estado habrá dejado el servicio de señoras de este establecimiento [...]” (p. 324)

-En otras ocasiones deja incompleto el discurso restituído de algún personaje (lo marca con puntos suspensivos), pero su interpretación sí se encuentra completa:

A mi suegro este asunto todavía le punza en el alma, aunque hablando conmigo no lo rehúye. “Los alemanes destruimos tanto en otros lugares...”, me dijo un día, como si a él, que aún no había cumplido los doce años cuando terminó la guerra, lo salpicara la culpa por los desmanes perpetrados en nombre de su nación (p. 332)

-Reproduce entre comillas el monólogo de un personaje, pese a advertir su posible inexactitud:

A este punto, mi cuñada se arrancó a monologar en términos parecidos a estos: “Es con el dinero que su padre le da sin que yo lo sepa [...]” (p. 341)

-El discurso restituído reproduce parte de las palabras de los interlocutores; el resto se da por sabido debido a lo común de la situación. En el texto siguiente se marca por puntos suspensivos y por un “etcétera”:

Nos perdimos. “Me he limitado a hacer lo que tú has dicho.” “Ratón, si pretendes echarme la culpa de...” “Yo no pretendo nada, solo constato que...”, etcétera. De ahí a poco se acabó la ciudad. (p. 374)

-Personifica a su herida (Tommy) y reproduce en estilo directo las palabras que le dirige:

“Lo siento mucho por ti, Tommy”, dije en mis pensamientos, “pero ya puedes ir preparando el equipaje.” (p. 402)

-Transcribe en estilo directo las palabras dirigidas a un muerto (Bertolt) con el fin de resucitarlo. No está seguro de las palabras exactas y explicita su duda:

Fotografiada la tumba de Bertolt, me acerqué por un costado a la piedra donde campeaba su nombre, y tras cerciorarme de que no había vivos a mi alrededor dije con estas o parecidas palabras: “Mira, Bertolt, no te garantizo nada porque soy nuevo en esto. Mi idea es volverte a la vida si es posible [...]” (p. 448)

-Simula un diálogo con un muerto, pues el narrador responde, con un discurso restituído, a preguntas que se sobrentienden:

Sigues andando un poco y te metes en el Centrum Judaicum. Si te exigen el pago de la entrada les explicas que acabas de resucitar. No creo que pongan en duda tu franqueza. Eso sí, habrás de someterte a un control riguroso como en los aeropuertos. ¿Aeropuertos? Oye, Fichte, si empiezas con preguntas no me dará tiempo a marcharme antes del cierre de la verja. (p. 452)

Si en la transcripción canónica del relato de palabras el narrador con frecuencia se ausenta para dar paso a la voz de los personajes, en nuestro caso la variedad de recursos empleados para transcribir dicho relato pretende hacer visible la figura del narrador. Ya no son solo los acontecimientos los que están narrados desde una voz protagonista y una perspectiva interna, son también las palabras pronunciadas o pensadas las que aparecen tamizadas por tal voz y tal mirada. En muchas ocasiones no interesa tanto la exactitud del discurso pensado o pronunciado cuanto la reflexión, el comentario, la sugerencia, la broma, el guiño al lector, la invención... que brota de tales palabras en la pluma del narrador.

Hasta el discurso de palabras se subjetiviza y trasluce tanto la imagen que el narrador quiere plasmar de sí mismo y de los que le rodean, cuanto los planteamientos literarios que sustentan la novela.

2.2.3. La escritura

2.2.3.1. La escritura en el relato enmarcado

Si la ficcionalización de la escritura está presente en el relato marco como la acción central sobre la que versa y desde la que se estructura la novela -el narrador cuenta que cuenta un viaje-, hemos de preguntarnos qué función desempeña la escritura en el relato enmarcado.

Viaje con Clara por Alemania relata la redacción de unas notas por parte de un narrador innominado recordando un viaje realizado con su esposa Clara por Alemania; en dichas notas reside el único testimonio de un Libro escrito previamente por Clara con motivo de ese viaje. De la laboriosa redacción del mismo, de su publicación y de algunos pasajes traducidos tenemos noticia solo por el narrador que lo menciona como motivo, como proceso y como objetivo final del viaje.

La redacción del Libro de Clara, su proceso de escritura, supone la primera reflexión escrita sobre la creación literaria en la novela. El segundo estrato será el resultado de dicha redacción, su Libro publicado (de cuyo título el lector no tiene noticia). De todo ello el único testigo y primer lector es su acompañante, ratón, quien pasado un tiempo redactará unas notas con motivo de tal recuerdo, conformando el tercer y último estrato.

Es necesario poner de manifiesto la importancia de la escritura (como proceso y como resultado) en el relato enmarcado, ya que será el estrato primero y sustentador de los mecanismos de creación manifiestos en el relato marco.

Los distintos estratos mencionados “funcionan” a modo de planos superpuestos y “transparentes”, sin los cuales el texto final perdería toda la profundidad de campo, todo el planteamiento sobre el hecho literario, y la lectura se haría plana, se quedaría en el relato divertido de un viaje.

Relato	Escribiendo	Leyendo y sugiriendo
Enmarcado	Clara	Ratón
	Libro de Clara (publicado)	Ratón
Marco	Ratón (pasado un tiempo)	El Gordo (hermano de ratón)
<i>Viaje con Clara por Alemania</i>	Ratón (identificado con autor)	Lector de la novela

Tabla 6: Procesos de escritura y de lectura en la novela.

Nótese que en todos los casos la escritura y la lectura se representan en proceso (de ahí los gerundios) y en tiempos sucesivos (de ahí la superposición de planos).

Completaríamos la Tabla 6, útil solo para visualizar lo referido, mencionando un “estrato cero” anterior a la escritura primera de Clara: vendrían a configurarlo los textos literarios, los libros de viaje de escritores universales que forman parte de su equipaje de mano (mencionados en el apartado 2.2.1.1.) *Viaje al Harz* de Heine y *Viaje a Italia* de Goethe y de los que opina para consentir o disentir:

Intercambiando bromas, subimos la cuesta que lleva al trozo de la torre del homenaje conocido con el nombre de Castillo Viejo de Osterode, al que Heinrich Heine no dedicó más de dos frases en su *Viaje al Harz*. Clara le dedica una página en su libro, no mal escrita por cierto, con la concisión y sobriedad que echo de menos en otros pasajes de su largo relato. (p. 318)

Tanto Clara como ratón en su faceta de escritores comparten el mismo *modus operandi*: tienen presente lo escrito o lo sugerido en el estrato inmediatamente anterior, para aproximar o distanciar su creación en función de sus pretensiones iniciales: Clara lee a los clásicos (Goethe y Heine), ratón a Clara y el lector a ratón.

Ratón, escritor, juega con cierta “ventaja”, pues cuenta con un estrato más: la verbalización de las dificultades con las que Clara se iba encontrando en su costoso proceso de escritura y el fruto de dicho proceso, su Libro.

Pero a lo que iba. Tras las páginas en que refiere nuestra visita a la mina, Clara relata un paseo por las calles de Góslar a la caída de la tarde. El episodio está bien resuelto, aunque para mi gusto peca de demasiado informativo en algunos pasajes [...] Clara aprovecha datos e imágenes que espigó en Internet. Eso no tendría nada de reprochable si no fuera porque incurre en un tono impersonal, como de redactor de artículos de diccionario enciclopédico. (p. 332)

Con esta estrategia se expresan en la misma ficción las distintas posibilidades que se abren en el campo de la creación literaria con sus implicaciones y sus limitaciones. De este modo, el lector, que no conoce ni el contenido de los manuscritos de Clara ni el producto final, es capaz de vislumbrar el tono y las características de dicho texto. Y, por último, con esta estrategia se configura, en la misma obra, la poética en la que se asienta el texto final (así, por ejemplo, a la luz de esta cita, el lector sabe que *Viaje con Clara por Alemania* no tendrá un carácter ni informativo ni impersonal).

Resulta cuando menos sorprendente cómo los procedimientos literarios de los que se sirve el narrador para conformar la novela están verbalizados, cuestionados y, a su vez, materializados en la misma composición.

Para constatarlo rastreamos las alusiones al hecho creador que aparecen en el relato enmarcado, esto es, las conversaciones con Clara sobre la tarea del escritor, las observaciones o reflexiones de ratón como testigo del trabajo literario de su mujer y los juicios sobre los textos que va escribiendo Clara. Incluiremos en el análisis los juicios sobre el Libro final de Clara que, aunque no pertenece al mismo tiempo que el viaje (obviamente se publicó después), cronológicamente lo situamos antes del relato marco, antes de la escritura del

texto final por parte del narrador, ya que su consideración mediatiza sustancialmente la redacción del texto que nos ocupa.

Consideramos que todas estas observaciones, pertenecientes al relato marco y realizadas en el pasado sobre el hecho creador, responden a la poética de *Viaje con Clara por Alemania*. Es importante subrayar que pertenecen al pasado y que, transcurrido un tiempo, se han puesto en práctica en la redacción del texto que nos ocupa.

El lector de *Viaje con Clara por Alemania* no se encuentra con una novela sin más, no asiste a la narración de una peripecia, asiste a la ficcionalización de la creación literaria bajo unos principios previamente seleccionados, contrastados y valorados en la misma obra de ficción.

Agruparemos las alusiones del relato marco en diferentes aspectos temáticos relacionados con el hecho literario e iremos comprobando cómo la poética desde la que se construye *Viaje con Clara por Alemania* se basa en esas directrices previamente verbalizadas por parte del narrador. Para ello, este se ha servido de la memoria, ha reproducido las conversaciones, ha recuperado las reflexiones que tuvieron lugar en el viaje y ha construido su narración (en el presente) con las posturas por él defendidas (en el pasado).

Metodológicamente, hemos de señalar que ha sido necesario discriminar con extremo cuidado las alusiones en función de su pertenencia al relato marco o al enmarcado, pues el texto final carece de índices formales que diferencien ambos, y que nos hemos visto obligados a prescindir de gran parte de las citas previamente seleccionadas para el estudio debido a la profusión de las mismas.

a) Sobre la finalidad de la escritura:

Clara viaja para escribir y escribe para cumplir un contrato con un editor que le permitirá alejarse de su profesión de profesora;

Que por favor la tomara en serio. Que comprendiera que del éxito de su libro dependía que ella lograra librarse de trabajar hasta la jubilación en el colegio. Necesitaba a toda costa aventuras, vivencias, emociones. (p. 22)

Ratón escribe para no olvidar la lengua y para pasar mejor los días grises en su tierra de adopción:

A fin de cuentas, estas redacciones más que escribo en los ratos de ocio para que no se me oxide el idioma materno, ¿quién las va a leer? (p. 32)

b) Sobre la concepción de la escritura (imposición/libre elección):

Clara escribe bajo ciertas directrices impuestas por su editor, tales como la ausencia de intimidades y de referencias sin relevancia cultural:

Me recordó, además, que el editor de quien había recibido el encargo de escribir el libro le había sugerido que hiciera una relación pormenorizada, pero amena, de sus impresiones personales; en modo alguno que destapara sus intimidades ni que atestase el libro de confesiones sin relevancia cultural, que para lo único que sirven es para aumentar innecesariamente el número de páginas. Por nada del mundo quería escribir sobre lugares y personas que conocía como a su propia cara en el espejo. No había salido ella de viaje para limitarse a referir menudencias personales. (p. 16)

Ratón escribe libre de imposiciones y, hasta el *tramo de recuerdos 28*, libre de editores; por ello en su texto se desvelarán intimidades, impresiones personales, secretos familiares y todo aquello que él, y solo él, considere digno de ser anotado:

Hablando de la cuestión, me dijo un día: “¡Qué suerte la tuya! Como no te dedicas a la literatura, si te pusieras a escribir podrías hacerlo a tu antojo, sin sujetarte a normas ni gustos, sin doblegarte al criterio de personas ajenas a tu vida [...]” (p. 16)

c) Sobre la función de la realidad en la escritura:

Clara considera que el talento del escritor se supedita al momento histórico en el que vive:

[Clara] rompiera de pronto a quejarse de la época desfavorable para la creación literaria que, según dijo, le había tocado vivir. En su opinión, la nuestra era una época desprovista de grandeza. Una época de gordos y perezosos. Una época de jijí-jajá. De poco le valía a un escritor de nuestros días estar dotado de talento. Y soltó en apoyo de su amargura, una de sus sentencias habituales: “Con harina de calidad ínfima, ¿quién puede cocer buen pan?” Aprendí a continuación que la harina con que los escritores amasan sus obras resulta de moler la realidad y el momento histórico en que están inmersos. Clara calificó los suyos de tediosos, triviales, anodinos, insulsos, grises. (p. 25)

Ratón, por el contrario, supedita la realidad al talento del escritor. Invita a Clara a transformar el entorno mediante la destreza con el lenguaje y el punto de vista:

[Clara] Abridaba el convencimiento de que los seres humanos, a fuerza de inventar y progresar, habían sometido a la realidad a un proceso riguroso de simplificación. A mí, por el contrario, me parecía que los simples éramos nosotros, los componentes del género humano, en tanto que la realidad circundante seguía siendo tan compleja como siempre [...] “La realidad está ahí”, señalé con la barbilla hacia el ventanal “y tú aquí sentada a que comience el espectáculo.” “Bueno, y eso ¿qué tiene de malo?” “Pues que en lo que afecta a tu libro, no existe más espectáculo ni más realidad que tu destreza con el lenguaje y tu punto de vista. De ti depende transformar una señal de tráfico en motivo de unas líneas apasionantes. ¿Cómo? Supongo que inventando tu propia realidad” (p. 307)

d) Sobre los procedimientos para la creación literaria:

Clara recopila datos (escritos informativos, textos literarios, fotografías) y, con frecuencia, trabaja sin observar la realidad. Ratón mira, contempla, imagina, disfruta y cuenta.

Pero a lo que iba, y con este párrafo termino la tanda de recuerdos de hoy. Lo mejor que tenía el piso de tía Hildegard y lo que me lo hace tan grato en la memoria, estaba fuera de él. Me refiero a las vistas que se abarcaban desde la ventana de la habitación que nos servía de dormitorio. Yo no me cansaba de admirar el panorama, sobre todo al amanecer [...] Y allí pasaba largos ratos de codos sin pensar en nada, libre de deseos, de ambición y preocupaciones, entregado al disfrute del presente, que es una de mis actividades predilectas, mientras Clara se aperreaba en la habitación contigua tecleando durante horas con la persiana bajada. (p. 63)

Ratón desprecia los datos por los que Clara se afana pese a que, frecuentemente, se ve obligado a ayudar a Clara en la tarea:

Me limité a copiar en el cuaderno las explicaciones repartidas por diversos carteles informativos, referentes al mecanismo del reloj, al trompetista que dos veces al día sopla sucesivamente [...] y algunas bagatelas más que no recuerdo. (p. 112)

Es reveladora (casi metafórica) la siguiente cita en la que ante los muros de una iglesia, mientras Clara fotografía, ratón goza con la música que está más allá de esos muros:

Nos adentramos en la calle que daba a la torre de la iglesia. Clara se paró a tomar fotografías de los muros pelados, en los que no destacaban más adornos que unas toscas cruces de hierro. En aquel instante salía del interior de la iglesia el canto de un coro acompañado por instrumentos de cuerda. Un cartel puesto en un bastidor anunciaba el concierto para una hora determinada de la tarde. La música era ligera, vivaz, con ondulaciones barrocas que formaban un fuerte contraste con la austeridad arquitectónica del edificio [...] la música se fue

apagando a nuestra espalda hasta que dejamos de oírla. Durante unos instantes noté que me apretaba una sensación de pérdida. (p. 315)

e) Sobre la mentira en la literatura:

Clara defiende la presencia de la mentira su texto:

Durante el desayuno en que me leyó el fragmento, le recordé que ella no había subido jamás a esa torre. Me replicó diciendo que lo que en la vida corriente de las personas no pasa de ser mentira, para la literatura es un fruto natural de la imaginación, sin la cual los escritores difícilmente podrían ejercer su oficio. (p. 74)

Ratón aboga por la credulidad del receptor:

Repuse que esa misma tarde salía de viaje a Nueva York. En realidad, pensaba decir Hamburgo por no parecer presuntuoso; pero a media mentira, no sé por qué, cambié de idea [...] Me vi reflejado en pequeño dentro de sus ojos tranquilos, y no pude menos de sentirme, por espacio de dos segundos deliciosos, un hombre de vida interesante que va y viene por el planeta como otros por el salón de su casa, con capacidad económica para emprender viajes reservados a bolsillos potentes. Comprendí que tanto por tierra, mar o aire se puede viajar a través de la credulidad del prójimo, con la ventaja, en este último caso, de que uno llega antes a todos los sitios y ni siquiera necesita subvenir al paisaje, razón por la cual es un medio de transporte que yo empleo con frecuencia. (p. 73)

Insistentemente denuncia los “engaños” de Clara:

Clara relató el episodio de la platija volante como si hubiera acontecido durante el viaje sobre el que versa su libro. (p. 131)

Desmintiendo lo relatado por Clara el narrador otorga estatuto de verdad a su relato. De ahí lo extremadamente cuidadoso que resulta en la introducción de índices de realidad tales como el nombre y la descripción de los enclaves

geográficos, el nombre y aspecto de las calles, de los hoteles, de las pastelerías, de los restaurantes, de los museos... que le sirven de escenario.

f) Sobre la diferencia entre creador/personaje:

Ratón advierte a Clara de la equívoca identificación entre la ficción y la realidad:

“Yo creo que la sensación de fraude te viene porque escribes en primera persona. Tú misma te ilusionas con tus propios trucos. Por eso te olvidas de que no eres la viajera de tu libro, aunque hagas el mismo viaje.” (p. 82)

Al presentar la obra de Clara como ficticia, el lector obtiene la impresión de que el libro que lee y el libro sobre el que habla son diferentes. En esta creencia se asienta gran parte de la eficacia “desficcionalizadora” de los personajes y los espacios por el narrador tratados: Clara, ratón, sus familiares y los espacios recorridos suponen una dimensión de realidad superior a los seres de papel, a pareja de viajeros del Libro de Clara, siendo unos y otros fruto de la misma invención.

Estaba decidida a instalar en aquel hotel, durante las noches que hiciera falta, a los protagonistas de su libro, lo cual no cuesta dinero. Ventajas de ser una figura de ficción. En cuanto a nosotros, no bien tuvimos constancia de los precios nos convencimos de que a nuestra naturaleza de gente real le convenía encontrar un alojamiento más económico. (p. 340)

g) Sobre el género. Clara diferencia novela/relato de viajes:

Se consideraba novelista y no escritora de relatos de viaje. Por esta razón no entendía el encargo de la editorial a menos que ella hubiera sido segunda o tercera elección. Juzgaba hartó difícil cumplir el plazo de entrega a que se había comprometido por contrato. (p. 68)

Los materiales que Clara recopila y sobre los que trabaja pretenden ilustrar un viaje por Alemania. Ella discrimina entre el contenido de un relato de viajes y el contenido de una novela:

[...] Me confesó que aquellos pensamientos no eran para su libro sobre el viaje; en todo caso, añadió, para una posible novela que tal vez escribiese en el futuro, donde los atribuiría a un personaje, ya que no le parecía bien descargar en los lectores sus problemas personales en bruto, sin el debido tratamiento que los convirtiera en arte. (p.109)

Recordemos que el narrador, a la hora de publicar la suma de sus recuerdos, opta por la novela como estrategia de “ocultamiento” y se distancia explícitamente de la prosa “turística” propia de los libros de viajes.

h) Sobre la presencia del humor en la literatura:

Clara manifiesta que humor y poesía no son compatibles; ratón considera que el humor es un elemento compatible con la poesía y esencial para la literatura:

“Supongo que de vez en cuando pondrás algo chistoso en tu libro, ¿no? ¡Pobre escritor que no haga sonreír a los lectores!” (p. 82)

i) Sobre el arte y el buen gusto:

Clara suprime en su libro todos los episodios que estima de mal gusto; así todo lo relacionado con necesidades fisiológicas o con realidades desagradables lo juzga contrario al arte:

Quienes se tomen la molestia de leer su libro constatarán decepcionados que la autora les escatimó aquel caso suyo de biodiarrea al pie del Castillo Viejo de Osterode. Una lástima por cuanto se me hace a mí que el episodio, referido con fidelidad a los hechos y una selección adecuada de pormenores, habría podido tener interés médico, además de literario. ¡Si la gente supiera el daño irreparable que el llamado buen gusto le ha hecho y le sigue haciendo al arte! Yo es que siempre me veo con apuros para aguantar la risa en los museos, salas de exposiciones y lugares semejantes. Pero, en fin, termino por hoy. (p. 319)

El narrador considera que es un planteamiento erróneo, que la supresión de determinados contenidos supone una merma para el arte, que es necesario

restar solemnidad a determinadas situaciones y aboga por el uso preciso de las palabras al margen de las consideraciones establecidas sobre el buen gusto.

En mi memoria aparece de repente la figura de un señor de unos sesenta años, tentando aún cerca de Dorfmark, con la postura de un buscador de pepitas de oro el fondo del río. Vestía bermudas que dejaban al descubierto un par de pantorrillas esqueléticas. No considero a nadie culpable de su fealdad a menos que la exhiba. Venas como lombrices le cruzaban al hombre las piernas, y esto que escribo ya sé que es aproximadamente lo contrario de la belleza poética, pero yo no inventé la realidad ni redacté mis recuerdos, como Clara sus ficciones, para alagar con pericia artística el gusto ajeno; antes bien, movido de un deseo muy fuerte que tengo de usar las palabras con entera libertad. (p. 215)

j) El narrador aconseja a Clara antes de la redacción y opina sobre algunos pasajes de su Libro:

-En ocasiones el narrador persuade a Clara de que suprima determinada mención monumental por ser excesivamente turística y acaba reconociendo su buen hacer literario (son tres secuencias referidas al mismo hecho)

Nada más divisar la célebre construcción al fondo de un camino de tierra, le sugerí a Clara que tuviese la audacia de no mencionarla en su libro. (p. 350)

[...] me pregunté si no creía yo que la falta de originalidad y de ambición artística por fuerza la habría de llevar a escribir un pasaje más propio de una guía turística al uso que de una obra con relieve literario. (p. 351)

Lo cierto es que superó la prueba, en parte, creo yo, por consagrarle al conocido monumento las líneas justas, redactadas en tono mesurado, incluso austero, sin sombra de pretensiones líricas ni exceso de información erudita, y en parte también por una feliz ocurrencia que tuvo. (p. 352)

Ante un texto ocurrente, con tono mesurado, sin pretensiones líricas ni erudición gratuita, el narrador aprueba el escrito de Clara y, sobre todo, facilita al lector las claves estilísticas que estarán presentes en su texto, pues, a la

postre, el texto de Clara no deja de ser un simple trasfondo para evidenciar el proceso de creación literaria y poner de manifiesto el arte del narrador.

-En otras ocasiones, el narrador sugiere a Clara el método de trabajo:

“Pues en mi nombre te sugiero que abandones de aquí hasta la hora de la cena los prejuicios artísticos, la perfección formal y demás quimeras que te causan sufrimiento y redactes en hojas sueltas tus recuerdos relativos a la mina de Rammelsberg. Hazlo como si se tratara de una carta dirigida a una persona ajena a la literatura, con quien tuvieras un trato tan estrecho que no te haría falta prestar atención a las garrambainas del estilo. Una carta rápida dirigida a tu padre, a mí, a tu hermana, qué más da. El caso es que te salga un texto fluido. Eso es lo que yo y mi prima la sensatez haríamos en tu lugar: improvisación absoluta, frases cortas, lengua llena. Y luego ya veríamos qué uso darle al resultado.” (p. 328)

Es toda una declaración de principios: texto fluido, improvisación absoluta, frases cortas y lengua llana. No resulta difícil comprobar que el método de trabajo y el tratamiento estilístico de *Viaje con Clara por Alemania* parten de estos fundamentos. Y Clara, siguiendo al pie de la letra los consejos de su marido, resuelve el episodio correspondiente a la visita a la mina de Rammelsberg tan del gusto de ratón, que este decide hacer uso de parte del pasaje en su particular crónica del viaje:

Las cuatro páginas y media que dedica Clara a la mina de Rammelsberg componen en mi opinión uno de los pasajes más afortunados de su libro. Combinan en un estilo sobrio, que debería prodigar más (pero no me hace caso), la exactitud de la descripciones y la amenidad de las escenas relatadas. (p. 327)

Aprovecharé que no puede verme para traducir a mi lengua materna parte del pasaje (todo sería demasiado) en que relata aquella visita nuestra a la mina de Rammelsberg [...] A propósito de recuerdos, constato al releer el pasaje referido que los de Clara difieren de los míos, sobre todo en el terreno de los

pensamientos y las impresiones. Sin embargo, dejando a un lado la prosa cabreada del relato, consigo reconocermelo sin dificultad en su memoria. (pp. 328-329)

Por primera y única vez el narrador dice apropiarse de un fragmento del libro de Clara, incluyéndolo entre comillas y con algunas apreciaciones -entre paréntesis- referidas a la traducción, a las supresiones o a los datos erróneos.

No olvidemos que el lector, del Libro de Clara, salvo de estos párrafos, únicamente tiene conocimiento fehaciente del título de algún capítulo y de fragmentos breves que el narrador anota para mantener la coherencia compositiva y para contrastar las distintas miradas. El lector lo desconoce casi en su totalidad, aunque siente su presencia permanentemente, debido a las continuas alusiones y comentarios del narrador.

La omnipresencia del Libro de Clara a lo largo de toda la novela permite al narrador establecer un diálogo constante con él: con frecuencia lo juzga, con frecuencia disiente de lo escrito y, en alguna ocasión, como en esta, consiente con el texto supuesto de Clara hasta el extremo de incluirlo en sus escritos para cubrir una etapa del viaje.

La omnipresencia del Libro de Clara también facilita al narrador definir su escritura por similitud o por contraste con la de Clara, pero sobre todo llega a ser la puerta de entrada para verbalizar sobre la palabra, sobre la creación y sobre la literatura desde el centro de la ficción misma.

2.2.3.2. La escritura en el relato marco

El relato enmarcado, además de recrear el viaje, presenta, como hemos ejemplificado en el apartado anterior, dos concepciones distintas de la creación literaria, que se materializarán posteriormente en sendos libros: en primer lugar el de Clara y, pasado un tiempo, el del narrador.

Consideramos pertinente resumir en un solo párrafo las líneas estilísticas defendidas por ratón para llegar a conclusiones ulteriores:

El narrador aboga por una escritura placentera, libre de imposiciones, personal, transformadora de la realidad mediante el lenguaje y el punto de vista, que parte de la contemplación serena del mundo exterior, que defiende el reflejo de la realidad y la credulidad del receptor, que diferencia entre ficción y realidad, que se distancia de los géneros establecidos, que considera esencial la presencia del humor, que defiende la inclusión de todo tipo de contenidos en la obra artística, que cuestiona el llamado “buen gusto”, que valora la originalidad, el tono mesurado, la falta de pretensiones líricas y eruditas, la fluidez, la improvisación y la lengua llana.

Caracteres, todos ellos, defendidos y argumentados explícitamente en el texto que nos ocupa, ya sea en conversaciones con Clara, ya sea en reflexiones personales consecuencia de la tarea que Clara tiene entre manos.

Lo verdaderamente significativo no es que hayamos discriminado las posturas de cada uno de los interlocutores sobre los distintos aspectos referidos a la creación literaria; lo verdaderamente significativo es que el texto que el narrador escribe posteriormente encaja a la perfección con todos y cada uno de los principios estilísticos que va diseminando verbalmente a lo largo de la obra. Así pues, en la misma ficción a la par que el narrador opina sobre el proceso de escritura en un pasado, escribe, en un presente, con las mismas pautas que defiende: la poética se hace presente en la ficción misma.

Si bien el relato del viaje, el relato enmarcado, ha sido contado de principio a fin desde la peculiar mirada del narrador, pero con la seguridad que supone el conocimiento de un hecho pasado y cerrado en el tiempo, el acto de creación, el relato marco, ha sido narrado con la incertidumbre que impone un tiempo presente susceptible de cambios. Desde esta incertidumbre el lector asiste a la

metamorfosis que experimentan unas notas en novela, un marido de escritora ajeno al mundo de la literatura en escritor y un lector ignorado en un lector mencionado. La escritura y la lectura en proceso resultan ser los actos generadores del hecho literario. En esta última reflexión, clave para el sentido de la novela, convergen cuatro de los aspectos hasta aquí trabajados: paratexto, género, metaficción y pacto narrativo.

Nos detendremos en este punto en ilustrar algunos de los procedimientos que determinarán el estilo⁵² mencionados y no tratados en otros apartados, que dotan al texto de la expresividad verbal esencial propia de toda obra de arte literaria. De entre ellos seleccionamos:

-la memoria como procedimiento de creación,

-el humor y la perplejidad como los procedimientos más eficaces y singulares de Aramburu para recrear la realidad⁵³:

a) La memoria

Hay un procedimiento de creación, vinculado con la escritura, que ratón no verbaliza con Clara y del que, por ende, no hemos dado cuenta en el apartado anterior, que resulta imprescindible para la creación de la novela en el relato marco; es la memoria.

La memoria como procedimiento y el recuerdo como resultado no tienen sitio en el relato enmarcado, puesto que el Libro de Clara está escrito desde el

⁵² Nos aproximamos a una definición de *estilo literario*, sin entrar en teorías ni posturas extremas, propuesta por Dolézel (1999: 101): "El estilo literario es una serie de regularidades globales de textura que determinan de forma conjunta la idiosincrasia del texto literario [...] El estilo no aparece como una azarosa colección de rasgos locales y aislados, sino como una fundamental fuerza organizadora que opera en el texto."

⁵³ No olvidamos el consejo que ratón dio a Clara: "'Pues que en lo que afecta a tu libro, no existe más espectáculo ni más realidad que tu destreza con el lenguaje y tu punto de vista. De ti depende transformar una señal de tráfico en motivo de unas líneas apasionantes. ¿Cómo? Supongo que inventando tu propia realidad.'" (p. 307). Consideramos que el humor y la perplejidad son dos procedimientos peculiares de los que se vale el narrador para inventar su propia realidad.

presente de la visita, con la finalidad de redactar un viaje literario sin alusiones personales. En el relato marco, en cambio, el acto de rememoración es consustancial con el acto de narrar. La memoria sirve como fuente y como origen de la novela; a partir de la memoria asistimos al recuerdo de los hechos vividos (ya hemos mencionado en el apartado 2.2.1.2. *Relato marco: ficcionalización de la escritura* la denominación que el mismo narrador aplica a sus escritos “*suma de recuerdos*”, “*tanda de recuerdos*”, “*tramo de recuerdos*”).

¿Qué más? Echo un vistazo a las páginas del otro día porque se me ha olvidado lo que estaba relatándome y le pido por favor a la memoria que me traiga recuerdos. Criada leal, el primero que me trae es uno en que me veo, a la mañana siguiente de nuestra llegada a Bergen, [...] (p. 380)

Como vemos, el acto narrativo se hace explícito y es la primera persona la que llama la atención sobre su propio acto de rememoración. Volvemos a subrayar la importancia de la narración (como acto real o ficticio que produce el relato en el presente) sobre la historia (conjunto de acontecimientos pertenecientes a un pasado ya cerrado). El relato rememorativo sitúa al lector ante el proceso de la narración; en esa inmediatez del recuerdo se constituye el sentido del texto y se verifica el pacto narrativo

a.1. La memoria y el sentido del texto

Ya apuntamos en el apartado sobre la *ficcionalización de la escritura* cómo el recuerdo de cada episodio, unido al tiempo de ausencia de Clara, marcaba la estructura de la novela (treinta y cinco *tramos de recuerdos* divididos magistralmente en párrafos con unidad y, a la par, perfectamente trabados entre sí). Mediante el recuerdo, el narrador recupera, primero, un pasado relativamente reciente, el viaje con Clara, objeto de su libro y, después, otros más lejanos en el tiempo vinculados con momentos importantes en su vida (hemos analizado las analepsis en el tratamiento del tiempo):

- Parte de su infancia en su país de origen:

De niño, ni en casa ni en la escuela me enseñaron el arte de consolar. Una vez se hundió bajo mis pies el techo de una cabaña. Tendría yo no más de siete años. Llegué ante la puerta de nuestro piso, en el arrabal de la ciudad, con una rodilla ensangrentada, medio cegado por el agua de mis ojos. Mi padre me detuvo con un gesto de la mano. “Entrarás”, me dijo, “cuando termines de llorar” [...] Mi madre está hecha de otra pasta. Es más comprensiva, pero aquel día, recuerdo, me mandó que tuviera cuidado de no gotear sangre sobre la alfombra “porque luego se quita muy mal.” (p. 99)

- La etapa de su juventud durante su primera estancia en Alemania:

Pero a lo que iba. Mientras Clara sacaba fotografías del pasadizo, tuve que conformarme con cerrar los ojos e imaginar que la puerta del piso se abría de repente y me era dado volver a los viejos tiempos y al lugar donde viví cuatro años maravillosos, dedicados por entero a amar y ser amado. (p. 281)

Entre los recuerdos de esta primera estancia en Alemania sorprende el del gato del piso de la Obere-Maschstrasse y su mirada (pp. 279-280) que, con escasas modificaciones, aparece ya descrito en el primer libro de prosas de Aramburu, *El artista y su cadáver*⁵⁴.

- La vida diaria y feliz con Clara anterior a su viaje:

Recostada en la cabecera de la cama, se pone a leer el periódico con sus gafas que le dan aspecto de profesora ceñuda o corrige un par de cuadernos antes de

⁵⁴ Juan Manuel Díaz de Guereñu (2005: 46), en su estudio sobre Fernando Aramburu y su obra, califica las prosas de *El Artista y su cadáver* de “semillero”, en tanto en cuanto aportan materiales y formas para futuros trabajos. Reproducimos el texto de *El artista y su cadáver* (2002: 17): “Antes de verlo o de sentirlo, anunciaba su presencia la leve insinuación de un poco de aire fresco venido desde fuera. Lo sabíamos próximo y fingíamos dormir para inducirlo a delatarse con ruido innecesario, que jamás hacía. En algún rincón aguardaba el final de nuestro juego. Al rato de llamarlo, aparecía con cautela debajo de la silla, sin mirarnos, como si por allí pasara casualmente, escondiendo por propia conveniencia su don salvaje tras la elegante mansedumbre de su especie. Evocación de tigre a la distancia justa de ser acariciado o acariciarse por sí mismo, se acercaba amistoso al borde del lecho, sorteando los cachivaches humanos que constituían su selva. Nuestras cálidas manos lo tocaban y entornando los ojos, sumido en la apacible sensación segura, ronroneaba su agradecimiento. En la memoria guardo su pelambre taheño, su cabeza grande y su cola estirada. Con gusto cambiaría mi lenguaje por mirar con sus ojos un momento, un momento tan sólo, lo vivido.”

apagar la lámpara. En espera de que me venza el sueño, yo me consuelo aspirando su olor en la oscuridad, como quien se aplica a catar con el olfato un vino generoso. Y es que tengo comprobado que esa sensación agradable y familiar en la nariz me facilita el descanso [...] (p. 51)

De la misma manera que la escritura del narrador se superpone como último estrato a una serie de escrituras previas que se dejan entrever en el texto final (Libro de Clara, notas de Clara, obras de Goethe y de Heine), el recuerdo de momentos concretos del viaje da pie a otros recuerdos anteriores en el tiempo que el narrador trae al presente.

La suma de todos esos recuerdos, cuyo origen es la crónica de un viaje, conforma un entramado vital que va del presente a sucesivos pasados (el recuerdo dentro del recuerdo), para volver, de nuevo, al tiempo de la escritura, al tiempo presente. Esta alternancia entre el presente de la escritura, el recuerdo del viaje y el recuerdo en el recuerdo tiene, al menos, una doble función en la construcción del texto: por un lado, aporta al lector datos sustanciales para la recreación del personaje narrador (pues accede a momentos de su infancia y de su juventud) que complementan la imagen de marido, de viajero y de escritor que transmite gran parte de la novela; y, de otra parte, estrecha la distancia entre narrador y personaje. El narrador cuenta mientras recuerda y revive la impresión que le causó:

Las noches..., ay, aquellas noches mal dormidas, tendido sobre el incómodo sofá en cuya largura insuficiente no había sitio para mis pies. Me basta traerlas de nuevo a la memoria para sentirme mortalmente cansado. (p. 203)

La distancia entre el narrador y el personaje se reduce en este caso hasta el punto de identificar ambas figuras.

Esto es posible, además de por la alternancia constante entre el presente (tiempo de escritura) y el pasado (recuerdo del viaje), porque el tiempo que media entre el viaje y el acto de creación (mínimo tres años) es breve hasta el punto de

mantener vivas muchas de las impresiones experimentadas por el personaje y, también, porque todas las circunstancias iniciales (salvo la presencia del perro *Goethe*) que rodean al narrador en el momento de la partida (profesión de Clara, lugar de residencia, tareas cotidianas, convivencia feliz...) parecen mantenerse al final de la creación de la novela.

No estamos ante unas memorias, ni ante una novela de formación, ni ante una autobiografía en las que el tiempo que media entre la referencia vital y la escritura es tal que personaje y narrador se desdoblan⁵⁵, estamos ante la escritura de un “yo” en presente, cuyo personaje representado tiene vida más allá de los hechos rememorados (relato enmarcado), tiene la vida que le otorga el tiempo de escritura (relato marco):

Incluso en la escritura me da pena alejarme de Berlín. Clara ha sido más afortunada, pues hizo una excursión a la ciudad el año pasado con un grupo de alumnos y tiene otra pendiente para mayo; a mí, en cambio, desde nuestro viaje de entonces no me ha llegado la ocasión de repetir la visita. (p. 457)

a.2. La memoria y el pacto narrativo

El ejercicio que supone recordar está permanentemente presente en el relato marco con la finalidad de evidenciar el pacto narrativo. Para que el lector no olvide que el narrador está rememorando, este despliega toda una serie de matices referidos al grado de precisión del recuerdo (resumimos las más significativas).

-A veces subraya la exactitud de las palabras pronunciadas:

⁵⁵ En su valioso estudio, Óscar Tacca (1978: 138) ya se refirió a una práctica semejante: “Hay un procedimiento muy utilizado por la novela, que consiste en un verdadero desdoblamiento entre el narrador y el personaje, aunque conservando su coincidencia, su identidad. El personaje cuenta hechos de su pasado, pero contemplados con la relativa ‘ajenidad’ que le impone el tiempo. Sobrevive, naturalmente, el apego de la propia identidad, pero hay desapego de la distancia temporal. Toda la novela se desenvuelve así en lo que Rousset ha llamado con acierto [...] *doble registro*. El personaje se convierte en un observador de sus azares.”

[...] antes de perderlo de vista para siempre, sostuve un diálogo que recuerdo en sus términos exactos tanto por su brevedad como por ser el único que mantuve con él a solas en toda mi vida. (p. 170)

-Otras veces, el momento recordado se hace vivo en el momento de la escritura:

La recuerdo ahora, cuando aún no se había despojado de la primera de sus prendas, parada un segundo delante de mí, la barbilla alzada de modo que el cuello rodeado de perlas parecía alargarse en actitud de ofrecimiento. (p. 152)

-Con frecuencia un recuerdo le lleva a otro recuerdo y explicita retomar el hilo inicial:

A lo que iba. ¿Qué espera encontrar un hombre en la Herbertstrasse de Hamburgo? (p. 139)

-Otras veces, el narrador parece rebelarse contra la precisión de los datos, declarándose dueño de su palabra:

Apenas hube cerrado los ojos, sonaron doce campanadas. De medianoche, por supuesto. O de Nochevieja, si me da la gana. A fin de cuentas soy dueño del reloj; por tanto, también me pertenece el tiempo. (La frase despide un tufillo a petulancia, pero qué más da puesto que nadie me lee). (p. 127)

-En ocasiones, el narrador manifiesta la inexactitud de algún dato por olvido o por falta explícita de interés ante referentes vinculados con la denostada "prosa turística":

Yo, por supuesto, no recuerdo cómo se llamaba. Me costaría, sin embargo, poco averiguarlo, pero me temo que hoy no me he levantado con ganas de ponerme a enredar en la biblioteca de Clara. (p. 229)

También en este punto oímos los ecos de *Don Quijote de la Mancha* con el intertexto⁵⁶, correspondiente a una parte de la frase inaugural que ha pasado a

⁵⁶ En palabras de Genette (1989b: 10): "Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro."

la memoria colectiva, referida a los motivos de la ausencia de los nombres de iglesias, personas, calles, hoteles o poblaciones:

La iglesia en ruinas cuyo nombre no me viene ahora a la memoria [...] (p. 118)

Me había despedido poco antes de Clara, a quien dejé en los grandes almacenes Karstadt buscando un regalo para Irmgard y su marido y otro para su hijo, cuyo nombre no recordaba. (p. 259)

La calle subía en ligera pendiente hasta otra peatonal de cuyo nombre jamás podré olvidarme por la sencilla razón de que nunca lo he sabido [...] (p. 304)

[...] dimos casualmente con un pequeño hotel cuyo nombre olvidable me consta que no se corresponde con el que tiene ahora, ya que por lo visto el negocio ha cambiado de dueño. Es igual. (p. 360)

Llegando a una población pequeña de cuyo nombre ni siquiera con ayuda del mapa logro acordarme, nos encontramos con que la policía había cortado la carretera. (p. 371)

La coincidencia no es casual y la presencia de *Don Quijote de la Mancha*⁵⁷ en la novela supera los límites de esa primera cita.

En cuanto a la referencia cervantina, el narrador no menciona en ninguno de los casos el nombre en cuestión, mantiene el sintagma “cuyo nombre” e introduce variaciones sobre ese “no quiero acordarme”, revelador de un acto de voluntad por parte del narrador de *Don Quijote de la Mancha*. Son muchas las interpretaciones recogidas sobre ese ocultamiento voluntario del lugar en el que vivía el hidalgo manchego “de cuyo nombre no quiero acordarme”⁵⁸.

⁵⁷ Juan Manuel Díaz de Guereñu (2005: 63) transcribe en su excelente estudio sobre Fernando Aramburu el fragmento de una carta en el que el novelista le transmite el propósito de volver a *Don Quijote de la Mancha* al menos una vez cada década: “Fiel a mi promesa de leer el *Quijote* una vez por década, tengo casi acabada la primera parte. La segunda la dejaré para más adelante. Con ésta son tres las veces que leo nuestra novela de novelas. [...] No le faltan a esta primera páginas con que aburrirse, lo que no quita para que este libro siga siendo una de las mayores gozadas que me ha sido dado experimentar en este valle de lágrimas.”

⁵⁸ Cervantes, Miguel de (1998: 35), en nota a pie se aclara: “no voy, no llego a acordarme ahora’ (e incluso ‘no entro ahora en si me cuerdo o no’); *quiero* puede tener aquí valor auxiliar, análogo

De entre las muchas interpretaciones al respecto⁵⁹ y, en consonancia con los principios estéticos formulados y con la composición de la novela, el narrador, como Cervantes, vindica su derecho a omitir los detalles que considere, para manifestar que escribe libremente, sin imposiciones y al margen de las exigencias de esa prosa turística prolija en datos superfluos.

Recordemos que el narrador, hasta el *tramo de recuerdos* 28 se considera único lector de sus propios escritos, escribe para sí mismo y así se lo hace saber:

Es la ventaja de no escribir para un público, que uno puede explayarse en pequeñeces sin riesgo de ser tachado de pelma. (p. 138)

Aramburu sabe del acto de libertad que supone la creación para Cervantes⁶⁰ y así, *mutatis mutandis*, se lo hace saber al narrador de *Viaje con Clara por Alemania*.

al de *voy* o *llego* en las perífrasis equivalentes; en el desenlace, sin embargo, Cervantes recupera el sentido propio del verbo: 'cuyo lugar *no quiso* poner Cide Hamete puntualmente...' (II, 74, 1222). La indeterminación de ese comienzo, que tiene numerosos análogos en narraciones de corte popular, contrasta con los prolijos detalles con que se abren algunos libros de caballerías'.⁵⁹ Ángel Rosenblat (1980: 703-704) anota posibles interpretaciones: "Nos parece pueril querer encontrar en esa frase malquerencia hacia un lugar determinado de la Mancha (Argamasilla de Alba o cualquier otro) en que pudo haber estado preso o haber tenido algún percance desventurado. Américo Castro ve ahí un ejemplo más del estilo elusivo de Cervantes, con su fondo de vaga tonalidad, que de deliberada imprecisión. Para Spitzer es una afirmación de la libre voluntad de Cervantes, que elegía, aprobaba o desaprobaba los detalles de la narración. Otro tipo de explicaciones inició Joaquín Casaldueiro: 'oposición a la técnica de las novelas de caballerías'; 'el autor quiere presentarnos a un ser lo más antiheroico posible y lo más opuesto a los caballeros andantes'. Riley lo explica como reacción contra el estilo ineficazmente documental de los libros de caballerías y su profusión de pormenores. Martín de Riquer cree que señala el contraste entre ese humilde lugar de la Mancha y los lejanos y extraños reinos e imperios de las aventuras caballerescas. Juan Bautista Avallé-Arce cree que ese comienzo destaca la intención paródica del *Quijote*: hay ahí una 'desrealización burlesca del mundo caballeresco'; Cervantes prescinde de todos los datos que tradicionalmente singularizaban al caballero andante (patria, padres, nacimiento, nombre) para presentarnos un hidalgo sin linaje, con lo cual lo esencializa en su contorno más humano y antiheroico: 'el comienzo del *Quijote* nos revela la intención firme y voluntariosa de crear una nueva realidad artística', 'proclama el *querer* del autor por encima del *deber* de los cánones'. Efectivamente, los libros de caballerías empezaban por lo común con cierta solemnidad, en tierras lejanas, exóticas o fabulosas; en contraste con ello, el *Quijote*, historia *verdadera* y contemporánea, se inicia en un lugar de la Mancha que el autor *no quiere* recordar."

⁶⁰ No renunciamos a apuntar la presencia de *Don Quijote de la Mancha* en la novela más allá de la alusión anotada del incipit o de los términos con los que invita al lector a seguir leyendo: "No obstante, va siendo hora de ocuparme de las siguientes etapas del viaje, en las que no sucedieron peripecias no menos dignas de recuerdo." (p. 329)

b) El humor

Abordamos el humor como una suerte de mirada singular para reinventar la realidad.

Supongo que de vez en cuando pondrás algo chistoso en tu libro, ¿no? ¡Pobre escritor que no haga sonreír a los lectores! (p. 82)

Son palabras de ratón dirigidas a Clara suponiendo la inevitable presencia de la comicidad en su Libro. De ahí inferimos que el narrador asume el humor como elemento consustancial a todo escrito dirigido a un lector.

La lectura de *Viaje con Clara por Alemania* se ve acompañada de una permanente sonrisa. La crítica periodística destacó unánimemente el humor en el momento de su publicación⁶¹.

Entre los rasgos estilísticos que conforman la novela no se nos escapa el tono de comicidad que impregna tanto las situaciones vividas por los protagonistas (relato enmarcado) como la situación de escritura (relato marco). El humor en la

Es indudable que *Don Quijote de la Mancha* nace por los libros, cuestiona la creación literaria desde la propia ficción y resulta ser ficción. En términos similares *Viaje con Clara por Alemania* nace a partir de un ejercicio literario, cuestiona la creación literaria desde la propia ficción y resulta ser ficción.

Ambas comparten el cronotopo del camino y el motivo del viaje y ambas están protagonizadas por una pareja en las que un miembro ha de cumplir una misión y el otro es el encargado de resolver la intendencia.

En ambas, Alonso Quijano y Clara/profesora se someten a una ceremonia de iniciación para transformarse respectivamente en Don Quijote de la Mancha y Clara/escritora (recordamos la escena de la contemplación de la fachada de su colegio de Wilhelmshaven y la recitación de unos versos antes de iniciar el viaje como escritora, pp. 17-20).

También en las dos novelas sendas parejas aparecen en la ficción como personajes dentro de otra ficción con sus mismos caracteres, procedimiento que invita a la reflexión sobre el hecho creador. Las dos novelas finalizan con un regreso al lugar de origen y con una recuperación de las identidades primeras.

⁶¹ Ander Landaburu: “[...] un libro salpicado de peripecias jocosas y conversaciones divertidas. [...] El escritor define su nueva novela como una obra para leer sin prisa, para el disfrute y la sonrisa.” *El País*, 06-03-2010; José M^a Pozuelo Yvancos: “Fernando Aramburu [...] vuelve a sus raíces con *Viaje con Clara por Alemania*, una deliciosa novela en donde se mezcla la comedia matrimonial con un divertido y accidentado viaje por tierras alemanas [...]. Es una crónica irónica y jocosas del país germano.” *ABC Cultural* 27-03-2010, p.12; Ricardo Senabre: “*Viaje con Clara por Alemania* constituye un despliegue brillante de la vertiente humorística del autor que ya asomaba en su primera obra, *Fuegos con limón*, y se prolongaba en *El trompetista del Utopía*”. *El Mundo*, 26-02-2010.

novela no resulta de situaciones *per se* cómicas o divertidas (que también), es sobre todo fruto de una forma de mirar por parte del narrador que cuenta.

Muchos de los caracteres que definen al personaje narrador tienen su origen en su postura ante la vida:

[...] decidido desde que me levantaba por las mañanas hasta que me acostaba por las noches a hacerme la vida lo más placentera posible. Quienes me conocen saben que este empeño es viejo en mí. (p. 443)

Con este propósito vital es coherente buscar el lado amable de las situaciones, las personas y los pensamientos y procurarse así una existencia placentera. El humor filtra cada una de las situaciones vividas por el narrador y desde esa mirada son transmitidas.

Clara, conocedora de su marido, lo advierte en momentos comprometidos:

“Bueno, pero cuando estemos en su piso espero que no empieces con tus chistes y juegos de palabras. Anda, ratón, prométeme que sabrás comportarte.” (p. 171)

“Escúchame, ratón. Te doy mi consentimiento para que sueltes durante las próximas horas miles de chistes y mordacidades. Es mi única esperanza de que se te agote el repertorio antes de entrar en casa de Irmgard” (p. 267)

El narrador contempla la realidad con una suerte de desenfado y de alegría casi permanente. De ahí que el tono de la novela se mueva entre estos márgenes y hasta las situaciones más graves (herida en el pie) toman un cariz un tanto cómico.

El humor transita desde la concepción genérica del texto (parodia los tradicionales libros de viaje turísticos y literarios), hasta los “tramos de recuerdos”, situaciones hilarantes como una visita insólita a la Herbertstrasse de Hamburgo, una degustación de bombones en el cementerio de Worpswede o una cena con una familia ecologista. Con humor también revela especialmente las debilidades de Clara, las suyas (en menor medida) y las del mundo que le

rodea. El humor atraviesa, pues, todas las unidades estructurales del texto (macroestructurales y microestructurales): género, capítulo o “tramo de recuerdos” y frases, llegando a ser uno de los rasgos estilísticos más singulares de la expresividad verbal del texto.

Dicha expresividad verbal, en la microestructura, viene ligada en este aspecto a la condición imprevisible y sorpresiva del giro humorístico, conseguida mediante diferentes procedimientos: juegos de palabras, asociaciones semánticas (homofonía, homonimia), asociaciones metafóricas, símiles, manipulaciones de expresiones hechas, hipérboles, desajustes en el registro lingüístico, equívocos, elipsis, caricaturas, animalizaciones e ironías.

Posiblemente, de entre todos los procedimientos, la ironía requiere una atención especial por la presencia ineludible en la obra de Fernando Aramburu, por la riqueza que aporta al texto, por complejidad de su funcionamiento y por los efectos que produce en el lector.

Así Helena Beristáin (1988: 271) en su *Diccionario de Retórica y Poética* define *ironía* como:

Figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria.

Por su parte Wayne C. Booth⁶² (1989: 30-31) al margen de definiciones, aporta cuatro rasgos sobre los enunciados irónicos: en su formulación son intencionados y encubiertos; en su reconstrucción son estables y finitos.

Ante un enunciado irónico la percepción del lector oscila entre el reconocimiento y la reconstrucción. Sin entrar en disquisiciones teóricas al

⁶² Wayne C. Booth en *Retórica de la ironía* hace un planteamiento de la ironía desde una perspectiva retórica y analiza pormenorizadamente los mecanismos de funcionamiento desde el autor y desde el lector.

respecto, nos interesa señalar los procesos que, relacionados con la lectura, son esenciales para reconstruir el significado del enunciado irónico. Booth lo explica en cuatro pasos: rechazo del significado literal, ensayo de posibles interpretaciones, consideraciones sobre el autor implícito y selección del significado preciso y superior.

Tras el beso de despedida, sugerí que con toda seguridad me tenía envidia porque mientras ella debía dedicar el domingo a tareas como visitar lugares de interés cultural y turístico, y comer y desayunar a la carta, yo me lo estaría pasando bomba pegando tiras de papel en el techo de un cuarto de baño. La dejé sonriente y me marché. (p. 132)

Ante este fragmento, el papel del lector se activa, pues requiere un complejo ejercicio intelectual, en el que es preciso reconstruir el significado irónico a partir de los conocimientos facilitados por la obra y por el contexto, a la par que, tras el hallazgo, resulta reconfortado (Booth 1989: 57):

La emoción dominante al leer ironías estables suele ser la de un encuentro, un hallazgo y una comunión con espíritus afines. El autor que intuyo por detrás de las falsas palabras es mi tipo de hombre, porque le gusta jugar con la ironía, porque presupone mi capacidad de saborearla, y –sobre todo– porque me transmite una especie de sabiduría; presupone que no tiene necesidad de deletrear las verdades compartidas y secretas en que se basa mi reconstrucción.

Además del funcionamiento y de los efectos que produce en el lector, la ironía puede llegar a ser, para el ironista, un cauce para expresarse y para expresar el mundo. En nuestro caso, ratón, para poder ser quien es, vive la realidad desde la distancia y el tono que solo le permite la práctica de la ironía.

Con todo, el texto se halla empedrado de ocurrencias divertidas que permiten y facilitan al lector sugerencias fantásticas y sentimentales esenciales a toda obra literaria.

Hemos de anotar que el humor que se despliega es inteligente, fresco, ingenuo y, cuando el punto de mira es Clara, se le suman la bondad y la ternura.

No nos resistimos a anotar algunas intervenciones breves y reveladoras.

El narrador nos hace saber con una sonrisa que Clara es poco hábil con los aparatos:

Me extrañaba que se hubiese estropeado solo. Le pregunté a Clara, sin ánimo de burla, si se había acordado de enchufarlo. (p. 48)

-torpe con los mapas:

¿No se le ocurrió sacar el mapa detallado de la región que guardábamos en la guantera? Quizá no logró desplegarlo. O lo sostuvo del revés mientras le echaba una ojeada. Entre nosotros me tengo, sin embargo, prohibidos los chistes acerca de mujeres y mapas, ya que en el caso de Clara no son chistes. (p. 224)

-preocupada por su aspecto:

“¿Por qué me miras así? Debo de tener un aspecto horrible. Sólo falta que venga por aquí alguno de mis alumnos.” A modo de consuelo estuve en un tris de decirle que a los jóvenes de hoy día les gustan las películas de zombis; pero guardé la boca [...] (p. 113)

Hay quien muere por defender su patria. Ella moriría por defender esa firme convicción estética. (p. 433)

-frugal con la comida y la bebida:

A continuación, ya perdido todo control sobre sus actos, alzó la mano para solicitar, en son de celebración, otro vaso de agua mineral, el segundo de la noche. “¿No crees que estás bebiendo en exceso?”, la reprendí. (p. 254)

-aspirante a escritora famosa y entregada de lleno a redacción de su Libro:

Le quitó el envoltorio de plástico y después la faja anaranjada donde podía leerse: “El legendario cuaderno de notas de Hemingway, Picasso y Chatwin.”

“¡Qué raro! Falta tu nombre.” “Tú riéte, ratoncito, pero algún día me llegará el éxito y entonces hablaremos.” (p. 163)

En la librería, delante de la señora que atendía tras el mostrador, [Clara] adoptó un lenguaje redicho, de sintaxis culebreante, de vocabulario selecto, presumo que sacado de sus lecturas de Thomas Mann. No abrigo duda de que si este hubiera sido poeta ella habría solicitado la información en verso, y si cantante de ópera, del modo que se deja imaginar, aunque los presentes nos hubiéramos tenido que arrojar al suelo. (p. 358)

Ratón se sabe, entre bromas, amante de la vida:

Consideré, incluso, según bajaba por la calle, la posibilidad de pegar un acelerón y arrojarme con el coche a las aguas del Alster, en modo alguno por cansancio de la vida; antes al contrario, por hacer un uso alegre y sin restricciones de aquella capacidad absoluta de decisión que me exaltaba, si bien al final no me suicidé por no mojarme. (p. 133)

-contento consigo mismo:

De paso vi mi cara y me saludé. Es que me caigo bien. (p. 154)

-apegado a las pequeñas cosas:

[...] aquellos zapatos y yo habíamos compartido muchas experiencias. Aunque cómodos, estaban raídos y el hecho incontestable era que acababan de morir. “¿Les escribirás un réquiem en tu libro?” (p. 302)

-buen comedor a la par que crítico con la actividad turística:

El tiempo transcurrido desde entonces no ha logrado hacerme olvidar lo que comí. De primero tomé sopa de tomate con una cucharada de nata, una hoja de albahaca y museo; después costillas asadas de cordero con guarnición y museo, todo ello regado con vino tinto y museo; de postre, un trozo de tiramisú con museo y, para terminar, un café expreso con más museo. (p. 361)

-fantasioso:

Esta impresión la experimento de costumbre a la vista de los referidos agentes. Juraría que los llenan de aire como a neumáticos con la idea de procurarles una complexión intimidatoria, y que a la vuelta del servicio el funcionario correspondiente les retira un tapón oculto en alguna parte del uniforme a fin de devolverlos, psssss, a su tamaño natural. (p. 371)

-escéptico ante las reliquias de los creadores:

Yo aproveché la ocasión para calarme unas gafas que estaban depositadas junto a la máquina de escribir. El Arno debía de ser un cegato de cuidado. El interior de la casa quedó sumido en una especie de claroscuro [...] Columbré un ojo palpitante, mechaz rubias que parecían atrapadas en un bloque de hielo, un agujero con labios. Al empujar las gafas nariz abajo, vi por encima de la montura que Clara me apremiaba mediante muecas frenéticas a que restituyera el objeto sagrado a su lugar. (p. 233)

-y crítico con los principios militantes extremos:

[...] le salió un pequeño bicho en su ración y lo exhibió pegado a la yema de un dedo como prueba de que los alimentos no habían sido tratados con pesticida. A este punto empecé a temer que un exceso de comida sana pusiera en peligro mi salud. Estuve pensando si tal vez en el coche tendríamos algún antídoto. Me apetecía una buena dosis de conservantes y colorantes. (p. 290)

Son intervenciones breves y chispeantes que jalonan toda la lectura, referidas, no solo a la caracterización de los personajes, sino a muchos aspectos de la realidad que rodean al narrador (sobre la pareja, sobre Alemania, sobre las mujeres, sobre las ONGs, sobre necesidades fisiológicas, sobre los críticos...).

Otras veces, como anunciamos al comienzo, en la macroestructura, la sonrisa o la carcajada se prolonga durante todo un "tramo de recuerdos"; así, en la vista a la Herbertstrasse de Hamburgo (tramo de recuerdos 11), la degustación de bombones en el cementerio de Worpswede (tramo de recuerdos 7) o la visita a la Fundación Arno Schmidt (tramo de recuerdos 17). El procedimiento que hace

posible que el tono humorístico no decaiga a lo largo de todos y cada uno de los “tramos de recuerdos” mencionados es común: se asienta en el desajuste producido entre la acción imprevisible desarrollada por el personaje (contemplar vulvas, degustar bombones y trivializar la figura del escritor Arno Schmidt respectivamente, según los “tramos de recuerdos” mencionados) y el espacio físico concreto en el que se halla, espacio concebido para la realización de otras acciones definidas (calle de prostitución, cementerio y Fundación Arno Schmidt, respectivamente). Es la singularidad del comportamiento del narrador en tales espacios, relatada con minuciosidad, precisión y naturalidad, la que contrasta con el comportamiento esperable del entorno y desencadena la hilaridad.

El humor, pues, aporta el género (parodia), el tono de escritura, el tono de lectura y, sobre todo, es revelador de una determinada forma de ser, de estar y de contar del narrador.

c) La perplejidad

Entendemos la perplejidad como la otra forma de mirar la realidad que singulariza el estilo narrativo de Aramburu.

En el apartado anterior partíamos de un narrador libre y despreocupado que pretende hacerse la vida placentera y, para ello, mira sin gravedad y con humor el mundo que narra.

Este mismo narrador, a veces se reconoce con otra mirada:

[...] me entraron tentaciones de explicarle, a él o a su patrona, que el erotismo, la poesía y, en general, las manifestaciones que entrañan alguna clase de fervor sufren mucho bajo la acción trivializadora de la risa, y no será que yo afirme esto porque no me guste reír. Por supuesto que me gusta reír. Quizá sea reír lo que más me gusta en la vida. Incluso en el tramo final de mi agonía me gustaría tener el valor de soltar una última carcajada antes de morirme. Pero, cuidado. A

veces también me gusta abrigar otras sensaciones menos ruidosas, pero igual de exaltantes. Experimentar, por ejemplo, la embriaguez del arrobo. Sentir la cálida y solemne intensidad del placer lento. Dejarme arrastrar en una sala de cine o en el asiento de un teatro por una emoción lacrimosa. Cerrar los ojos en un momento de intimidad compartida. Contemplar en silencio un cuadro hermoso, un paisaje hermoso, un cuerpo hermoso. (p. 150)

Es esta disposición frente a la realidad, confesada por la misma voz narrativa, la que nos lleva a considerar un segundo procedimiento estilístico que hemos denominado “perplejidad”.

Entendemos por estética de la perplejidad la forma de escritura fruto de una primera mirada de las cosas por muy cotidianas que estas sean. En nuestro caso, el narrador suele alzar hacia una condición sublime y milagrosa a objetos, sensaciones o experiencias consideradas habitualmente como diarias o intrascendentes. De esta manera lo ordinario se vuelve extraordinario, lo común se transforma en único y, por el contrario, lo extraordinario adquiere caracteres de normalidad dentro del universo presentado.

El efecto expresivo conseguido explota lo nuevo, lo inesperado, lo desasimétrico de realidades que, por diarias, pasan desapercibidas.

Esta línea estilística de la prosa de Aramburu generará no solo la expresividad verbal esperable en toda obra literaria, sino también la poeticidad reservada en exclusiva a la obra artística.

Cada uno de los pasajes en los que se pone de manifiesto esta estética de la perplejidad se vincula directamente con la extrema sensibilidad del personaje narrador ante determinados aspectos del mundo que le rodea: especialmente a aquellos relacionados con Clara (su olor, p. 51; sus manos, p. 102; su rostro, p. 335), con su plenitud vital (momentos “blam”: p. 76; p. 268; p. 465) o con la compañía de algunos personajes muy frágiles (excursión con Kevin: *tramo de recuerdos* 16, pp. 197-222).

Transcribimos, pese a la extensión, el delicioso fragmento referido a Clara en el que el narrador es consciente de esa “perplejidad”:

Y es que reparé por azar en las manos de Clara, que son suaves y tiran a rojizas, de uñas ni largas ni cortas, pero bien cuidadas, más por higiene que por coquetería, como cuida de costumbre cuanto tiene que ver con su apariencia. Esas manos nunca han hecho daño a nadie, sino todo lo contrario. Que me lo pregunten a mí. Y yo he agarrado y sostenido en incontables ocasiones esas manos bondadosas, pese a lo cual me embargaba en Die Butterhanne una especie de fascinación, de sorpresa y ternura repentinas por ellas, como si jamás me hubiera parado a contemplarlas con detenimiento. Algo parecido sentí cuando fijé a continuación la mirada en su cara vuelta hacia el libro. Sus facciones resplandecían a la luz de una pequeña farola con tres globos que se alzaba al lado de nuestra mesa. Carezco de recursos lingüísticos para describir con exactitud el placer intenso que me causaba su expresión serena y abstraída; aunque no es este un asunto que me preocupe, puesto que no abrigo la menor intención de abrirle a nadie la caja de mis intimidades. Se me figuraba que veía por vez primera maravillas de las que uno no es del todo consciente por tenerlas a diario tan cerca: el rubio dorado de sus cabellos lisos, o la suave curvatura de su frente, o su cuello fino, de piel tersa, rodeado de una cadena de la cual colgaba una preciosa aguamarina. No pude menos de preguntarme, azuzado por una violenta emoción, quién era en verdad aquella mujer se sobra conocida y, sin embargo, recién descubierta, que compartía en silencio mesa conmigo. ¿Qué había hecho yo para merecer su compañía, para nombrarme su esposo, para dormir las noches junto a su olorosa y cálida belleza? (p. 335)

Es la mirada del descubrimiento de lo cotidiano expresada con el sosiego y la proximidad de lo amado la que persuade y conmueve al lector, hasta el punto de considerar el procedimiento como todo un acierto artístico.

A veces esa mirada primera repara en sensaciones luminosas tales que transportan al narrador a una esfera de bienestar breve pero inolvidable: es *un momento blam*:

De pronto experimenté cinco o seis segundos de plenitud de bienestar. Durante el breve lapso hubo como un equilibrio dentro de mí y en las cosas que me rodeaban. Tuve la efímera certidumbre del instante perfecto en que la vida nos coloca ante lo mejor de sí, al par que, envuelto en las luces y sombras del verano, noté que mi cuerpo se llenaba de una deliciosa serenidad. Me detuve en seco para no salirme del pequeño círculo en cuyo centro yo estaba viviendo aquella experiencia singular. Aquel detenerse repentino yo no sé muy bien si atribuirlo a una decisión consciente mía o a una imposición del aire, que por medio de una extraña densidad me obligaba a permanecer inmóvil, preservando así el instante del momento [...] (p. 76)

Son momentos de extremada placidez experimentados por el narrador y vinculados a condiciones ambientales y anímicas muy especiales, momentos tan mágicos que uno los puede esperar, pero en ningún caso buscar:

En cierto sentido, los momentos blam se parecen a las pompas de jabón. Si uno deja que se posen por su cuenta en la palma de la mano, no es imposible que aguanten intactas durante varios segundos; pero si intentamos atraparlas en el aire reventarán de seguro. (p. 217)

Hemos comprobado cómo esa mirada perpleja hecha palabra es capaz de borrar los límites entre lo ordinario y lo extraordinario, entre lo cotidiano y lo fantástico, pasando a formar parte de un mundo distinto, de un mundo recreado que se presenta como contemplado por primera vez.

Fernando Aramburu con *Viaje con Clara por Alemania* plantea una reflexión sobre el hecho creador a partir de la ficción. Para ello se sirve de la invención de una trama narrativa, con *Don Quijote de la Mancha* de fondo, en la que una pareja formada por dos escritores, uno de oficio y otro aprendiz, cuentan, en sendos libros, el viaje realizado por el norte de Alemania. *Viaje con Clara por*

Alemania es, por una parte, la crónica del viaje (parodia de los libros de viajes) redactada por el marido de la escritora, el aprendiz apodado ratón, en la que narra las vicisitudes ocurridas a lo largo de su periplo por el norte de Alemania, relato enmarcado. Por otra parte, también será la narración, en presente, de la peculiar crónica del viaje realizada por ratón después de transcurrido un tiempo. Así el acto productor de la crónica, el relato marco, formará parte del discurso. Como consecuencia de ello el lector asistirá a la transformación que experimentan los elementos que intervienen en la creación: los materiales se hacen novela, el aprendiz se hace escritor y el lector termina siendo considerado. La escritura y la lectura en proceso generarán el hecho literario.

La metaficción será la estrategia de la que se sirva Aramburu para introducir en la novela la reflexión sobre la creación literaria. Para eliminar el efecto desilusionante consustancial a la metaficción contaremos con un narrador que juega con la identidad del autor cuestionando, de nuevo, y ahora mediante la estrategia de la autoficción, los límites entre la literatura y la vida.

La presencia silente del libro de Clara, la esposa, de *Viaje a Italia* de Goethe y, sobre todo, de *Viaje al Harz* de Heine, permiten al narrador definir su escritura por similitud o contraste y disertar sobre la palabra, la literatura y la creación. El narrador defiende una escritura libre, placentera y original, capaz de transformar la realidad mediante el lenguaje y la mirada personal. El narrador se distancia de los géneros establecidos, considera esencial la presencia del humor, la credulidad del lector, el tono mesurado, así como la inclusión de todo tipo de contenidos en la obra artística.

Todo ello sustentado en la voz de un personaje amante, sensible, generoso, crítico, agradecido a la vida, tierno, pacífico, apasionado de los pequeños placeres, inteligente y muy guasón. Y todo ello para celebrar la vida con Clara y para celebrar Alemania, su tierra de acogida.

3. Años lentos

1. UN TEXTO EN DOS: EL INCUMPLIMIENTO DE UNA PROMESA

Tras *Viaje con Clara por Alemania*, Fernando Aramburu en 2012 publicará *Años lentos*, novela galardonada con el VII Premio Tusquets de Editores de Novela. *Años lentos*, en principio, no supone una ruptura en la trayectoria de la novela de Aramburu, sino que, desde otros planteamientos ficcionales, vuelve a preguntarse y a preguntarnos por la naturaleza de la creación, por las fronteras genéricas, por los límites entre la realidad y la ficción y por el poder de transformación de la literatura en la vida. Y todo ello lo hace a partir de un mundo de novela ajeno a esos principios teóricos que cuestionan la creación literaria.

Con *Años lentos* Aramburu continua situando al lector entre lo vivido y lo imaginado, para poner de manifiesto la importancia de la experiencia vital, de los vínculos humanos, de la sensibilidad y de la buena palabra en todo proceso de creación literaria. De nuevo, Aramburu hace visible la tarea del escritor en el seno de un universo ficcional imaginado para tal fin. *Años lentos* viene a ser el “revés” de una obra (los materiales, los apuntes, las dudas, las posibilidades...) sin “derecho” y ello es posible porque la obra “es” en su proceso para acabar siendo el proceso. El lector cuenta con un entramado de hilos que, gracias a la pericia del artífice, vuelven del “derecho” una obra con solo “revés”.

Años lentos paradójicamente viene a plantear preguntas a un lector con el que no cuenta, y es ese lector empírico e intruso en un universo ajeno quien gustosamente transitará por un mundo hecho de palabras y de vidas en busca de respuestas.

El análisis que presentamos pretende dar continuidad y argumentos a esa línea temática de la obra de Aramburu que versa en torno a la creación literaria desde la misma obra de ficción. Si bien en *Viaje con Clara por Alemania* Aramburu ficcionaliza el hecho creador a partir del libro de viajes, en *Años lentos* lo hará a partir de otros géneros (autobiografía, picaresca, novela de infancia, género

epistolar) en los que el “yo” está también presente y en los que las fronteras con el mundo empírico se vuelven confusas. Son estrategias distintas dirigidas ambas a desvelar la magia de la creación.

El análisis de *Años lentos* nos permitirá comprobar, por un lado, la convergencia de las estrategias literarias capaces de trazar esa línea temática en la trayectoria de la novela de Aramburu y, por otro, la peculiaridad de la novela en sí como un universo ficcional autónomo.

En *Años lentos* asistimos al relato de dos voces diferentes (la de Mendioroz, en letra redonda, y la de Aramburu-novelistas⁶³, en letra cursiva) que no llegan a fundirse.

La lectura del relato de Mendioroz da a entender que su texto constituirá el material “real” que será recreado en una futura novela por el propio Aramburu-novelistas. En paralelo, el texto de Aramburu-novelistas está conformado por una serie de *Apuntes* numerados en los que se anotan escenas imaginadas a partir de los datos de Mendioroz, dudas sobre la escritura, dudas sobre la verosimilitud e incluso sobre la conveniencia o no de finalizar ese proyecto inicial. Toda la novela se articula sobre una estructura binaria cuyo origen se encuentra en los dos narradores y su continuidad en la alternancia de sus textos: así, a cada uno de los capítulos de Mendioroz le sucede una intervención (de uno o varios *Apuntes*) de Aramburu-novelistas.

Lo cierto es que la novela fluye con dos discursos que, en un principio, se presentaban como los materiales para la conformación de una novela y la novela termina con los dos discursos y un propósito final de redacción de una novela.

Ante esta exhibición de materiales aparentemente no definitivos, el lector se pregunta⁶⁴ por la razón que ha llevado a Aramburu a mostrar

⁶³ A lo largo de todo el análisis diferenciaremos a Aramburu, autor empírico y Aramburu-novelistas como narrador y personaje en la ficción.

intencionadamente “el revés” de una novela a costa del incumplimiento de una promesa realizada entre Aramburu-novelistas y Mendioroz:

Estas anécdotas que le cuento a usted por escrito tienen mucha densidad confidencial. Le ruego que trate con respeto a mi prima Mari Nieves en su novela y que, en cumplimiento de la promesa que me hizo, le asigne un nombre ficticio, no importa cuál con tal de que sus parientes, sus vecinos y ella misma no puedan identificar a la persona nombrada. (p. 28)

Una posible respuesta la encontramos precisamente en la aparente frescura de cada uno de los discursos y, por ello, la intención de conservarlos en su pureza: de una parte el que narra, con ojos de niño, nueve años de infancia y adolescencia en una familia ubicada en una barriada de San Sebastián en los años sesenta y, de otra, el que narra las dificultades técnicas y vitales con las que se encuentra un escritor a la hora de recrear una historia vinculada con su oficio y, a la par, con su propia existencia.

Argumentaremos esta y otras posibles respuestas a partir de una lectura atenta de la novela y de la reflexión sobre la creación literaria que antecede en *Viaje con Clara por Alemania*, con el fin de confirmar una línea temática definida en la obra de Aramburu: la creación literaria desde el mundo de la ficción.

⁶⁴ La novela de Aramburu confirma el concepto de ‘novela’ en escritores como Milan Kundera, quien sostiene que “una novela no afirma nada: una novela busca y plantea interrogantes” (Roth, 2003: 67).

2. EL ANÁLISIS

2.1. EL PARATEXTO

Considerando lo aportado por Genette en cuanto a los elementos que conforman el paratexto y la finalidad del mismo (ver apartado 2.1. *Título: el final en el principio* del análisis de *Viaje con Clara por Alemania*), hemos de detenernos en algunos de esos elementos que, creemos, contribuyen a conformar el sentido de *Años lentos*.

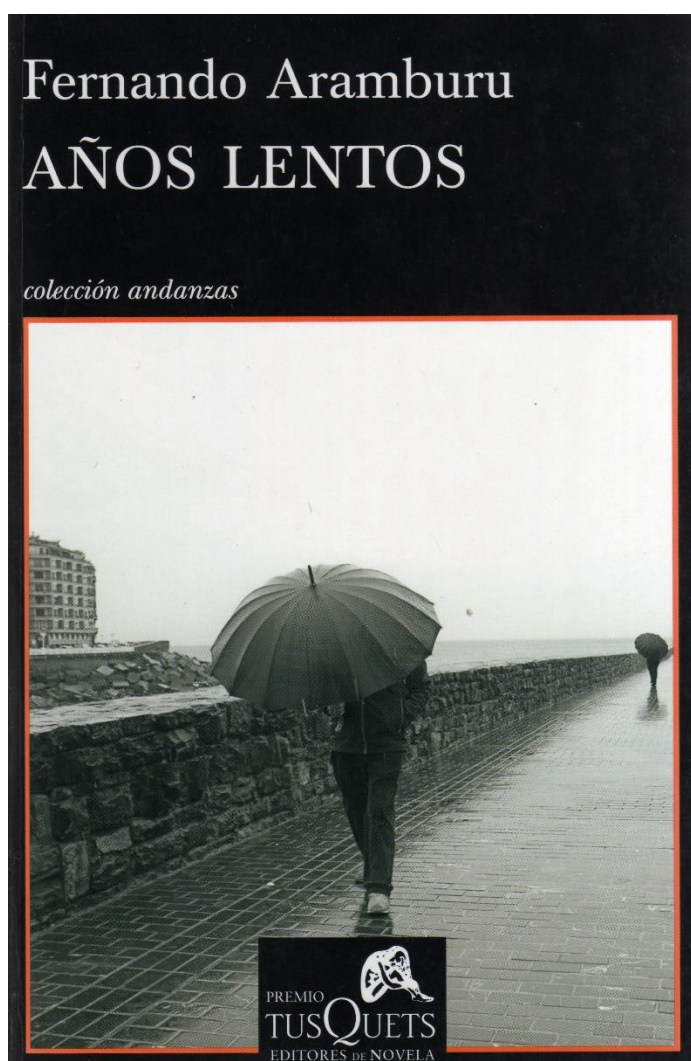


Imagen 7: Portada de *Años lentos*.

En cuanto al título, interesa destacar, al igual que en la reflexión anterior, los rasgos denominados por Genette pragmáticos y funcionales: entidad del emisor, del destinatario, intención comunicativa y funcionalidad.

La identidad del emisor del título se la atribuimos al mismo autor de la novela cuyo nombre se sitúa encima del título, en la portada del volumen: Fernando Aramburu (Imagen 7). El emplazamiento paratextual -nombre del autor- se circunscribe a la cubierta, a la portadilla y al lomo, siguiendo las normas de la colección *Andanzas* de la editorial Tusquets. En cuanto a la identidad del emisor, autor en nuestro caso, nada resulta extraño a un potencial lector de la novela, ya que Fernando Aramburu, autor reconocido en el mundo de la literatura, publica en este sello editorial y de su trayectoria profesional da cuenta la solapa de la que se acompaña la portada.

La pregunta inmediata es dónde se halla “la extrañeza” para el lector empírico de la novela. La respuesta la encontramos a partir del incipit en el que un tal Aramburu aparece como narratario de un escrito:

Yo, señor Aramburu, por las razones que usted conoce, siendo niño pasé nueve años con unos parientes míos en San Sebastián.⁶⁵ (p. 11)

Y posteriormente aparece como autor de una futura novela:

Con esta declaración pongo fin al preámbulo familiar que usted no necesita para su novela. (p. 12)

Fernando Aramburu, autor empírico de *Años lentos* se desdobra en la ficción como narratario y, a la par, autor en ciernes. Así, del desconcierto inicial que se oculta tras el nombre del autor coincidente con el nombre de un personaje de la ficción, solo es objeto el lector empírico que da fe de dicha coincidencia. Un mismo nombre para el autor empírico y para un personaje de la ficción que, a su vez resultará narratario de un escrito y narrador de unos *Apuntes*, cuya finalidad es la redacción de una novela que versará sobre dicho escrito. El lector, al iniciar la lectura, se encuentra en el mundo de la ficción con una presencia que, lejos de quedar relegada a la portada y, por tanto, a su mundo,

⁶⁵ Aramburu, Fernando (2012): *Años lentos*. Barcelona: Tusquets. Citaremos por esta edición.

atraviesa la frontera de su realidad para entrar a formar parte de un universo contenido en 219 páginas. Y tras el desconcierto, la pregunta: ¿por qué Fernando Aramburu se desdobra, de nuevo, (esta vez sin ocultar su nombre ni su experiencia literaria) asumiendo el papel de un escritor de novelas? En paralelo con *Viaje con Clara por Alemania*, el tema de la creación literaria vuelve a ocupar un espacio privilegiado en *Años lentos* y desde un procedimiento similar: la identidad nominal y profesional del autor empírico con un personaje de la novela (en apartados posteriores trataremos las implicaciones que se derivan de ello).

En cuanto a la identidad del destinatario del título mantenemos la diferencia establecida por Genette entre público y lector. En principio, parece obvio por las razones anteriormente citadas que el título de la novela va destinado a un sector de la población (público) más amplio que sus lectores y que, por razones diversas, participan de la difusión y recepción de la obra.

En este punto nos cuestionamos la aparente nula consideración del lector en la novela, ya que ninguno de los dos textos que la conforman se dirige a él. La razón la encontramos en la naturaleza de dichos textos: se presentan como “materiales” pendientes de una elaboración que los transformará en novela. El texto de Mendioroz se dirige a Aramburu-novelistas y los *Apuntes* de Aramburu-novelistas parecen dirigirse a sí mismo. El lector accede así a una información que, en apariencia, no le está destinada, a una información que, en el caso del texto de Mendioroz, es explícitamente confidencial y, en el caso del texto de Aramburu-novelistas es una información, en principio, inconclusa, informe y bocetada.

Ante esto, el lector se siente ignorado, intruso y excluido descifrando un discurso que se presenta “en bruto”, que solo muestra “su revés”.

No ocurre lo mismo con la recepción del título, el lector se encuentra con un solo título para dos textos concebidos como materiales para una futura y única novela. El lector percibe que el proceso de elaboración esperado, la fusión de los dos textos, se ha materializado únicamente en la redacción del título. Las razones que de ello se desprenden se relacionan, por una parte, con la propia naturaleza pragmática del texto pues toda novela publicada exige de un título que le dé existencia bajo la forma de libro y, por otra, un único título invita al lector a buscar su presencia en cada uno de los textos que conforman la novela. El título forma parte del juego literario: es el primer y único elemento que aúna dos discursos concebidos a lo largo de toda la lectura para hacerse uno y, pese a estar ubicado en la portada, resulta ser el primer fruto de una elaboración posterior e inacabada de los materiales presentados.

El título resulta ser el primer elemento paratextual que considera al lector y le aporta la clave de lectura: ¿Por qué contamos con un título y dos textos? ¿Cuál es la razón por la cual asistimos a la publicación de unos textos que se presentan solo como materiales de trabajo?

En relación con las funciones que desempeña el título en la novela *Años lentos*, además de las mencionadas por Charles Grivel referidas a la identificación de la obra, a designar su contenido y a ponerla de relieve, considerábamos la diferencia que establecía Genette (2001: 70) entre designar el contenido temático o formal: “Los títulos que indican, de la manera que sea, el contenido del texto serán llamados *temáticos* [...] los otros podrían ser calificados de formales, y muy a menudo *genéricos* [o remáticos]”.

Literalmente *Años lentos* anuncia un marco temporal, *años*, percibido desde un punto de vista subjetivo, *lentos*, en el que se pueden situar los hechos relatados. Estaremos, pues, según la clasificación anterior, ante un título de carácter *temático* en el que se menciona exclusivamente la coordenada temporal mediante el sustantivo sin determinante *años*, que sugiere paradójicamente una

sucesión prolongada y sin concreción alguna de un periodo de tiempo medido. Ello se consigue, además de por la ausencia de elemento determinativo, por el calificativo sinestésico *lentos* que ralentiza un segmento temporal objetivamente preciso e inalterable.

El título invita al lector a entrar en un tiempo imprecisamente limitado y subjetivamente prolongado. En esa subjetividad percibimos la huella, al menos, de un personaje capaz de transformar dichos límites. Nada se dice del espacio ni de los acontecimientos.

El siguiente paso en el análisis del título debería determinar la relación que se establece entre el título y el contenido del texto (recordemos que Genette diferenciaba títulos literales que designan el tema central de la obra, títulos que se asocian, por sinécdoque o metonimia a un objeto marginal, títulos de orden simbólico y otros que funcionan por antífrasis o ironía). En nuestro caso, dicha determinación exigiría una lectura atenta capaz de explicar ese último paso que supone la selección de un título para una novela que presenta materiales procedentes de dos voces sin intención de ser publicados en tal estado prematuro. Sin duda, el lector percibe un trabajo último de presentación en los elementos paratextuales a la par que espera, hasta el final, la razón de ser de esa obra aparentemente inconclusa. Si en un único título el autor ha aunado dos discursos absolutamente diferenciados, hemos de buscar en el contenido de dicho título el elemento compartido. En este caso es el tiempo y su percepción.

La lectura de la novela desvela desde el comienzo el punto de encuentro vital de los dos narradores: ambos compartieron, sin relacionarse, un barrio, un tiempo de infancia común que marcará sus vidas para siempre y una percepción similar del transcurso de esos años.

Mendioroz se refiere así al tiempo y al espacio compartido con Aramburu-novelistas:

Allí, en una explanada entre colinas, se apiñaban unas casas blancas, de hasta tres pisos las más grandes, que respondían al nombre de grupo Zumalacárregui y formaban parte del barrio de Ibaeta. Eran viviendas de gente proletaria construidas años atrás bajo los auspicios de la Obra Sindical del Hogar y Arquitectura. Cosa del régimen de Franco, pues, como lo confirmaba una placa de cemento a la entrada del barrio, donde campeaba el símbolo del yugo y las flechas, y como usted sabe de sobra, señor Aramburu, por cuanto vivió **largos años**⁶⁶ en el número 4 de aquel arrabal, suburbio o lo que fuera. Doy por seguro que dicha circunstancia me exime de describir el sitio. (p. 16)

Aramburu-novelistista recuerda aquellos años en estos términos:

*CUANDO me paro a repasar mis recuerdos de aquellos años, me vuelve una vieja sensación de **lentitud**. Se me figura que en la actualidad un minuto dura treinta o cuarenta segundos; en cambio, los minutos de la dictadura duraban un minuto y medio o dos. Tres décadas llevaba Franco en el poder, saludando a las dóciles y apolíticas multitudes con mano parsimoniosa, temblona y cada vez más decrepita (lo que no le impidió firmar sentencias de muerte), y aunque a finales de los sesenta ya empezaban a agitarse las aguas subterráneas, la historia de España todavía se arrastraba con pereza. En otros países parece como que se vivía más deprisa, las modas se sucedían con bastante rapidez, pasaban más cosas o simplemente pasaban cosas. (p. 164)*

Los *largos años* de Mendioroz mucho tienen que ver con *la sensación de lentitud* que le traen a la memoria aquellos años a Aramburu-novelistista. Para los dos narradores son años de infancia y adolescencia recuperados merced a un recuerdo lejano fragmentado y discontinuo. En este sentido Pozuelo Yvancos (2005a: 112) considera que “la infancia tiene en las memorias una peculiar discontinuidad, que ha dado como fruto precisamente una manera de concebir de modo cultural el pasado infantil como serie atemporal, como un tiempo sin tiempo, un tiempo detenido.”

⁶⁶ La negrita es nuestra.

Otra razón de la dilación de los años de infancia, más ligada a vida, la aporta Manuel Vicent (2009):

Los inviernos de la niñez, los veranos de la adolescencia eran largos e intensos porque cada día había sensaciones nuevas y con ellas te abrías camino en la vida cuesta arriba contra el tiempo. En forma de miedo o de aventura estrenabas el mundo cada mañana al levantarte de la cama.

Años lentos se podría considerar un título de carácter simbólico, que viene a enmarcar un mismo tiempo vivido por parte de los dos narradores: Mendioroz recuerda parte de su infancia, Aramburu-novelistas recrea la experiencia de Mendioroz y hace visible el proceso de recreación en tanto deja traslucir algunos recuerdos de su propia vida.

Para concluir con la reflexión sobre el título de la novela, y sin olvidar en ningún momento este doble discurso aunado bajo un solo título, hemos de constatar, ya en el paratexto editorial, que el título vuelve a aparecer en el margen superior derecho de la página tres seguido de la de la mención de la concesión del *VII Premio Tusquets Editores de Novela* y de los integrantes del jurado. A continuación, en la página cinco, en la portadilla, vuelve a aparecer seguido del nombre del autor y, en esta misma página en el margen inferior derecho, aparece impreso el sello del *Premio Tusquets Editores de Novela*. El título vuelve a tener su espacio en la contraportada y en el lomo (en este emplazamiento se encuentra, como hemos mencionado anteriormente, el nombre del autor) siguiendo las normas de la colección *Andanzas*. Mencionamos este dato perteneciente al paratexto editorial por la presencia explícita en tres emplazamientos distintos de la mención de un premio en cuya nominación figura el término *novela*.

Si bien el lector relaciona la colección *Andanzas* como una colección dedicada a la narrativa, la sola presencia del término *novela* ya circunscribe la obra dentro

de un marco genérico definido y crea en el lector un horizonte de expectativas, un cierto modo de recepción⁶⁷.

Así, bajo el membrete de *novela*, el título *Años lentos* parece invitar al lector a revivir un periodo de tiempo subjetivamente dilatado por uno o varios personajes y a encontrar las razones de dicha dilación. La sorpresa para el lector brota en el momento en el que los dos escritos que la conforman se presentan, bien como materiales para la futura novela:

Hace poco averigüé detalles nuevos de boca de mi madre, a quien mi tía Maripuy nunca dejó de mantener al tanto de sus cuitas. Se me hace que mi madre, sin salir del pueblo, conocía mejor que yo las intimidades de nuestros parientes.

Generosa como es, accedió a desvelarme numerosos secretos cuando le dije que tenía garantías del escritor a quien deseaba trasladarlos, de hacer irreconocibles y cambiarles los nombres a las personas trasuntadas. Para mayor seguridad, me pidió que lo persuadiera a usted a colocar la historia en Bilbao o en otro sitio que no fuera San Sebastián. (p. 97)

bien como forma de reflexión sobre la redacción de esa futura novela:

No conviene interrumpir el hilo narrativo para explicar que Eulalia es la madre de Joserra. El posible lector deberá descubrirlo por su cuenta en algún recoveco del texto (y si no que le den morcilla). (p. 39)

⁶⁷ En este sentido consideramos clarificadora la aportación que hace Francisco Rodríguez (2013) en *La noción de género literario en la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss*: "El conocimiento previo de lo que el lector entienda por género es uno de los parámetros que configuran la construcción del horizonte de expectativas, el cual es igualmente histórico como la misma noción (y división) de los géneros. Este horizonte de expectativas -noción de primera importancia en los escritos de Jauss- debe entenderse como el sistema de referencias que surge para cada texto cuando se publica. Tal sistema se constituye de relaciones entre lo que el lector entienda por género literario, forma artística y temas de los textos conocidos anteriormente. De este conocimiento previo dependerá lo que el lector espere del nuevo texto, aunado al conjunto de señales y referencias que este texto le aporte. Esto constituye el horizonte de expectativas, el cual, como se observa, se materializa en dos niveles: el del conocimiento previo del lector y el del texto que surge."

Es el proceso de lectura el que corrige las expectativas iniciales y el que genera una modulación y una transformación del género con respecto a los cánones establecidos.

Jugando a no ser novela, se hace novela merced a la capacidad de los dos discursos para generar un mundo de ficción y a la participación activa de un lector que funde ambos discursos cual si del autor se tratase.

Aramburu vuelve a cuestionar la creación literaria, las convenciones genéricas y las fronteras de la ficción desde el interior de la diégesis.

Otro rasgo estudiado habitualmente en el marco de la paratextualidad, que consideramos que contribuye a visualizar la estructura de *Años lentos*, es el denominado por Genette (2001: 33) *la composición*: “La composición, es decir, la elección de caracteres y de su compaginación, es evidentemente el acto que da a un texto la forma de libro”.

Sin duda alguna, resulta significativa la alternancia, desde el índice hasta la última página de la novela, de doce *capítulos* titulados y en letra redonda, con treinta y nueve textos bajo el epígrafe de “Apunte” numerados y con el texto en letra cursiva⁶⁸. Los *Apuntes* se sitúan detrás de cada capítulo y el número de *Apuntes* correspondientes a cada uno de los capítulos fluctúa entre uno y cinco. Ante este cambio en el tipo de letra de dos discursos procedentes de fuentes distintas el lector no permanece indiferente. La composición deja de pertenecer al paratexto editorial y, por contribuir intencionadamente al modo de recepción de la novela, pasa a ser fruto del paratexto autorial.

⁶⁸ Imposible no recordar *Fragmentos de apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester: la alternancia entre la letra redonda y la letra cursiva diferencia el diario de trabajo referido la elaboración de una novela (letra redonda) de las llamadas *Secuencias proféticas* o fragmentos de esa futura novela (letra cursiva). Tanto *Fragmentos de apocalipsis* como *Años lentos* versarán, *mutatis mutandis*, sobre la creación literaria y sus implicaciones. El recurso formal para diferenciar los dos discursos que las conforman es el mismo. Aramburu se servirá del mismo recurso en su última obra, *Las letras entornadas*, en este caso para distinguir el diálogo de los textos ensayísticos.

En este punto asistimos a la identificación onomástica entre el nombre del autor que figura en la portada y el nombre de uno de los dos narradores en primera persona del texto de ficción, cuya pretensión es la redacción de una novela. Estamos de nuevo ante el procedimiento de la metalepsis: el narrador perteneciente al mundo de la diégesis, llamado Aramburu, transgrede las fronteras de la ficción y juega con identificarse con el autor empírico de la novela, Fernando Aramburu. De esta forma, las funciones del autor, narrador en primera persona y autor implícito⁶⁹ se funden hasta el punto de imputar la composición a Aramburu-novelistas. La alternancia en el tipo de letra pretende hacer visible la doble autoría del texto final. Ante ello, el lector asume un papel activo para aprender e interpretar: aprende a asignar cada *capítulo* o *Apunte* a una voz e interpreta la naturaleza y la función de cada uno de los discursos.

En este caso, para el estudio de la consideración del lector, resulta especialmente relevante la funcionalidad de la composición. Si recordamos, anteriormente, al asignar el destinatario del título, constatábamos el sentimiento de “intrusismo” que experimentaba el lector empírico en el transcurso de la lectura de la novela, ya que cada uno de los discursos tiene su narratario y, ni se integran ni parecen estar designados a ser publicados, de ahí que el posible lector no encuentre su sitio como receptor en el circuito comunicativo. En

⁶⁹ Pozuelo Yvancos (1988: 238) rastrea las distintas aportaciones al concepto de W. Booth (1961) y así anota las puntualizaciones de C. Segre (1985), de S. Rimmon-Kenan (1983), G. Genette (1983), G. Reyes (1984) y sintetiza: “es preciso postular para el autor implícito no representado la imagen del autor construida por el texto y deducida por el lector”.

En el mismo sentido, Garrido Domínguez (1993: 116) puntualiza: “El autor implícito es la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto. Se trata, pues, de una realidad intratextual -aunque no siempre explícitamente representada- elaborada por un lector a través del proceso de lectura, que puede entrar en abierta contradicción con el narrador. Es un hecho especialmente cuando el narrador levanta sospechas sobre su sinceridad o verdadero conocimiento de los hechos que relata. Lo importante es que el *autor implícito* sienta las bases, las normas -según Booth, de carácter moral- que rigen el funcionamiento del relato y, consiguientemente, su interpretación”.

Sobre la fusión de las funciones del narrador en primera persona y del autor implícito, Darío Villanueva (1989: 31) es claro: “Con la primera persona, visión, voz y personaje se funden coherentemente. Lo mismo ocurre con el narrador y el autor implícito, que se identifican con el que habla”.

cambio, resulta muy relevante el análisis del destinatario de la composición ya que podemos afirmar que es el lector implícito el que se conforma desde esta.

Si, como apunta Darío Villanueva (1989: 36), “todas esas ausencias, vacíos, blancos, lagunas o indeterminaciones, *que pertenecen* al texto, pues son elementos constitutivos del mismo, componen el espectro de nuestra noción de *lector implícito* junto con aquellas otras técnicas de narración o escritura que exigen una determinada forma de decodificación,” la asignación de un tipo de letra para cada uno de los narradores de *Años lentos* formaría parte de este espectro, pues es una indicación clave para que el lector decodifique con acierto el contenido del texto.

Otro elemento perteneciente al paratexto autorial relevante y poco común en el género es la presencia de un índice.

Físicamente el índice se halla situado entre la portadilla, página cinco, y la página nueve, donde vuelve a aparecer exclusivamente el título de la novela ya en el mismo tipo de letra que el resto de los títulos.

Bajo el epígrafe *Índice* se anota el título de cada uno de los tramos de recuerdos del narrador Mendioroz, en letra redonda, en correspondencia con la indicación numérica de las páginas que abarca y, por debajo del título, aparece el término *Apunte/s* y el número o los números correspondientes a los *Apuntes* de Aramburu-novelistas en letra cursiva con la indicación numérica de las páginas que comprende. A cada título de cada tramo de recuerdos le asigna determinado número de apuntes y así, en la disposición física, aparecen emparejados de dos en dos el título del tramo de recuerdos con los apuntes asignados. Los espacios en blanco marcarán los emparejamientos.

Nos resulta, cuando menos, familiar⁷⁰ la denominación de “tramo de recuerdos” a cada uno de los episodios narrados por Mendioroz en su crónica:

No quiero acabar este **tramo de mis recuerdos** sin referirle el episodio de las nueces, pues aunque ahora lo tengo por una chiquillada, y sin duda lo es, entonces me impresionó. (Episodio de las nueces, p. 35).

TAMPOCO fui testigo de todos los hechos que me propongo relatarle en este **tramo de recuerdos**, sino que de algunos ocurridos sin que yo hubiese tenido ocasión de presenciarlos recibí noticia más tarde [...] (En busca de un yerno, p. 97).

La disposición de los elementos del índice resulta un tanto peculiar: alternancia de tipo de letra (redonda y cursiva), alternancia de contenidos (frases u oraciones con *Apuntes* numerados) y espacios en blanco entre cada dos anotaciones. El índice, más allá de indicar la localización de cada uno de los apartados del texto, entra a formar parte del espectro anteriormente comentado de *lector implícito*. Junto con la composición, la presencia del índice (formada por una sucesión de doce parejas de epígrafes de distinta letra) alerta al lector, al menos, de una duplicidad de discursos dispares con un gozne común.

La pregunta que sucede a esta observación es la identidad del artífice: ¿A quién es imputable dicha consideración con el lector? Sin ninguna duda a la misma instancia a la que imputamos la autoría de la composición, merced al juego de la metalepsis.

La reflexión sobre los elementos paratextuales nos lleva a reconsiderar el destinatario de los mismos. Si bien, como indicamos anteriormente, el lector empírico asiste ajeno a la lectura de dos discursos con sendos destinatarios, hemos comprobado que, mediante los elementos paratextuales del título, de la

⁷⁰ La conciencia de la escritura, se manifiesta, entre otros aspectos en la organización del discurso en unidades significativas. En este caso, Mendioroz, al igual que ratón en *Viaje con Clara por Alemania*, reconstruye parte de su pasado y denomina a también a cada una de las secuencias con unidad narrativa, “tramo de recuerdos”.

composición y del índice, al lector se le facilitan los procedimientos precisos para encontrar el modo de lectura más certero.

En cualquier caso, nos preguntamos las razones por las cuales el autor, desde el paratexto, diferencia tipográficamente ambos discursos y los dispone de tal forma. El análisis ulterior intentará dar cuenta de ello.

Por último, se hace necesario reparar en el valor paratextual de la ilustración: la fotografía, en blanco y negro, que ilustra la portada de *Años lentos* ocupa poco más de dos tercios de la misma. En el pie, situado en la misma imagen reducida en la contraportada, reza el nombre de su autor y un título un tanto irónico *Sunny San Sebastián*. La imagen de la portada presenta el muelle adoquinado y limitado por una pared de piedra de una ciudad, San Sebastián, que se prolonga hacia el horizonte marítimo. Es de día, por el muelle bajo sendos paraguas negros y abiertos caminan, dejando atrás el mar, dos hombres, en planos distintos, con una apariencia similar, abrigados, a cierta distancia y con el mismo paso. Los paraguas ocultan el rostro y gran parte de sus figuras. El suelo mojado del muelle por el que caminan refleja sendas sombras. Hacia la izquierda, en la lejanía, se encuentra un edificio de viviendas de siete pisos separado del mar por un muro y bloques de piedras.

En la contraportada aparece la misma fotografía reducida en la que se ha suprimido la imagen del edificio situado a la izquierda, las piernas de la figura masculina que ocupaba el primer plano y gran parte del "aire" que la envolvía.

La interpretación de la estampa varía sustancialmente si la realizamos antes o después de la lectura de la novela.

Si antes: la fotografía se presenta como una invitación a contemplar el caminar (la vida), en una misma dirección y sin encontrarse, de dos personajes masculinos, anónimos (sin rostro) y muy parecidos, en la ciudad costera y lluviosa de San Sebastián.

Si después: la fotografía, además de verificar la coordenada espacial donde tiene lugar la acción, es una representación plástica de dos voces (casi sin rostro) que dan cuenta de un mismo acontecer desde perspectivas distintas e inencontrables. Las dos imágenes (las dos voces), por sus similitudes, podrían haberse podido fundir en una sola (el proyecto de novela final) pero no resulta así. La novela que se presenta es el fruto de la alternancia de dos voces de aparente distinta naturaleza y de dos miradas sobre un mismo suelo (una misma tierra y una misma gente).

La reflexión ulterior sobre elementos paratextuales tan diversos como el título, las menciones, la composición, el índice y la ilustración orientan la lectura hacia un sentido convergente y corrobora la concepción de paratexto de Genette (1989: 12) como “uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector”.

2.2. DOS TEXTOS Y TRES PACTOS

2.2.1. *Dos textos*

La información facilitada por el análisis de los elementos paratextuales sitúa al lector ante una novela conformada por dos textos dispuestos alternativamente que, salvo en el título, aparentemente, en ningún momento se llegan a fundir.

A cierta distancia, contamos de nuevo con dos fieles lectores y críticos expertos de la obra de Fernando Aramburu, Ricardo Senabre y José María Pozuelo Yvancos, que reparan en sendas reseñas⁷¹, en la estructura dual anunciada en nuestro análisis del paratexto.

Así, Ricardo Senabre (2002) escribe:

Hay un relato que podemos llamar principal, a cargo del navarro Txiki Mendioroz, en el que éste, a requerimiento de Fernando Aramburu, le escribe una larga carta que resume su infancia desde que, a los ocho años, su madre, incapaz de atender a sus tres hijos, lo envió a vivir con la familia de su hermana en San Sebastián. Se trata del modelo clásico fundado por Lázaro de Tormes, repetido en el Buscón quevedesco y cuya fecundidad alcanza a *La familia de Pascual Duarte*, de Cela: la carta en la que se narra la propia vida a petición de otra persona. [...] De todos modos, este esquema narrativo de estirpe clásica se ve alterado porque cada episodio del relato que Mendioroz dirige a Aramburu [...] va seguido de fragmentos numerados y en otro tipo de letra, rotulados como Apuntes, en los que el autor empírico -es decir, Fernando Aramburu- anota posibles desarrollos para una novela que, aun basada en las líneas de Mendioroz, introduce elementos diferentes [...].

⁷¹ Según Genette (2001: 10), a la categoría conformada por “todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros) [...] la bautizó, a falta de un término mejor, *epitexto*”.

De esta manera Genette considera el paratexto como la suma de estos mensajes externos al libro en sí (*epitexto*) y el resto de mensajes situados en el texto mismo (*peritexto*). En nuestro análisis del paratexto únicamente hemos considerado los elementos ubicados en el texto mismo (para Genette, *peritexto*). Es en este punto, con las aportaciones críticas aludidas cuando atendemos a dicha diferenciación.

Por su parte, José M^a Pozuelo Yvancos (2012) anota:

Años lentos [...] nos ofrece dos series de capítulos alternas: una primera serie, en letra redonda, da un relato que sigue la estela de *Lazarillo de Tormes*, en que de forma autobiográfica el protagonista, Txiki Mendioroz, relata su vida en una carta dirigida a Fernando Aramburu, para que el novelista escriba una novela sobre ella. La otra serie de capítulos, en letra cursiva, trae los supuestos apuntes del propio Aramburu, que en forma de notas y reflexiones esboza desarrollos posibles de una novela por escribir [...]

Observamos que, además de abundar sobre la estructura binaria, ambos críticos vislumbran el modelo genérico de *Lazarillo de Tormes* en el texto que Mendioroz dirige a Aramburu-novelistas. Anotamos el dato para una reflexión posterior.

Autorizados, pues, por estas dos voces sabias, estudiaremos cada uno de los textos bajo la perspectiva del tema que nos ocupa: la creación literaria en la obra de Aramburu.

En este sentido, la singularidad de la novela nace del carácter provisional con el que se dota a los dos textos que la conforman: ni el texto de Mendioroz parece estar pensado para publicarse, ni las reflexiones de Aramburu-novelistas parecen tener dicho destino. De ahí que cada uno de los textos primeros cuente con su propio narratario y el lector empírico parezca ajeno a los mundos presentados. Ambos textos, en el transcurso de la lectura, parecen concebidos para formar parte de un tercer texto, definitivo, que no ve la luz. Y nada es lo que parece.

Esta dicotomía, de carácter pragmático, entre el ser y el parecer evidente en el proceso de creación literaria tendrá su paralelismo, de carácter semántico, en la mirada de Mendioroz. Frente a una percepción prístina e ingenua de Mendioroz niño del mundo que le rodea, se va imponiendo, merced al descubrimiento del mundo adulto, una realidad turbia, interesada y, con frecuencia, cruel.

Aramburu en *Años lentos* vuelve a cuestionarse el proceso de creación literaria invirtiendo el procedimiento de creación de *Viaje con Clara por Alemania*: allí un narrador en primera persona, sin pretensiones de convertirse en escritor de novelas, redacta el relato personal de un viaje sobre la base de unos materiales previos: después de contar con la experiencia vital de dicho viaje, después de ser testigo de la redacción del mismo viaje por parte de su mujer, de conocer sus fuentes literarias y después de contar con el texto escrito y publicado de dicha redacción. En *Viaje con Clara por Alemania* se “transparenta” cada una de esas fases y el texto final se construye ante los ojos del lector sobre esos estratos.

Años lentos es la publicación de materiales basados en una experiencia real y de materiales ficticios que recrean dicha experiencia junto con reflexiones sobre técnica literaria. En principio, dichos materiales servirían de base para la redacción de una futura novela. No contamos con la materialidad del texto final, son los mismos materiales los que permiten que sea el lector empírico el artífice de esa novela en ciernes.

En *Viaje con Clara por Alemania* el lector asiste a la redacción del texto final vislumbrando los materiales sobre los que se construye; en *Años lentos* el lector asiste a la redacción de los materiales por parte de dos narradores y construye, desde su lectura, esa futura novela.

De esta forma, los tiempos también se invierten: en *Viaje con Clara por Alemania* el narrador crea en presente y con carácter definitivo a partir de unos materiales pasados. En *Años lentos*, dos narradores bocetan sendos textos: primero Mendioroz, a partir de la experiencia vivida, y después Aramburu–novelista, añadiendo las aportaciones ficticias y técnicas que considera al texto de Mendioroz. De la suma de ambas fases, ejecutadas cronológicamente, se espera un resultado final. Tal texto final no existe. Será solo en el presente de la lectura donde se halle el resultado de tal operación.

Si la novela, como venimos argumentando, se conforma a partir de dos textos aparentemente independientes, de los que el lector empírico tiene constancia escrita y completa, consideramos necesario reflexionar sobre los procedimientos narrativos capaces de generar, desde la lectura, ese texto final *in absentia* del que solo conocemos los materiales de composición.

La creación literaria, en este caso la pretensión de escribir una novela por parte de un autor reconocido sobre la vida de una familia trabajadora en la década de los sesenta en el País Vasco, es la razón de ser de los dos textos mencionados. Es en dicho proceso de creación donde los materiales devienen en novela.

2.2.2. Tres pactos

Adelantamos un esquema (Tabla 7) para facilitar el seguimiento de nuestra reflexión:

	3. Novela <i>Años lentos</i>: pacto novelesco	
	1. Crónica: pacto autobiográfico / pacto epistolar ⁷²	2. Apuntes: pacto ambiguo
Narrador	Mendioroz	<i>Aramburu-novelistas</i>

⁷² Claudio Guillén (1998: 189) considera que el pacto epistolar supone un segundo pacto sobre el autobiográfico en los siguientes términos: “El pacto primero coincide con el autobiográfico, ya que supone la aceptación por parte del lector real de la necesaria vinculación del ‘yo textual’ en la carta con el ‘yo del autor’. [...] Pero hay un segundo pacto [...] [este] reside en la aceptación por parte del autor de la existencia del lector real y de su necesaria vinculación con el ‘tú textual’ en la carta.” Por su parte M^a del Pilar Saiz Cerrada (2002: 309) manifiesta la vinculación de ambos pactos: “Nos estamos refiriendo al pacto epistolar, noción derivada del pacto autobiográfico de Philippe A. Lejeune. Aunque Lejeune no habla de pacto epistolar, sin embargo, al definir el autobiográfico podemos asentar las bases del epistolar, pues comparte en esencia esta definición, a la que es preciso añadir alguna particularidad más específica.” José M^a Pozuelo Yvancos (2005a: 22) relaciona la autobiografía con la epístola: “La autobiografía está directamente vinculada con otros géneros y prácticas discursivas como el encomio y la confesión, su desarrollo tiene elementos de proximidad con la epístola, vía casi exclusiva durante mucho tiempo para la manifestación de la individualidad.” Por ello creemos que la ‘Crónica’ puede adscribirse, con matizaciones ulteriores, a ambos pactos.

Narratario	Aramburu-novelistas	<i>Aramburu-novelistas</i>
Objetivo / pacto	Proporcionar los materiales para que Aramburu-novelistas relate con veracidad los hechos de una familia de Ibaeta por los tiempos de su niñez.	<i>Recrear los materiales proporcionados por Mendioroz para la redacción de una novela.</i>
Naturaleza de los hechos	Hechos vividos por el narrador. Estrato de la realidad.	- <i>Notas, dudas, bocetos que recrean los materiales proporcionados por Mendioroz. Estrato de la imaginación.</i> - <i>Reflexiones sobre la escritura.</i> - <i>Un recuerdo personal (penúltimo Apunte).</i>
Escritura	Consciente de que escribe a petición de Aramburu-novelistas sobre la familia con la que vivió parte de su niñez y adolescencia.	<i>Consciente de que redacta unos apuntes para una futura novela a partir del testimonio de Mendioroz.</i>
Estilo	Escribe con precisión pero despreocupado de la estructura y del estilo.	<i>Manifiesta la primacía de lo literario sobre el testimonio del informante. Le preocupa la verosimilitud, el tono, la precisión léxica, el ritmo, la perspectiva, la visión. Voluntad de estilo.</i>
Tiempo / espacio de la historia	1968-1977 / San Sebastián	- <i>1968 – 1977/ San Sebastián: de las notas que recrean los materiales</i> - <i>Actualidad / sin datos: Reflexiones sobre la escritura.</i>
Tiempo / espacio del discurso	Actualidad / Pamplona	- <i>Actualidad / sin datos</i>
Procedimiento	Memoria: recuerdo	- <i>Imaginación.</i> - <i>Invencción</i> - <i>Reflexión.</i> - <i>Recuerdo (penúltimo Apunte)</i>

Tabla 7: Los pactos y sus elementos.

Encabezamos la Tabla 7, en sus apartados horizontales, con los dos textos que conforman la novela (la crónica y los *Apuntes*) y con los tres pactos que la hacen posible (el pacto narrativo, el autobiográfico/epistolar y el ambiguo). El “pacto – presente en todo discurso narrativo- es el que define el objeto –la novela, cuento, etc.- como verdad y en virtud del mismo el lector aprehende y respeta las condiciones de Enunciación-Recepción que se dan en la misma.”⁷³

Tres pactos, en distintos niveles⁷⁴, que se traducen en tres acuerdos entre tres emisores y tres receptores (las diferencias entre el autobiográfico y el epistolar las concretaremos posteriormente). El primero, el pacto novelesco, pertenece al nivel extradiegético entre autor y lector por el que el lector renuncia a las pruebas de verificación de lo narrado y al principio de sinceridad del narrador.

Años lentos verifica en poco más de doscientas páginas cómo el pacto novelesco –inherente a todo discurso narrativo- se sustenta en otros dos pactos ficcionales intradieгéticos: el autobiográfico/epistolar y el ambiguo. Dichos pactos corresponden a sendos textos, cada uno de los cuales cuenta con su narrador y su narratario⁷⁵. El pacto novelesco, por su propia naturaleza, otorga a los textos que componen la novela un carácter ficcional, merced al cual toda referencia a la realidad empírica vuelve a cuestionar los límites entre ficción y realidad⁷⁶ y, en nuestro caso, esos límites se hacen aún más difusos debido a las peculiares

⁷³ Pozuelo Yvancos, José María (1988): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

⁷⁴ Genette (1989a: 284) define la diferencia de nivel diciendo que “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel dieгético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato”.

⁷⁵ Consideramos que en *Años lentos* se puede comprobar en la praxis literaria las definiciones teóricas referidas al pacto narrativo, autobiográfico, epistolar y ambiguo.

⁷⁶ Garrido Domínguez (1993: 29-30) se hace eco de un principio constitutivo de todo texto ficcional ya enunciado entre otras voces por K. Hamburger, F. Martínez Bonati, R. Ingarden, C. Segre o P. Ricoeur, según el cual “La ficción constituye, pues, una forma de representación gracias a la cual el autor plasma en el texto mundos que, globalmente considerados, no tienen consistencia en la realidad objetiva, ya que su existencia es puramente intencional. Mundos que, por tanto, escapan a los criterios habituales de verdad / falsedad y responden a la *lógica del como o del como si*; mundos, en suma, a los que cabe exigir únicamente coherencia interna. Todo es ficticio en el ámbito del relato: narrador, personajes, acontecimientos... La realidad efectiva no es más que material que el arte transforma y convierte en realidad de ficción.”

características de la autobiografía y de la autoficción con respecto a sus vinculaciones con dicha realidad empírica. No es, pues, casual la elección de dichos modelos textuales para llevar al extremo la implicación de lo real en el mundo de la ficción. (Recordamos cómo *Viaje con Clara por Alemania* partía de un modelo textual también frontera con la experiencia real: el libro de viajes).

Analizaremos cada uno de los dos pactos intradiégeticos en los apartados dedicados a cada uno de los textos.

2.3. EL PACTO NOVELESCO: DE LA PROMESA INCUMPLIDA AL TESTIMONIO DE UNA REDENCIÓN

Con respecto al pacto novelesco, son las informaciones paratextuales anteriormente analizadas (título, colección, composición, índice) las que homologan dicho pacto. El lector se sabe ante una novela; por ello suspende el principio de incredulidad, acepta la ficción como si fuese un relato real y exige la verosimilitud necesaria para hacer posible el milagro.

A este acuerdo con el lector, Pozuelo Yvancos vincula la condición de poeticidad, por la cual lo creíble lo es si es estéticamente convincente⁷⁷.

En *Años lentos*, como hemos anotado anteriormente, el lector empírico no se sabe destinatario de ninguno de los dos textos que la conforman, pero sí encuentra en el espectro del lector implícito elementos suficientes para recrear, en la lectura, ese proyecto de novela que no va más allá de una promesa. Nos referimos a intervenciones, más o menos sutiles, ajenas a la construcción *stricto sensu* de cada uno de los textos, tales como la composición y el índice. Son intervenciones realizadas con posterioridad a la creación de cada uno de los textos, una vez que el escritor de esa futura novela (Aramburu-novelistas) ha decidido no cumplir la promesa y publicar los materiales “en bruto”:

-La composición (comentada en el análisis del paratexto autorial que consiste en el empleo de dos tipos de letra) corrobora ante el lector la autoría diferente para

⁷⁷ Pozuelo Yvancos (1993: 51) “La cuestión de la ficción no es metafísica, no es ontológica, es pragmática, resulta del acuerdo con el lector, pero precisa ese acuerdo de la condición de poeticidad: lo creíble lo es si es estéticamente convincente. Lo maravilloso no es verdadero ni falso, lo fantástico se dirime en la credibilidad de la obra poética.”

En este sentido no podemos obviar la cita cervantina de *Don Quijote de la Mancha* (1998: 548): “que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe.”

cada uno de los textos y la ausencia de un tercer texto creado a partir de los otros dos.

-La organización de los materiales en el índice (comentada también en el paratexto autorial) informa del orden temporal de creación de los textos: Mendioroz, inicialmente, redacta los distintos tramos de recuerdos y Aramburu-novelistas, posteriormente, proyecta recrear su texto sobre el testimonio de Mendioroz. La redacción del índice corresponde al estadio final del proceso de elaboración revelando y asumiendo, de nuevo, la ausencia de ese tercer texto prometido.

Son intervenciones configuradoras del lector implícito esenciales para explicar el pacto novelesco.

Es la ausencia manifiesta de ese tercer texto prometido, vinculado al tema de la creación, el hallazgo literario que explica la configuración de la novela y el sentido de la misma.

¿Por qué *Años lentos* resulta ser la publicación de los materiales destinados para la elaboración de una novela y no es la publicación del texto elaborado a partir de los mismos?

Aramburu cuestiona la creación literaria desde la misma diégesis de la novela y mediante *un modus operandi* tal que será el lector quien ejecute su proyecto final. Fernando Aramburu, autor empírico, mediante un desdoblamiento en un personaje homónimo y con el oficio de escritor, subvertirá al menos dos de los principios heredados relacionados con la creación literaria:

- a.- la sucesividad teórica y los contenidos de las operaciones constituyentes que hacen posible la existencia del discurso (*inventio, dispositio y elocutio*) y
- b.- la impermeabilidad de la frontera realidad/ficción mediante la implicación personal de Aramburu-novelistas en su texto de ficción.

Dicha subversión, lejos de plantearse explícitamente como una negación de tales principios, nace del malogro intencional que experimenta Aramburu-novelistas en el seguimiento riguroso de esos principios heredados: ni el texto que le facilita Mendioroz (crónica) es únicamente *res* -material novelable-, ni responde a la primera operación retórica denominada *inventio*, ni sus aportaciones ficticias y observaciones técnicas (*Apuntes*) permanecen al margen de su experiencia vital.

Si Aramburu novela y problematiza en dichos textos sendos aspectos teóricos sobre la creación literaria, consideramos relevante ahondar en cada uno de ellos para definir y valorar las propuestas que implícitamente formula sobre el proceso creativo.

- a. Sobre la sucesividad teórica y los contenidos de las operaciones constituyentes que hacen posible la existencia del discurso (*inventio, dispositio y elocutio*).

Recordamos que la génesis de la escritura de la crónica por parte de Mendioroz se encuentra en una petición realizada por Aramburu-novelistas (personaje de la diégesis) para que este relate la veracidad de los hechos de una familia de Ibaeta durante su infancia:

Es dudoso que pueda dejar de lado a tan singular personaje si, como me dijo, aspira a relatar con veracidad los **hechos** de una familia de Ibaeta por los tiempos de su niñez. (p. 29)

A Mendioroz, Aramburu-novelistas le atribuye la función de ser cronista de unos hechos vividos durante su infancia y le advierte que no repare en la forma de expresión, que esa faceta le corresponde a él.

Usted mismo me animó a expresarme como me diera la gana, con precisión pero sin cuidado de la **estructura** ni del **estilo**, que eso es cosa suya como escritor que es. (p. 12)

Mendioroz reproduce con precisión los términos exactos empleados por Aramburu-novelistas: “hechos”, “estructura” y “estilo”. No se nos oculta la especificidad léxica de los vocablos perteneciente al campo de la creación literaria ni el perfil profesional (escritor) del emisor que esto revela. “Hechos”, “estructura” y “estilo” remiten al contenido de las tres operaciones constituyentes del discurso, *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, respectivamente.

Aramburu-novelistas proyecta la redacción de su novela en dos fases y a cada fase le asigna un artífice, una tarea y un grado de veracidad (Tabla 8):

Proyecto para la redacción de la novela			
Fases	Artífice	Operación retórica asignada	Estrato de la realidad
1ª Fase: Crónica	Mendioroz	Res: <i>Inventio</i>	Experiencia vital
2ª Fase: <i>Apuntes</i>	Aramburu-Novelistas	Verba: <i>Dispositio</i> y <i>Elocutio</i>	Ficción

Tabla 8: Fases y elementos para la redacción de la novela.

Parece claro que uno de los errores de Aramburu-novelistas nace de la intención de aplicar sucesivamente y de forma aislada las tres operaciones retóricas constituyentes de texto⁷⁸. Mendioroz no aporta solo los elementos referenciales del mundo vivido (*inventio*), Mendioroz organiza magistralmente, tenemos que decirlo, dichos elementos referenciales (*dispositio*) y les pone la palabra justa (*elocutio*) capaz de dotar al texto de tal expresividad poética que transforma los materiales de trabajo en pura literatura (justificaremos dicha afirmación en el análisis ulterior de la crónica).

⁷⁸ Consideramos las tres primeras operaciones retóricas vinculadas con la creación textual: *inventio*, *dispositio* y *elocutio* por ser las que constituyen el texto con independencia de las fases siguientes: *memoria* y *actio/pronuntiatio* que lo actualizan.

Comprobamos que, en la práctica, no ha sido posible aislar tales operaciones; ello corrobora dos de los planteamientos teóricos básicos de la Retórica⁷⁹:

1. La redistribución de los conceptos de contenido y forma (*res/verba*) entre las tres operaciones retóricas básicas, según Albaladejo Mayordomo (1988: 10):

En la combinación del esquema bimembre de *res* y *verba* y del esquema trimembre formado por las operaciones retóricas que denomino constituyentes de texto con independencia de su actualización, a saber, *inventio*, *dispositio* y *elocutio* [...], no ha habido problema para asociar *inventio* a *res* y *elocutio* a *verba* [...]. Esta conexión entre *dispositio* y *res* proporciona a ésta una doble situación: por un lado está asociada a la operación de *inventio* y por otro a la de *dispositio*.

2. La relación de simultaneidad en la práctica entre las tres operaciones concretas, según López Eire (1997: 83-84):

La unidad esencial de las dos primeras operaciones retóricas fuertemente ensambladas la una a la otra –la invención (*inventio*) y la disposición (*dispositio*)– y apegadas a la tercera, o sea, a la elocución (*elocutio*)– no es sino el reflejo de la inseparabilidad de las dimensiones semántica y sintáctica en la producción de la macroestructura del discurso, de las que resulta el microcomponente textual o microestructura en la tercera operación de la elocución (*elocutio*).

Parece claro que Medioroz, cronista, no solo ha recordado distintos acontecimientos de su infancia, sino que ha construido su discurso con tal maestría que ha puesto en cuestión el plan inicial marcado por Aramburu-novelistas. Sin pretenderlo, Medioroz confirma con su creación los dos planteamientos retóricos anotados.

⁷⁹ Para Albaladejo Mayordomo (1988: 9) “La Retórica general, por su condición integradora del estudio del texto literario y del texto no literario, se ha consolidado como rigurosa disciplina de análisis y explicación del texto y de su producción y recepción, en la que confluyen diferentes contribuciones dirigidas a la descripción y a la elucidación de los mecanismos del texto general y literario y de su comunicación.”

Con esta reflexión estaríamos apuntando una posible razón para justificar la ausencia de la novela final. Una ulterior redacción sobre la crónica de Mendioroz degradaría esta a la categoría de materiales de trabajo y anularía la poeticidad⁸⁰ que destila el texto.

Un segundo aspecto subversivo, consecuencia del buen hacer de Mendioroz, y vinculado con los denominados *Apuntes* de Aramburu-novelistas ha sido mencionado anteriormente como

- b. (subvierte) la impermeabilidad de la frontera realidad/ficción mediante la implicación personal de Aramburu-novelistas en su texto de ficción.

No cabe duda de que Aramburu-novelistas, a la hora de trabajar en sus *Apuntes* sobre los materiales que le va facilitando Mendioroz, se va dejando seducir, poco a poco y sin querer, por el mundo infantil rememorado y compartido con su cronista. Tal es el grado de seducción del texto de Mendioroz que no solo despierta en el escritor recuerdos sobre los personajes mencionados o curiosidad sobre su presente, sino que llega a alterar radicalmente su proyecto de trabajo: Aramburu-novelistas, cuyos *Apuntes* se centraban únicamente en la creación de su novela, redacta en el penúltimo *Apunte* (38) un recuerdo al modo de Mendioroz; aporta, pues, “hechos” en los que interviene como personaje, rompiendo así la exclusividad (*res/verba*) en la primera asignación de tareas para la creación de su novela y, lo que es más importante, rompiendo la frontera entre el mundo del creador y el mundo narrado.

Aramburu-novelistas, gracias a la memoria y a la buena palabra de Mendioroz, revive parte de su infancia y rememora por escrito una circunstancia vital en la que se confiesa agente de un daño producido a un vecino débil e inerme.

⁸⁰ Antonio García Berrio (1989: 106): “Concebida la poeticidad, como yo la considero, un efecto de movilización imaginario-fantástica, dependiente de los estímulos literarios verbales implicados en el esquema material del texto, queda clara la participación de las estructuras literarias del texto artístico en el fenómeno de la poeticidad.”

Vuelvo a casa con mi bolsa de deportes del entrenamiento de fútbol en la playa. En El Antiguo, frente a cervezas El León, se monta Visentico. Chapela, camisa de cuadros, jersey a la espalda con las mangas anudadas sobre el pecho, mondadientes en la boca. Siento nada más verlo una aversión invencible. No me ha hecho nada. ¿A quién iba a hacer nada malo aquel obrero bondadoso e inculto? Se dice, se cuenta, se murmura. Me han contagiado el odio que le profesa a él y a su familia mucha gente en el barrio por causa del hijo supuestamente colaborador de la policía. Me ve, me saluda. En lugar de corresponder a su saludo le clavo una mirada de fuego. Comprende. Sin decir nada vuelve la cara hacia otro lado. De entonces acá han transcurrido cuarenta años. Me gustaría pedirle perdón, pero no vive. Así y todo me gustaría pedirselo y además públicamente, y ya sólo por dicho motivo debería escribir la novela. (p. 203)

Aramburu-novelistista penetra así, de forma extraordinaria, en la esfera de la “verdad” asignada a los materiales de Mendioroz. La sola reconstrucción de este recuerdo tan íntimo supone un acto de redención con el mismo grado de veracidad que la crónica de Mendioroz.

Modificar la crónica de Mendioroz con las aportaciones de los *Apuntes* en favor de la creación de una novela supondría, además de despreciar el arte de la misma, restarle el grado de veracidad del que la autobiografía y la autoficción gozan y, por ende, anular ese último sentido de redención que el texto así publicado aporta.

Son dos razones por las cuales justificar la inalterabilidad de cada uno de los textos que explican la configuración de *Años lentos* y su publicación.

En la novela, Fernando Aramburu logra no solo sacar a la luz los mecanismos de creación literaria, sino también consigue poner de manifiesto el poder de la literatura, para liberar un tiempo encerrado en la memoria y tomar conciencia de lo que uno es. Y, paradójicamente, estos logros nacen del fracaso del proyecto inicial del personaje Aramburu-novelistista.

Consideramos que es a partir de estas transgresiones, nacidas en la misma diégesis, desde las que podemos empezar a vislumbrar las razones de la publicación de un texto aparentemente inconcluso y comprobar los elementos generadores de un tercer texto no escrito. Daremos cuenta de las mismas en el análisis de cada uno de los textos.

2.4. EL PACTO AUTOBIOGRÁFICO: LA CRÓNICA

2.4.1. Los límites de la ficción: entre la autobiografía, la epístola y la novela picaresca

Hasta aquí hemos comprobado cómo, gracias al pacto novelesco, el lector entra crédulo en un mundo de ficción para ser testigo de la escritura de unos recuerdos y del posterior intento de elaboración de una novela a partir de los mismos. Analizaremos ambos textos a la luz de la naturaleza pragmática que los conforma –pactos- y de los elementos que los hacen posible: identidad del narrador, identidad del narratario y grado de ficcionalidad de los hechos.

Si bien cada uno de los textos goza de absoluta independencia (la misma composición avisa permanentemente al lector del texto en el que se encuentra), es imprescindible subrayar que es el personaje de Aramburu-novelistas el gozne de los dos pactos intradieгéticos (remitimos al cuadro inicial):

- Es el narratario del texto de Mendioroz.
- Es el narrador y el narratario de sus *Apuntes*.

No cabe duda de que la invención de tal personaje resulta todo un hallazgo en la configuración ficcional de la novela. Bajo el amplio paraguas de la ficción, un personaje con el mismo nombre del autor empírico solicita a un tal Mendioroz que le redacte por escrito los recuerdos infantiles durante su estancia en una barriada de San Sebastián, la misma barriada en la que dicho personaje vivió por los mismos años.

Esta estrategia consiste, por una parte, en la homonimia entre el autor empírico y el personaje de ficción:

A primera vista se dijera que nada había cambiado y, sin embargo, **señor Aramburu**, mi primo ya no era el mismo. Yo se lo notaba sobre todo cuando trataba de reproducir los viejos hábitos. (p. 189)

Y, por otra, en la necesidad de subrayar permanentemente la idéntica situación ficcional, espacial y temporal de Mendioroz y de dicho personaje, Aramburu-novelistas:

A este respecto me terminó de abrir los ojos días más tarde uno de los numerosos amigos que hice en el barrio, donde vivía, **como usted sabe**, por aquellos años propicios a la multiplicación de la especie humana, una muchedumbre de niños. (p. 33)

Fuera de esos incordios, mi tía se dejaba contagiar del fervor popular, porque es lo cierto que todos los veranos, por lo común en agosto, **como usted no ignora**, en cuanto fondeaba el yate Azor en la bahía la gente acudía en masa a aplaudir al viejo militar, cada año más decrepito. (p. 77)

Las ventanas se llenaron de curiosidad, **quizá usted se acuerde aunque era niño**. Los furgones pararon en la plazuela que había delante del bar Artola. Y, por lo que nos contaron más tarde, varios hombres uniformados pusieron patas arriba el piso de los Garmendia. (p. 88)

Denominar al narratorio con el mismo nombre y profesión del autor empírico y situarlo en el mismo mundo ficcional del narrador confiere al mundo representado en la crónica de Mendioroz y, por ende, a Mendioroz personaje y narrador, el estatuto de *verdad* esencial para dotar al texto de la categoría de documento fiable y para poder textualizar posteriormente (en los *Apuntes*) el proceso de creación literaria.

Por ello, Mendioroz se presenta a los ojos del lector como un narrador fidedigno merced al efecto de realidad que el mundo compartido por Aramburu-novelistas le proporciona. Mendioroz, a lo largo de toda su crónica, insiste en diferenciar muy bien entre los hechos vividos, verdadero objeto de su crónica, y sus impresiones o pensamientos.

Durante largo tiempo madre e hija dejaron de discutir, aunque esta quizá sea una percepción mía que no se ajusta del todo a la verdad. La verdad es que rara

vez se dirigían la palabra. Puede, no estoy seguro, que se evitasen mutuamente.
(p. 212)

A este hallazgo narrativo, clave para la construcción de la novela, se une la presencia en el texto de Mendioroz de nombres propios (antropónimos o topónimos), de espacios y de acontecimientos históricos⁸¹, que remiten al lector a un tiempo, a un espacio y a unas circunstancias documentadas en el País Vasco de los años sesenta. Gracias a estos índices de realidad, ese mundo con estatuto de verdad representado en la crónica de Mendioroz adquiere la dimensión espacial y temporal propia de todo testimonio fehaciente.

Anotamos en la Tabla 9 las referencias que tienen su correspondencia en el mundo empírico. (Solo las fechas anotadas con un asterisco responden a este criterio; el resto de las fechas obedece al tiempo de la historia en el que son nombradas tales referencias).

Topónimos	Fecha	Circunstancias históricas	Nombres de empresas, tiendas, fundaciones
Pamplona (p. 12)	Principios de 1968 (p. 12)		La Roncalesa (p. 12) [Compañía de autobuses]
San Sebastián (p. 12)	Principios de 1968 (p. 12)		
Barrio de Ibaeta (p. 16)	Principios de 1968 (p. 12)		
	Dos o tres semanas después de llegar a casa de los tíos. (p. 28)		Fundación José María Calvo (p. 29) [Institución geriátrica]
Calle de Hernani	*Septiembre de 1968	Visita de Franco en septiembre de 1968, tras la llegada del yate <i>Azor</i>	

⁸¹ Darío Villanueva (1992: 172) anota la funcionalidad de la presencia de estas referencias reales en un texto de ficción: “Según Hamon [...] la presencia de nombres propios, históricos o geográficos, así como la ‘motivation systématique’ de éstos últimos y los de los personajes, actúa a modo de las citas del discurso pedagógico, es decir, como argumentos de autoridad que anclan la ficción en la objetividad externa a ella y aseguran un efecto de realidad con frecuencia acentuado. Y ello, independientemente de la correspondencia efectiva de los topónimos y antropónimos con la realidad.”

		a la bahía (p. 78)	
	*Meses antes de agosto de 1968	Torturas por parte del jefe de la Brigada Social, Melitón Manzanos y otros de su oficio a un joven en un sótano del Gobierno Civil. (p. 82)	
	*2 de agosto de 1968	ETA mata al jefe de la Brigada Social, Melitón Manzanos (p. 82) [2 de agosto de 1968]	
	*Junio de 1968	ETA asesina a un miembro de la Guardia Civil mientras regulaba el tráfico en Villabona (p.83) [José Paradinas: primera víctima mortal de ETA, junio 1968]	
	*Junio de 1968	Matan al asesino de José Paradinas pocas horas después. (p. 83)	
Barrio de Gros, Plaza de toros (p. 84)	Finales de septiembre 1968		
	*28 de febrero de 1969	Terremoto de Cabo de San Vicente, 28 de febrero de 1969. (p. 120)	
Barrio de Ibaeta			Caserío de Errotaburu (p. 131)
Bulevar (p. 139)			Sederías de Oriente (p. 139)
Barrio de Igara (p. 141)	Domingo de mayo de 1969		Asador de Igara (p. 141)
Barrio El Antiguo (p. 153)	22 de mayo de 1969		Capilla del colegio los Agustinos (p. 153)
	22 de mayo de 1969		Fábrica de Suchard (p. 154)
			Catedral del Buen Pastor (p. 157)
Francia (p. 161)		Boda del jefe de ETA Txomin Iturbe oficiada por el cura que los había acogido en Francia (p.161)	

Jardines de Alderdi Eder (p. 191)	Verano de 1970		
Estanque de los cisnes de la plaza de Guipúzcoa (p. 191)	Verano 1970		
Cruce de Zapatari (p. 196)	Primeros de diciembre 1970		
Cementerio de Polloe (p. 205)	Mayo de 1971		
Mercado de San Martín (p. 212)	Semanas después de mayo de 1971		
Lasarte (p. 205)	Finales de 1971		
Navarra (p. 215)	1977		
Pamplona (p. 216)	1978		

Tabla 9: Referencias al mundo empírico.

Resulta curioso el tratamiento que Mendioroz otorga a estos índices de realidad presentes en el texto: son menciones escuetas, poco elaboradas, carentes de elementos descriptivos, cuya única finalidad parece ser la de situar los hechos en las coordenadas espaciales y temporales precisas. Consciente del objetivo de su crónica, Mendioroz justifica la carencia de descripciones minuciosas, bien porque considera que su narratario es capaz de imaginar, por oficio, lo referido:

Sentado junto a él, mi tío Vicente lo escrutaba con ojos olvidados de pestañear, la sonrisa alelada, los rasgos faciales aquietados en una expresión de orgullo, felicidad... **Usted ya me entiende** (p. 186),

bien porque cree que su narratario conoce los entornos mencionados:

En el mismo edificio se albergaba la parroquia, **como usted no ignora**, por lo que evitaré excederme en los detalles (p. 29),

o bien porque estima que la pretensión de su texto ha de ser otra:

No quiero robarle a usted tiempo ni fatigar su paciencia haciéndole una descripción pormenorizada del desorden y los destrozos que encontré en mi

habitación. Créame, habría sido necesario un terremoto de notable magnitud para dejarla como la dejó la policía. (p. 123)

No obstante y pese a la simple mención de dichos índices de realidad, hemos de reconocer que su funcionalidad va más allá de situar la acción en el País Vasco de los años sesenta; son indicios de las alteraciones sociales y políticas vividas en el seno de una comunidad problemática en la España de la dictadura. Mediante estos índices de realidad, el narrador ficcionaliza circunstancias empíricamente identificables de un momento histórico concreto, para conducir la atención del lector hacia realidades y verdades más profundas.

a) La autobiografía

Teniendo presente dicho estatuto de verdad (en la ficción novelesca), estamos en disposición de justificar la adscripción de la crónica de Mendioroz al llamado pacto autobiográfico⁸².

Tal pacto se confirma en la forma autobiográfica que adopta la crónica de Mendioroz a petición de Aramburu–novelista, en la intención manifiesta de veracidad del narrador y, fundamentalmente, en la forma de lectura como documento por parte del narratario⁸³.

YO, señor Aramburu, por las razones que usted conoce, siendo niño pasé nueve años con unos parientes míos de San Sebastián. Y fue de esta manera: que mi

⁸² Philippe A. Lejeune (1975: 14) define así la autobiografía: "DEFINITION: Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité." A lo largo de su reflexión insiste en la condición de identidad entre autor, narrador y personaje en los siguientes términos (1975: 15): "Pour qu'il y ait autobiographie [...], il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage." Finaliza el ensayo considerando el modo de lectura como factor determinante para la naturaleza del texto autobiográfico (1975: 44): "[...] mais sur une analyse, au niveau global de la publication, du contrat implicite ou explicite proposé par l'auteur au lecteur, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie."

⁸³ Darío Villanueva (1991: 103) considera imprescindible la presencia del narratario en la autobiografía: "La autobiografía necesita un narratario, entendiendo por tal aquel destinatario que justifica la propia existencia del discurso en sí, frente a otra figura menos exigente como es la de un mero lector implícito representado al que el narrador hace referencias incidentales."

pobre madre, desamparada por aquel mal hombre que fue su esposo, al cual me niego a nombrar en este escrito, no podía mantenernos ni a mí ni a mis hermanos; buscó ayuda en el pueblo, no la encontró y en consecuencia no tuvo más remedio que darnos a la Casa de Misericordia de Pamplona. (p. 11)

El hecho de que estos tres elementos (forma autobiográfica, intención de veracidad y forma de lectura como documento) se encuentren presentes desde el mismo inicio del texto, supone, para el lector, disponer de las claves genéricas precisas para realizar una lectura cierta.

José M^a Pozuelo Yvancos (2005a: 61) abunda en el principio de veracidad:

El gesto autobiógrafo implica una desnudez sobre sí mismo, que no tiene más remedio que ser la construcción de una imagen –y obliga a una discursividad, selección narrativa, etc.- pero implica necesariamente un principio de veracidad sobre los hechos narrados, el único que sustenta el gesto, y el pacto con los demás.

En nuestro caso Mendioroz actuará como fedatario de un tiempo, un espacio y unas circunstancias vitales compartidas con Aramburu-novelistas. De esta forma el texto de Mendioroz responde al principio de veracidad necesario para su interpretación autobiográfica, por parte de su narratario, en el seno de la diégesis⁸⁴.

Si a todo esto añadimos la declaración explícita por parte de Mendioroz de que está diciendo la verdad:

⁸⁴ En este sentido José María Pozuelo Yvancos (2004a: 179) argumenta la singularidad del acto narrativo autobiográfico: “La singularidad del acto narrativo autobiográfico radica en que el autor, narrador y personaje se constituyen en el mismo acto y en simultaneidad [...] Ello confiere al género un estatuto ontológico particular: no se puede ‘poner en cuestión’ lo dicho por el narrador en tanto su estatuto es el del personaje, sin poner en cuestión a la vez al propio narrador. Ello explica que el género suscite tantos debates en el estatuto de ‘sinceridad’ [...] [pues] toda autobiografía viene afectada por la pregunta sobre su sinceridad en la medida en que el acto performativo y el cognoscitivo coinciden en uno solo.”

En fin, le escribo esto antes de entrar en materia para que se fíe usted de mí, señor Aramburu, **pues nada de lo que pienso referirle a continuación es inventado**, aunque quizá la verdad carezca de importancia cuando se escribe con propósito novelesco (p. 97),

el narratario de su crónica no tendrá dudas en leerla como un texto no ficcional vinculado al modelo de la autobiografía siguiendo las pautas establecidas por Lejeune (1994: 234) al respecto: “una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando alguien dice que la dice”.

Con ello comprobamos con Lejeune que es la lectura la que genera el espacio donde habita el pacto autobiográfico. Si bien es necesario constatar que dicha interpretación autobiográfica del texto de Mendioroz se reserva en exclusiva para el narratario de dicho texto, para Aramburu-novelistas, y que ha de ser así para justificar coherentemente la presencia de ese otro texto en letra cursiva titulado *Apuntes*, que requiere un testimonio verídico para recrearlo en novela. La autobiografía funciona, pues, como factor modalizante para la construcción de la novela.

El lector de *Años lentos* interpreta el texto de Mendioroz como un texto de ficción que se presenta como autobiografía. La propuesta no es, en absoluto, ingenua, en la medida en la que lo literario se vale de un género, el autobiográfico, que propone el testimonio de un yo que defiende la verdad sobre sí mismo. De nuevo, la creación literaria, en este caso en *Años lentos*, parte de la elección de un género configurado con elementos de la realidad para evidenciar la labilidad de los límites entre la realidad y la ficción.

Parece claro que el modo de lectura del texto de Mendioroz determinará su doble naturaleza: por una parte será el testimonio fehaciente de un tiempo vivido (para el narratario, Aramburu-novelistas) y, por otra, será un texto literario bajo la forma de una autobiografía fingida (para el lector empírico).

Así, será la lectura, la generadora de dos pactos y de dos modelos genéricos: el modelo autobiográfico (y epistolar) para la lectura de Aramburu-novelistas y el modelo de la autobiografía fingida, más próximo a la picaresca⁸⁵, y en concreto a *Lazarillo de Tormes*, para el lector empírico.

Sintetizamos en la Tabla 10 la doble adscripción genérica de la crónica de Mendioroz en función del pacto y, por ende, del lector.

	Lector Aramburu-novelistas	Lector empírico
Pacto	Autobiográfico	Novelesco
Género	Autobiografía	Autobiografía fingida / Picaresca <i>Lazarillo de Tormes</i>

Tabla 10: Relación entre el pacto y el género en la crónica de Mendioroz.

En este sentido Ricardo Piglia (2000: 70) ilustra certeramente la reflexión con sus palabras: “Un género es una perspectiva de lectura. Un género es un modo de leer y la literatura es un modo de leer, un modo de leer como literatura y esa es toda la definición posible de lo literario. Literatura es lo que leemos como literatura. Es una extraordinaria definición.”

Teniendo en cuenta que la interpretación de lo leído como real es la implicación pragmática decisiva para la adscripción de un texto a la autobiografía, hemos de preguntarnos qué otros elementos configuradores del género se hallan presentes en la crónica de Mendioroz.

⁸⁵ Pozuelo Yvancos (2005a: 18) vincula la picaresca a la autobiografía en los siguientes términos: “Ocurre que en la propia configuración de los géneros en su historia ha habido un singular juego con el límite de la ficción. En el origen mismo de la novela moderna, que situaríamos en el proyecto picaresco que inaugura *Lazarillo de Tormes*, hay una voluntaria y explícita afirmación de frontera en favor precisamente de lo que no es, puesto que la picaresca, desde esta primera aparición, es una novela que se propone como autobiografía.”

Sabemos que la crónica es el resultado de una petición por parte de Aramburu – novelista para que Mendioroz recuerde hechos vividos en Ibaeta, en su familia de adopción y durante su infancia. Dichos recuerdos serán los materiales para una novela *non nata*.

No cabe duda de que Aramburu-novelistas se encuentra lejos de las polémicas teóricas sobre la naturaleza del discurso autobiográfico, su construcción y su interpretación⁸⁶. Le interesa contar con una fuente de información fidedigna (Mendioroz) que redacte hechos veraces ocurridos en un espacio concreto, barrio de Ibaeta, y en un tiempo determinado, su infancia.

Aramburu-novelistas no se cuestiona la identidad entre el narrador y el personaje, ni los efectos del tiempo transcurrido entre la enunciación y lo enunciado, ni el grado de verdad del texto que solicita a Mendioroz; su petición parece ser más simple y aproximarse a la definición genérica de autobiografía que, entre otras posibles y coincidentes en los rasgos definidores, Darío Villanueva (1991: 102) resume en los siguientes términos:

Básicamente la autobiografía es una narración autodiegética construida en su dimensión temporal sobre una de las modalidades de la anacronía, analepsis o

⁸⁶ Las publicaciones consultadas referidas al estudio de las directrices formales y pragmáticas del género autobiográfico defienden, en principio, la existencia de tres etapas en la teoría de la autobiografía. Las resumimos sucintamente: la etapa del *bios* (modelo epistemológico) entiende la autobiografía como la reproducción de una vida (relación del sujeto con el mundo), la etapa del *autos* (modelo performativo) entiende la autobiografía como una interpretación del pasado (importancia de la forma en la que la memoria reelabora unos hechos) y la etapa del *graphé*, que considera que, en la autobiografía, todo autor se crea y desaparecen las diferencias entre los textos ficcionales y los autobiográficos. Philippe A. Lejeune (1975) resolvió esta cuestión con el denominado ‘pacto autobiográfico’, por el que considera que es la forma de lectura la que discrimina lo ficcional de lo autobiográfico. Pozuelo Yvancos (2005a) reduce a dos las posturas críticas referidas al estudio de la autobiografía: la de aquellos que entienden la autobiografía como una forma de ficcionalización, puesto que no existen rasgos formales diferenciadores entre el discurso autobiográfico y ficcional; y la de aquellos que se niegan a considerar ficción a un texto autobiográfico por la posibilidad de ser leído como testimonio real. Ángel G. Loureiro (2000: 135) define “la autobiografía no como reproducción de una vida sino como un acto que es a la vez discursivo, intertextual, retórico y, fundamentalmente, ético.”

Del desplazamiento del *bios* al *autos* (o del modelo epistemológico al modelo performativo) el artífice es Georges Gusdorf (1955) y del *autos* al *graphé* será Paul De Man (1991).

retrospección. La función narradora recae sobre el propio protagonista de la diégesis, que relata su existencia reconstruyéndola desde el presente de la enunciación hacia el pasado vivido.

Si bien esta definición se puede ajustar a la definición-tipo de autobiografía (al margen de las consideraciones teóricas anotadas al pie), hemos de constatar que la crónica de Mendioroz se distancia en dos de los caracteres identificadores del género: por una parte, el relato no es exactamente de *su existencia*, ya que narra, desde su experiencia, las trayectorias vitales de sus primos en el seno de su familia de adopción, y, por otra, el pasado del que da cuenta no es *desde el presente de la enunciación hacia el pasado vivido*, sino que se circunscribe a tres de los nueve años vividos en casa de sus tíos.

Consideramos de suma importancia para la construcción de la novela estos dos aspectos (los anotamos para desarrollarlos posteriormente):

-con respecto al primero, referido al contenido de la crónica, Mendioroz realiza una meditada selección de los episodios que van jalonando la trayectoria de cada uno de sus primos a la que él asiste como testigo o de los puede conseguir una información veraz y,

-con respecto al segundo, Mendioroz organiza dichos episodios cronológicamente desde la llegada a casa de sus parientes hasta la salida de sus primos por diversos motivos, de tal manera que dedica alternativamente cada capítulo a sendos primos, simultaneando en el tiempo la existencia de ambos.

La redacción de Mendioroz se revela así, no como una improvisada relación de recuerdos, sino como un texto planificado y metódicamente organizado, susceptible de transmitir *la vida* en una familia de una barriada de San Sebastián.

Presentamos a continuación una síntesis de la crónica en la que hemos pretendido verificar cómo Mendioroz se ocupa también de *la dispositio* de los materiales y cómo esta contribuye sustancialmente al sentido del texto. Presentamos el estudio dividido en doce filas correspondientes a cada uno de los capítulos y en cinco columnas que obedecen respectivamente al capítulo, a los índices temporales literales que marcan el fluir de los hechos de los que se da cuenta, a la mención del episodio central al que se dedica el capítulo, a la *mirada* literal de Mendioroz frente a lo ocurrido y, por último, al protagonista del episodio que, como se observará, será alternativamente Julen y Mari Nieves (los capítulos impares a Julen y los pares a Mari Nieves); el contenido de esta última columna también es literal.

Estimamos que la inclusión de la síntesis (Tabla 11) en medio del discurso facilita su lectura y contribuye a constatar nuestros planteamientos:

Capítulo	Tiempo de la historia	Episodio central	Mendioroz	Julen
Capítulo 1. / Primera cena	-Tarde / noche del día de llegada, enero de 1968: “Una tarde de principios de 1968” (p. 12) -Después de cenar ese mismo día: “Tras la cena, madre e hija recogieron la cocina; mi tío se caló la chapela y bajó Artola, el único del barrio; mi primo se fue en busca de sus amigos y yo le dije a mi tía que me que me sentía cansado y me quería ir a acostar” (p. 19)	-Llegada de Mendioroz a San Sebastián, recibimiento por parte de Julen, recorrido hasta la casa, primera cena y primera noche. -Primeras impresiones de su primo Julen.	[Llega con ocho años de edad] “Me dediqué entonces a llorar con la cara vuelta hacia la pared, pensando en mi madre, en mi pueblo, en la lluvia y en el congrio, y a veces me sosegaba, pero era sólo porque mis ojos se habían quedado secos y necesitaban un tiempo para producir nuevas lágrimas” (p. 19)	“Empezaban a apretarme las ganas de pedir ayuda a un guardia cuando apareció mi primo Julen tapándose con un paraguas.” (p. 13) “Julen me hizo un favor con que mostró tenerme menos fila de lo que yo suponía.” (p. 17)
Capítulo	Tiempo de la historia	Episodio central	Mendioroz	Mari Nieves
Capítulo 2. / El episodio de las nueces	Los índices temporales son difusos: -Una tarde: “estando yo una tarde en el	-Primeras impresiones sobre el comportamiento promiscuo de su prima Mari Nieves y el despertar de la	“Para que me entienda, yo he visto a mi prima comer en la cocina de su casa, creyéndose a salvo de miradas, un racimo	“La naturaleza cometió la crueldad de imponerle un apetito sensual desapoderado. Le sobraban ocasiones y

	<p>comedor” (p. 28)</p> <p>-Dos o tres semanas después de su llegada: “Iba para dos o tres semanas que me había instalado en casa de mis tíos cuando tuve la primera noticia de los devaneos [...]” (p. 28)</p> <p>-Días más tarde: “[...] días más tarde uno de los numerosos amigos que hice en el barrio, donde vivía, como usted sabe [...]” (p. 33)</p> <p>-Cierta tarde: “Y fue que por su demasiada afición a los chicos, cierta tarde de ya no recuerdo qué mes a Mari Nieves le prohibieron bajar a la calle.” (p. 35)</p> <p>-Unos pocos días después: “Yo tuve constancia del contenido de las nueces unos pocos días después” (p. 38)</p>	<p>inocencia:</p> <p>-episodio de las uvas,</p> <p>-juego de las prendas</p> <p>-juego de las nueces.</p>	<p>de moscatel con la delectación de quien se entrega a un placer erótico, lujurioso o como quiera usted llamarlo. Y fue así: que estando yo una tarde en el comedor me pareció de pronto que Mari Nieves tenía grandes dificultades para respirar y me alarmé pensando que se ahogaba, y cuando me hube llegado a ella con ánimo de ayudarla la sorprendí introduciéndose con los ojos en blanco un puñado de uva dentro de la boca.” (p. 27)</p>	<p>desenvoltura para saciarlo por las distintas vías de que el ser humano dispone para ello, no sólo la sexual” (p. 27)</p>
Capítulo	Tiempo de la historia	Episodio central	Mendioroz	Julen
<p>Capítulo 3. / La cosa más sagrada.</p>	<p>Los índices temporales son difusos:</p> <p>-Los primeros días: “Los primeros días Julen me miraba con ostensible menosprecio” (p. 44)</p> <p>-Una tarde: “Hasta que una tarde, de vuelta de la fábrica de cerveza donde estaba empleado, viéndome jugar sobre las tablas del suelo a mi juego favorito [...]” (p. 44)</p> <p>-Un día: “Un día estaba un ciclista suyo a tiro de tres para cruzar la meta [...]” (p. 46)</p> <p>-Los domingos.: “Los</p>	<p>-Relación con su primo Julen e importancia de don Victoriano en el adoctrinamiento de este.</p>	<p>“Quizá no esté de más contarle que mi primo Julen no tardó en cobrarme ley, y aunque a menudo se aprovechaba de mi ingenuidad para poner en práctica su afición a las bromas, de muchas maneras me mostraba que no le causaba enojo compartir conmigo su habitación; antes al contrario, le agradaba sobremanera mi compañía, sobre todo por las noches, que era cuando más me hablaba.” (p. 43)</p> <p>“Por dicha causa pude echar pronto en</p>	<p>“El juego nos acercó a tal punto que, sin darme apenas cuenta, gané su confianza.” (p. 46)</p> <p>“A mí se me figura que Julen vivía como una humillación el no saber euskera, al modo de quien se siente incompleto y puede que hasta mutilado. Por dicho motivo, en sus parlamentos nocturnos lanzaba recriminaciones contra su padre, aunque yo nunca vi que discutiera con él a causa de este asunto. No lo llamaba</p>

	domingos temprano me fascinaba verlo vestirse el atuendo de montañero, la camisa gruesa de cuadros, la chapela [...]” (p. 53)		el olvido el malvado recibimiento que me hizo Julen la tarde de mi llegada a San Sebastián y soportar mejor la pena de hallarme lejos de mi madre y mis hermanos.” (p. 44)	padre ni aítá; decía ‘ese’.” (p. 50) “Cada vez que mi primo Julen iba al monte con el cura regresaba a casa poseído de viva exaltación.” (p. 52)
Capítulo	Tiempo de la historia	Episodio central	Mendioroz	Mari Nieves
Capítulo 4. / Gritos en la bañera	-Después de diez meses (octubre): “Llevaba yo cerca de diez meses viviendo en casa de mis parientes cuando supe que uno de dichos secretos afectaba a mi prima Mari Nieves” (p. 62)	-Descubrimiento del embarazo de su prima Mari Nieves.	“Me daba a mí que de un tiempo a aquella parte nadie hablaba en la casa o lo hacía en susurros. Mi tío cenaba con la cabeza gacha; a mi tía le tomaban unos hipos y gemidos repentinos mientras fregaba o cocinaba; y, en fin, se respiraba en toda la vivienda un aire extraño, de una espesura triste, como cuando acaba de fallecer un ser querido” (p. 63)	“Muy grande debía de ser la desesperación de mi tía y mi prima a juzgar por los diversos y estrambóticos métodos empleados para poner fin al embarazo, de gran parte de los cuales fue mi madre informada. Me supo enumerar unos cuantos. Por ella me enteré, por ejemplo, de que Mari Nieves durmió algunas noches con el bajo vientre atiborrado de perejil. Y parece que se aplicaba irrigaciones vaginales de agua con jabón, lejía o sal, de pacharán y otras bebidas alcohólicas, y de no sé cuántas sustancias más. Ahora comprendo la razón de que algunas tardes anduviera con un cubo lleno de piedras en cada mano en torno a la mesa del comedor. Se lo pregunté en su día porque me picaba la curiosidad y me dijo que estaba haciendo ejercicio para adelgazar.” (p. 67)
Capítulo	Tiempo de la historia	Episodio central	Mendioroz	Julen
Capítulo 5. / El comienzo	-Lunes de septiembre: “Me viene ahora a la memoria un lunes	-Mendioroz recuerda el día en el que acudió con su tía a	“ Créame que aunque casi todas las noches	“Lo detuvieron un sábado, acabando septiembre, en una

de la partida	<p>caluroso de septiembre, por la tarde, en que volviendo del dentista con mi tía nos llegamos a la calle de Hernani a ver pasar a Franco." (p. 77)</p> <p>"Vivíamos por entonces días de calma hogareña, previos al embarazo de la muchacha." (p. 79)</p> <p>-Sábado de finales de septiembre: "Lo detuvieron un sábado, acabando septiembre" (p. 84)</p> <p>-Lunes siguiente: "A mi primo y al otro compañero [...] los soltaron el lunes por la mañana" (p. 90)</p>	<p>ver pasar a Franco.</p> <p>-Detención de Julen.</p> <p>-Liberación de Julen.</p>	<p>me refería sus hazañas de pelotari, así como pormenores relativos a sus amigos, sus juergas, sus excursiones por el monte y su trabajo en la cervecería, y aunque no se me ocultaba su ardiente patriotismo vasco, yo no tenía la menor idea de que por aquellas fechas mi primo Julen estaba metido hasta las orejas en la acción política clandestina." (p. 81)</p> <p>"Así que ya le digo a usted que su familia no sabía nada de sus actividades secretas en pro de la causa nacionalista vasca, y yo, que dormía cerca de él a diario, tampoco." (p. 82)</p>	<p>calle del barrio de Gros cercana a la plaza de toros. Y fue de esta manera: que andaba de chiquiteo con dos amigos, [...]" (p. 84)</p> <p>"A mi primo y al otro compañero de cuyo nombre no me acuerdo, si es que alguna vez lo he sabido, los soltaron el lunes por la mañana [...]" (p. 90)</p>
Capítulo	Tiempo de la historia	Episodio central	Mendioroz	Mari Nieves
Capítulo 6. / En busca de un yerno	<p>-Navidades del 68: "Celebramos unas fiestas navideñas de caras largas, de poca conversación y ninguna alegría, y por Nochevieja mi madre vino a San Sebastián a comer doce uvas con sabor a tristeza." (p. 98)</p> <p>-Principios del 69: "A principios del 69 aún no sabían mis parientes a quién atribuir la paternidad del futuro miembro de la familia." (p. 100)</p>	<p>-Marypui busca un yerno y un marido para su hija. Ninguno de los tres posibles candidatos accede a la propuesta.</p> <p>-Será Anselmo, apodado Chacho, quien se haga cargo del embarazo de la prima.</p>	<p>"Y otro día en que llovía a cántaros y soplaban un ventarrón de cuidado, mi tía me apremió a que dejara de envolver jaboncillos y me fuera a jugar a la calle. Yo quise decirle que prefería quedarme en casa, pero no me dejó hablar.</p> <p>Por ser pronto, el centro Ibai se hallaba cerrado. Conque corrí a refugiarme de la lluvia bajo el saliente de un balcón, y estando allí, solo y expuesto al frío, vi entrar a Txomin Ezeizabarrena en el portal de casa de mis parientes y salir de él al cabo de veinte o</p>	<p>"[...] los diversos intentos por impedir que la naturaleza consumara su obra en el vientre de mi prima no condujeron al resultado apetecido. Hubo que poner freno a nuevas tentativas tan pronto como don Victoriano averiguó el mal paso de la muchacha. Mi tía Maripuy no se lo supo ocultar y después anduvo arrepentida, presintiendo con razón que el cura no dejaría escapar la oportunidad de inmiscuirse en vidas ajenas." (p. 98)</p>

			treinta minutos.” (p. 104)	
Capítulo	Tiempo de la historia	Episodio central	Mendioroz	Julen
Capítulo 7. / Dado azul	<p>-Principios del 69: “Cierta noche, a principios de aquel año, nos sacó a todos de la cama.” (p. 116)</p> <p>-1 de marzo de 1969: “Corría el 1 de marzo de 1969, un sábado de nubes y claros, de tiempo fresco, tirando a frío.” (p. 119)</p>	<p>-Julen una noche aparece en casa herido de bala.</p> <p>-Julen huye a Francia con Peio Garmendia.</p>	<p>“Hasta el día siguiente, con la claridad de la mañana, no pude llevar a cabo el recuento de mis ciclistas: seis rotos, supuse que pisoteados; uno del equipo de Eddy Merckx descabezado y algunos torcidos que mal que bien conseguí enderezar. El dado, un dado azul celeste con los puntos dorados, por el que yo sentía especial apego, no lo encontré, ni ese día ni nunca, y no será porque no mirase y remirase debajo de los muebles, en todos los recovecos y, en fin, por toda la casa.” (pp. 123-124)</p>	<p>“[...] que entró en casa a horas indispuetas dando trompicones, pero no borracho; profiriendo gemidos y llamando con voz entrecortada a su madre. Y salimos todos, uno tras otro, alarmados, descalzos y en ropa de dormir al comedor, y vimos que traía la mano derecha envuelta en unas tiras sanguinolentas de su propia zamarra.” (p. 116).</p> <p>“Visiblemente nervioso me susurró al oído que hiciera venir a Peio Garmendia. No sé qué hablaron los dos detrás de la meta, no volví a ver a mi primo sino transcurrido un largo tiempo [...]” (p. 22)</p>
Capítulo	Tiempo de la historia	Episodio central	Mendioroz	Mari Nieves
Capítulo 8. / Los casaron	<p>-Domingo (al menos dos semanas después de la huida de Julen): “Aquel domingo del pollo asado fue el de la presentación formal de Chacho como futuro miembro de la familia.” (p. 132)</p> <p>“Por el camino se le aplastaron; pero nadie se lo recriminó por no agrandarle la pena que lo corroía</p>	<p>-Comida de celebración del compromiso matrimonial con Anselmo.</p> <p>-Boda de Mari Nieves y Anselmo.</p>	<p>“Los pollos los llevábamos a casa atados por las patas. Yo jugaba con ellos haciéndolos correr por el balcón. La víspera de cocinarlos mi tía les rebanaba el pescuezo en el fregadero y, cuando se habían desangrado, me dejaba desplumarlos. Esto entonces era normal y yo ni</p>	<p>“A media mañana, mientras se vestía de novia, mi prima lloraba y daba voces en su habitación diciendo que no quería casarse [...]” (p. 139)</p>

	<p>desde la desaparición de Julen, de quien llevábamos dos semanas sin recibir noticias.” (p. 113)</p> <p>-Domingo de mayo: “Los casó don Victoriano un domingo azul de mayo” (p. 138)</p>		<p>siquiera lo sentía como cruel; pero prefiero que mis hijos no lo sepan.” (p. 131)</p>	
Capítulo	Tiempo de la historia	Episodio central	Mendioroz	Julen
Capítulo 9. / Devoción y frontera	<p>-El 22 de mayo de 1969: “Y fue de esta manera: que todos los años, por mayo, mi tía asistía a la novena de santa Rita [...] El 22, por la tarde.” (p. 153)</p> <p>-Entrado el año 70: “No hay duda de que, entrado el año 70, a Julen se le terminó de torcer la suerte a raíz de una discusión con su mejor amigo.” (p. 161)</p> <p>-Finales de febrero: “Lo visité una vez en compañía de mi tía, a finales de febrero de aquel año” (p. 162)</p>	<p>-Primeras noticias de Julen después de la huida.</p> <p>-Discusión de Julen con Peio Garmendia y separación.</p> <p>-Visita de Mendioroz a su primo</p>	<p>“A ruego suyo, mi tía me llevó un domingo a verlo. Nos bajamos en la estación de Bayona y allí estaba él, mustio, demacrado, con una barba espesa que me impidió reconocerlo a la primera. Me estreché entre sus brazos con tanta fuerza que al pronto pensé que me agredía. Enseguida, sin soltarme, rompió a llorar y, como sollozaba ruidosamente, mi tía le ordenó refrenarse porque llamaba mucho la atención.” (p.162)</p>	<p>“Y fue que, a la altura de la fábrica Suchard, un Seat 600 se detuvo a su costado. Viajaban dentro dos jóvenes de estas y las otras características (usted se las puede imaginar); el más cercano a la acera bajó la ventanilla para preguntarle a mi tía, medio susurrando, si era la madre de Peio Garmendia.” (p. 154)</p> <p>“A mi primo le tocó padecer las duras condiciones de vida de todos o casi todos los refugiados de entonces, agravadas en su caso por la soledad en que lo dejaron sus compañeros por razones que no están del todo claras. Esta soledad suya quizá habría podido él mitigarla relacionándose con la gente del lugar, pero es que Julen no hablaba una palabra de francés ni dominaba el euskera como Peio Garmendia, que en casa, con sus padres y sus hermanos, no se comunicaba en otro idioma.” (p. 160)</p>
Capítulo	Tiempo	Episodio central	Mendioroz	Mari Nieves
Capítulo				

<p>10. / La pequeña Julia</p>	<p>-Junio (nacimiento de Julia) – “Sería por eso, digo yo, que un atardecer de junio dejó a Mari Nieves con dolores de parto sola en la maternidad [...]” (p. 167)</p> <p>-Principios de octubre: “A principios de octubre, la vida en casa se nos complicó un poco más con la llegada repentina de un nuevo morador.” (p. 174)</p> <p>-Noviembre: “A partir de noviembre se les abrieron nuevas posibilidades de aumentar sus ahorros, ya que fue por entonces cuando a mi prima la hicieron fija en la peluquería del barrio de Gros” (p. 179)</p>	<p>-Nacimiento de Julia -Traslado de Anselmo a casa de su mujer, Mari Nieves.</p>	<p>“De vez en cuando entraba yo a escondidas en la habitación de mi prima a mirar aquella insólita criatura, y sobrecogido de fascinación y también, por qué no decirlo, de repugnancia, la veía yacer con sus ojos negros puestos en nada, pues era ciega, aunque esto al principio no lo supimos. La niña ya le digo que los primeros meses callaba y dormía, dormía y callaba, siempre con un costado de la cara apoyado sobre una pila de trapos y pañuelos. Y la razón de esta medida es que no cesaba de babear.” (p. 173)</p>	<p>“En cuanto a Mari Nieves, atareada en los cuidados de su hija, partido el entrecejo por dos arrugas hoscas, parecía haberse enfadado para siempre. Tan solo se le borraba la expresión ceñuda cuando conseguía endilgarle el trabajo a su madre y salía a pasear con su amiga Begoña.” (p. 172)</p>
Capítulo	Tiempo	Episodio central	Mendioroz	Julen
<p>Capítulo 11. / Un desenlace</p>	<p>-Comienza en el verano del 70, es agosto: “Me viene al recuerdo aquella escena de que le hablé, sucedida en el verano de 1970, durante mis vacaciones escolares.” (p. 185)</p> <p>-Tres días después se presenta en el domicilio familiar a cenar: “Tres días después, al término de otra tarde de pesca con mis amigos, encontré a mi primo en casa” (p. 186)</p> <p>-El verano transcurre sin novedades. -Octubre-noviembre:</p>	<p>-Mendioroz cree ver a Julen en San Sebastián. -Julen se presenta en casa de sus padres. -El entorno hace el vacío a la familia y Julen es víctima de una paliza. -Julen embarca como marinero y se instala felizmente en Brasil.</p>	<p>“A mí, desde la perspectiva que dan los muchos años transcurridos, mi primo Julen me recuerda el corcho de mi caña posado en el agua del mar, arrastrado de aquí para allá por fuerzas superiores a él; fuerzas que lo llevaban y traían a su antojo, sin que él pudiera determinar el rumbo de sus propios movimientos.” (p. 189)</p> <p>“Ella me regaló el sobre; la carta la llevó consigo a la tienda de los Artola como prueba de que Julen se había quedado a</p>	<p>“Por esos días se oía hablar a menudo de registros, de malos tratos en los cuartelillos y comisarías, de detenidos y fugados, y fíjese usted en que, a pesar de la marea represiva, de la numerosa presencia policial en las calles y del miedo colectivo, mi primo decide interrumpir su exilio o como se le quiera llamar a lo suyo; llega a casa en plena luz del día; bromea y se pone a cenar tan campante, como si hubiera estado fuera de casa unas horas en lugar de un año y cinco meses.”</p>

	<p>les hacen el vacío a toda la familia. Al primo le pegan: “Por octubre o noviembre, ya no me acuerdo bien [...] asomaron a nuestro conocimiento los primeros indicios de que mi primo se hallaba metido en asuntos turbios” (p. 192)</p> <p>-Analepsis: explica la salida de Francia. “Se conoce que un día en Francia, castigados por la nostalgia [...]” (p. 195)</p> <p>-A primeros de diciembre: cambio de domicilio por el desprecio del cura. “A primeros de diciembre, Julen abandonó la casa de sus padres” (p. 196)</p> <p>-Navidad del 70: última visita de Julen a casa de sus padres. “Julen acudió por última vez a casa de sus padres el día de Navidad del año 70” (p. 198)</p> <p>-20 de febrero de 71 embarca como marinero: “Esto fue un lunes. El viernes 20 de febrero Julen se embarcó con mar movida en el <i>Juan María Artaza</i>, una motonave mercante de casco negro que salió cargada de potasa con rumbo a La Coruña.” (p. 199)</p> <p>-Después de cuatro meses llega una carta. Su vida está en Brasil. Junio 1971: “Transcurridos más</p>		<p>vivir en el Brasil. El mismo día, por la tarde, la gente del barrio empezó a saludarnos de nuevo.” (p. 199)</p>	<p>(p. 187)</p> <p>“Por octubre o noviembre, ya no me acuerdo bien, pero en cualquier caso por los días lluviosos del otoño, ocurrieron algunos incidentes por los cuales asomaron a nuestro conocimiento los primeros indicios de que mi primo se hallaba metido en asuntos turbios. Y fue de este modo: que entrando mi tía una mañana en la tienda de los Artola, saludó y unas mujeres que había dentro no le respondieron, y lo mismo le sucedió días más tarde en el trolebús con una conocida del portal de al lado.” (p. 192).</p> <p>“Julen acudió por última vez a casa de sus padres el día de Navidad del año 70. Después ya no quiso volver debido a una pena muy grande que le dio cuando supo por su madre que a media tarde el coro del Olentzero, al que él había pertenecido antes de escaparse a Francia, no se había detenido como el año anterior, hallándose él ausente, bajo el balcón de casa a cantarle con don Victoriano de director.” (p. 198)</p>
--	---	--	--	--

	<p>de cuatro meses desde su partida, nos llegó una carta suya sellada en Paranaguá. Estaba muy contento, había encontrado trabajo, conocido a una chica, etcétera.” (p. 199)</p>			
Capítulo	Tiempo de la historia	Episodio central	Mendioroz	Mari Nieves
Capítulo 12. / Otro desenlace	<p>Mayo del 71: “Chacho nos subió al cementerio de Polloe en el coche de su padre. Fue en mayo del 71, una mañana gris, tan apagada, tan mate, que daba pereza mover los párpados” (p. 205)</p> <p>Analepsis: tres días antes, por la tarde: “Tres días antes, por la tarde, yo leía encerrado en mi habitación <i>Los sueños</i> de Quevedo.” (p. 206)</p> <p>“Siguieron al entierro de la pequeña Julia días grises en los que apenas se conversaba en casa.” (p. 212)</p> <p>Sábado, semanas después del entierro: “Semanas después del entierro, un sábado, ocurrió aquel incidente, escándalo, hecho vergonzoso o como usted quiera llamarlo” (p. 212)</p> <p>Finales del 71: “[...] mi prima Mari Nieves aguantó por así decir hasta finales del 71 en casa de sus padres.” (p. 215)</p> <p>En 1972: “En 1972 mi prima dio a luz un niño.” (p. 215)</p>	<p>-Entierro de Julia. -Última tarde de la vida de Julia. -Maripuy da una bofetada a Don Victoriano ante la insinuación de que ella podía haber matado a la niña. -Mari Nieves da a luz a un hijo de su marido Anselmo. -Mendioroz regresa a Navarra. -Julen de visita en San Sebastián le deja una cantidad de dinero para estudiar. -Julen empieza la carrera en Pamplona y allí sigue hasta el momento de la escritura.</p>	<p>“Me encerré, como le he dicho, a leer. Leía, otro inconveniente, con el estómago vacío, y al cabo de una hora irrumpió mi tía en la habitación. Con un destello de lágrimas en los ojos, me mandó bajar a la tienda de los Artola a comprar una botella de vinagre. Añadió que si encontraba la tienda cerrada, como no podía ser de otro modo pasadas las siete de la tarde, hiciera el pedido por el bar. Me premió por adelantado con una peseta, dijo que para regaliz. Su generosidad no pudo menos de sorprenderme, pues ella no solía darme dinero entre semana ni tenía costumbre de dulcificar sus órdenes con recompensas.” (pp. 208-209)</p> <p>“En cuanto a mí, continué viviendo en casa de mis parientes hasta después de la muerte de Franco” (p. 216)</p> <p>“En 1977 regresé a Navarra resignado a aprender un oficio manual” (p. 216)</p>	<p>Desde mayo del 71 hasta el presente de la narración: “Chacho nos subió al cementerio de Polloe en el coche de su padre. Fue en mayo del 71, una mañana gris, tan apagada, tan mate, que daba pereza mover los párpados” (p. 205)</p> <p>“Semanas después del entierro, un sábado, ocurrió aquel incidente, escándalo, hecho vergonzoso o como usted quiera llamarlo” (p. 212)</p> <p>“[...] mi prima Mari Nieves aguantó por así decir hasta finales del 71 en casa de sus padres.” (p. 215)</p> <p>“En 1972 mi prima dio a luz un niño, Aitor, el único de los cuatro suyos concebido por Chacho.” (p. 215)</p>

	<p>En 1977: “En 1977 regresé a Navarra” (p. 216)</p> <p>En 1977: “Por entonces mi primo estuvo de improviso en San Sebastián”</p> <p>En 1978: “Al año siguiente me establecí en Pamplona”</p>		<p>[Se marcha con diecisiete años de edad]</p> <p>“Al año siguiente me establecí en Pamplona, en cuya universidad estudié” (p. 216)</p>	
--	---	--	---	--

Tabla 11: Síntesis de la crónica.

Teniendo en cuenta la Tabla 11, retomamos nuestra reflexión en el punto en el que la dejamos: dos de los aspectos consustanciales al género autobiográfico que distancian a la crónica de Mendioroz de su adscripción al mismo:

1.- Mendioroz, siguiendo las instrucciones de su narratario, “relatar con veracidad la vida de una familia de Ibaeta”, no da cuenta de su trayectoria vital, sino que se centra en el transcurso de dos acontecimientos que marcarán para siempre la vida de cada uno sus primos y del resto de la familia. Dichos acontecimientos son: por una parte, el adoctrinamiento, la militancia en ETA de Julen y sus resultados⁸⁷ y, por otra, la promiscuidad, el embarazo de Mari Nieves y sus consecuencias. Dos acontecimientos que se van construyendo, fragmentados en episodios, alternativamente desde la mirada de Mendioroz y

⁸⁷ El tema de la presencia de ETA, sus acciones y consecuencias en el País Vasco ha sido tratado por Aramburu desde perspectivas distintas en anteriores escritos: en algunos relatos (4, 10, 13, 15 y 18) pertenecientes a *No ser no duele* (1997) en el cuento “Karnaba” publicado en *El País* el 9 de agosto de 1999 y en *Los peces de la amargura* (2006). Sobre los relatos pertenecientes a *No ser no duele*, Díaz de Guereñu (2005: 161) señala que “tienen como asunto la violencia terrorista o de bandas de matones [...] y atienden muy en particular a los absurdos e insensateces que las fundamentan.” Rivas Hernández (2009: 224) matiza que “lo que importa en ellos fundamentalmente es la reducción al absurdo de unos acontecimientos atroces descritos desde una normalidad sarcástica.” En *Los peces de la amargura*, Rivas Hernández (2009: 224) señala que “el solo hecho de que se publique un libro de relatos sobre el asunto y que además tenga un tono moderado y se fundamente en el factor humano resulta, sin duda, destacable. Pero además de original, oportuno y ponderado, el libro goza de una muy meditada y rica variedad técnica que tampoco pasa inadvertida.” En *Años lentos* Aramburu presenta el reclutamiento, la militancia y el padecimiento de un activista captado y engañado por la organización terrorista con la idea de la construcción de una patria vasca.

que coinciden en tiempo con los tres primeros años de su estancia en la familia de adopción (podemos comprobar en la tabla anterior la alternancia de los episodios que conforman cada uno de los dos acontecimientos, su situación cronológica y la correspondencia con la alternancia de Julen y de Mari Nieves como protagonistas de los mismos).

Mendioroz selecciona para su crónica la narración de dos acontecimientos que, *mutatis mutandis*, comparten caracteres narrativos similares y le permiten salvar el fragmentarismo propio de la primera memoria y la dificultad que ello conlleva a la hora de estructurar los recuerdos infantiles en secuencias narrativas lógicas. Cada uno de los acontecimientos requiere para su desarrollo un flujo temporal que, en nuestro caso, comienza con la llegada de Mendioroz a casa de su tía y finaliza tres años más tarde. Cada uno de los acontecimientos progresa a partir de las articulaciones de causa-efecto propias de las series narrativas: adoctrinamiento / militancia / detención / huida / consecuencias, en el caso de Julen, y promiscuidad / embarazo / boda / nacimiento / consecuencias, en el caso de Mari Nieves. Dichas articulaciones permiten a Mendioroz organizar milimétricamente los materiales en tramos de recuerdos alternativos. Dichos tramos de recuerdos recrean anécdotas que ilustran, desde su experiencia, las fases conformadoras de las dos series narrativas. Cada uno de los acontecimientos, también desde el punto de vista temático, cumple con las instrucciones dadas por Aramburu-novelistas, ya que para “relatar con veracidad la vida de una familia de Ibaeta”, Mendioroz no solo ha seleccionado dos acontecimientos que narrativamente resultan muy apropiados, sino que también se manifiestan muy ajustados temáticamente a las peticiones de su narratario: más allá de las trayectorias individuales de Julen y Mari Nieves, se colige cómo las carencias culturales del mundo obrero de la sociedad vasca, durante el franquismo, son el caldo de cultivo óptimo para el adoctrinamiento, la manipulación y el engaño de una juventud ignorante y crédula.

La selección de los hechos, en ningún caso fortuita, trasciende la misma anécdota y aglutina una realidad más ancha. Asistimos a la lectura de una anécdota que guarda la posibilidad de un significado universal: de lo insignificante, de lo pequeño y de lo individual accedemos a lo significativo, a lo grande y a lo común de la condición humana. Desde el sufrimiento de cada uno de los miembros de la familia de Mendioroz percibimos otros sufrimientos de otras familias en cumplimiento de las instrucciones mencionadas.

Así pues, comprobamos que, en principio, no es Mendioroz el personaje central de la diégesis; su mirada infantil, sus impresiones, sus creencias y sus sentimientos son el puente para acceder al relato de “los hechos de una familia de Ibaeta por los tiempos de su niñez”. Si bien esto distorsiona o incumple, a primera vista, uno de los rasgos caracterizadores del género, hemos de considerar la flexibilidad de la institución genérica entendida como marco de creación y de recepción, como un horizonte compartido y, en ningún caso, como un molde establecido.

No nos resistimos a apuntar el sutil protagonismo que va adquiriendo Mendioroz a partir de esa mirada. Mendioroz, contemplando a los otros, va conformando el perfil de un personaje que mira, crece y llega a empatizar con un lector empírico al que no se dirige y, sin embargo, conmueve. Mendioroz se narra a sí mismo narrando a los demás. De ahí que hayamos incluido en la síntesis anterior una columna, la cuarta, donde recogemos, sintéticamente, una impresión, un pensamiento, una reflexión de Mendioroz referida al acontecimiento del que está dando cuenta. En este sentido, Durán Giménez-Rico (1993: 72) reflexiona sobre la posibilidad, en la autobiografía, de revelar la propia vida revelando la vida de otros:

El autobiógrafo [...] puede, asimismo, comenzar y terminar donde le plazca, y el sujeto nominal de su libro no tiene que ser necesariamente él mismo, pues

algunas personas revelan su vida sólo cuando conscientemente revelan la vida de otros.

Mendioroz, en cumplimiento de las instrucciones recibidas, relata unos hechos en calidad, casi siempre, de testigo. Un testigo que produce una selección, un escenario y una visión de lo real. Su testimonio, lejos de distanciarse de lo narrado, nace de una mirada infantil vinculada afectivamente a su entorno vital y ese testigo, Mendioroz, adquiere tal dimensión humana que se llega imponer como el personaje central con el que el lector empírico consiente.

En este punto, creemos significativo y consecuente con la construcción de la novela y con el análisis propuesto destacar cómo el objeto central del texto de Mendioroz variará en función de la lectura. Si anteriormente adscribíamos la crónica a la autobiografía o a la ficción en función de su lector (Aramburu-novelistas o lector empírico respectivamente), de nuevo es la lectura la que centrará el objeto de atención, bien en las trayectorias vitales de los primos, para Aramburu-novelistas, bien en Mendioroz para el lector empírico.

Mendioroz se sabe “informante” y, como tal, es considerado por su narratario hasta el punto de ser prácticamente ignorado en la confección de sus *Apuntes*. Aramburu-novelistas aprovecha todos los datos facilitados por Mendioroz para la creación de su novela, pero Mendioroz ni formará parte de la ficción bocetada por Aramburu-novelistas, ni despertará en este ninguna empatía. Solo en tres ocasiones aparece nombrado en sus *Apuntes* (dos de ellas como “informante” y en otra ocasión sin nombre ni apelativo) y en las tres ocasiones para cuestionar su testimonio:

-bien para acusarlo de desmemoriado e impreciso:

¿Qué hago? Por un lado, compruebo que, efectivamente, es en 1969 cuando Telesforo Monzón y Piarres Larzabal fundaron Anai Arte en San Juan de Luz con el fin de acoger a los refugiados vascos que cruzaban la frontera huyendo de la policía franquista. Por

otro, mi informante, que a veces me exaspera con su desmemoria y sus imprecisiones, no me sabe aclarar si aquella red de ayuda a los militantes exiliados ya funcionaba en marzo, cuando Julen Barriola escapó a Francia. (p. 163)

-bien para dejar patente la naturaleza y el valor de cada discurso:

Aún más, constituirán el desenlace, se entiende que de la parte de la historia correspondiente a dicho personaje. Si hay que apartarse del testimonio del informante, se hará. Primero la literatura; después, si queda sitio, la verdad. (p. 181)

-bien para corregir un término poniendo de manifiesto su superioridad:

Y dale con los puñeteros tamarindos. Los árboles que pueblan Alderdi Eder son tamarices. Ta-ma-ri-ces. ¡Pues no hay diferencia ni nada! (p. 201)

A la vez que sorprende que a Aramburu-novelistista solo parezca interesarle los datos proporcionados por Mendioroz sobre su familia de adopción y el entorno (lo comprobamos por el contenido de sus *Apuntes*), sorprende el grado de aceptación de Mendioroz de la tarea encomendada por Aramburu-novelistista, hasta el punto de verbalizar frecuentemente sus disculpas por incumplir los límites impuestos:

-bien por detenerse en detallar conductas ajenas a los hechos centrales:

Las rosas no eran suyas sino de una familia acomodada del barrio, de apellido Marichalar, con villa y jardín enfrente del centro Ibai. A la vuelta del oficio religioso, mi tía solía devolver una parte de las flores bendecidas a los Marichalar; ella conservaba unas cuantas, con las cuales adornaba una especie de altar casero montado en honor de su santa predilecta, y el resto lo repartía en el vecindario a razón de una rosa por familia. Perdone estos detalles tal vez superfluos. (pp. 153-154)

-bien por aludir “sin querer” a su propio mundo:

En fin, perdone que me explaye en minucias que seguramente carecen de interés para su libro. Lo único que yo deseaba decirle, pero ya me callo, es que durante una época mi primo, tan grandullón, tan lleno el cuerpo de pelos por todas partes, se aficionó

a jugar conmigo a los ciclistas. El juego nos acercó a tal punto que, sin darme apenas cuenta, gané su confianza. (p. 46)

En otras ocasiones, no pide disculpas sino que elimina expresamente acontecimientos que considera inapropiados:

A mis hermanos no les hizo ninguna gracia la generosidad con que me favoreció nuestro primo Julen; pero esa es otra historia que no tiene cabida en la novela de usted si es que finalmente se decide a escribirla. (pp. 216-217)

El lector empírico, lejos de percibir incumplimiento alguno en las escasas incursiones que Mendioroz hace a su propio mundo, no solo se recrea en sus palabras, sino que se sirve de esos pocos trazos para ir construyendo la imagen del que será, para él, el protagonista de la crónica.

Al hilo de nuestra reflexión inicial sobre la naturaleza genérica del texto de Mendioroz en función del pacto establecido, y por tanto de su emisión y de su recepción, estaríamos en condiciones de completar, con la última fila, ese primer esquema (Tabla 10) con otro elemento diferenciador: el objeto del texto presentado bajo el pacto autobiográfico frente al objeto del texto presentado bajo el pacto novelesco (Tabla 12).

	Lector Aramburu-novelistas	Lector empírico
Pacto	Autobiográfico	Novelesco
Género	Autobiografía	Autobiografía fingida / Picaresca <i>Lazarillo de Tormes</i>
Objeto	La vida de una familia de Ibaeta	La trayectoria vital de Mendioroz

Tabla 12: Relación entre el pacto y el género y el objeto en la crónica de Mendioroz.

2. El segundo aspecto mencionado que distanciaría *a priori* la crónica de Mendioroz de su adscripción a la autobiografía se refiere a la brevedad del segmento temporal del que se ocupa la crónica. Mendioroz no da cuenta de los hechos *desde el presente de la enunciación hacia el pasado*, como se espera, sino que se centra en los tres primeros años de los nueve vividos en casa de sus tíos.

No es el momento de hacer un estudio exhaustivo del tratamiento del tiempo en la novela (lo abordaremos en el apartado dedicado al narrador), pero sí consideramos relevante reflexionar sobre este aspecto por su implicación en los caracteres genéricos de la autobiografía.

No cabe duda de que Mendioroz organiza la narración a partir del curso que sigue el comportamiento de Julen y Mari Nieves en el tiempo en el que comparten el mismo espacio vital. En el transcurso de un mismo periodo de tiempo (desde enero de 1968 hasta finales de 1971) se van alternando, en capítulos distintos, episodios ocurridos a Julen y Mari Nieves (se puede comprobar con las referencias literales anotadas en la segunda columna de nuestra síntesis). El procedimiento de simultanear los hechos, duplicando las referencias temporales, es un intento de vencer la linealidad de la escritura⁸⁸ y, con ello, contribuir a presentar esa *vida de una familia de Ibaeta* con la complejidad que supone padecer ambos conflictos al mismo tiempo.

Mendioroz, consciente de su función, selecciona dos acontecimientos con principio y fin: inicia la narración de las trayectorias de los primos coincidiendo con su llegada a casa de su tía (el título del capítulo 1 es *La primera cena*) y la finaliza en el momento en el que sus primos abandonan, por diversos motivos, la casa familiar (los títulos de los capítulos 11 y 12 son, respectivamente, *Un*

⁸⁸ Recordamos las palabras de Borges (1983: 167) sobre la imposibilidad de transcribir la simultaneidad de lo sucedido: "En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Todo lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es."

desenlace y *Otro desenlace* coincidiendo con sendas partidas de Julen y de Mari Nieves).

La elección de una temporalidad narrativa que sigue el curso de los acontecimientos se justifica por el intento de mantener la fidelidad del transcurrir de los hechos⁸⁹ y por la posibilidad de fragmentar estos en distintos episodios ordenados y, así, facilitar a su narratario la información solicitada.

Si revisamos las referencias temporales que sitúan los hechos narrados (segunda columna de nuestra síntesis), concluimos que Mendioroz ha organizado escrupulosamente sus tramos de recuerdos con dos criterios: la alternancia en el protagonismo entre sus dos primos y la secuencia temporal cronológica de los hechos.

Mendioroz no solo sabe la encomienda que le ocupa, sino que pone en práctica los procedimientos necesarios para realizarla con precisión: si tiene que dar cuenta de *los hechos de una familia de Ibaeta por los tiempos de su niñez*, limitará los hechos al periodo en el que la familia comparta el mismo techo y seleccionará materiales susceptibles de ser objeto de una futura novela. De ahí que la naturaleza del contenido seleccionado sea narrativa y la precisión temporal adquiera una importancia decisiva.

Las referencias temporales explícitas informan del momento en el que tienen lugar los hechos referidos minuciosamente a las trayectorias de los primos durante los tres años de convivencia y comprobamos, por los *Apuntes de Aramburu-novelistas*, que interesan para la redacción de su futura novela:

¿Qué hago? Por un lado, compruebo que, efectivamente, es en 1969 cuando Telesforo Monzón y Piarres Larzabal fundaron Anai Arte en San Juan de Luz con el fin de acoger a los refugiados vascos que cruzaban la frontera huyendo de la policía franquista. Por

⁸⁹ Carmen Bobes (1993: 172) alude a esa funcionalidad del tiempo sucesivo: "El tiempo sucesivo es el que mejor se adapta a una consideración realista del tiempo, que en el mundo empírico del hombre no deja de fluir."

otro, mi informante, que a veces me exaspera con su desmemoria y sus imprecisiones, no me sabe aclarar si aquella red de ayuda a los militantes exiliados ya funcionaba en marzo, cuando Julen Barriola escapó a Francia. (p. 163)

Frente a esto el lector empírico asiste a otros índices temporales menos explícitos y más imprecisos que dan cuenta resumida de la trayectoria vital de Mendioroz antes y después de su estancia en casa de su tía.

-Antes:

[...] mi pobre madre, desamparada por aquel mal hombre que fue su esposo, al cual me niego a nombrar en este escrito, no podía mantenernos ni a mí ni a mis hermanos; buscó ayuda en el pueblo, no la encontró y en consecuencia no tuvo más remedio que darnos a la Casa de Misericordia de Pamplona. (p. 11)

-Después, coincidiendo con el momento de la enunciación:

Y aquí me tiene, señor Aramburu, después de tantos años, con mi bata blanca, mi farmacia, mi mujer, que es una santa, y mis hijos, no tan santos, a los que quiero más que a mi vida. (p. 216)

Atendiendo al aspecto temporal e independientemente de la importancia de la cita para su vinculación con *Lazarillo de Tormes*, el lector empírico tiene un conocimiento limitado pero completo de la trayectoria vital de Mendioroz desde sus orígenes hasta el presente de la escritura. Si bien Mendioroz evita protagonizar su crónica, pues se sabe solo testigo, su mirada cautivadora conducirá al lector a lo largo de todos los avatares sucedidos, hasta el punto de hacerse protagonista ante sus ojos sin quererlo.

De nuevo, nos encontramos con un planteamiento bifronte también en el tratamiento del tiempo: por una parte Mendioroz informará exhaustivamente de las trayectorias de sus primos en un segmento temporal limitado (1968-1971) y, por otra, colateralmente el lector irá conociendo su trayectoria vital desde su

niñez hasta el presente de la escritura. Si completamos la Tabla anterior concluimos (Tabla 13):

	Lector Aramburu-novelistista	Lector empírico
Pacto	Autobiográfico	Novelesco
Género	Autobiografía	Autobiografía fingida / <i>El Lazarillo de Tormes</i>
Objeto	La vida de una familia de Ibaeta	La trayectoria vital de Mendioroz
Tiempo	1968 - 1971	Antes de 1968 - hasta el presente de la escritura

Tabla 13: Relación entre el pacto y el género, el objeto y el tiempo en la crónica de Mendioroz.

Comprobamos que el espacio genérico de la autobiografía / autobiografía fingida, experimenta en *Años lentos* variantes esenciales generadas por la peculiar construcción de un texto que, concebido en principio como material redactado para dar respuesta sincera a una petición, deviene finalmente en texto definitivo y publicado. Un solo texto dirigido a un lector intradiégetico y presentado, sin alteraciones y con posterioridad, a un lector extradiégetico. Dos lecturas, dos conductas ante un mismo mundo, conforman dos expectativas textuales distintas, limitadas fundamentalmente por el principio de la verificabilidad. Aramburu-novelistista lee como verificable aquello que el lector empírico lee como ficción. Aramburu-novelistista requiere una información de un narrador, Mendioroz, que se va construyendo mientras cuenta y va cobrando un protagonismo para el lector empírico que Aramburu-novelistista parece obviar.

En la reflexión sobre el género de la crónica de *Años lentos* se vuelven decisivas las implicaciones de los rasgos pragmáticos tales como la situación del emisor, la del receptor (en nuestro caso, receptores) y la relación con el signo (en nuestro caso, la crónica). De nuevo, Aramburu, desde la misma ficción, revela la

versatilidad de los límites genéricos, merced a la invención de dos lectores de distinta naturaleza para un solo texto que se duplica en la lectura.

b) La epístola

En este afán de desafiar los límites de la ficción, Aramburu, además de servirse del modelo autobiográfico (con las variantes anotadas), se sirve del modelo epistolar⁹⁰. Sin duda alguna es la condición de veracidad el espacio común por

⁹⁰ La adscripción genérica de la epístola resulta muy compleja debido a su carácter fronterizo y a las peculiares características de esta clase de discurso. Roca Sierra (1990: 333) las sintetiza: “Nos encontramos, pues, ante un género sintético, fronterizo, bifronte: conjunción de dos tiempos diferentes, vínculo de dos espacios distantes, confluencia de lo puramente enunciativo con la constante referencia metatextual, límite entre la interacción dialógica y el discurso autónomo, máxima expresión, en suma, de la utilización retórica al servicio de la comunicación entre los hombres.”

Sobre la consideración genérica de la epístola encontramos posturas antitéticas: desde la negación más absoluta (Alain Pagès) hasta la adscripción de la misma a la categoría de género (Claudio Guillén). Así Alain Pagès (1978: 108) no le reconoce la categoría de género debido a la virtual amplitud de contenidos que puede acoger una forma fija y estable. Afirma: “Simple support, la lettre se situe alors aux antipodes du genre littéraire: un genre se caractérise par une certaine permanence de contenus, subsistant à travers des formes soumises à l'évolution historique. La lettre, au contraire, apparaît comme une forme fixe, où s'investissent des contenus différents.” En el otro extremo, Claudio Guillén (1998: 204-205) concibe el género como una oportunidad con raíces en la tradición y con posibilidades de relacionarse por similitudes o diferencias con otras opciones coetáneas; así considera la carta como un oportunidad entre otras: “Una coyuntura literaria incluye un sistema de oportunidades que llamamos géneros, cada uno de los cuales se remonta en cuanto continuidad evolutiva a modelos pretéritos, por un lado, y por otro, se relaciona al propio tiempo con otros géneros coetáneos por vía de diferencia o de contraste [...] El libérrimo escritor de cartas elige un género, tal como él lo concibe y entiende, lo cual trae consigo dos consecuencias importantes: que disminuye sensiblemente su libertad, y que con esa decisión ingresa en las instituciones de la literatura.” Darcie Doll Castillo (2002), considera la diferenciación establecida por Bajtín (1990: 250) entre los géneros primarios, que se constituyen en la comunicación discursiva inmediata, y los géneros secundarios, que se configuran en condiciones de comunicación cultural más compleja. En este sentido Darcie Doll Castillo afirma: “[...] la carta correspondería a un género primario de discurso, en virtud de su relación menos mediada con la realidad, es decir, de acuerdo a un mayor grado de inmediatez, lo que constituiría un rasgo fundamental de la carta privada.”

Luis Beltrán Almería (1996: 246) aboga por la investigación estética de los géneros epistolares frente a la investigación retórica tradicional: “Tradicionalmente se ha ignorado la dimensión estética de los géneros literarios y se ha pretendido resolver el problema de la diversidad literaria como una simple clasificación y catalogación basada en criterios retóricos y ‘formales’ (entendiendo esta palabra en su dimensión más vulgar, esto es, superficialmente discursivos).”

el que transitan ambas formas. Tanto la autobiografía como la carta justifican su identidad desde esa ilusión de no ficcionalidad.

Para Claudio Guillén (1998: 187) la ilusión de no ficcionalidad en la carta supone la co-presencia en un mismo entorno del receptor de la misma:

La carta, y ello es decisivo, procura no suprimir el requisito inicial de veracidad. De tal suerte se va produciendo y estableciendo la ilusión de no ficcionalidad epistolar, que, a diferencia de otras, supone de manera específica la co-presencia en un mismo entorno –más o menos amplio, por supuesto- del receptor de la carta.

A diferencia de la autobiografía la comunicación epistolar implica, pues, un receptor⁹¹ situado en un entorno común y conocedor, al menos, de algunas de las circunstancias vitales previas del mundo del emisor. Si en el género epistolar la presencia del receptor en la carta es una condición *sine qua non*, es el momento de preguntarnos qué lazos unen al emisor, Mendioroz, con su receptor, Aramburu-novelistas.

Sabemos que Mendioroz, con la redacción de su crónica para Aramburu-novelistas, cumple una promesa.

Semanas después del entierro, un sábado, ocurrió aquel incidente, escándalo, hecho vergonzoso o como quiera usted llamarlo, del que tanto se habló en el barrio sin que los chismosos, que eran muchedumbre, entendiesen las razones del suceso que yo le voy a contar a usted ahora en cumplimiento de la promesa que le hice. (p. 212)

⁹¹ Pulido Tirado (2001: 3) abunda en la necesaria presencia del destinatario para la configuración de la carta: “Y es que una carta sin destinatario quedaría convertida de inmediato en un diario, una confesión o una biografía. De ahí que la existencia explícita de tal elemento de la comunicación como característica definitoria de este tipo de discurso [...] no pueda ser olvidada nunca.” Luis Beltrán Almería (1996: 241), por su parte, señala la ausencia del receptor junto con el relato en primera persona como las características enunciativas propias del género epistolar: “Si se las ha llamado cartas es porque tienen dos características enunciativas que se atribuyen al género epistolar, pero que no son exclusivas de este género. Me refiero al hecho de que se trata de relatos en primera persona dirigidos a un personaje ausente.”

No sabemos a ciencia cierta cuáles son los motivos que le llevan a realizar el ejercicio de memoria y de redacción de sus recuerdos. Si rastreamos las alusiones manifiestas que Mendioroz hace de su relación con Aramburu-novelistas, colegimos que el vínculo no es afectivo sino que, en su origen, responde a un conocimiento de infancia en Ibaeta, un barrio obrero de San Sebastián.

Como usted recordará, por aquellos años, en el barrio de Ibaeta, no lo hablaban con soltura sino diez o doce entre ciento, y aun esos no más allá de la puerta de sus casas. (p. 48)

La relación que se trasluce es de distancia y consideración por parte de Mendioroz hacia su interlocutor. En todo momento Mendioroz parece querer complacer el interés de Aramburu-novelistas por los hechos ocurridos en su familia y asume una actitud humilde frente al escritor consagrado, dispensándole un tratamiento de respeto cuyas marcas formales son dos: el vocativo “señor Aramburu” y el pronombre de segunda persona “usted”, marca de cortesía y distanciamiento:

Pero sobre todo porque conociendo la clase de libros que me han dicho que usted escribe, no me extrañaría que al leerlo sienta tentaciones de sacar provecho literario al suceso. (p. 35)

Todo lo que Mendioroz conoce de la obra de su interlocutor es por fuentes indirectas, “me han dicho”, lo que pone de manifiesto cierta indiferencia por la dedicación, y por ende, por la vida de su interlocutor.

Si bien la relación que mantienen ambos parece ser meramente ocasional, es claro que también se funda en el ejercicio de la confianza⁹² en tanto en cuanto

⁹² Claudio Guillén (1998: 189) presenta el pacto epistolar partiendo de la confianza entre los dos interlocutores: “El género epistolar (o los géneros) es, como dice Lejeune de la autobiografía, un género ‘fiduciario’. No puede excluirse en absoluto la confianza del lector en la identidad de quien escribe y habla, ni su confianza en la referencialidad de lo que cuenta o describe.” Ana María Barrenechea (1990: 54) Alude a la confianza en el destinatario como garantía para depositar un secreto: “La carta privada ha solido encarecer el secreto sobre el contenido y ha

Mendioroz redacta la crónica que servirá de punto de partida para la composición de una novela por parte de Aramburu-novelistista.

Las alusiones al interlocutor tienen como objeto, bien las llamadas al recuerdo común del barrio de Ibaeta, bien las llamadas a la verdad y al carácter secreto de lo narrado, bien a la pertinencia de los contenidos recordados por Mendioroz en la redacción de la crónica.

Cada una de las alusiones referidas tiene su funcionalidad en el seno de la novela; así, si las llamadas al recuerdo (ya estudiadas en el apartado 2.3.1.) dotaban de veracidad al personaje de Mendioroz, las llamadas a la verdad y al secreto de lo narrado pretenden situar el texto en el modelo de mundo de lo “verdadero y privado”, y las alusiones a la pertinencia de los contenidos seleccionados se revelan como índices claros de la textualización del proceso de escritura. De nuevo la escritura, y en este punto como “proceso”, reaparece en el mundo narrativo de Aramburu.

En este apartado nos referimos solo a las alusiones que dirige Mendioroz a su interlocutor sobre la redacción de su crónica (nos detendremos posteriormente en la importancia que adquiere la creación literaria en *Años lentos*: no olvidamos que Mendioroz escribe para que Aramburu-novelistista escriba y Aramburu-novelistista escribe unos *Apuntes* para escribir una novela). Dichas alusiones traslucen, por una parte, el proceso de composición de la crónica de Mendioroz y, por otra, el proceso de selección de los contenidos redactados.

a) Sobre el proceso de composición observamos cómo:

-En algunos casos, en medio de un tramo de recuerdos, pone de manifiesto el carácter provisional de su escrito y se muestra dispuesto a ampliar el relato si su interlocutor lo precisa:

favorecido la franqueza en las manifestaciones que se escriben con libertad apoyándose en la confianza que se deposita en el destinatario.”

Usted me dirá si quiere que otro día le amplíe la historia. Sigo. (p. 49)

-En otros, es al finalizar el tramo de recuerdos cuando se ofrece a completar alguna información:

Si desea que me extienda en alguna de las cuestiones abordadas hágamelo saber. (p. 68)

Por el contenido de estas alusiones podemos deducir que Mendioroz no ha redactado su crónica ni interrumpidamente ni al margen de su interlocutor, puesto que cuenta con él y con la posibilidad de ser modificada a su gusto.

Confirmamos la secuenciación y la participación del interlocutor en la redacción de la crónica por las menciones a contactos presenciales o telefónicos recogidos en la misma:

Y ahora sí, ahora ha llegado el momento de relatarle el episodio (supongo que fue la comidilla del barrio cuando se produjo) que usted dijo conocer a medias **la última vez que nos vimos** y por el cual me confesó que experimenta un vivo interés. (p. 119)

Ya le adelanté, señor Aramburu, en el curso de nuestra **anterior conversación**, que Julen lo pasó muy mal en Francia. (p. 159)

Sabemos que esa “anterior conversación” es telefónica por la mención que hace Aramburu-novelistas en el *Apunte 28* correspondiente al tramo de recuerdos titulado “Devoción y frontera” de Mendioroz:

Por otro, mi informante, que a veces me exaspera con su desmemoria y sus imprecisiones, no me sabe aclarar si aquella red de ayuda a los militantes exiliados ya funcionaba en marzo, cuando Julen Barriola escapó a Francia.

*Ayer, **por teléfono**, me reiteró que el cura de Sokoia, el célebre Señor Oxia, que durante años cobró personalmente el impuesto revolucionario de ETA. (p. 163)*

Mendioroz verbaliza en el mismo texto el proceso de escritura: redacta por tramos de recuerdos, tras conversar previamente con su interlocutor y, con todo, no da por definitivo el texto publicado⁹³.

b) Sobre el proceso de redacción y selección de los contenidos, Mendioroz se dirige a su interlocutor:

-para justificar una ortografía errónea como consecuencia de la ignorancia, o una ortografía cambiante como consecuencia de una reivindicación:

Aogarse — así como se lo escribo, señor Aramburu, sin la hache intercalada. (p. 51)

Una de sus grandes pasiones era caminar con los amigos por los montes de Guipúzcoa (ahora se escribe con k, usted verá). (p. 52)

-para expresar con palabras sentimientos inolvidables ajenos sus intereses:

Ya sé que la pérdida de un juguete es la cosa menos parecida a un acontecimiento histórico, que no vale nada frente al sufrimiento de tantas personas durante la dictadura aquella que tuvimos y **que a usted no le puede interesar** para su libro. Pero, mire, a mí me dolió sobremanera, dejándome dentro de la boca un sabor seco, arenoso, a injusticia que no he olvidado. (p. 124)

-para poner en palabras imágenes y sensaciones que guarda de sus años infantiles pese al nulo interés de Aramburu-novelistas por el mundo interno de Mendioroz:

Yo no olvido la cara que puso mi tío Vicente cuando vio por vez primera a su nieta. Ya usted, con sus años en el oficio literario, se la imaginará sin ayuda de mi testimonio. No obstante, **me vencen las ganas de contarle** que él nos miraba

⁹³ Claudio Guillén (1998: 187) singulariza la comunicación epistolar teniendo en cuenta su orientación: "Y para acotar estas distinciones se vuelve necesario hacer hincapié en la orientación de la comunicación epistolar, en su carácter de expresión orientada y dirigida hacia su aceptación por un receptor o unos receptores situados en un común entorno; en unas circunstancias previas, compartidas y envolventes, en un mundo convivido."

a unos y otros con la boca abierta, silencioso y bobalicón, como suplicando, cercano a las lágrimas, que nos dignásemos declararle el engaño de sus ojos. (pp. 169-170)

Se quedó mirándome desnudo, piloso de piernas, de pecho y genitales (**esto no hace falta que usted lo escriba en su novela**), sin que yo me atreviese, por miedo a ofenderlo, a abrir la boca. (p. 80)

Con frecuencia, cuando se desvestía por las noches para ponerse el pijama, me llegaba a la nariz una vaharada de sudor rancio, de axilas e ingles poco ventiladas; olor menos agresivo desde luego que el pestífero de los pies de mi primo, pero, **¿cómo le diría yo?**, más denso en su envolvimiento, más reposado y minucioso en su capacidad de aturdir y, en definitiva, igual de repulsivo. (p. 176)

En estos casos Mendioroz apela a su interlocutor para manifestar el gusto que él también tiene por la palabra y para revelar la necesidad de contar sus impresiones y sentires y así contarse a sí mismo. Pese a saber que él no es el objeto de su crónica se hace visible a través su mirada⁹⁴.

Por todo ello consideramos que la presencia manifiesta de Aramburu–novelista como único receptor del texto de Mendioroz aproxima dicho escrito al modelo genérico de la epístola.

Claudio Guillén (1998: 189) supone para la escritura y la lectura del género epistolar un doble pacto en los siguientes términos:

El pacto primero coincide con el autobiográfico, ya que supone la aceptación por parte del lector real de la necesaria vinculación del “yo textual” en la carta con el “yo del autor” [...] Pero hay un segundo pacto, por cuanto el lector desde el ángulo de quien escribe también existe. Este segundo pacto reside en la aceptación por parte del autor de la existencia del lector real y de su necesaria

⁹⁴ Las citas anteriores no se agotan con el análisis de la presencia del interlocutor en el texto, que es lo que nos ocupa en este punto. Requieren una reflexión ulterior sobre el arte de la palabra y sobre la construcción del personaje de Mendioroz.

vinculación con el “tú textual” en la carta. El autor ve o puede ver como en filigrana a través de la carta la figura del lector empírico.

Así, el primer pacto funciona como una propuesta del autor al lector (coincidiendo con el pacto autobiográfico) y el segundo pacto funciona como una propuesta entre los interlocutores⁹⁵. De esta forma el pacto epistolar establece un marco de enunciación gracias al cual los sujetos de la carta, en nuestro caso Mendioroz y Aramburu-novelistas, se definen como tales⁹⁶.

Si al principio de no ficcionalidad inherente al género epistolar le añadimos la necesaria presencia de un receptor cuyo nombre y oficio, en nuestro caso, coincide con el nombre y oficio del autor empírico, nos encontramos con un mundo, el de Mendioroz, que goza de un doble estatuto de verdad dentro de la ficción: el que le otorga el género epistolar *per se* y el que le otorga la naturaleza de un receptor que se identifica con el autor empírico del texto.

Ya anotamos anteriormente el hallazgo que supone la inclusión en el texto del personaje de Aramburu-novelistas: no solo será el receptor privilegiado del texto de Mendioroz y dotará de veracidad todo el mundo referido por este, sino que tendrá palabra propia en el otro texto que conforma la novela, *Los Apuntes*,

⁹⁵ Pulido Tirado (2001: 7) vincula la necesaria presencia del destinatario con el doble pacto epistolar: “De ahí que se imponga resaltar que, aunque sea ficcional, la carta no es novela, ni autobiografía, ni diario íntimo, pues en ella destaca la orientación hacia un destinatario [...] De ahí que proceda hablar de un doble pacto epistolar: el que conlleva la aceptación por parte del lector real de la necesaria vinculación del ‘yo textual’ de la carta al ‘yo real’ y un segundo pacto relativo al hecho de que el lector también existe desde la perspectiva de quien escribe la carta y está vinculado además al ‘Tú textual’.”

Darcie Doll Castillo (2002) establece las diferencias entre la autobiografía y la carta en los siguientes términos: “El pacto, en el caso de la autobiografía, funciona a nivel global de la publicación como propuesta del autor al lector, situación que determinará el modo de lectura y provocará sus efectos autobiográficos; modo de lectura y tipo de escritura (sujetos a variaciones históricas). Es decir, la lectura propuesta bajo la convencionalidad de la autobiografía. En el caso de la carta, el pacto funciona como propuesta, no en la publicación, sino en la relación de los interlocutores; un marco con forma de pacto, que instituye un modo de lectura y un tipo de escritura.”

⁹⁶ Darcie Doll Castillo (2002) abunda en la importancia de la enunciación inscrita en el mismo texto: “Este marco de enunciación, instalado como puente semántico entre los mundos del texto y del contexto, se regula gracias al mecanismo de enunciación inscrito en el texto, incluyendo los componentes de actorialización, espacialización y temporalización.”

ejercherà de escritor y contaré con el texto de Mendioroz como si de un texto histérico se tratara.

Fernando Aramburu pretende hacer veraz a toda costa al personaje de Mendioroz y a todo su mundo y para ello se sirve de distintas estrategias narrativas: por una parte, de las posibilidades que le presentan dos de los modelos pertenecientes a las escrituras del yo o escrituras subjetivas, esto es, la autobiografía y la epístola, por otra, de la singular naturaleza de su narratario o receptor (*alter ego* del autor empírico) y, por otra, se sirve de la presencia en la misma novela de otro texto, *los Apuntes*, que pretenden ficcionalizar el testimonio facilitado por Mendioroz que, por contraste, suponemos veraz.

La vinculación de la crónica de Mendioroz con el modelo epistolar la hemos justificado, hasta ahora, por su condición de veracidad y por la presencia en el propio texto del receptor de la misma. Es el momento de rastrear otros caracteres que la aproximen o distancien a dicho modelo para valorar su funcionalidad en la construcción de la crónica.

Darcie Doll Castillo (2002) revisa y sistematiza una serie de rasgos característicos que permiten observar la carta privada como práctica discursiva. A la luz de su reflexión, y obviando los aspectos analizados anteriormente, revisaremos el grado de cercanía entre nuestra crónica y el modelo epistolar.

Antes de entrar de lleno en el análisis de cumplimiento o no de los rasgos esenciales de tal práctica, recordamos, en primer lugar, que nuestra crónica forma parte de una obra de ficción y, como tal, hemos de considerar el modelo epistolar como un factor modalizante de su construcción y, en segundo lugar, que obedece al ámbito de lo privado y así lo hace saber Mendioroz a su interlocutor en distintos momentos de la redacción de la misma:

De nuevo le pido por favor a usted que, cuando escriba sobre estos asuntos confidenciales, introduzca los cambios, retoques y disimulos necesarios para que mis parientes no se reconozcan ni sean reconocidos en el libro. (p. 68)

Darcie Doll Castillo (2000) reflexiona sobre los siguientes aspectos:

1) La carta posee como función básica una función pragmática comunicativa⁹⁷, y se configura como un diálogo (escrito) diferido.

Sin duda, la crónica de Mendioroz tiene como primer objetivo explícito la información sobre la vida de una familia de Ibaeta en los tiempos de la dictadura y de la formación de ETA. Todo el texto se articula en torno a dos hechos centrales ordenados cronológicamente con una intención clara de dar noticia cierta de los mismos (ver cuadro de la síntesis de los hechos en el apartado 2.3.1.a)

Como afirma Patricia Violi (1987: 90), “[esta] dimensión comunicativa [...] se caracteriza no solo por el reenvío a una situación interaccional externa al texto, sino, sobre todo, por las formas de su inscripción textual”. Si ya hemos analizado anteriormente los índices formales que constataban la presencia del receptor, hemos de comprobar si se establece un intercambio dialógico entre los interlocutores.

⁹⁷ Ya Cicerón indicó esta función básica: “Epistularum genera multa esse non ignoras sed unum illud certissimum, cuius causa inventa res ipsa est, ut certiores faceremus absentis si quid esset quod eos scire aut nostra aut ipsorum interesset.” (CIC. Fam.2.4). (No ignoras que hay muchos tipos de cartas, pero que solo no admite dudas aquel por cuya causa se ha inventado ella misma: para que informáramos a los ausentes de algo nuestro o de ellos que les interese saber, si lo hay.)

Entre otros estudiosos, Ana María Barrenechea (1990: 51), en su trabajo sobre la naturaleza genérica de la epístola, ya anotó la función pragmática comunicativa: “La función [de la epístola] es muy general. Se trata de una función pragmática comunicativa, pero que [...] puede abarcar distintos tipos de acciones.”

Para empezar, Mendioroz con la redacción de su crónica cumple un compromiso, se encuentra con la obligación de escribir sobre un asunto concreto del que él fundamentalmente es testigo e informante. Si el texto da cuenta de una noticia, podríamos adscribirlo a la llamada por Cicerón carta “noticiosa” incluida entre sus *genera epistolarum*.

Pese a la imposición del tema y a los contactos externos mantenidos con el interlocutor durante la redacción de la crónica, el texto responde a una forma comunicativa, la carta, que se realiza en ausencia del destinatario y en ausencia de los componentes (espaciales, temporales y referenciales) que conforman la situación de enunciación⁹⁸. Por este motivo el texto se articula como una forma de diálogo⁹⁹ en la que se finge la presencia de un interlocutor ausente.

Anteriormente, para justificar la proximidad de la crónica al modelo epistolar, hemos analizado los índices de presencia del interlocutor en el texto. Es el

⁹⁸ Doll Castillo (2000) considera la ausencia del destinatario la generadora de la interacción dentro del texto: “[...] la carta es una forma comunicativa que se realiza en ausencia del destinatario (un diálogo diferido), considerando entonces como rasgo distintivo la presencia o ausencia de los elementos que refieren a la situación de enunciación. Así se distingue entre situaciones comunicativas en que la identidad de los interlocutores y los componentes espaciales, temporales y referenciales se hallan presentes en la producción lingüística del texto (situación de enunciación), y otras situaciones en la que no están presentes, correspondiendo esta última a la situación de la carta, en la que la distancia del destinatario genera estrategias textuales que inscriben un simulacro de la situación de interacción dentro del texto.”

⁹⁹ El diálogo es considerado como estrategia textual común de la epístola desde la antigüedad hasta nuestros días por los teóricos del género. Es conocida la definición de epístola de Cicerón: “*Conloquia amicorum absentium*” (Cic. Phil. 2.7). Jamile Trueba (1996: 33) en su estudio sobre el arte epistolar en el renacimiento español comprueba que “entre los escritos teóricos sobre el género, todos parecen coincidir en definirlo como una especie de conversación dirigida a una persona ausente (Cicerón, Séneca, Víctor), la mitad de un diálogo (Demetrio), pero que va escrita (Demetrio, *Epistolomaioi characteres*).” Por su parte, Patrizia Violi (1987: 88) aproxima la carta a la conversación en los siguientes términos: “Toda carta o fragmento aislado de una carta puede constituir actos ilocutivos específicos [...] y generar estrategias de comunicación de manera no diferente a lo que ocurre en la conversación.” Ana María Barrenechea (1990: 53) señala: “Del rasgo general de instrumento de comunicación se deriva el que muchos destaquen su carácter de diálogo (con más restricción de mitad de diálogo) y comparen el intercambio epistolar (escrito) con una conversación (oral), de allí en parte el nombre de correspondencia.” Biruté Ciplijauskaitė (1998: 62) apunta que “los que se han ocupado de modo teórico del epistolario como género señalan los peligros: una carta, contrariamente al diario íntimo, representa un diálogo.”

momento de reflexionar sobre la estrategia textual que hace posible esa presencia. Aramburu, siguiendo la configuración convencional de la carta, se sirve del diálogo simulado¹⁰⁰ como tipo de texto capaz de implicar al destinatario en la situación de enunciación¹⁰¹.

La textualización del diálogo simulado se materializa en:

-Alusiones a formas y expresiones propias de la conversación:

Total, que sólo la vista del pellejo negro bastó para que se me cerrara de golpe la boca del estómago. (p. 18)

Quienes las cogían se las llevaban a la nariz y fingían desmayarse y hacían otras muchas gansadas y muecas sicalípticas. **Supongo que usted me entiende.** (p. 36)

Pero a lo que iba. Aquel domingo del pollo asado fue el de la presentación formal de Chacho como futuro miembro de la familia. (p. 132)

De repente, creyendo tal vez que ya pertenecía a la familia de sus anfitriones, se adueñó sin miramientos de los muslos del pollo asado. **No de uno, señor Aramburu; de los dos, créame.** (p. 136)

Por lo demás, **qué quiere usted que le diga**, tampoco mis tíos mostraron empeño en emprender averiguaciones sobre un asunto del cual, por el mal olor que desprendía, prefirieron no saber nada o saber lo menos posible. (p. 195)

¹⁰⁰ Ana M^a Barrenechea (1990: 56) considera la 'fabulación del diálogo epistolar' como una paradoja más inherente a la estructura de la epístola: "Los tratadistas destacan siempre el carácter de la epístola como medio de comunicación diferida, todos en el espacio y muchos también en el tiempo. El alejamiento de los que se escriben misivas funda las paradojas inherentes a su estructura: los contrastes entre presencia/ausencia, imaginario/real, acercamiento/alejamiento, junto a la fabulación de un diálogo cara a cara que al producirse a distancia miente una intimidad consciente de su soledad con una escritura disfrazada de oralidad."

¹⁰¹ Patrizia Violi (1999: 183) en un estudio posterior al mencionado considera los indicios de la enunciación constitutivos al género epistolar: "Utilizando estas categorías, la carta no solo puede definirse como una producción lingüística perteneciente al discurso [caracterizado por elementos propios de la deixis], distinta de la narración histórica, sino también como un género en el que los indicios de la enunciación (que separa el discurso del relato) son constitutivos del propio género."

-Preguntas directas al interlocutor esperando una respuesta:

Me contó que era de las largas de hacer punto y que la desinfectaban con alcohol de farmacia, y no me describió el modo de usarla ni yo se lo pregunté por cuanto hay cosas en la vida que se entienden sin explicaciones, **¿no cree?** (p. 67)

Aquellos bigotes, **¿se acuerda?** Aquellas miradas duras, las porras y los cascos, las armas que a mi imaginación adolescente le costaba concebir fuera de las películas de indios y vaqueros. (p. 113)

-Preguntas directas seguidas de afirmaciones que suponen una respuesta previa del interlocutor.

¿Se acuerda usted de Lucio, apodado Cartucho, el carpintero que vivía en el 7 y tenía el taller en un costado de la villa de los Marichalar? **Pues ese.** (p. 172)

-Expresiones que favorecen la atención del interlocutor:

Por esos días se oía hablar a menudo de registros, de malos tratos en los cuartelillos y comisarías, de detenidos y fugados, y **fijese usted en que**, a pesar de la marea represiva, de la numerosa presencia policial en las calles y del miedo colectivo, mi primo decide interrumpir su exilio o como se le quiera llamar a lo suyo; llega a casa en plena luz del día; bromea y se pone a cenar tan campante, como si hubiera estado fuera de casa unas horas en lugar de un año y cinco meses. (p. 187)

-Uso del presente de indicativo del verbo decir con el pronombre personal átono, complemento indirecto de segunda persona; todo ello marca inmediatez, oralidad y presencia de dos interlocutores. El presente, frente al pasado diferencia la enunciación del enunciado:

Pues como **le digo**, recuerdo los chapoteos; en cambio, no tuve constancia de aguja ninguna hasta que oí hablar a mi madre al respecto. (p. 67)

Acudió, como **le digo**, con las rosas a la capilla referida; hizo sus ruegos y oraciones, y con tanto fervor imploró en sus adentros un milagro a santa Rita que logró conmovérla. (p. 154)

-Uso del pretérito perfecto compuesto de un verbo de lengua (decir, contar) con el pronombre personal átono, complemento indirecto de segunda persona; además de marcar inmediatez, oralidad y presencia de dos interlocutores, como en el caso anterior, marca la reiteración de lo dicho y la continuidad de la conversación fingida:

Profesaba grandísima devoción a la abogada de los imposibles, ya **se lo he contado a usted**. El 22, por la tarde, llevó un buen mazo de rosas a bendecir. (p. 153)

Me encerré, **como le he dicho**, a leer. Leía, otro inconveniente, con el estómago vacío, y al cabo de una hora irrumpió mi tía en la habitación. Con un destello de lágrimas en los ojos, me mandó bajar a la tienda de los Artola a comprar una botella de vinagre. (p. 208)

Con todo lo anterior hemos comprobado que el texto que escribe Mendioroz pretende informar y se conforma como un diálogo escrito diferido.

2) La carta corresponde a un género de discurso primario.

Ya al comienzo de la reflexión sobre la adscripción genérica de la epístola anotamos su carácter fronterizo y la dificultad que entrañaba su clasificación (ver nota 92).

Darcie Doll Castillo (2000) asume el punto de vista de Mijaíl Bajtín y adscribe la carta a los llamados géneros primarios frente a los secundarios:

Bajtín distingue entre géneros primarios y géneros secundarios (del discurso). Los géneros secundarios (novelas, dramas, investigaciones científicas) se

configuran en condiciones de comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, especialmente escrita: comunicación artística, sociopolítica, científica, etc., absorbiendo y reelaborando diversos géneros primarios, los que se constituyen en la comunicación discursiva inmediata, por ejemplo, una conversación cotidiana. Según esta perspectiva los géneros primarios poseen una relación más inmediata con la realidad a diferencia de los secundarios, más mediados y lejanos de ella.

Esa diferenciación teórica entre los géneros primarios y secundarios que responden respectivamente a las parejas de contrarios: inmediatez/mediatez, simplicidad/complejidad, espontaneidad/elaboración parece verse ejemplarmente reflejada en la configuración inicial de *Años lentos*. Aramburu-novelistista pretende partir de un testimonio escrito, inmediato, simple y espontáneo (género primario), para proceder a una elaboración posterior que dará lugar a una futura novela (género secundario).

Bajtín (1990: 250) considera *especial* la caracterización de un texto perteneciente a los llamados géneros primarios en el caso de formar parte de los géneros secundarios:

Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas de una novela, conservando su forma y su importancia tan solo como parte del contenido de la novela, participan de la realidad tan solo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana.

No es exactamente nuestro caso. Si bien la crónica de Mendioroz pertenece a la novela *Años lentos* de Fernando Aramburu y forma parte, como venimos diciendo, del mundo de la ficción, no es menos cierto que la crónica, ya en la ficción misma y en su origen, estaba concebida por Aramburu-novelistista como el

texto-base de una futura novela. Así Fernando Aramburu sí se sirve de la forma epistolar (género primario) para la creación de *Años lentos* (género secundario) ajustándose a la consideración *especial* de Bajtín; en cambio, para Aramburu-novelistas, ya en la ficción, la crónica de Mendioroz no deja de ser un testimonio cierto, inmediato, simple y espontáneo (género primario) desde el que proyecta escribir una novela.

Con la publicación literal de la crónica de Mendioroz, Aramburu no solo cuestiona y demuestra la interdependencia entre las fases de la creación literaria (*inventio, dispositio y elocutio*) ya comprobada sino que parece reivindicar, desde la misma creación, la potencialidad de los géneros primarios en pureza (sin formar parte de géneros secundarios) como integrantes plenos de la literatura.

3) Posee un formato fijo y definido en oposición a una amplitud indefinida de contenidos.

La carta o epístola, como comunicación a distancia, es fruto de una larga tradición en la cultura occidental: desde la antigüedad clásica griega y romana (con Cicerón), a la preceptiva epistolar medieval y la evolución del género con Erasmo de Rotterdam. La estructura de las epístolas ha respondido, hasta el Humanismo, al *ars dictaminis* que se correspondía con la preceptiva y con las normas instituidas por la retórica. El *ars dictaminis* se centraba fundamentalmente en dos aspectos: la estructura de la carta (respetaban las cinco partes retóricas tradicionales: *salutatio, captatio benevolentiae, narratio, petitio* y *conclusio*) y la correcta elección y utilización de los términos. Posteriormente, con Erasmo de Rotterdam y su *Opus de conscribendis epistolis* (1522) el género se flexibiliza, llega a ser uno de los más cultivados en el Humanismo y llega a nuestros días con escasas modificaciones. En este brevísimo recorrido es ineludible mencionar la aportación de Juan Luis Vives *De conscribendis epistolis*

(1536) considerado por Judith Rice Henderson como “el primer manual humanista en que se acepta plenamente la definición clásica del género epistolar. (...) Vives es el primero que rechaza el *ars dictaminis* para reestablecer la epístola en su lugar de composición distinta del discurso escrito.”¹⁰²

Trinidad Arcos Pereira (2008: 395-396), en su estudio sobre la evolución del género epistolar desde Cicerón a Erasmo, concluye con una síntesis de las aportaciones de Erasmo que consideramos vigentes *mutatis mutandis* en la concepción actual del formato de la carta:

-En cuanto a la longitud, ornato y claridad:

La carta, para él, se distingue no por la brevedad, sino por el tema y su redacción deberá adecuarse a la ocasión, al tema y a las personas. Critica a los que no admiten el ornato en la carta, ya que ésta debe ser elegante sin dejar de ser sencilla. En cuanto a la claridad, para Erasmo no consiste en utilizar palabras cotidianas, sino en el uso correcto del latín y dependerá, de nuevo, del tema y del destinatario. Tampoco rechaza frontalmente el uso de la prosa rítmica en la carta, sino que deberá utilizarse sólo cuando el tema lo requiera. (p. 395)

-En cuanto a la estructura¹⁰³:

¹⁰² Trueba Lawand, Jamile (1996: 74): “Vives' treatise seems to have had little influence on the letter-writing handbooks published in the mid-sixteenth century. The age preferred the utility of Erasmus' synthesis of the classical and medieval traditions to the philosophical clarity and consistency of Vives' definition of the letter. Nevertheless, Vives deserves credit as the first humanist to reject the *ars dictaminis* in order to reestablish the ancient classical position of the letter, as a composition distinct from the written oration.”

¹⁰³ El saludo y la despedida, como partes de la epístola comentadas por Erasmo, ya estaban presentes en la práctica epistolar clásica con el nombre de *inscriptio* y *subscriptio*. De ello da cuenta Arcos Pereira (2008: 362): “La práctica epistolar clásica no estableció con precisión cuáles eran las partes de las que podía constar una carta. Sin embargo, el comienzo de la carta (*inscriptio*) y el final (*subscriptio*) son las partes que están más codificadas dentro de la epistolografía latina. La *inscriptio* y la *subscriptio* son diferentes dependiendo de que la carta sea oficial o privada y de la relación, más o menos íntima, entre el remitente y el destinatario. Ambas partes, por tanto, han de atender en su redacción al grado de amistad y a la dignidad del interlocutor.”

En cuanto a las partes de la carta, se detiene en el saludo y en la despedida. En el saludo recomienda el orden clásico, remitente en nominativo, destinatario en dativo, a los que se pueden añadir cargos y epítetos, pero aconseja que éstos últimos se utilicen poco en el saludo, porque son mejores en el cuerpo de la carta. Así mismo, rechaza el uso de vos para dirigirse al destinatario. En la despedida no le gusta que se elabore demasiado. Además, señala que se puede añadir después del adiós lo que se nos ha olvidado o lo que consideremos que debe quedarse en la mente del destinatario. La carta termina con el lugar y la fecha. Sobre el cuerpo de la carta, piensa que se debe seguir el orden natural y que no se debe restringir la libertad con divisiones fijas. En las epístolas mixtas se presentan los temas según vengan a la cabeza o se ordenan según la ocasión, el lugar, las personas o los temas. Los cambios de tema se deben realizar con transiciones pequeñas. (p.396)

Darcie Doll Castillo (2000) considera que el “formato fijo” propio de la carta es uno de los elementos básicos que permite su reconocimiento, así:

En este formato básico está presente un encabezamiento, que instituye la identidad del receptor, y al final, la despedida del emisor. Suele incluirse la fecha y el lugar de la emisión.

Ana María Barrenechea (1990: 58-59) define la carta incluyendo el encabezamiento y la despedida como elementos constitutivos:

En este punto de mi comentario quiero precisar una definición operativa de la carta: Comunicación escrita de uno o más remitentes a uno o más destinatarios alejados en tiempo y espacio. Suele ir enmarcada entre un encabezamiento dirigido al receptor y un final de despedida del emisor, que explicitan sus nombres, lo cual confiere al discurso epistolar una unidad formal muy marcada, aunque cabe si es extensa que tenga un desarrollo azaroso y diversificado. A menudo se consigna el lugar y fecha del emisor. Los datos del receptor pueden encabezar cartas formales y siempre los consigna el sobre.

Constatamos cómo, desde la antigüedad a nuestros días, en el estudio formal de la epístola se consideran, unánimemente, elementos conformadores de la misma el encabezamiento (*inscriptio o salutatio*) y la despedida (*suscriptio*).

¿La crónica de Mendioroz responde a la fórmula epistolar establecida? En una primera lectura la respuesta sería negativa: el texto no se inicia con un encabezamiento al uso ni finaliza con una despedida convencional:

-El comienzo:

Yo, señor Aramburu, por las razones que usted conoce, siendo niño pasé nueve años con unos parientes míos de San Sebastián. (p. 11)

El texto arranca con la alusión al remitente y un vocativo, *señor Aramburu*, que indica el destinatario y el tratamiento dispensado, *señor*, indicativo del grado de afecto entre ambos. No es un encabezamiento habitual, debido al pronombre en primera persona que precede a la fórmula establecida (*señor Aramburu*) y a la integración del vocativo en el discurso. Con ello se suprime el espacio en blanco entre el encabezamiento y el texto, se suprimen las fórmulas de cortesía iniciales y se aborda desde el comienzo el contenido de la crónica (*yo*).

No es un encabezamiento común, insistimos, pero el lector de la carta reconoce al destinatario y el grado afecto que les une. Consideramos que la función propia del encabezamiento de reconocimiento del destinatario y tratamiento se cumple. Mendioroz asume desde el comienzo el papel de informante y testigo asignado por su interlocutor, de ahí que evite toda clase de formalismos.

-El final:

Al año siguiente me establecí en Pamplona, en cuya universidad estudié. Y aquí me tiene, señor Aramburu, después de tantos años, con mi bata blanca, mi farmacia, mi mujer, que es una santa, y mis hijos, no tan santos, a los que quiero más que a mi vida.

¡Quién lo hubiera dicho conociendo mis orígenes humildes!

A mis hermanos no les hizo ninguna gracia la generosidad con que me favoreció nuestro primo Julen; pero esa es otra historia que no tiene cabida en la novela de usted si es que finalmente se decide a escribirla. (pp. 216-217)

La crónica finaliza con la referencia espacial –*Pamplona / aquí*- y temporal – *después de tantos años*- perteneciente al presente de la escritura, el mismo vocativo –*señor Aramburu*- que jalona todo el texto y la situación vital presente del remitente. A continuación una oración exclamativa de satisfacción de su actual situación y un párrafo final alusivo a sus hermanos y a lo inapropiado del tema en el escrito.

De la misma manera que el encabezamiento, la despedida no responde a la matriz formal establecida. No encontramos una frase de despedida al uso, pero la función de cierre de la comunicación se cumple. Del lugar y de la fecha da cuenta en el antepenúltimo párrafo, considerando la frase que conforma el penúltimo párrafo el verdadero final feliz del relato. El último párrafo es un añadido, podría responder a un olvido que, recordamos, Erasmo autorizaba colocar después de la despedida.

4) Los sujetos de la carta se definen como tales gracias a un marco de enunciación que establece un contrato epistolar.

Es un contrato en el que se reconoce una relación entre, al menos, dos sujetos que se definen por tal relación. Hemos justificado anteriormente la presencia de tal contrato y de tal relación en la crónica de *Años Lentos* en la reflexión sobre el “pacto epistolar” propuesto por Claudio Guillén.

5) La carta manifiesta la necesidad estructural de exhibir las marcas de la situación de enunciación y de recepción.

Darcie Doll Castillo (2000) defiende como uno de los rasgos diferenciadores de la carta, “la inscripción textual de la situación de enunciación y de la situación de recepción”. Tales marcas se explicitan a través de los índices de presencia del narrador, del narratario y de las alusiones al espacio y al tiempo de la situación de enunciación.

La presencia del narrador, Mendioroz, y del narratario, Aramburu-novelistas, en la crónica es manifiesta desde el comienzo de la misma con el pronombre en primera persona que encabeza el texto seguido del vocativo: *Yo, señor Aramburu* (p.11).

El narrador, a lo largo del texto, se hace presente, bien con el pronombre en primera persona, bien con la primera persona verbal que supone dicho sujeto. Los índices de presencia del narratario ya los hemos analizado (el vocativo *señor Aramburu*, el pronombre de segunda persona, *usted*, y el verbo en tercera persona que supone dicho sujeto) junto con la naturaleza de la relación y el motivo por el que se le alude en la justificación del concepto de carta aportado por Claudio Guillén.

Con respecto a las referencias al tiempo y al espacio de la situación de enunciación comprobamos que hasta el antepenúltimo párrafo del escrito de Mendioroz no se concreta el espacio y el tiempo del presente de la escritura:

Al año siguiente me establecí en **Pamplona**, en cuya universidad estudié. Y **aquí** me tiene, señor Aramburu, **después de tantos años**, con mi bata blanca, mi farmacia, mi mujer, que es una santa, y mis hijos, no tan santos, a los que quiero más que a mi vida. (p. 216)

Recordamos que tales referencias (con idéntica cita) justificaban el cierre canónico del modelo epistolar con la aportación del momento y el lugar de la

escritura. En este punto es pertinente preguntarse la razón por la que Mendioroz reserva este dato hasta el final de su crónica -página 216- y, a lo largo de la misma, va salpicando el texto de deícticos temporales y espaciales que nada significan para el lector empírico hasta el final, en el que se fija el punto de referencia espacial -*Pamplona*- y la distancia temporal -*después de tantos años*- que dotan de sentido a los deícticos.

Analizamos, en principio, los deícticos de los que se sirve Mendioroz para delimitar el tiempo y el espacio del enunciado y de la enunciación:

-El adverbio *ahora*, índice del presente de la escritura aparece con mucha frecuencia y con matices distintos:

a) Es revelador de la existencia del narrador y de su relación con los personajes más allá del momento recordado:

“Mi prima Mari Nieves, por los tiempos de estos recuerdos míos, era una muchacha de diecisiete años, poco agraciada de rasgos, de cuerpo sano, bastante rollizo, aunque no tan hinchado como **ahora**; de carácter fuerte, tirando a mandón, en lo cual no ha cambiado y se parece a su madre, con quien disputaba a todas horas. (p. 27)

Mi prima no se exaltaba como **ahora** por las cuestiones políticas (p. 79)

b) Supone el momento del descubrimiento de determinados comportamientos, en el pasado, incomprensibles:

Los gritos **ahora** los entiendo. (p.66)

No quiero acabar este tramo de mis recuerdos sin referirle el episodio de las nueces, pues aunque **ahora** lo tengo por una chiquillada, y sin duda lo es, entonces me impresionó. (p. 35)

Ahora comprendo la razón de que algunas tardes anduviera con un cubo lleno de piedras en cada mano en torno a la mesa del comedor. Se lo pregunté en su

día porque me picaba la curiosidad y me dijo que estaba haciendo ejercicio para adelgazar. (p. 67)

c) Es manifestación del momento del recuerdo y, por ello, de la escritura:

Me viene **ahora** a la memoria un lunes caluroso de septiembre. (p. 77)

d) Es manifestación del momento de la explicación de determinadas actitudes:

A primera vista se dijera que nada había cambiado y sin embargo, señor Aramburu, mi primo ya no era el mismo. Yo se lo notaba sobre todo cuando trataba de reproducir los viejos hábitos. Mostraba entonces un comportamiento artificial, que vaya usted a saber si no nacía, **como creo ahora**, del empeño desesperado, quizá inconsciente, por negar el abismo que lo separaba de los días anteriores a su fuga a Francia. (p. 189)

Ahora que lo pienso, me cuesta recordar a mis primos unidos en una conversación, y no porque se llevaran mal, se lo aseguro; es que desde pequeños se habían acostumbrado a mantener una relación similar a la de dos árboles que crecen uno al lado del otro. (pp. 197-198)

-El adverbio *hoy*, indicador del presente de la escritura, revela el tiempo de un descubrimiento posterior a la vivencia:

[...] ni ellos olían a comunistas ni, como **hoy sé**, estaban todavía integrados en organización armada alguna, aunque no por falta de convicción ni de ganas. (p. 85)

-El adverbio *ya*, también indicador del presente de la escritura, confirma la desaparición de un personaje de la crónica:

Tampoco creo que haga falta encarecerle a usted la importancia de asignarle otro nombre a don Victoriano si se decide a sacarlo en su novela, ya que andan por **ahí** con vida algunos parientes suyos que podrían quejarse, no así él, pues tengo entendido que **ya** murió. (p. 29)

-El adverbio *todavía* prolonga hasta el presente una relación fraternal de la que Mendioroz se siente excluido:

En cuanto a mis hermanos, desarrollaron a partir de entonces una especie de comunión afectuosa que todavía les dura y de la que yo por desgracia he quedado excluido [...] (p. 12)

-Las referencias deícticas espaciales son menos numerosas y se reducen a los adverbios *aquí* (ya anotado en la página 216, para inmediatamente anotar la ubicación exacta: Pamplona) y *ahí* (señalado en la cita anterior, indica un espacio impreciso vinculado con el escenario de sus recuerdos).

Constatamos, pues, la presencia de las marcas de enunciación y recepción en el texto que nos ocupa, verificando el cumplimiento de este rasgo propio del modelo epistolar.

Con todo, consideramos esencial responder a la razón por la cual Mendioroz se sirve de deícticos imprecisos cuya referencia no se desvela hasta el final de su crónica. Y la razón la encontramos en el narratario y la meditada adecuación del texto a su naturaleza: Aramburu-novelistas no precisa concreciones, es conocedor de las coordenadas espaciales y temporales tanto de la enunciación como del enunciado, sabe de la infancia de Mendioroz y sabe de la madurez de su cronista (hemos corroborado contactos personales y telefónicos durante la redacción de la crónica).

¿Por qué, entonces, explícita, justo al final y en un solo párrafo, no solo el marco espacial y temporal sino también su situación personal y profesional si su corresponsal parece conocer también su presente?

No cabe duda de que las referencias al marco espacial y temporal suponen el cierre formal esperado del discurso epistolar. En cambio, las escuetas referencias a su situación personal y profesional (“con mi bata blanca, mi

farmacia, mi mujer, que es una santa, y mis hijos, no tan santos, a los que quiero más que a mi vida.”) cierran la trayectoria vital de Mendioroz, que “siendo niño pasé nueve años con unos parientes míos de San Sebastián”, con el que se abre la crónica. El texto se presenta así como un universo cerrado y magistralmente trabado merced a la perspectiva del narrador: un Mendioroz, farmacéutico, esposo y padre mira a su pasado y se explica desde esa mirada.

Con todo, en las últimas referencias explícitas espaciales, temporales, personales y profesionales también creemos vislumbrar un guiño hacia el lector empírico: consideramos que dichas referencias suponen la última fase de una estrategia de intriga literaria que ha consistido en la presentación cronológica de la trayectoria vital de un personaje niño, inocente y frágil, y en el ocultamiento, para el lector empírico, del destino de esa criatura justo hasta el final de la misma. La consideración subliminal del lector empírico manifiesta cómo la estrategia epistolar se ha puesto muy sutilmente al servicio de la novela.

6) Posee un destinatario más específico y caracterizado que en otros tipos de texto.

La especificidad del destinatario, en nuestro caso, Aramburu-novelistas, la hemos corroborado en el comienzo de este epígrafe al analizar la caracterización de epístola aportada por Claudio Guillén (1998: 187) puesto que, para él, la co-presencia del receptor en el texto es un rasgo imprescindible de su identidad. Así hemos analizado una serie de elementos que lo singularizan: la homonimia con el autor empírico y sus efectos, la co-presencia en el mismo espacio y tiempo que el emisor, la relación con el emisor, la participación en la redacción de la crónica, la presencia verbal en la crónica a través de llamadas al recuerdo, a través de las llamadas a la verdad y a la privacidad del texto, y a través de las llamadas a la pertinencia de los contenidos.

De entre todos los rasgos, consideramos que, en este punto, es muy significativo subrayar la privacidad explícita del escrito de Mendioroz a Aramburu-novelistas:

Generosa como es, accedió a desvelarme numerosos secretos cuando le dije que tenía garantías del escritor a quien deseaba trasladarlos, de hacer irreconocibles y cambiarles los nombres a las personas trasuntadas. Para mayor seguridad, me pidió que lo persuadiera a usted a colocar la historia en Bilbao o en otro sitio que no fuera San Sebastián. (p. 97)

Sea por favor discreto con cuanto le he contado por escrito en estas hojas y con lo que me falta por contarle, que ya es poco. (p. 214)

Con ello se demuestra que el texto va dirigido exclusivamente a un solo interlocutor y será este el único que decodifique el texto en su integridad. Así el destinatario del texto, Aramburu novelista, se identificará con el denominado *lector modelo*¹⁰⁴.

A esta exclusividad propia del texto epistolar se le suma el carácter confidencial explícito y la aparente naturaleza “real” del narratario (nombre, oficio, orígenes...), factores todos ellos que contribuyen a dotarlo de una suerte de verdad, clave para la interpretación de la novela.

7) El sujeto presenta una marcada tendencia a la autorreferencialidad o auto-objetivación.

En la comunicación epistolar, en la que la inscripción de la situación de enunciación es un factor composicional, el texto se conforma a partir de un

¹⁰⁴ Patrizia Violi (1987: 158) identifica el lector modelo con el destinatario empírico de la carta en los siguientes términos: “[...] podemos al menos decir que el concepto de Lector Modelo o Lector Ideal describe la suma de competencias necesarias para lograr una adecuada comprensión del texto. [...] En esta instancia [la carta], el Lector Modelo no es una abstracción que refiere a una clase abierta de lectores reales sino que se reduce para coincidir con un lector singular, el destinatario empírico.”

mismo sujeto que es a la vez sujeto de la enunciación (narrador) y sujeto del enunciado. Cada uno de esos sujetos, siendo el mismo, se relacionará respectivamente con el contexto de la enunciación y con su propia historicidad. Esta duplicidad que permite al sujeto dirigirse a sí mismo, es la llamada autorreferencialidad.

Darcie Doll Castillo (2000) apunta las posibilidades narrativas que abre esta tendencia a la autorreferencialidad:

El sujeto en el discurso puede oscilar entre distintos modos en la relación consigo mismo o autorreferencia, pero en el caso de la carta, se manifiesta una profusa y constante recurrencia al modo del “comentario autorreflexivo” que consiste en adoptar un punto de vista exterior a uno mismo. Se trata de un desdoblamiento yo-yo: el yo es observador y observado y también es juzgado, compadecido, o comentado por el propio yo.

A la hora de reflexionar sobre este aspecto en el texto que nos ocupa, es fundamental partir de dos rasgos estructurales decisivos en su construcción, vinculados con la intención última del texto de dar testimonio de la vida de una familia: la presentación de toda la realidad en función del punto de vista de Mendioroz-adulto y la distancia temporal (*después de tantos años*), que separa al sujeto de la enunciación (Mendioroz-adulto) del sujeto del enunciado (Mendioroz-niño).

Como consecuencia de esto, el Yo, objeto de las referencias del narrador, no es siempre el mismo, alternará entre un Yo-adulto y un Yo-niño. Ello es producto del punto de vista que informa todo el texto: Mendioroz-adulto y autor recuerda lo percibido por Mendioroz-niño y, además, en algunos momentos, el acto mismo de percepción.

El Yo del Mendioroz adulto se manifiesta en el texto con distintas funciones:

-Juzgando en el presente comportamientos pasados:

Yo afirmo sin temor a equivocarme que aquel cura era el propietario de las vidas privadas de muchas personas. (p. 29)

-Reconociendo el desconocimiento de hechos determinantes para el destino de la familia:

(...) **yo** no tenía la menor idea de que por aquellas fechas mi primo Julen estaba metido hasta las orejas en la acción política clandestina. (p. 81)

La cosa cambiaría si estuviera usted interesado en las pesadillas de un pobre chaval, que es lo que en realidad era mi primo, aunque **yo** entonces, propenso a idolatrarlo, no me daba cuenta; un pobre y sumiso chaval sin cultura. (pp. 159-160)

-Explicitando su papel de escritor:

Con frecuencia, cuando se desvestía por las noches para ponerse el pijama, me llegaba a la nariz una vaharada de sudor rancio, de axilas e ingles poco ventiladas; olor menos agresivo desde luego que el pestífero de los pies de mi primo, pero, ¿cómo le diría **yo**?, más denso en su envolvimiento, más reposado y minucioso en su capacidad de aturdir y, en definitiva, igual de repulsivo. (p. 176)

También **yo** dejo en este punto mi crónica, no sin antes contarle para terminar que mi prima Mari Nieves aguantó por así decir hasta finales del 71 en casa de sus padres. (...) En cuanto a mí, (p. 215)

Por su parte, la reconstrucción del proceso de percepción de Mendioroz-niño es, posiblemente, el procedimiento narrativo más eficaz para presentar una realidad vivida y sentida y para subyugar a un lector empírico ante el destino de una mirada sensible y vulnerable. Así van a resultar inolvidables todos los episodios narrados bajo esta luz: desde la llegada de Mendioroz a San Sebastián hasta la tarde-noche de la muerte de Julia. Ilustramos con una cita de la llegada de Mendioroz a San Sebastián y el recibimiento de su primo Julen:

Julen iba delante con sus zancadas, su paraguas negro y una mano en el bolsillo de los pantalones; yo, detrás, cargado con un maletón de los de entonces, o sea, sin ruedas, y la caja de cartón donde mi madre había metido dos gallinas vivas de regalo para nuestros parientes. (p. 14)

No cabe duda de que, para ilustrar rigurosamente el procedimiento, sería necesario dar cuenta de cada uno de los momentos del episodio en los que Mendioroz-niño percibe e interpreta. Habitualmente al textualizar el proceso de percepción se hace necesario marcar con índices temporales cada una de las fases del mismo, pues Mendioroz-niño registra lo que va viendo y lo que va oyendo, y le otorga realidad y sentido en tanto en cuanto le afecta. Una realidad y un sentido que, en ocasiones, son fruto de una primera percepción errónea:

Echamos a caminar bajo la lluvia por calles desconocidas para mí. Julen era andarín y montañero, y enseguida me lo hizo sentir. Dijo que iríamos a pie, de donde yo deduje ingenuamente que no hacía falta usar el transporte público por ser corta la distancia que debíamos recorrer. No tardaron mis piernas en comprobar el error. Por la noche supe que mi tía había dado dinero a mi primo para el trolebús. Él excusó el gasto, supongo que por haberle puesto precio al trabajo de acompañarme a su casa. (p. 14)

Con frecuencia, los episodios así narrados tienen dos momentos: el primero sería el resultado de una primera impresión ingenua y el segundo añadiría a esa impresión otro elemento perteneciente a la hipocresía del mundo adulto.

Y otro día en que llovía a cántaros y soplaban un ventarrón de cuidado, mi tía me apremió a que dejara de envolver jaboncillos y me fuera a jugar a la calle. Yo quise decirle que prefería quedarme en casa, pero no me dejó hablar.

Por ser pronto, el centro Ibai se hallaba cerrado. Conque corrí a refugiarme de la lluvia bajo el saliente de un balcón, y estando allí, solo y expuesto al frío, vi entrar a Txomin Ezeizabarrena en el portal de casa de mis parientes y salir de él al cabo de veinte o treinta minutos. (p. 104)

La elección y la ejecución de tal perspectiva es un factor determinante en la conformación del texto. Por una parte, la mirada de Mendioroz-niño otorga a la realidad contemplada la incertidumbre del descubrimiento y, por otra, esa dinámica de apariencia-realidad atravesará toda la crónica; así: la militancia de Julen, la labor de don Victoriano, el embarazo de Mari Nieves, la boda, la religiosidad de Maripuy, la muerte de Julia... tendrán una cara y una cruz que, de la mano de Mendioroz, el lector también irá descubriendo. Esta dicotomía, de carácter semántico, encontraba su paralelismo pragmático en el apartado 2.2.1 *Dos textos*. También en este punto “nada es lo que parece”.

Aramburu elabora cada uno de los planos constructivos de la novela en convergencia hacia una unidad de sentido y, a su vez, adiestra al lector en una suerte de lectura que le conduzca a tal fin.

8) La carta manifiesta como factor relevante el hecho de configurarse como discurso orientado al discurso ajeno o del otro, y modela su discurso en el contexto de una respuesta anticipada a los discursos ajenos.

Es indudable que la redacción de la crónica se adecua¹⁰⁵ a las condiciones de escucha del narratario y a la naturaleza de la relación establecida¹⁰⁶. En nuestro

¹⁰⁵ Mijail Bajtín (1986: 52), partiendo de la naturaleza dialógica del pensamiento humano sobre la consideración de la respuesta del interlocutor en la elaboración del discurso previo a tal respuesta, afirma: “La epístola se caracteriza por una aguda sensación del interlocutor, del destinatario; ésta, igual que la réplica de un diálogo, va dirigida a un hombre determinado, calcula sus posibles reacciones, cuenta con su posible respuesta, etc. Esta orientación al interlocutor ausente [...] puede ser más o menos extensiva.”

¹⁰⁶ Claudio Guillén (1998: 187) considera que uno de los rasgos diferenciadores de la carta frente a la novela, a la autobiografía o al diario íntimo reside en la orientación de la comunicación epistolar: “La carta no es ni novela, por más que sea ficcional, ni autobiografía, ni diario íntimo. [...] Y para acotar las distinciones se vuelve necesario hacer hincapié en la orientación de la comunicación epistolar, en su carácter de expresión orientada y dirigida hacia su aceptación por un receptor o unos receptores situados en un común entorno; en unas circunstancias previas, compartidas y envolventes, en un mundo convivido.”

caso el grado de adecuación viene determinado por dos circunstancias ya analizadas: por una parte la crónica es la respuesta a una petición muy concreta¹⁰⁷ por parte de una voz autorizada en el oficio de escribir y conocedora del mundo representado y, por otra, en el mismo texto se explicita el proceso de composición, resultando ser un texto redactado fragmentariamente con la participación del narratario para corroborar, por parte de Mendioroz, la pertinencia de los contenidos tratados.

Ambos aspectos han sido analizados y ejemplificados en los apartados anteriores, resultando así un texto redactado a la medida del receptor. Mendioroz se ha cuidado mucho de complacer la petición de su narratario a la hora de redactar la crónica, lo que se manifiesta en las alusiones continuas al mundo conocido, a la posible modificación de los contenidos y a las limitaciones que el ejercicio de la escritura impone a un neófito.

Remitimos a los apartados relacionados con la construcción de la novela en el apartado de la Autobiografía y con el receptor en el apartado de la Epístola.

9) La carta manifiesta una fuerte tendencia a la autorreferencia.

El ejercicio de la escritura y la consciencia manifiesta de dicho ejercicio en la carta supone la referencia frecuente a la carta misma. Así en los escritos

Ana M^a Barrenechea (1990: 53), por su parte, subraya este rasgo de la epístola con otros términos: "Así se revela un rasgo que destacan constantemente en la epístola: la adecuación estratégica al destinatario."

¹⁰⁷ Claudio Guillén (1998: 183) denomina *disposición retórica* a una de las dos dimensiones de la epistolaridad que consiste en "[...] el compromiso de quien al escribir se encuentra ante todo con la obligación de tratar determinado asunto. No brotan al propio tiempo el lenguaje y el mensaje, la forma y el tema. La prioridad la tiene para empezar, o mejor dicho, antes de empezar, aquello acerca de lo cual toca escribir. El escritor cumple un encargo. El escritor se dispone, 'se pone' a desarrollar cierto tema, a hacer frente a cierta situación, en suma, cierto programa; y digo desarrollar porque es probable la intervención en tales casos de la *amplificatio* y otras habilidades de las que hablarán los tratados de retórica, hasta Erasmo en su *De copia verborum*."

epistolares no solo significa el contenido propiamente dicho, sino que el mismo continente, merced a la autorreferencialidad, se significa a sí mismo.

Darcie Doll Castillo (2000) diferencia este doble nivel de significación: “por una parte un contenido narrativo-descriptivo, pleno muchas veces de informaciones diversas y, al mismo tiempo, la capacidad de la carta de significar su propia comunicatividad”.

En nuestro texto, Mendioroz menciona explícitamente su escrito en cinco ocasiones, y lo hace con términos distintos estratégicamente situados (Tabla 14):

	Términos	Capítulo
Primera mención	“(…) al cual me niego a nombrar en este escrito , no podía mantenernos ni a mí ni a mis hermanos.” (p. 11)	Primera cena.
Segunda mención	“(…) he considerado preferible que la narración de mis recuerdos tenga un comienzo a que no tenga ninguno.” (p. 12)	Primera cena.
Tercera mención	“No quiero acabar este tramo de mis recuerdos sin referirle el episodio de las nueces, pues aunque ahora lo tengo por una chiquillada, y sin duda lo es, entonces me impresionó.” (p. 35)	El episodio de las nueces.
Cuarta mención	“Tampoco fui testigo de todos los hechos que me propongo relatarle en este tramo de recuerdos , sino que de algunos ocurridos sin que yo hubiese tenido ocasión de presenciarlos recibí noticia más tarde […]” (p. 97)	En busca de un yerno.
Quinta mención	“También yo dejo en este punto mi crónica , no sin antes contarle para terminar que mi prima Mari Nieves aguantó por así decir hasta finales del 71 en casa de sus padres. […] En cuanto a mí” (p. 215)	Otro desenlace.

Tabla 14: Menciones de Mendioroz a su escrito.

Si leemos sucesivamente, y en el mismo orden de aparición, los términos con los que denomina su texto, nos encontramos la siguiente secuencia: este escrito /

narración de mis recuerdos / tramo de mis recuerdos / tramo de recuerdos / mi crónica. El texto de Mendioroz comienza siendo “este escrito” y termina convertido en “mi crónica”; para ello ha sido necesario recordar y contar, “narración de mis recuerdos”, con un orden y en distintos periodos de tiempo: “tramo de mis recuerdos” y “tramo de recuerdos”. Las menciones que Mendioroz hace a su texto no solo marcan las etapas del devenir de la crónica, sino que también son índice de su *modus operandi* (recuerda por periodos y narra).

Mendioroz a lo largo de todo el texto transforma “este escrito” en “mi crónica”; así, de un texto informe e impersonal -“este escrito”- pasamos a la denominación de género periodístico con unas características definidas, precedido de un posesivo en primera persona -“mi crónica”-. Ello es revelador, por una parte, de la seguridad que va adquiriendo en la tarea de escribir que, desde el comienzo, considera ajena y, por otra, de la creciente implicación personal en la misma.

Esa inseguridad en la escritura se pone de manifiesto bien con alusiones a la dificultad de expresión:

El dicho apetito o furor, que quizá no fuera tal, pero **yo no sé expresarme de otro modo**, determinaba sus actos, probablemente también sus pensamientos y sus sueños. Bien pudiera ocurrir, no obstante, que estas no sean sino figuraciones mías. Por si acaso no las tome usted demasiado en serio. (p. 27)

Su cara traslucía una especie de serenidad enojada. **Admito que no sé expresar esto con precisión**; pero, fuera como fuese, yo no la dejaba de mirar por cuanto algo que emanaba de sus facciones (dignidad, temple, contención?) y, sobre todo, de sus ojos, me preservaba del miedo (p. 121),

bien con alusiones a la dificultad de comprensión:

Así y todo, los dos primeros meses, día arriba, día abajo, reinó en casa un ambiente tranquilo, como de espesa y silenciosa resignación, **no sé si usted me entiende**, y ello debido seguramente a que la pequeña Julia apenas se hacía oír. (p. 172)

No cabe duda de que dicha inseguridad se va aminorando hasta el punto de estimar en su texto una unidad y unos rasgos propios tales como para clasificarlo de “crónica”.

Es el momento de reflexionar sobre las implicaciones que conlleva la adscripción del escrito final de Mendioroz al género de la crónica. En este punto, y puesto que Mendioroz se considera ajeno al mundo de las letras, cabría preguntarse qué entiende Mendioroz por crónica. La respuesta nos la da el mismo texto. Mendioroz y su tía Maripuy regresan de contemplar el paso de Franco por la calle de Hernani:

Indiferente a la réplica, mi tía refirió por extenso su **crónica** particular del paso del Jefe del Estado por la calle de Hernani, y aunque en verdad no alcanzamos a verlo desde la acera sino durante una veintena de segundos, y quizá exagere, ella recordaba detalles como para llenar un libro. (pp. 79-80)

Por el contexto en el que se emplea el término, la crónica parece responder a una definición común de tal género. Para Cebrián Herreros, M. (1992: 88):

[Es] la información sobre unos hechos ocurridos durante un período de tiempo desde el lugar mismo o próximo a donde han ocurrido por un informador que los ha vivido como protagonista testigo o investigador y que conoce las circunstancias que lo rodean.

Tal denominación aplicada al texto corroboraría su ubicación en la orilla de lo aparentemente “real”. No cabe duda de que Mendioroz invita a hacer una lectura con las premisas de un género tejido a base de hechos ocurridos y desde una posición testimonial. La adscripción genérica resulta ser un procedimiento

más que converge con los anteriormente analizados, para hacer del texto la materia real sobre la que construir una novela.

Con todo ello, no solo constatamos la presencia evidente de autorreferencialidad en nuestro texto, sino, y lo que es más interesante, la información que transmite. Esas marcas de autorreferencialidad consideradas de forma aislada atestiguan la existencia del escrito, la consciencia de la escritura y el modo de lectura y, consideradas en su conjunto y según el orden de aparición, aportan una información esencial relacionada con la dinámica de la construcción del texto y el grado creciente de implicación del emisor en el mismo.

10) El mundo construido en la carta se instala como un mundo de sobrentendidos.

Como estamos comentando, la crónica de Mendioroz se presenta como una forma de diálogo diferido en tiempo y espacio y dirigida a un solo destinatario vinculado con el emisor por una relación de vecindad en un mismo barrio. La exclusividad del destinatario implica, como hemos analizado, la selección de contenidos, la adaptación del discurso al interlocutor y su respuesta y, lo que ahora nos ocupa, la presencia en el texto de sobrentendidos.

Los sobrentendidos que se refieren en el texto aluden, por una parte, al conocimiento de la trayectoria vital de Mendioroz:

Yo, señor Aramburu, por las razones **que usted conoce**, siendo niño pasé nueve años con unos parientes míos de San Sebastián. (p. 11)

Como sabe, me aficioné por entonces a pescar en el puerto, en compañía de dos chavales de mi edad, amigos del barrio (p. 185),

al conocimiento de la familia de adopción:

Ya bien **sabe usted** que mi tía fue relacionada durante años, y puede que hoy todavía lo siga siendo entre los últimos viejos de Ibaeta, con el tortazo aquel que le arreó al cura en plena calle (p. 214),

al conocimiento del contexto (ya aludido en el apartado 2.4.1. en el que se justificaba la idéntica situación ficcional, espacial y temporal de Mendioroz y de Aramburu-novelistas):

[...] **como usted sabe** de sobra, señor Aramburu, por cuanto vivió largos años en el número 4 de aquel arrabal, suburbio o lo que fuera. Doy por seguro que dicha circunstancia me exime de describir el sitio. (p. 16)

Todos ellos, además de privar al lector intruso de informaciones valiosas que, al ser conocidas por los interlocutores, quedan implícitas en el texto, también le recuerdan permanentemente que el texto no le está destinado, que tiene un carácter confidencial y que, con su lectura, conculca el derecho a la privacidad.

Es indudable que la supresión de informaciones compartidas es una consecuencia de la confidencialidad propia de la carta. Biruté Ciplijauskaitė (1998: 65) cita a Janet Gurkin:

[...] apunta como factor esencial de la epistolaridad la confidencialidad –lo que no permite que se quede en monólogo- y realza su efecto final como autodescubrimiento. Es interesante su insistencia en el espacio particular de la carta: ni tú, ni yo, sino nosotros, que permite llegar a una comunicación que va más allá de la relación corriente, de las apariencias, y del tiempo. Es lo que hace más difícil la lectura al intruso: las alusiones encodadas; datos conocidos sólo a los dos corresponsales;

En la novela que nos ocupa se hace necesario diferenciar entre aquellos sobrentendidos que obvian una información de un componente de la diégesis (todos los ejemplos anteriores) y un sobrentendido singular que origina la novela: la promesa.

Así, de entre todos los sobrentendidos, la promesa resulta ser el origen y el pretexto de la novela: por una promesa, solo aludida, Mendioroz escribe su experiencia real para que Aramburu-novelistista recree los materiales y los transforme en novela. ¿En qué términos se realizó? ¿A qué se comprometieron y por qué? Mendioroz refiere la promesa en su texto con idénticos términos en dos momentos distanciados por 184 páginas, cual si de una fórmula ceremonial se tratara. De tal pacto solo conocemos que Aramburu novelista se comprometió a no desvelar los nombres:

[...] **en cumplimiento de la promesa que me hizo**, le asigne un nombre ficticio, no importa cuál con tal de que sus parientes, sus vecinos y ella misma no puedan identificar a la persona nombrada. (p. 28)

Y Mendioroz a contar aquellos años de su infancia:

[...] sin que los chismosos, que eran muchedumbre, entendiesen las razones del suceso que yo le voy a contar a usted ahora **en cumplimiento de la promesa que le hice**. (p. 212)

Años lentos nace del incumplimiento de un pacto cuyos términos exactos desconoce el lector. Aramburu no solo se sirve del sobrentendido para dar credibilidad al modelo de discurso seleccionado, sino que también se apropia de dicho recurso para justificar el acto de escritura de Mendioroz y suscitar preguntas en el lector empírico. La construcción de la novela a partir de un elemento tácito propone una lectura en busca de respuestas. De este modo, la promesa no revelada en su totalidad e incumplida por Aramburu-novelistista, se insta al lector intruso a situarse del lado de Mendioroz en busca de los términos y de las razones de un pacto por él sí cumplido.

11) Tránsito fronterizo entre lo literario y lo no literario: Privado / Público

Hasta aquí hemos analizado distintos rasgos textuales que, en su confluencia, conforman el llamado discurso epistolar. Darcie Doll Castillo (2000), en este último punto de la caracterización de la carta privada, reflexiona sobre la labilidad de la frontera entre lo literario y lo no literario en una práctica discursiva no exclusiva del ámbito de la literatura. Estamos, pues, en una consideración delicada y al margen de los rasgos configuradores de la carta. Pese a ser un rasgo extratextual, en nuestro caso merece más que una reflexión, ya que ese tránsito entre lo no literario y lo literario (permítase la alteración de los términos iniciales) se evidencia en la redacción de la crónica de Mendioroz.

La posibilidad de la literatura en el discurso epistolar es un aspecto de reflexión permanente en los distintos estudios consultados, dada la no exclusividad literaria de tal discurso. En este sentido se pronuncia Beltrán Almería (1996: 240): “La otra gran dimensión de la carta es que puede servir tanto para dar acogida a géneros cotidianos como a géneros literarios; esto es, que bajo una misma apariencia tenemos cartas comunes y cartas literarias.” Pagés-Rangel (1997: 6) apunta la ilusión de no ficcionalidad¹⁰⁸ de la carta, junto con la autobiografía, la memoria y el diario, como el posible motivo de una

¹⁰⁸ Claudio Guillén (1998: 183) considera que la epistolaridad, además de la dimensión retórica entendida como “el compromiso de quien al escribir se encuentra ante todo con la obligación de tratar determinado asunto”, cuenta con otra dimensión que denomina la ficcionalidad: “[la ficcionalidad] aparece en los manuales epistolares como una semilla, una querencia, y en ciertos casos, como un componente explícito y significativo.” Más adelante, Guillén (185) explica ese proceso de ficcionalización haciéndolo compatible con la ilusión de no ficcionalidad aludida por Pagés-Rangel, en los siguientes términos: “Reconozcamos así que si bien la carta no ofrece de entrada entornos envolventes y espacios alternativos, sí puede desencadenar una fuerza de invención progresiva, parcial sin duda, pero decisiva y quizás irreversible; y de tal suerte puede ir moldeando poco a poco ámbitos propios, espacios nuevos, formas de vida imaginada, ‘otros mundos’. Es lo que llamaríamos un proceso de ficcionalización. La carta es en muchos niveles una liberación. El escritor puede ir configurando una voz diferente, una imagen preferida de sí mismo, unos sucesos deseables y deseados, y en suma, imaginados, pero mucho cuidado, dentro del mundo corriente y cotidiano de los destinatarios y de los demás lectores. [...] Percibimos una ficcionalización dentro de lo que pretende no serlo, o sea, desde la ilusión de la no ficcionalidad. Esta condición dual es decisiva.”

consideración secundaria en la familia de la literatura. Pedro Salinas (1981: 238) da un paso más allá admitiendo la posibilidad de un deslizamiento, en un mismo texto, de lo no literario a lo literario. Sus palabras, pese a la extensión, son ineludibles:

[...] la carta es terreno tan resbaladizo, que la intención estrictamente humana, de comunicarse con otra persona por escrito, al tener que servirse inevitablemente del lenguaje, puede deslizarse al otro lado de las fronteras de lo privativo, sin que el autor se dé cuenta apenas, y convertirse en intención literaria.

Porque el lenguaje tiene sus misteriosas leyes de hermosura, sus secretas exigencias, también, que tira del que escribe. Es muy difícil que la persona que se pone a escribir no sienta, dese o no cuenta de ello, prurito de hacerlo bien, de escribir bien. Y si lo logra, la pena que le aguarda, ya sabemos cuál es; la caída de Ícaro, de los cielos limpios - lo privado- a las aguas dudosas -la publicidad.

La cita de Salinas verbaliza con gusto y precisión el tránsito del texto de Mendioroz entre la escritura concebida como material para una novela y su transformación en pura literatura. Recordamos que en el apartado 2.3. *El pacto novelesco: de la promesa incumplida al testimonio de una redención*, aludíamos a esa transformación del texto y su valoración, por parte de Aramburu-novelistas, como una razón de peso para justificar la ausencia de la novela prometida y la publicación del texto inalterable de Mendioroz. Como consecuencia de esta decisión Salinas también nos lo ilustra, “la pena que le aguarda” es la pérdida de la privacidad, en nuestro caso, por exclusiva voluntad del destinatario y, por ello, sin el consentimiento del emisor.

Pero es Mendioroz quien responde con aparente ingenuidad, inexperiencia literaria y cierta condición de inferioridad al requerimiento de su interlocutor con la redacción de un texto situado, en principio, en los márgenes de la literatura. No va a ser, pues, la elección de un género establecido la puerta para

la consideración literaria del texto, ni siquiera exclusivamente valores lingüísticos y estilísticos; hablamos de estilo, y de estilo en los términos que refiere René Wellek (1970: 342):

Tenemos que hacernos literariamente críticos para ver la función del estilo dentro de una totalidad que inevitablemente apelará a valores extralingüísticos y extraestilísticos, a la armonía y coherencia de una obra de arte, a su relación con la realidad, a su penetración en un sentido, y por lo tanto a su alcance social y generalmente humano.

Mendioroz se distancia del oficio canónico de escritor y al “expresarme como me diera la gana, con precisión pero sin cuidado de la estructura ni del estilo” (p.12) consigue presentar un universo verosímil desde una mirada conmovedora. Consigue entrar en la literatura.

Antonio García Berrio, al abordar el problema de la literariedad mediante los usos literarios del lenguaje, diferencia dos categorías: la literariedad y la poeticidad. Entiende por literariedad “como conjunto de propiedades y peculiaridades lingüístico-estéticas de un texto [...], supone una realidad cultural reconocible y como tal puede ser concebida en términos de tradición cultural convencionalizada” (García Berrio 1989: 53). Así la literariedad, como opción con la que se comprometen el escritor y el lector, puede completarse con el fenómeno estético de la poeticidad¹⁰⁹, entendida como “un resultado de raíces sentimentales e imaginarias que se vincula a la completa y compleja globalidad textual de la obra literaria.” Así la poeticidad se sustentará en la palabra para elevarse hacia otros ámbitos del sentimiento y de la imaginación, “la poeticidad no puede ser una inocente ‘cuestión de palabras’; fenómeno de complejidad muy superior, empieza sin embargo por las palabras” (García Berrio 1989: 54).

¹⁰⁹ García Berrio (1989: 54). Anteriormente hemos definido el concepto de poeticidad por García Berrio en términos similares.

Si el texto de Mendioroz ve la luz en su integridad es porque su destinatario y primer crítico, Aramburu-novelistas, ha quedado seducido, merced a la poeticidad que destila el texto, hasta el punto de renunciar a su proyecto inicial y de textualizar (*Apunte 38*), al modo de Mendioroz, un recuerdo de Visentico. Dicho recuerdo por una parte lo vincula definitivamente al mismo pasado recreado y, por otra, es un índice definitivo de aprobación del contar de Mendioroz. (Reproducimos y comentamos el *Apunte 38* en el apartado 2.3. *El pacto novelesco: de la promesa incumplida al testimonio de una redención*).

Hasta aquí hemos vinculado el texto de Mendioroz al modelo autobiográfico y al modelo epistolar con todas las salvedades anotadas. Es claro que la atención a los modelos supone una continuidad de la literatura y que, a partir de la elección del modelo, el escritor mantiene o modifica determinados artificios con el fin de dotar de individualidad a su texto.

Aramburu se sirve de géneros que se conforman con elementos del mundo real para cuestionar la creación literaria. Con ello otorga categoría literaria a un escrito en forma de carta en la que un farmacéutico cuenta parte de su pasado a un vecino de su barrio. Y con ello reivindica desde la misma ficción los géneros calificados de menores, las voces no autorizadas en el selecto mundo de la literatura y, sobre todo, el buen uso de la palabra en el seno de un universo imaginado capaz de conmover al lector.

c) Lazarillo de Tormes

Al iniciar el estudio de la novela (en el apartado 2.2.1. Dos textos) Senabre y Pozuelo Yvancos, avisaban de la importancia que *Lazarillo de Tormes*¹¹⁰ iba a tener en la configuración de la crónica de Mendioroz. Si releemos la referencia en la reseña, Senabre (2012) precisa: “Se trata del **modelo clásico** fundado por Lázaro de Tormes, repetido en el Buscón quevedesco y cuya fecundidad alcanza a *La familia de Pascual Duarte*, de Cela: la **carta** en la que se **narra la propia vida** a petición de otra persona”. Por su parte Pozuelo Yvancos (2012) caracteriza la crónica como “[...] un relato que sigue visiblemente la **estela** de *Lazarillo de Tormes*, en que de **forma autobiográfica** el protagonista, Txiki Mendioroz, relata su vida en una **carta** dirigida a Fernando Aramburu, para que el novelista escriba una novela sobre ella”.

Ambos críticos destacan dos rasgos coincidentes entre *Lazarillo de Tormes* y la crónica de Mendioroz: la forma autobiográfica y el arquetipo de la carta¹¹¹.

¹¹⁰ No es la primera vez que encontramos ecos de *Lazarillo de Tormes* en la obra de Fernando Aramburu; así en *Fuegos con limón*, Juan Manuel Díaz de Guereñu (2005: 61) alude a la picaresca refiriéndose tanto al Buscón como al Lazarillo en estos términos: “*Fuegos con limón* muy bien puede leerse como una actualización de los moldes de la picaresca, puesto que su protagonista y narrador, débil o poco capaz, busca sobrevivir frente a la jauría amenazadora de sus semejantes mediante astucias y engaños. Pícaros son los miembros de La Placa, que incurren una y otra vez en picardías, burlas y estropicios, y viven del fingimiento constante y el engaño.” Por su parte Alberto Moyano (2000: 85) recoge unas declaraciones en las que el mismo Aramburu relaciona el argumento de *Los ojos vacíos* con *Lazarillo de Tormes*: “Esta figura, el Lázaro, me ha obsesionado durante muchísimos años y, en esta novela, elegí como protagonista y narrador a un personaje similar: un niño bondadoso que se ve sometido a una serie de circunstancias negativas que le transforman hasta convertirle en un ser como los demás, alguien que, cuando le viene bien, recurre a la mentira o a la pequeña trapacería. La relación con el Lazarillo es, en este caso, evidente y deliberada.”

¹¹¹ Francisco Rico (1982: 36) considera la funcionalidad de la autobiografía y de la carta en el Lazarillo: “El vehículo autobiográfico de la carta -valga recordarlo aún- permitía contrabandear el humilde tema del Lazarillo con el disfraz de historicidad y género literario familiar que exigían los tiempos; pero el recurso al molde epistolar, dado el carácter del contenido, pedía a su vez un pretexto. Lo conocemos de sobras: Lázaro escribe para explicar el caso; el caso explica qué y cómo escribe Lázaro.” Para M^a de los Ángeles Rodríguez Fontanella (1996: 195), que también adscribe la novela al modelo autobiográfico y epistolar, añade la “autoconciencia” que para Lázaro implica la selección de experiencias para explicar el caso: “Literariamente la novela se presenta como una autobiografía, mecanismo rememorativo idóneo, conjugado con el de la

Hasta aquí, y siguiendo el estudio de los diferentes pactos planteados, hemos analizado el pacto autobiográfico y el epistolar considerando la naturaleza diegética del narratario de la crónica de Mendioroz. Este va a ser sin duda el elemento divergente en la construcción de ambas novelas. Si bien los dos textos comparten la forma autobiográfica y el arquetipo de la carta, difieren sustancialmente en las funciones asignadas al destinatario de la misma: en *Lazarillo de Tormes*, “*Vuestra Merced*” justifica el ejercicio de escritura de Lázaro y la fenomenicidad de la carta. En *Años lentos*, Aramburu-novelistas, además de cumplir las mismas funciones que “*Vuestra Merced*”, interviene en el texto con la pretensión de servirse del escrito recibido para redactar unos *Apuntes* que, a su vez, serían el borrador de una novela. La carta de Mendioroz es leída minuciosamente por su interlocutor y es la lectura y el poder transformador de esta la que viene a subvertir los planes iniciales.

En *Lazarillo de Tormes* es la carta; en *Años lentos* la carta (la crónica de Mendioroz) nace como el material de una novela para devenir en novela, merced al poder transformador de la lectura evidente en la misma diégesis¹¹².

No cabe duda de que es la funcionalidad otorgada a la carta la que va a dotar a su interlocutor de mayor o menor grado de presencia en la novela. Así *Vuestra Merced* es quien solicita las explicaciones y a quien se dirige Lázaro como si de un “acto de obediencia”¹¹³ se tratara. Su presencia jalonará todo el texto como

‘carta de relación’ para explicar ‘el caso’. [...] De esta forma, la autobiografía-carta implica autoconciencia de la virtud trascendente que obraron, en la personalidad de Lázaro, las experiencias seleccionadas a aquel fin explicativo”.

¹¹² Umberto Eco (1986: 523) expresa ese poder transformador de la lectura que consideramos que experimenta Aramburu-novelistas, con irremplazables palabras: “[...] volevo, con tutte le mie forze, che si disegnasse una figura di lettore il quale, superata l’iniziazione, diventasse mia preda, ovvero preda del testo e pensasse di no voler altro che ciò che il testo gli offriva. Un testo vuol essere un’esperienza di trasformazione per il proprio lettore.” (quería, con todas mis fuerzas, que se perfilase una figura de lector que, superada la iniciación, se convirtiera en mi presa, o sea, en la presa del texto, y pensase que solo podía querer lo que el texto le ofrecía. Un texto quiere ser una experiencia de transformación para su lector).

¹¹³ Claudio Guillén (1957: 268) califica de carta de Lázaro como un “acto de obediencia”.

interlocutor del mismo y se asomará a la narración solo en el capítulo final para aportar dos datos:

En el cual día de hoy vivo y resido al servicio de Dios y Vuestra Merced. (p. 200)¹¹⁴

En este tiempo, viendo mi habilidad y buen vivir, teniendo noticia de mi persona el señor Arcipreste de San Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced [...] (p. 201)

Esto fue el mismo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella Cortes, y se hicieron grandes regocijos, como Vuestra Merced habrá oído. (pp. 204-205)

Así, por una parte, el lector sitúa a *Vuestra Merced* en el mismo contexto temporal que Lázaro y el Arcipreste y, por otra, tiene conocimiento de la relación de amistad entre *Vuestra Merced* y el mismo Arcipreste. Con todo, es evidente que contamos con escasos datos del interlocutor de Lázaro, pero es indudable que se trata de una presencia medida en función del sentido último de la novela.

No ocurre lo mismo con *Años lentos*, donde la carta, como ya hemos anotado, resulta ser la primera fase de un proceso para terminar siendo el resultado del mismo. Hemos analizado los índices de presencia de Aramburu-novelistas en la crónica y hemos constatado que, al compartir tiempos y espacios de la infancia con Mendioroz (que vienen a ser las coordenadas del mundo narrado), la presencia del destinatario se manifiesta continua e insoslayable. La imbricación de ambos interlocutores en el universo narrado es esencial para dotar al texto de elementos de *verdad*. La carta de Mendioroz se prolonga en la novela generando, tras la lectura, unos *Apuntes* ficticios con base en esa aparente *verdad*, y cuyo autor resulta ser el mismo interlocutor, Aramburu-novelistas. Así

¹¹⁴ Citamos por *Lazarillo de Tormes* (1985), Madrid: Cátedra.

el destinatario de la carta y autor de los *Apuntes* que, recordemos, es lector para ser escritor, requiere estar presente a lo largo de toda la novela para engarzar con sentido ambos textos.

Pese a las divergencias marcadas en cuanto a funcionalidad de la carta y a la naturaleza del narratorio (en coherencia con el sentido de cada uno de los textos) creemos no equivocarnos al afirmar que Aramburu tuvo presente *Lazarillo de Tormes* en la construcción de su novela.

A esta afirmación debemos añadir las palabras de Aramburu recogidas en una entrevista con motivo de la publicación de *Ávidas pretensiones* en la que declara:

Como hago a menudo, durante el proceso de escritura he mantenido el diálogo con una obra de algún escritor, frente a la cual defino mi estilo, los asuntos, el orden de la novela, etc. No quiere decir que haga lo mismo, sino que me estoy definiendo continuamente. Antes de empezar el trabajo por la mañana, leo unas líneas, un par de páginas. A veces, para empaparme de su música, otras veces por distanciarme, en todo caso, me estoy definiendo todos los días, mientras escribo, con respecto a esa obra.¹¹⁵

Aramburu, según sus declaraciones, no solo no oculta su *modus operandi* durante el proceso de la escritura, sino que, en la crónica, se vale de las palabras del mismo narrador, declarando su escaso bagaje literario para incluir en el mismo *Lazarillo de Tormes* y así poder justificar la construcción y el estilo de su texto como fruto de la influencia de sus lecturas escolares:

[...] a mí, que he leído tantos libros científicos y de mi especialidad, no me gusta mucho la literatura, ya lo sabe usted. (p. 97)

Lleno de confianza a causa de las buenas notas obtenidas al examinarme de los *Milagros de Nuestra Señora* y de *Lazarillo de Tormes*, fui retardando la lectura de

¹¹⁵ Corresponde al extracto de una entrevista realizada por Pablo Beceiro (2014) para rtve.es.

Los sueños, hasta que la víspera del examen me encontré con que aún no había pasado de la página veinte. (p. 206)

El lector empírico, conocedor de la literatura española, *oye*, desde el principio de la crónica hasta el final de la misma, no solo ecos de la voz de Lázaro sino que también percibe una similar factura en la conformación del personaje a partir de los distintos episodios de los que es testigo. Con ello no pretendemos adscribir la crónica a la novela picaresca¹¹⁶, pero sí demostrar que *Lazarillo de Tormes* actúa como un plano de referencia en su construcción. Nos encontramos, de nuevo, ante una relación hipertextual por la cual la crónica de Mendioroz (hipertexto) es tal merced a un texto anterior, *Lazarillo de Tormes* (hipotexto), con el que comparte elementos constructivos y de significado.

De hecho Senabre, en la citada reseña, además de señalar la convergencia en el modelo de carta en el que se narra la vida a petición de otra persona, añade dos *marcas de origen* que permanecen visibles, tales como:

- las fórmulas apelativas con las que se inicia la identificación del narrador:

Pues sepa Vuestra Merced ante todas las cosas que a mí me llaman [...] (*Lazarillo de Tormes*, p. 99)

Yo, señor Aramburu, por las razones que usted conoce, siendo niño pasé nueve años [...] (*Años lentos*, p. 11)

- la similitud de expresiones genuinas de *Lazarillo*:

Y por esto y por otras cosillas que no digo salí dél (*Lazarillo de Tormes*, p. 184)

¹¹⁶ Lázaro Carreter, en su imprescindible estudio sobre *Lazarillo de Tormes en la picaresca* (1978: 206-207) señaló una serie de hallazgos constructivos esenciales para la redacción de *El Guzmán de Alfarache* y la creación del género que distan considerablemente de la crónica:

“a) la autobiografía de un desventurado sin escrúpulos, narrada como una sucesión de peripecias, es decir, con fórmula radicalmente diversa de la que caracteriza a *la novella*;

b) la articulación de la autobiografía mediante el servicio del protagonista a varios amos, como pretexto para la crítica; y

c) el relato como explicación de un estado final de deshonor.”

Por eso, y por otras cosillas que no hacen al caso, a mí [...] no me gusta la literatura (*Años lentos*, p.98)

Sobre este sacerdote yo podría contarle muchas cosas y algunas cosillas siempre que lo considerase usted útil para su novela.¹¹⁷ (*Años lentos*, p. 29)

Con ello Senabre, sin ser exhaustivo, invita a multiplicar la lectura como si de un palimpsesto se tratara.

Y así, guiados por esta invitación, no nos resistimos a señalar otros datos reveladores de esta presencia confesa y manifiesta que enriquece la lectura y sitúa al texto en el espectro de la literatura.

Tanto Lázaro como Mendioroz responden a la petición de un superior dando cuenta de sus respectivas vidas. Para ello, como hemos señalado, ambos adoptan la forma de carta autobiográfica y asumen las dos consecuencias que, según Pozuelo Yvancos (1993: 218), ello comporta:

Ahora bien, hay otro fenómeno significativo en este narratorio de la autobiografía: normalmente se trata de una persona superior, honorable sin duda alguna, un *Vuesa Merced*, cuya mayor relevancia implica dos cosas, al menos: en primer lugar un cierto aminoramiento del carácter privado, pues la vida de uno no sólo se narra, se *eleva*, por medio de este pacto retórico, a un superior. La segunda consecuencia es el propio estatuto de sinceridad y autenticación que supone la relevancia social y personal del narratorio.

En ambos casos, y con las consecuencias derivadas de la citada superioridad del narratorio, hemos de añadir el elemento definitorio en la vinculación de ambos textos ligado a la autobiografía: “[La] construcción autobiográfica implica la contemplación del mundo desde la perspectiva del narrador”¹¹⁸. Tanto Lázaro¹¹⁹

¹¹⁷ Añadimos esta cita a las anotadas por Senabre por la referencia explícita al sacerdote en coincidencia con la referencia de Lázaro al fraile de la Merced.

¹¹⁸ Lázaro Carreter (1978: 213) lo considera un “rasgo esencial” de la novela picaresca y recuerda, a continuación “lo que con ‘rasgo esencial’ queremos decir nosotros: no un factor más o menos común e incorporable a una definición, sino un dato argumental o constructivo, sujeto, bien a reiteración, bien a manipulaciones por escritores posteriores”.

como Mendioroz escriben desde un presente maduro, desahogado y, en cierto modo, triunfante; con ello justifican o explican esa situación personal presente. Consideramos que la común elección de la perspectiva narrativa es la causa que origina gran parte de las convergencias entre ambas obras:

1. Como consecuencia del punto de vista elegido, cada narrador y personaje (Lázaro y Mendioroz) se conforma desde una posición de observador, será, según la denominación de Genette (1998: 71), un *héroe testigo*:

También el héroe autobiográfico se encuentra a menudo en posición de observador, y la noción de héroe testigo quizá no es tan contradictoria como podría pensarse a priori: el pícaro observa, muchas veces, más de lo que participa [...] “La novela en primera persona”, como la autobiografía ficticia, es casi siempre una novela de iniciación y esa iniciación consiste esencialmente, con frecuencia, en mirar y escuchar, o en curar las heridas.

Genette asigna esta categoría de *héroe testigo* tanto al pícaro como, en algunos casos, a la primera persona de la novela o de la autobiografía ficticia.

En este punto, Rodríguez Fontanela (1996: 220) califica a Lazarillo como *héroe testigo* en estos términos:

Lazarillo es [...] un héroe testigo: observa, escucha y *reflexiona*. En efecto, su papel de testigo no se objetiva sólo en el mundo circundante y en una básica percepción sensorial, sino también en el mundo interno que asimila las experiencias, porque el héroe que se autoforma necesariamente es auto-testigo de su propia construcción.

Y, por ello, incluye *Lazarillo de Tormes* en la categoría de *Bildungsroman*, o novela de autoformación. Rodríguez Fontanela (1996: 52) considera que “el carácter más representativo del *Bildungsroman* [...] es la capacidad formativa y

¹¹⁹ Claudio Guillén (1957: 271) sobre el narrador de *Lazarillo de Tormes*: “El narrador es un hombre hecho, formado, desengañado. Lázaro, más que Lazarillo, es el centro de gravedad de la obra.” Francisco Rico (1982: 36) se pronuncia en términos similares: “La novela se presentaba, así, sometida a un punto de vista: el de Lázaro adulto que protagoniza *el caso*.”

moldeadora de los acontecimientos novelescos sobre la personalidad del protagonista.”

No cabe duda de que Mendioroz es un *héroe testigo* que crece delante del lector merced a la contemplación y reflexión de los acontecimientos cotidianos (recordamos que en el apartado en el que hemos reflexionado sobre la autobiografía considerábamos que Mendioroz, en primera instancia, no ejercía de protagonista, su protagonismo se impone gracias a su mirada que tamiza la realidad contada y transforma su visión del mundo).

Iba para dos o tres semanas que me había instalado en casa de mis tíos cuando tuve la primera noticia de los devaneos que mantenía Mari Nieves con los chavales del barrio y, aunque al principio tenía yo poco desarrollada la malicia, no tardé en alimentar sospechas a partir de conjeturas, rumores y señales, y en penetrar el sentido de lo que por casualidad escuché decir a media voz al cura del barrio. (p. 28)

La conformación de ambos personajes transita desde la inexperiencia hasta la madurez para descubrir ese *yo* adulto desde el que recuerdan.

Tanto Lázaro como Mendioroz no solo son *héroes testigos* cuyas experiencias conforman su personalidad adulta, sino que, como narradores, aportan dos variantes: ponen a su servicio el tiempo de la memoria y enriquecen la voz unívoca del narrador con la del personaje (hemos hecho referencia a este aspecto en apartado de la carta: *El sujeto presenta una marcada tendencia a la autorreferencialidad o auto-objetivación.*)

Así, *Lazarillo de Tormes* y la crónica de Mendioroz se construyen desde la autoconciencia rememorante de sendos héroes marginales sobre los episodios que marcarán y modularán sus personalidades.

Por este motivo, el criterio de selección de los episodios narrados lo relacionamos con la experiencia aportada a su respectiva trayectoria vital¹²⁰. Son clarificadoras las palabras de Mendioroz:

No quiero acabar este tramo de mis recuerdos sin referirle el episodio de las nueces, pues aunque ahora lo tengo por una chiquillada, y sin duda lo es, entonces me impresionó. (p. 35)

No cabe duda de que tanto el autor de *Lazarillo* como Aramburu descubrieron en la forma autobiográfica las posibilidades no solo rememorativas sino también autoformativas. Consideramos que, pese a la ausencia de rasgos formales idénticos, la crónica de Mendioroz también comparte con *Lazarillo de Tormes* los principios básicos que configuran la llamada *novela de autoformación*.

2. Al ser testigos de una realidad parcial de la que pretenden dar fe, se esmeran en limitar lo cierto de lo dudoso, lo vivido de lo contado, lo escuchado de lo reproducido, indicando en todo momento las fuentes de información ajenas.

De lo que sucedió en aquellos tres días siguientes ninguna fe daré, porque los tuve en el vientre de la ballena. Mas de cómo esto que he contado oí, después que en mí torné, decir a mi amo, el cual a cuantos allí venían lo contaba por extenso. (*Lazarillo de Tormes*, p. 147)

Tampoco fui testigo de todos los hechos que me propongo relatarle en este tramo de recuerdos, sino que de algunos ocurridos sin que yo hubiese tenido ocasión de presenciarlos recibí noticia más tarde, oyendo a mis parientes hablar de ellos, tanto si me notaban a su lado como si no, ya que con frecuencia no se recataban de conversar sobre asuntos privados delante de mí. (*Años lentos*, p. 97)

¹²⁰ El aprender, según Eudora Welty (1988: 23) “es algo que deja marcados los momentos. En la niñez, el aprendizaje está conformado por momentos. No es algo continuado sino que tiene pulso propio”.

3. Tanto Lázaro como Mendioroz verbalizan su intención de explicarse enteramente siguiendo la premisa de Quintiliano, *ab initiis incipiendum*, para así satisfacer las peticiones de sus respectivos narratarios:

Así, Lázaro, en el prólogo, consciente de la escritura, considera necesario relatar sus orígenes¹²¹ para dar cumplimiento a la petición de Vuestra Merced:

Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme no tomalle por el medio, sino por el principio, porque se tenga entera noticia de mi persona [...] (*Lazarillo de Tormes*, p. 95)

Mendioroz, también consciente de la escritura, en lo que denomina *preámbulo* da cuenta de sus orígenes para dar sentido a la narración de sus recuerdos:

Con esta declaración pongo fin al preámbulo familiar que usted no necesita para su novela. No obstante, lo tenía que escribir para no privar de sentido a lo que sigue y porque, acordándome de lo que usted me dijo, he considerado preferible que la narración de mis recuerdos tenga un comienzo a que no tenga ninguno. (*Años lentos*, p. 12)

4. Ambos narradores, concedores de los principios clásicos del estilo epistolar, manifiestan su intención de no prolongar innecesariamente la carta, para lo cual seleccionan explícitamente aquellos episodios significativos para su trayectoria vital.

Mas por no ser prolijo, dejo de contar muchas cosas, así graciosas como de notar, que con este mi primer amo me acaescieron, y quiero decir el despidiente y, con él acabar. (*Lazarillo de Tormes*, p. 122-123)

¹²¹ Rodríguez Fontanela (1996: 222) alude el incumplimiento del papel testimonial de Lázaro en la mención a sus orígenes y lo justifica por coherencia para explicar la situación actual del narrador: "La autobiografía del héroe protagonista-testigo que es *Lazarillo* se revela, de este modo, como mecanismo novelístico retrospectivo original que traiciona, solo por coherencia, su papel testimonial en los comienzos del relato y cuya funcionalidad reside, en contra de la opinión de Rousset, en que el pasado se cuenta para explicar la situación actual del narrador."

Y por no ser largo me limitaré a contarle que el referido amigo, muchacho de mi edad, estaba por un hermano suyo al corriente de las andanzas y atrevimientos de mi prima y su amiga Begoña. (*Años lentos*, p. 32)

Aramburu leyó *Lazarillo de Tormes* y con la redacción de *Años lentos* actualiza otros rasgos de la novela que trascienden la picaresca y se relacionan con aspectos esenciales de la creación literaria, tales como el punto de vista, el aprendizaje y el recuerdo.

Terminamos este apartado con un guiño que el mismo Mendioroz hace a su lector para que no espere los *infortunios y pesares* propios de *la literatura novelesca*. ¿Acaso no lo está invitando a mirar al *Lazarillo* y a mirarlo más allá de lo episódico?

Con esta buena avenencia, unida al trato afectuoso, aunque sin extremos, que me dispensaba el resto de su familia, mi vida en casa de mis tíos transcurrió exenta de los infortunios y pesares que tan provechosos son de costumbre para la literatura novelesca, no así para la salud mental y física de quienes los padecen. (p. 44)

Esa ha pretendido ser nuestra mirada.

2.4.2. *Identidad del narrador*

A estas alturas de nuestra reflexión, una vez recorridos el pacto novelesco, el autobiográfico y el epistolar, la figura del narrador no nos es, en absoluto, ajena. En todos los pactos ha sido la voz que cuenta y en cada uno de ellos se ha revelado así, contando, pero con las condiciones específicas de recepción, de ficcionalidad, de espacio y de tiempo que cada pacto requiere.

Por ello el estudio del narrador lo abordaremos considerando lo ya expuesto en los apartados anteriores y desde los mismos planteamientos teóricos tratados en *Viaje con Clara por Alemania* (Apartado 2.2.2. Identidad del narrador).

2.4.2.1. Voz

No cabe duda de que el universo de la crónica lo conforma una voz única: la de Mendioroz. La elección de un narrador en primera persona, presente en la historia que cuenta y único foco de emisión, es clave para la configuración de la novela. En nuestro caso, dicha elección resulta ser casi una imposición fruto de una petición previa al narrador, Mendioroz, por parte de un personaje homónimo del autor, para que se relate la vida durante sus años de infancia en Ibaeta. La primera persona y la focalización interna son exigencias formales nacidas de la propia diégesis que se materializan en la forma de la carta autobiográfica.

Según los paradigmas establecidos por Genette, estamos frente a un narrador intra-homodiegético, pues produce su discurso desde la misma diégesis y participa como personaje de ella.

Como ya anotábamos en el estudio de la voz de *Viaje con Clara por Alemania*, la primera persona narrativa supone, por una parte, la fusión coherente entre visión, voz y personaje y, por otra, obliga a una perspectiva constante y a una información limitada.

Si bien estas condiciones constitutivas de la elección de la primera persona narrativa se cumplen en la crónica de *Años lentos*, consideramos necesario detenernos en dos aspectos significativos de la premisa anterior: la perspectiva constante y la información limitada.

1. Con respecto a la perspectiva constante: En diferentes momentos de nuestra reflexión hemos comprobado cómo el punto de vista que informa todo el universo es el de Mendioroz-adulto que recuerda, *después de tantos años*, lo vivido por Mendioroz-niño. La distancia temporal que media entre ambos es tal

que, por momentos, Mendioroz-adulto cede la mirada a Mendioroz–niño y el lector es testigo de la textualización de dicho acto de percepción¹²².

En la crónica, la perspectiva constante inherente a la primera persona se ve enriquecida por una mirada prístina procedente del mismo sujeto de la enunciación, Mendioroz, que, sin vulnerar la fusión entre visión, voz y personaje, se presenta en dos momentos distintos de su trayectoria vital para mostrar, gracias al contraste, un mundo adulto asentado, en muchos momentos, en la apariencia y en la mentira.

Si Aramburu urde los hilos de su novela en torno al proceso de creación y se queda en la fase de la recogida de materiales y de los *Apuntes* iniciales, sin duda está llamando la atención sobre la importancia de la buena escritura y, en este punto, sobre la importancia de la mirada, con independencia, en ambos casos, del nombre del artífice. De nuevo Aramburu se sirve de la creación para poner de manifiesto las estrategias y los principios literarios que sustentan su obra.

2. Con respecto a la información limitada impuesta por todo narrador en primera persona, hemos de reparar en dos aspectos: por una parte Mendioroz se sabe informante y por ello en su crónica recogerá fundamentalmente acontecimientos susceptibles de reflejar la vida en su barrio de acogida y, por otra, se sabe limitado y por ello se esmerará hasta el extremo para dar cuenta exacta de la fuente de información de aquellos hechos en los que él ha estado ausente.

Genette (1998: 54) manifestó tal obligación en estos términos:

En cambio, el narrador homodiegético está obligado a justificar (“¿Cómo lo sabes?”) las informaciones que da sobre las escenas de las que ha estado ausente como personaje, los pensamientos de otros, etc.; y toda infracción de este deber constituye una paralepsis.

¹²² En el apartado correspondiente al estudio de la carta: g) El sujeto presenta una marcada tendencia a la autorreferencialidad o auto-objetivación, hemos aludido a este aspecto.

Así, Mendioroz parece ser muy consciente de la infracción que supone aportar informaciones imposibles ya que explicita claramente su preocupación y las principales fuentes de información de las que se sirve, sus parientes y su madre:

TAMPOCO fui testigo de todos los hechos que me propongo relatarle en este tramo de recuerdos, sino que de algunos ocurridos sin que yo hubiese tenido ocasión de presenciarlos recibí noticia más tarde, **oyendo a mis parientes** hablar de ellos, tanto si me notaban a su lado como si no, ya que con frecuencia no se recataban de conversar sobre asuntos privados delante de mí.

Hace poco averigüé detalles nuevos **de boca de mi madre**, a quien mi tía Maripuy nunca dejó de mantener al tanto de sus cuitas. (p. 97)

Y, no contento con comunicar las dos principales fuentes de información de su crónica, en cada una de las escenas narradas en la que ha estado ausente, o se ha hecho el ausente, detallará minuciosamente la forma de hacerse con lo ocurrido.

El narrador acudirá a distintas estrategias:

-Recaba información merced a que su presencia pasa inadvertida en diferentes entornos adultos:

Como empezaba a faltar la luz y estaban los dos absortos [Maripuy y Don Vitoriano] en la conversación, **no se percataron de mi llegada**, de forma que parado junto a ellos **oí que decían más o menos con estas palabras:**

[...]

—Supongo que este chavalín que nos está espiando es tu sobrino. (p. 31)

Fuera porque yo rara vez abría la boca o porque en muchas ocasiones, por no haber sitio para mí a la mesa, me ponían a envolver jaboncillos aparte, en una banqueta y una silla que me servía de tablero, el caso es **que a menudo mi presencia pasaba inadvertida a mis parientes**. A tal punto que, olvidados de mí, hablaban sin recato de asuntos confidenciales y **por esta vía entraban en mis oídos** no pocas noticias de escándalos y desavenencias de vecinos, y algún que otro secreto de familia. (p. 62)

-Con frecuencia es su madre la que le facilita información fehaciente en distintos momentos del pasado:

Y mi madre, **por lo que me habría de contar por extenso largo tiempo después**, convino en la resolución de mi tía con grandísimo cargo de conciencia, resignada a tapar una culpa con otra por no agravar la pesadumbre de su hermana, que prefería tirarse por el balcón a atravesar las calles del barrio sin atreverse a levantar la mirada del suelo. (pp. 65-66)

-A veces la fuente de información no es precisa y el narrador lo explicita:

Y la razón de su malhumorado soliloquio, **como supe más tarde**, era que don Victoriano no respetaba el sigilo sacramental, sino que los pecados que algunos habían cometido en compañía de mi prima o, para ser más exactos, encima de ella, luego él se los había revelado a mi tía. (p. 32)

Por lo que llegó a mis oídos, hasta los cuatro o cinco años no se expresó en otro idioma. En las escuelas públicas del barrio de El Antiguo aprendió a leer y escribir en castellano. (p. 49)

No me pregunte usted de dónde había sacado aquella señora la información porque **no le puedo contestar**. (p. 157)

-Otras veces se vale de información procedente *del contar* de su tía

El milagro, **según nos contó** más tarde con jubiloso convencimiento, ocurrió pasados diez minutos de su salida de la capilla, en el camino de vuelta a casa. (p. 154)

Llevada de la esperanza de recibir noticias de Julen y con permiso de santa Rita para mentir, **según nos contó**, les dijo que sí, que era la madre de Peio, que lo echaba mucho en falta, etcétera. (p. 154)

-En ocasiones deduce informaciones a partir de datos:

Oí primero a uno y más tarde a otro dar a Chacho la enhorabuena, medio en broma, medio en serio, por la tripa que le había hecho a la novia, de donde **deduje** que la verdad no debía de haber llegado hasta sus pueblos. (p. 141)

-También se reconoce espía y así justifica la literalidad de las conversaciones:

Yo espiaba de vez en cuando sus conversaciones.

—Mira, ahí va el tonto de Joserra. ¡Ay, no lo trago! ¿Tú crees que es el padre de Julia?

—Mucho no se parece.

— ¡A quién se va a parecer semejante monstruo, con perdón!

— ¿Sabe lo que le digo, Maripuy? Los hijos que yo le haga a Mari Nieves serán todos como Dios manda. (p. 178)

-La casualidad también le permite conocer datos:

[...] aunque al principio tenía yo poco desarrollada la malicia, no tardé en alimentar sospechas a partir de conjeturas, rumores y señales, y en penetrar el sentido de lo que **por casualidad escuché** decir a media voz al cura del barrio. (p. 28)

-En la transcripción de diálogos en estilo directo en los que ha estado ausente es muy cuidadoso con explicitar el origen de cada réplica:

—Y si no —**me dijo que le dijo**—, te la llevas al pueblo, como era tu idea, y damos el muñeco a la inclusa. (p. 66)

-En otros momentos, reconociendo la trascendencia de las palabras pronunciadas, explicita su desconocimiento:

No dio al caso mayor importancia, hasta que otro día, al cruzarse con la madre de Peio Garmendia por la calle, esta le dijo unas palabras ofensivas. **No me pregunte usted cuáles porque nunca las he sabido**. Se las tendrá usted que imaginar cuando escriba su novela. (p. 192)

La razón de tal esmero en la revelación del origen de las informaciones relatadas se encuentra en la naturaleza documental que el narrador pretende imprimir a su escrito para así dar cumplimiento a las peticiones de su narratario. Mendioroz, a la hora de trabar cada uno de los episodios de las trayectorias de su primos, no filtra dato alguno del que desconozca su origen,

ahora sí, su palabra y las impresiones que su entorno le despierta hacen que, para el intruso lector empírico, la pretendida crónica se vuelva la narración literaria de su infancia.

2.4.2.2. Tiempo

Desde aquí vamos a intentar aproximarnos a las manipulaciones (orden, duración y frecuencia) que experimenta el tiempo de la historia, para hacerse tiempo literario en función del sentido final de la novela. Es muy importante subrayar que la reflexión, en este momento, sobre la coordenada temporal solo adquiere validez si está en función de su significado último en convergencia con otros aspectos analizados. Carmen Bobes (1993: 198) apela a la categoría de signos literarios, no codificados y comprensibles exclusivamente dentro de las fronteras del texto:

El tiempo tiene la dimensión de la sucesividad, es decir, proporciona un esquema de orden para las acciones; tiene una posibilidad de relación con los hechos que permite convencionalmente situarlos en forma paralela, ampliarlos o reducirlos; el tiempo mantiene unas relaciones con el discurso que permiten presentar los hechos una vez, repetirlos o silenciarlos. Todas estas virtualidades, que hemos descrito en la sintaxis, se realizan parcialmente en un relato, de modo que forman un esquema temporal propio y autónomo, con una combinación y uso de las posibilidades, cuyo sentido se puede comprender en relación con el de otros signos semejantes (funciones, personajes, espacios) interpretándolos en un texto, pues se trata de signos literarios, no están codificados, y son válidos únicamente en esos límites.¹²³

En el apartado de la *Autobiografía* incluimos una síntesis (Tabla 11) de la crónica en la que, entre otras informaciones, presentaba una columna con los capítulos,

relacionada con otra con los índices temporales literales y, a su vez, con los hechos más significativos referidos por Mendioroz. Si suprimimos las citas literales referidas a las marcas formales y a los acontecimientos, ambos demostrados, contaríamos con el siguiente esquema (Tabla 15), necesario para el estudio del tiempo:

Capítulo	Tiempo de la historia	Episodio central
Capítulo 1./ Primera cena	- Analepsis -Tarde/noche del día de llegada, enero de 1968. -Después de cenar ese mismo día:	- Orígenes de Mendioroz y causas por las que viaja a San Sebastián. -Llegada de Mendioroz a San Sebastián, recibimiento por parte de Julen, recorrido hasta la casa, primera cena y primera noche. -Primeras impresiones de su primo Julen.
Capítulo 2./ El episodio de las nueces	-Una tarde -Dos o tres semanas después de su llegada -Días más tarde: -Cierta tarde -Unos pocos días después	-Primeras impresiones sobre el comportamiento promiscuo de su prima Mari Nieves y el despertar de la inocencia: -Episodio de las uvas, -Juego de las prendas -Juego de las nueces.
Capítulo 3./ La cosa más sagrada	-Los primeros días -Una tarde -Un día -Una noche - Analepsis -Los domingos	-Relación con su primo Julen e importancia de don Victoriano en el adoctrinamiento de este. - Relación del euskera con la familia de su tío Vicente.
Capítulo 4./ Gritos en la bañera	-Después de diez meses (octubre)	-Descubrimiento del embarazo de su prima Mari Nieves.
Capítulo 5./ El comienzo de la partida	-Lunes de septiembre -Sábado de finales de septiembre -Lunes siguiente	-Mendioroz recuerda el día en el que acudió con su tía a ver pasar a Franco. -Detención de Julen. -Liberación de Julen.
Capítulo 6./ En busca de un yerno	-Navidades del 68 -Principios del 69	-Marypui busca un yerno y un marido para su hija. Ninguno de los tres posibles candidatos accede a la propuesta. -Será Anselmo, apodado Chacho, quien se haga cargo del embarazo de la prima.
Capítulo 7./ Dado azul	-Principios del 69 -1 de marzo de 1969	-Julen una noche aparece en casa herido de bala. -Julen huye a Francia con Peio Garmendia.
Capítulo 8./ Los casaron	-Domingo (dos semanas después de la desaparición de Julen) -Domingo de mayo	-Comida de celebración del compromiso matrimonial con Anselmo. -Boda de Mari Nieves y Anselmo.
Capítulo 9./ Devoción y frontera	-El 22 de mayo de 1969 -Entrado el año 70 -Finales de febrero	-Primeras noticias de Julen después de la huida. -Discusión de Julen con Peio Garmendia y separación. -Visita de Mendioroz a su primo.
Capítulo	-Junio (nacimiento de Julia)	-Nacimiento de Julia.

10. / La pequeña Julia	-Principios de octubre -Noviembre	-Traslado de Anselmo a casa de su mujer, Mari Nieves. -Hacen fija a Mari Nieves.
Capítulo 11. / Un desenlace	-Agosto del 70 -Tres días después -Octubre-noviembre - Analepsis -A primeros de diciembre -Navidad del 70 -20 de febrero de 71 -Junio 1971	-Mendioroz cree ver a Julen en San Sebastián. -Julen se presenta en casa de sus padres. -El entorno hace el vacío a la familia y Julen es víctima de una paliza. - Salida de Francia. -Cambio de domicilio de Julen. -Última visita de Julen a casa de sus padres. -Julen embarca rumbo a La Coruña. -Llega una carta donde comunica su nueva vida en Brasil.
Capítulo 12. / Otro desenlace	-Mayo del 71 - Analepsis: tres días antes -Sábado, semanas después del entierro -Finales del 71 -En 1972 -En 1977 -En 1977 -En 1978	-Entierro de Julia. - Última tarde de la vida de Julia. -Maripuy da una bofetada a Don Victoriano ante la insinuación de que ella podía haber matado a la niña. -Mari Nieves deja la casa familiar. -Mari Nieves da a luz a un hijo de su marido Anselmo. -Mendioroz regresa a Navarra. -Julen deja Mendioroz una suma cuantiosa de dinero para estudiar. -Mendioroz estudia en Pamplona donde reside en el momento de la escritura.

Tabla 15: Índices temporales en relación con los acontecimientos.

Los índices temporales marcan el tiempo de la historia (enero de 1958 - finales de 1971)¹²⁴; el tiempo de la narración responde a los doce tramos de recuerdos coincidentes con cada uno de los doce episodios titulados. Entre uno y otro situamos el tiempo del relato o tiempo del discurso, verdadero eje en el que los acontecimientos adquieren significado en función de las manipulaciones del narrador en el orden, la duración y la frecuencia de los mismos.

El tiempo del relato, objeto de nuestra reflexión en este punto, se va a ver condicionado fundamentalmente por la asunción del narrador de la petición de su narratario. Esto implica, en el tratamiento del tiempo, que, de partida, el narrador cuenta con unos límites temporales (infancia en Ibaeta); que el narrador asumirá una situación ulterior con respecto a los hechos; que, desde su

¹²⁴ Anotamos la fecha de 1971 como final de lo vivido por Mendioroz con la familia de adopción, ya que los primos se independizan en ese tiempo. La crónica da cuenta breve en el último capítulo del segundo hijo de Mary Nieves (1972), del fugaz regreso de Julen (1977) y de los estudios y la situación de Mendioroz (desde 1978 hasta el momento de la escritura).

recuerdo veraz, conformará los contenidos solicitados; y que su crónica no trascenderá más allá de su narratario.

a) Orden

En cuanto a las relaciones entre el orden temporal de sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden seudotemporal de su disposición en el relato, constatamos que el discurso se articula cronológicamente. Recordamos que los hechos narrados se polarizan en las trayectorias vitales de cada uno de los primos; así, para respetar el orden cronológico, el narrador dedica los capítulos impares a Julen y los pares a Mari Nieves. A cada secuencia temporal (aproximada) le corresponden dos capítulos: lo acontecido a Julen y lo acontecido a Mary Nieves (Tabla 16). De esta forma se pretende conseguir la imposible simultaneidad de los hechos en la comunicación verbal.

Julen	Mari Nieves
Cap. 1: Llegada de Mendioroz y relación con Julen.	Cap. 2: Primeras impresiones sobre Mary Nieves y su comportamiento promiscuo.
Cap. 3: Adoctrinamiento de Julen en las filas etarras.	Cap. 4: Descubrimiento del embarazo.
Cap. 5: Detención y liberación de Julen.	Cap. 6: Búsqueda de un yerno: Anselmo.
Cap. 7: Huida de Julen a Francia.	Cap. 8: Comida de compromiso y boda.
Cap. 9: Primeras noticias de Julen. Discusión con Peio Garmendia y visita de Mendioroz.	Cap. 10: Nacimiento de Julia. Traslado de Anselmo al domicilio de Mari Nieves.
Cap. 11: Regreso de Julen como confidente y marcha a Brasil.	Cap. 12: Entierro de Julia. Mari Nieves deja la casa familiar.

Tabla 16: Relación de simultaneidad de acontecimientos.

La peculiaridad de las trayectorias narradas reside en que, tanto la de Julen como la de Mari Nieves, se conforman por fases y son limitadas en el tiempo.

El respeto del narrador al orden cronológico es consecuencia de la finalidad informativa que para él tiene su crónica, de ahí que para *contar la vida* se sirva del fluir temporal como eje organizador de su discurso.

Sin embargo, el orden cronológico se ve alterado en cuatro ocasiones por cuatro anacronías, concretamente cuatro analepsis distribuidas en los tramos de recuerdos uno, tres, once y doce respectivamente.

Si toda analepsis completa una laguna temporal inexplicada, hemos de justificar su presencia en un texto de aparente carácter documental, organizado cronológicamente para dar testimonio veraz de los hechos de una familia sin pretensión, por parte del narrador, de implicarse en el mismo.

-En la primera, en el primer tramo de recuerdos, Mendioroz informa sobre las razones que le han llevado a vivir con sus tíos y la identidad y trayectoria de estos. Es una analepsis externa, ya que se sitúa fuera del tiempo relatado y supone, en la vida de Mendioroz, el punto de inflexión que cambiará su destino.

Esta tía carnal nuestra, María del Puy Aranzábal, para nosotros tía Maripuy, le ofreció a mi madre acoger a uno de sus hijos, en modo alguno a los tres [...] Yo era el más joven, todavía un niño, y tenía fama de modoso, de forma que por dichas causas fui el favorecido. (p. 12)

Si tenemos en cuenta que la crónica se abre con esta analepsis en la que se narra el episodio de desamparo, orfandad y acogida de Mendioroz y que, además, es un episodio que no interesa a su interlocutor, colegimos que hay una intención clara de predisponer positiva e incondicionalmente al lector empírico hacia ese personaje que se asoma huérfano, frágil y desvalido.

-En la segunda, en el tercer tramo de recuerdos, Mendioroz explica las razones por las cuales Julen desconoce el euskera. Da cuenta de la trayectoria de los

padres y hermanos de su tío Vicente, víctimas de la guerra y de sus consecuencias.

En cuanto a mis parientes, el único que había hablado euskera alguna vez fue mi tío Vicente siendo niño.

Por lo que llegó a mis oídos, hasta los cuatro o cinco años no se expresó en otro idioma. En las escuelas públicas del barrio de El Antiguo aprendió a leer y escribir en castellano. Luego vino la guerra. [...] Tras la guerra, la familia dejó de comunicarse en euskera incluso dentro de casa, de manera que mi tío Vicente y un hermano menor acabaron olvidando el idioma. (p. 49)

Es una analepsis externa cuya función es poner de manifiesto cómo la lengua de una comunidad se puede convertir en un instrumento al servicio de un grupo y cómo su desconocimiento supone la exclusión del mismo. Mendioroz encuentra en la ignorancia una justificación al infortunio de su querido primo.

A mí se me figura que Julen vivía como una humillación el no saber euskera, al modo de quien se siente incompleto y puede que hasta mutilado. Por dicho motivo, en sus parlamentos nocturnos lanzaba recriminaciones contra su padre, aunque yo nunca vi que discutiera con él a causa de este asunto. No lo llamaba padre ni aitá; decía “ese”. (p. 50)

-En la tercera, en el penúltimo tramo de recuerdos, Mendioroz da cuenta de las razones por las que su primo Julen abandona Francia y vuelve distinto a Ibaeta. Mendioroz insinúa que vuelve como confidente:

Pero se conoce que un día, en Francia, castigados por la nostalgia, el miedo, los celos, las incomodidades, en fin, por cuanto se sufre de ordinario cuando uno está forzado a vivir lejos de su casa y de su gente, no atinaron a encontrar el camino por el que, al término de las discusiones, solían volver a la armonía, y entonces su amistad de tantos años se rompió como se rompe una vasija, que luego no hay quien junte los pedazos. [...] Se contaba, se decía, se rumoreaba que había sido visto varias veces hablando con unos tipos raros y que no mucho

tiempo después estaba en San Sebastián. Saque usted sus propias conclusiones.
(pp. 195-196)

Desvelar lo ocurrido en Francia después del regreso de Julen es una estrategia narrativa para justificar, ante el narratario, la actitud desleal de su querido primo y evidenciar este momento como el punto de inflexión a partir del cual rehará su vida.

La analepsis referida no solo completa un episodio omitido en la trayectoria vital de Julen, sino que aporta el tono y la información precisa para que el narratario, Aramburu-novelistas, asuma el *modus operandi* de Mendioroz: así recuerda, como él ha recordado hasta el momento, un episodio de su adolescencia, en el que manifiesta arrepentimiento por un claro desprecio hacia Visentico, el padre de Julen, sin más motivo que las murmuraciones del vecindario. Es el *Apunte 38* que corresponde al penúltimo tramo de recuerdos y resulta decisivo para constatar el poder de convicción de la palabra de Mendioroz hasta el punto de hacer, de unos materiales, novela.¹²⁵

-En la cuarta, en el último tramo de recuerdos, Mendioroz da cuenta de la última tarde de la vida de Julia después de haber narrado su entierro:

Tres días antes, por la tarde, yo leía encerrado en mi habitación Los sueños de Quevedo. [...] Aunque no la podía entender desde mi habitación, con la puerta cerrada y la llantina incesante de la pequeña Julia, que atravesaba tabiques, horadaba tímpanos, hacía imposible la paciencia, la calma, acaso la cordura, me percaté de que en aquellos momentos la desazón de mi tía Maripuy había alcanzado proporciones inusuales. Tanto temor me infundían sus lamentos, su voz quebrada, que por no acercarme a su lado desistí de prepararme la merienda. (p. 208)

¹²⁵ Hemos reproducido el *Apunte 38* en el apartado 2.3. *El pacto novelesco: de la promesa incumplida al testimonio de una redención* para explicar las razones de la publicación de la crónica.

Mendioroz vive por primera vez la muerte de un miembro de la familia, la vive en unas circunstancias dramáticas y la narra con la precisión temporal de un recuerdo inolvidable: “A mi llegada del colegio” (p. 207), “al cabo de una hora” (p. 208), “pasadas las siete de la tarde” (pp. 208-209), “Calculo que tardé cosa de quince o veinte minutos” (p. 209), “estuve leyendo por espacio de media hora” (p. 209), “poco antes de las nueve” (p. 209), “separados por escasos minutos, fueron llegando los demás” (p. 209), “instantes después nos juntamos los cinco en torno al cajón” (p. 209), “Más tarde averiguamos que Mari Nieves había llevado a su hija” (p. 211), “A eso de las once de la noche, cuando el resto de la familia estaba acostado, la sentí meter la llave en la cerradura.” (p. 211)

Mendioroz cierra su crónica con la sospecha de que su querida tía intervino en la muerte de Julia:

Una sospecha me arde por dentro desde aquella época lejana. Pequeña al principio, se me agrandó al descubrir que también don Victoriano la profesaba. El otro día se la declaré a mi madre, cuando fui a pedirle datos para la novela que usted proyecta, por si ella me podía sacar de dudas. Le referí que mi tía me mandó a comprar vinagre la tarde en que la pequeña Julia murió, y que cuando abandoné la casa la niña lloraba y a la vuelta ya no se la oía gemir. (p. 214)

Es el último acontecimiento que narra de lo vivido en su casa de acogida y es, más que un recuerdo, *una sospecha que me arde por dentro desde aquella época lejana*. Mendioroz niño sabe, en silencio, de la crueldad y de la mentira de su querida tía, como supo de la mentira de la boda de su prima o de la mentira del regreso de su primo. En este caso, la analepsis concluye la crónica trayendo al presente de la escritura sensaciones que permanecen vivas en Mendioroz, ya adulto, *desde aquella época lejana*.

Cuatro analepsis situadas estratégicamente y puestas al servicio de las tres trayectorias vitales narradas; así, la de Mendioroz en el primer tramo de

recuerdos (*Primera cena*), la de Julen en el tercer tramo de recuerdos (*La cosa más sagrada*) y en el penúltimo (*Un desenlace*), y la de Mari Nieves en el último tramo de recuerdos (*Otro desenlace*). Son cuatro alteraciones temporales que evidencian la notoriedad de cuatro momentos a los ojos de un narrador implicado.

b) Duración

Con el análisis de la duración pretendemos aproximarnos al ritmo del texto y su significado relacionando el tiempo de la historia con el tiempo del relato. La duración es la dimensión del tiempo más vinculada con la subjetividad: el narrador contará con una serie de procedimientos para acelerar o ralentizar la velocidad o tiempo del relato.

En nuestro caso, la duración de la historia abarca desde el año 1968 hasta el año 1978. Mendioroz vivirá con los cuatro miembros de la familia de su madre hasta el año 1971 y esta será la fecha que ponga fin al relato de los hechos que interesa a su interlocutor. En el último tramo de recuerdos anotará muy sucintamente, a modo de sumario, lo ocurrido a su prima en el año 72, a su primo en el año 77 y a él en el año 78.

En la Tabla 17 relacionamos el tiempo histórico, en años, con los índices temporales del discurso, el contenido de cada capítulo y el número de páginas.

Año	Capítulo: Índices temporales y contenido.	Páginas
1968	1. Enero de 1968. Primera tarde- noche. Llegada de Mendioroz.	10
	2. Índices temporales indeterminados: Una tarde, semanas después, días más tarde, cierta tarde, unos pocos días después. Promiscuidad de Mari Nieves.	12
	3. Índices temporales indeterminados: Los primeros días, una tarde, un día, una noche, los domingos. Adoctrinamiento de Julen.	12

	4. Después de diez meses (octubre). Embarazo de Mari Nieves	10
	5 Lunes de septiembre. Sábado de septiembre, lunes siguiente. Mendioroz acude con su tía a ver pasar a Franco. Detención y liberación de Julen.	16
	6. Navidades del 68. Maripuy busca un yerno.	3
1969	6. Principios del 69. Anselmo se hará cargo del embarazo.	7
	7. Principios del 69. 1 de marzo del 69. Julen aparece herido y tiempo después huye a Francia.	15
	8. Domingo de marzo y domingo de mayo. Comida de compromiso y boda de Mari Nieves con Anselmo.	13
	9. 22 de mayo. Primeras noticias de Julen después de la huida.	10
	10. Junio. Principios de octubre. Noviembre: Nacimiento de Julia, Traslado de Anselmo a casa de Mari Nieves y estabilidad laboral de Mari Nieves.	13
1970	9. Entrado el año 70. Finales de febrero. Discusión de Julen con Peio y separación. Visita de Mendioroz a su primo.	2
	11. Agosto. Tres días después, octubre-noviembre, primeros de diciembre, Navidad. Visita de Mendioroz a su primo, regreso de Julen. Cambio de domicilio. Última visita a casa de sus padres.	13
1971	11. 20 de febrero del 71, junio del 71. Julen embarca. Envía una carta desde Brasil.	1
	12. Mayo del 71. Tres días antes, Sábado semanas después del entierro. Finales del 71. Entierro de Julia. Última tarde de la vida de Julia. Maripuy agrade a don Victoriano. Mari Nieves deja la casa familiar.	13
1972	Mari Nieves da a luz un hijo de su marido Anselmo.	3
1977	Mendioroz regresa a Navarra.	
1977	Julen deja a Mendioroz una suma cuantiosa de dinero para estudiar.	
1978	Mendioroz estudia en Pamplona.	

Tabla 17: Duración: tiempo de la historia en relación con el tiempo del relato en *Años lentos*.

Resulta evidente que si el contenido narrado correspondiente a los dos primeros años (68-69) supone diez tramos de recuerdos y ciento veintiuna páginas y lo narrado correspondiente a los dos años siguientes (70-71) supone dos tramos de recuerdos y veintinueve páginas, afirmamos que el ritmo de la crónica no es regular, se acelera notoriamente con el paso de los años.

La respuesta la buscamos en la identidad del narrador, en el objeto de la crónica y en el procedimiento de redacción. Mendioroz adulto, merced a la memoria, recuerda lo vivido de niño en Ibaeta y, por la extensión de lo narrado, afirmamos que guarda más recuerdos de los dos primeros años que de los ocho restantes. Mendioroz centra su escrito en las peculiares trayectorias de sus primos y, estas, a falta del desenlace, recorren los dos primeros años de estancia de Mendioroz en Ibaeta.

Ser testigo del adoctrinamiento, la detención, la huida, el regreso y la marcha a América de su primo o del embarazo a destiempo de su prima, la boda concertada, el nacimiento y la muerte de la criatura obliga a la memoria a mantener vivos tal suerte de recuerdos.

Mendioroz reproduce con extraordinaria exactitud y prudencia tanto los momentos vividos como testigo como los momentos que le han sido contados fidedignamente. Los procedimientos narrativos que lo hacen posible son respectivamente la escena y el sumario. Los episodios se suceden en forma de escena o de sumario, en función del grado de información del narrador y del interés del episodio para la consecución de la crónica. A la hora de introducir una escena se sirve de dos técnicas:

1. Adelanta una consecuencia, un efecto, una impresión personal, una causa del mismo y lo narra encabezándolo con una expresión propia del contar oral:

En el curso de aquella primera cena, Julen me hizo un favor con que mostró tenerme menos fila de lo que yo suponía. **Y fue de este modo:** (p. 17)

Los índices de oralidad recorren toda la crónica: *Fue de esta manera* (p. 11), *Y fue de este modo* (p. 17), *Y fue así* (p. 28), *Y fue de esta manera* (p. 29), *Y era de esta manera* (p. 34), *y fue de esta manera* (p. 37), *Y fue de esta manera* (p. 64), *Y fue de esta manera* (p. 84) *Y fue de esta manera* (p. 104), *Y fue de esta manera* (p. 116), *Y fue de este modo* (p. 120), *Y fue de esta manera* (p. 153), *Y fue que* (p. 154), *Y era así que* (p.

185), *Y fue de este modo* (p. 192), *Y fue así* (p. 193), *Fue así* (p. 205), *Y fue de este modo y no de otro* (p. 213).

2. Parte de un relato iterativo, en tanto recurso globalizador de hechos singulares y, mediante un índice temporal preciso, introduce la escena:

Jugábamos a fútbol en una hondonada que había junto al río. Eran partidos sin árbitro que enfrentaban durante varias horas a dos muchedumbres de chiquillos; partidos que se alargaban, perdida la cuenta de los goles, hasta que la oscuridad del anochecer hacía invisible la pelota o se consumaba una deserción masiva de jugadores llamados a cenar por sus madres asomadas a las ventanas.

Con frecuencia el balón caía al río y, para recuperarlo, había que llegarse hasta la trasera del centro Ibai [...]. **Una tarde** de aquellas me tocó ir a buscarlo [...] (p. 111)

Los índices temporales sitúan y limitan el episodio narrado: *Una tarde* (p. 44), *Un día* (p. 46), *Una noche* (p. 48), *El día de su llegada por la tarde* (p. 63), *Un lunes* (p. 77), *Al día siguiente* (p. 85), *Una tarde* (p. 104), *Otro día* (p. 14), *Una tarde* (p. 111), *Una noche* (p. 112), *Un sábado por la mañana* (p. 113), *Cierta noche* (p. 116), *El 1 de marzo de 1969* (p. 119), *El domingo* (p. 132), *Un domingo azul de mayo* (p. 138), *Cierta tarde* (p. 151), *Una tarde* (p. 152), *El 22 por la tarde* (p. 153), *Al día siguiente* (p. 158), *Un atardecer de junio* (p. 167), *Por la mañana temprano* (p. 167), *Un día* (p. 174), *En cierta ocasión* (p. 174), *Una tarde de sol* (p. 185), *Un día después* (p. 188), *Una tarde* (p. 189), *Una noche* (p. 190), *Una tarde* (p. 191), *Un domingo* (p. 191), *Un día* (p. 195), *El día de Navidad* (p. 198), *El 20 de febrero* (p. 199), *Tres días antes* (p. 206).

Con ello, la construcción de la crónica parte de una serie de episodios singulares recordados, perfectamente limitados por estos índices de oralidad y de temporalidad precisa, ensartados con la narración de la cotidianidad y de las reflexiones de Mendioroz adulto. Es necesario en este punto constatar cómo

cada uno de los episodios tiene su tiempo, si a medida que transcurren los años se narran menos episodios, las elipsis serán más prolongadas y más numerosas y, consecuentemente, se acelerará el ritmo narrativo.

Además de la *escena* que, como sabemos, aproxima el tiempo del relato al tiempo de la historia; del *sumario* que resume el tiempo de la historia; de la *elipsis* que elimina parte del tiempo de la historia, contamos con la *pausa* que añade un tiempo que en la historia no es. En nuestro caso consideremos pausas las descripciones y los comentarios del narrador o digresiones reflexivas. Las pausas suponen una ocasión para que el narrador se manifieste.

En cuanto a las descripciones, las espaciales son escasas, pues el narrador ha compartido los espacios con su interlocutor y, dada la finalidad de la crónica, es una información que considera innecesaria; recordamos cómo interrumpe la descripción inicial de los de los bloques de Zumalacárregui por ser lugar conocido por su interlocutor:

Cosa del régimen de Franco, pues, como lo confirmaba una placa de cemento a la entrada del barrio, donde campeaba el símbolo del yugo y las flechas, y como usted sabe de sobra, señor Aramburu, por cuanto vivió largos años en el número 4 de aquel arrabal, suburbio o lo que fuera. Doy por seguro que dicha circunstancia me exime de describir el sitio. (p. 16)

No ocurrirá lo mismo con las descripciones de ciertos personajes que transitan por la crónica. Son escasas, pero cada una de ellas contiene las apreciaciones precisas para predisponer al narratario en un sentido. Contamos con descripciones de Don Victoriano, de su tío Vicente y de Chacho.

Don Victoriano aparece siempre como un personaje falso:

Yo recuerdo a don Victoriano vestido con casulla de color chillón, hierático el perfil, los ademanes pausados, los ojos transidos de santidad levantados hacia el techo y un rictus indescifrable en la boca como si, en medio de su fervorosa quietud, le costara trabajo ocultar algún dolor físico. (p. 30)

Su tío Vicente es un personaje vencido por la vida cuya única obligación es la de manutención de su familia:

Como recordará usted seguramente, componía una estampa típica del barrio con su chapela, los bajos del pantalón recogidos con pinzas para protegerlos de la grasa de la cadena, la fiambarrera en la parrilla y a veces un carretón, a modo de remolque, acoplado por el extremo de la barra a un gancho que había hecho soldar al cuadro de la bicicleta en el taller de un carrocerero. (p. 59)

A Anselmo o Chacho lo presenta como un personaje un tanto retrasado, muy primitivo y poco agraciado:

Este Txomin Ezeizabarrena tenía varios hijos, y uno de ellos, de la edad de mi primo, era de cortos alcances, por no decir directamente que padecía retraso intelectual, aunque a primera vista no se le notara. Aprendía el oficio de electricista con su padre en un taller de coches. Se llamaba Anselmo, pero casi todo el mundo le decía Chacho. Me consta que no tenía imaginación ni para figurarse una mujer desnuda y desde luego, con mi prima, que lo detestaba como sólo se puede detestar a un animal repelente, no había intercambiado jamás una palabra. Chacho tenía las mejillas punteadas de acné, el labio inferior colgante, las orejas de soplillo, las uñas negras y el pelo ralo y grasiento [...] (p. 105)

No nos resistimos a mencionar una breve descripción que Mendioroz incluye en su crónica, creyéndola impertinente a ojos de su narratario (*perdone que me explaye en minucias que seguramente carecen de interés para su libro*. p. 46), referida a la dinámica de su juego favorito, el juego de los ciclistas de plástico:

Los ciclistas avanzaban por turnos tantos pasos como determinase el dado. Los listones del suelo servían de carretera y con una regla apoyada en una pila de libros escolares simulaba las cuestas de montaña. El primer ciclista en atravesar la meta obtenía un punto, el segundo dos y así todos sucesivamente, de manera que el ciclista con menos puntos era quien encabezaba la clasificación. (p. 46)

Mendioroz, al no considerarse objeto de su crónica, hace escasa mención a su tiempo de juego, nombra el fútbol, la pesca y la calle; sin embargo, describe minuciosamente el de los ciclistas de plástico. Hay razones para ello:

-Es el único juego que trae de su pueblo:

Los ciclistas fueron el único juguete que mi madre me permitió meter en la maleta antes de salir del pueblo. Pretendió que no llevase más de una docena, ya que mi tía Maripuy le había encarecido que yo no viajase con más trastos de los imprescindibles, pues andaban justos de espacio en la vivienda. Por el mismo motivo mi madre me impidió llevar otras cosas de mi gusto que luego estuve echando en falta.

Ningún ciclista quedó en el pueblo. Todos los repartí en diversos escondites dentro de la maleta. Unos cuantos, envueltos en papel, viajaron con las gallinas.
(p. 45)

-Los ciclistas se los compraba su padre y es el único buen recuerdo que guarda de él:

El juego en cuestión era el de los ciclistas de plástico. Yo tenía gran cantidad de ellos, lo menos cincuenta o sesenta en distintas posturas y colores. Mi padre solía comprármelos sueltos o en lotes de seis unidades cuando lo acompañaba a vender quesos a Estella. No guardo otro recuerdo bueno de él. (p. 45)

-El juego de los ciclistas le permitirá aproximarse a su primo Julen:

Jugamos, él con tanto ardor que se olvidó de acudir al encuentro de sus amigos; como perdiese, insistió en jugar de nuevo. Entonces perdí yo, y con esto y la diversión que tuvimos me tomó simpatía. Prueba de ello es que al punto me desputó, quiero decir que me dejó en navarro a secas. Más adelante dio en llamarme Txiki y desde entonces no recuerdo que me nombrase de otra forma.
(p. 45)

-Los ciclistas de plástico, de alguna manera, marcarán la trayectoria de Julen y de Mendioroz:

a) El registro de la casa y la huida de Julen:

No quiero robarle a usted tiempo ni fatigar su paciencia haciéndole una descripción pormenorizada del desorden y los destrozos que encontré en mi habitación. Créame, habría sido necesario un terremoto de notable magnitud para dejarla como la dejó la policía.

Hasta el día siguiente, con la claridad de la mañana, no pude llevar a cabo el recuento de **mis ciclistas**: seis rotos, supuse que pisoteados; uno del equipo de Eddy Merckx descabezado y algunos torcidos que mal que bien conseguí enderezar. (pp. 123-124)

b) Durante su huida:

Lo visité una vez en compañía de mi tía, a finales de febrero de aquel año. Él solía preguntar por mí, por Txiki, como gustaba de llamarme, y yo le pedí en una ocasión a mi tía que le llevase de mi parte **un ciclista** de plástico que había sido de los de su equipo cuando jugaba conmigo. Mandó a su madre que me transmitiera su agradecimiento, convencido de que el ciclista le daría suerte, pero no se la dio. (p. 162)

c) Su regreso como confidente:

Luego, reanudando la cena, agregó en son de broma:

—Txiki, ¿a que no sabes por qué he vuelto? Pues porque se me perdió **el ciclista** que me diste. A ver si me regalas uno que no se pierda y me dé más suerte. (p. 186)

d) Su partida hacia otras tierras:

El viernes 20 de febrero Julen se embarcó con mar movida en el Juan María Artaza, una motonave mercante de casco negro que salió cargada de potasa con rumbo a La Coruña. Nos citó a su madre y a mí a la entrada del puerto con la excusa de que yo le llevase **uno de mis ciclistas** como amuleto. (p. 199)

e) Su felicidad y el cambio de rumbo de la vida de Mendioroz:

También nos dijo que Julen había dejado una suma cuantiosa de dinero con una nota dirigida a mí. La nota, que aún conservo, dice: “Gracias por **el ciclista**, Txiki. Este sí que me ha dado suerte. El dinero es para que estudies en una universidad lo que a ti te guste. Tu primo que no te olvida, Julen”. (p. 216)

La descripción del juego al comienzo de la crónica, lejos de ser impertinente, es el extremo de un hilo que unirá sentimentalmente a los primos hasta el punto de cambiar el destino de Mendioroz al final de la historia. Su mención resulta ineludible¹²⁶.

Continuando con la pausa, los comentarios del narrador o las digresiones reflexivas también remansan la acción con una modalidad discursiva diferenciada de la descripción, es un discurso valorativo ligado a la expresión de la subjetividad.

Resulta reveladora la reflexión en torno a la vida y a la novela, a la mirada infantil y a la mirada adulta a partir de la trayectoria de su querido primo:

Ya le adelanté, señor Aramburu, en el curso de nuestra anterior conversación, que Julen lo pasó muy mal en Francia. De forma que si usted necesita para su libro la historia de un militante aventurero, emprendedor, protagonista de innumerables lances más o menos heroicos, le advierto que la de mi primo no le va a servir a menos que usted la exagere.

La cosa cambiaría si estuviera usted interesado en las pesadillas de un pobre chaval, que es lo que en realidad era mi primo, aunque yo entonces, propenso a idolatrarlo, no me daba cuenta; un pobre y sumiso chaval sin cultura, más apto seguramente como objeto de estudio psiquiátrico que para sostener con sus vulgares y anodinas peripecias la trama de una novela. (pp. 159-160)

¹²⁶ La participación gustosa del adulto en el juego infantil y el vínculo que se establece entre ambos está presente en *Viaje con Clara por Alemania*; recordamos que ratón logra empatizar con Kevin con el juego, también primorosamente descrito, de dos futbolistas de plástico, una portería y una pelota: “Simplemente me divertía jugando con él y esto parece que suscitaba en el muchacho una sensación de camaradería y bienestar.” (p. 202)

Más adelante considera de nuevo a Julen una víctima en manos de fuerza superiores:

A mí, desde la perspectiva que me dan los muchos años transcurridos, mi primo Julen me recuerda el corcho de mi caña posado en el agua del mar, arrastrado de aquí para allá por fuerzas superiores a él; fuerzas que lo llevaban y traían a su antojo, sin que él pudiera determinar el rumbo de sus propios movimientos. (p. 189)

Mendioroz niño asoma en el momento de verbalizar el sentimiento de pérdida de su dado azul después del paso violento de la policía por su casa:

Ya sé que la pérdida de un juguete es la cosa menos parecida a un acontecimiento histórico, que no vale nada frente al sufrimiento de tantas personas durante la dictadura aquella que tuvimos y que a usted no le puede interesar para su libro. Pero, mire, a mí me dolió sobremanera, dejándome dentro de la boca un sabor seco, arenoso, a injusticia que no he olvidado. (p. 124)

Son reflexiones referidas bien a la idoneidad de los contenidos de su crónica, bien a impresiones guardadas de su infancia, bien a valoraciones presentes, consecuencia del recuerdo infantil.

En nuestro caso tales digresiones son muy bien recibidas por parte del lector empírico ya que son momentos en los que el narrador presenta una mirada propia y única al margen de la objetividad impuesta.

c) Frecuencia

Recordamos que con el término *frecuencia* nos referimos a las relaciones de repetición entre historia y relato tomando como criterio el número de veces que un acontecimiento de la historia es mencionado –transformado en enunciado– en el relato.

En la crónica prevalece el relato singulativo (contar una vez lo que ha ocurrido una vez) en coherencia con el objeto último del texto. El singulativo presenta información directa sobre los hechos, facilitando el progreso de la acción narrativa. Los índices textuales del relato singulativo coinciden con los mencionados en el apartado de la *Duración* que introducían la escena.

El relato singulativo da cuenta de cada uno de los momentos únicos por los que pasan las peculiares trayectorias vitales de los primos, pero, unido a eso, dada la naturaleza rememorativa de la crónica, la vida cotidiana también tiene su espacio merced al relato iterativo (contar una vez lo que ha ocurrido *n* veces). La marcas textuales refieren tiempos imprecisos y prolongados: *Los sábados por la tarde* (p. 29), *Por las noches* (p. 43), *Los primeros días* (p. 44), *Algunas noches* (p. 48), *Muchas veces* (p. 50), *A veces* (p. 51), *A menudo* (p. 51), *Más de una vez* (p. 52), *Los domingos* (p. 53), *Todos los días laborables* (p. 59), *A menudo* (p. 62), *Casi todas las noches* (p. 81), *Por aquella época* (p. 114), *Todos los días* (p. 152), *Con frecuencia* (p. 156), *Los dos primeros meses* (p. 172), *De vez en cuando* (p. 173), *Con frecuencia* (p. 176), *A veces* (p. 178) *El verano de 1980* (p. 185), *Por entonces* (p. 188).

Con respecto a las funciones del iterativo en la crónica, ya hemos anotado y ejemplificado, en el apartado de la *Duración*, una primera función, la de servir de marco o trasfondo del singulativo en la presentación de las escenas.

Es indudable que la función esencial del iterativo en la crónica de Mendioroz es presentar la cotidianidad de la vida familiar. Mendioroz, al evocar su infancia, da cuenta de los hechos, las costumbres y los modos de actuar que tejen el diario de su familia de adopción.

Frente al relato singulativo, el iterativo implica la mediación de la subjetividad del narrador para reelaborar y concentrar los hechos; ello supone una visión peculiar de los mismos. Por el iterativo Mendioroz no olvida las noches con su querido primo Julen, ni sus domingos de excursión al monte, ni las tardes

envolviendo jaboncillos, ni las cenas familiares, ni los paseos con su querida tía Maripuy, ni las tardes jugando a los ciclistas... Con el iterativo percibimos en la crónica las rutinas, los ritmos propios de la vida en un recuerdo infantil.

La reflexión sobre el tiempo narrativo en sus tres dimensiones (orden, duración y frecuencia) nos ha llevado a considerar las analepsis (en el orden), las pausas (en la duración) y el iterativo (en la frecuencia) como manipulaciones temporales, muy significativas, puestas al servicio de la subjetividad del narrador.

2.4.2.3. Modo

Siguiendo a Genette (1998: 30), con el término modo reagrupa “las cuestiones relativas a los diversos procedimientos de regulación de la información narrativa.” Para ello establece una diferencia entre *diégesis/mímesis* que conduce al estudio de dos tipos de relatos: el de acontecimientos (imitación verbal de acontecimientos no verbales) y el de palabras (imitación verbal de acontecimientos verbales).

a) El análisis del relato de acontecimientos tendrá en cuenta el recurso a ciertos procedimientos generadores de la *ilusión mimética*.

Genette (1998: 33) anota, en orden creciente de eficacia, rasgos generadores de *ilusión mimética* tales como: la presunta eliminación de la instancia narrativa, el carácter detallado del relato y la presencia de detalles inútiles desde el punto de vista de la funcionalidad.

En nuestro caso, la presunta eliminación de la instancia narrativa no es un rasgo que se confirme como elemento de ilusión mimética, pues es la presencia y la vivencia del narrador testigo la prueba de la verdad del relato. En el apartado

Los límites de la ficción: entre la autobiografía, la epístola y la novela picaresca, estudiamos los distintos recursos de los que se sirve Aramburu para simular la veracidad de la crónica. Recordamos el efecto de realidad que supone el hallazgo del narratario, un tal Aramburu-novelistas, coetáneo al narrador de la crónica. A ello sumamos las referencias espaciales y temporales tomadas de la realidad que otorgan al mundo narrado estatuto de verdad.

Con respecto al carácter detallado del relato, confirmamos su efecto y remitimos al apartado de *La duración* recientemente abordado.

Es el momento de detenernos en la presencia de detalles inútiles (desde el punto de vista funcional) como rasgo generador de ilusión mimética¹²⁷.

La memoria de Mendioroz guarda objetos inútiles capaces de proporcionar dicha ilusión mimética, entre otros: **“un maletón de los de entonces**, o sea, sin ruedas” (p. 14); **“caja de cartón** donde mi madre había metido **dos gallinas vivas** de regalo para nuestros parientes.” (p. 14); **“cuando saqué del maletón un paquete de higos un tanto aplastados y un cuarto de gorrín envuelto en papel de estraza.”** (p. 17); **“un rollo de papel El Elefante**, lijoso y nada absorbente, del cual arrancaba pedazos para enjugarse.” (p. 43); **“Oía la casa entera, a las cinco de la mañana, a tortilla de patata.”** (p. 54); **“Me mandó entretanto que fuese corriendo a pedirle la Virgen de la urna** a la señora Narcisa, a quien le tocaba el turno de custodiarla en su casa.” (p. 89); **“Y yo así lo hice y mi tía colocó la Virgen sobre el mueble de las galletas.”** (p. 89); **“De pronto apretó contra la palma de mi mano mil trescientas pesetas en billetes enrollados”** (p. 121); **“El dado, un dado azul celeste con los puntos dorados**, por el que yo sentía

¹²⁷ Sobre este aspecto Roland Barthes (1994) en su artículo “El efecto de realidad” concreta: “Semióticamente, el ‘detalle concreto’ está construido por la convivencia directa de un referente y un significante; el significado es expulsado del signo y, con él, por cierto, la posibilidad de desarrollar una forma del significado, es decir, de hecho, la estructura narrativa misma (la literatura realista es, sin duda, narrativa, pero eso porque el realismo es en ella solo parcelario, errático, confinado a los ‘detalles’ y porque el relato más realista que se pueda imaginar se desarrolla según vías irrealistas). Aquí reside lo que se podría llamar la ilusión referencial”.

especial apego, no lo encontré.” (p. 124); “Cuando no dormía se estaba calladita e inmóvil en el fondo de **un cajón** donde le habían instalado la cuna. Lo confeccionó Lucio con tablas barnizadas.” (p. 172); “Mi tía colocó para él un **pequeño cepillo** en **una repisa** que había sobre el lavabo.” (p. 177); “En lugar de caña yo usaba **un palo de avellano**.” (p. 185); “Le pedí a mi tía **el sello** para mi colección”. (p. 199)

Son elementos inútiles, prescindibles, sin función pragmática, pero su sola mención produce tal efecto de inmediatez que hace verosímil ese universo de infancia vivido y recordado.

En este punto no nos resistimos a mencionar dos elementos cotidianos (además de los ciclistas) que se conforman imprescindibles en la vida de Mendioroz: la cama y la sopa. Son dos elementos que permanecen en el recuerdo a lo largo de toda la crónica y representan, de alguna manera, tiempos vitales rememorados por el personaje:

1. La cama¹²⁸ para Mendioroz es el único espacio privado que se le ofrece y es, sobre todo, su refugio. En el primer capítulo y tras la primera cena asistimos a un recuerdo desgarrador:

[...] yo le dije a mi tía que me sentía cansado y me quería acostar.

Por ser todavía pronto y oírse ruido de voces en la calle y en el edificio, no me

¹²⁸ La idea del lecho como refugio se encuentra magníficamente expresada en el primer libro de prosas de Aramburu, *El artista y su cadáver* (2002: 97). Reproducimos el texto completo: “Si un día, en una alcoba de otoño con el mapa de tu país colgado en la pared, notas que vienen a faltarte con lentitud algunos rostros y a la vez un eco débil antecede a cuanto dices a solas con voz desangelada; si el aguanoso caldo de atardecer no sabe más a madre, o si al oír un ruido que no ha sonado, giras el pomo y das con nadie fuera, y allí en lo oscuro, desparramado en charcos del callejón vacío, ves entero reposar el mar de la infancia, en cuya superficie herida por la lluvia tus rasgos reflejados desconoces; si llega la carta largo tiempo esperada y está, con toda su cordial caligrafía, olorosa a salitre, a tierra mojada, a tinta triste, y entonces, a causa de un dolor bajo los párpados, se difuminan en torno a ti las sombras balbucientes; si nadie viene que ya contigo estaba y en la tardía hora recuentas tu caudal de desapariciones, te acogerás con pesadumbre al lecho tibio donde acostumbra congregarse el sueño lo que te olvida y olvidaste, lo que no resucitará y lo ausente; pero tampoco dentro del oscuro museo de ingravidas estatuas, donde a diario tientes y abrazas las formas y cuerpos de tu añorar, será lícito que ignores que eres tú el errante, el buscado, el solo animal uncido a inaccesibles distancias.”

era posible conciliar el sueño. Me dediqué entonces a llorar con la cara vuelta hacia la pared, pensando en mi madre, en mi pueblo, en la lluvia y en el congrio, y a veces me sosegaba, pero era sólo porque mis ojos se habían quedado secos y necesitaban un tiempo para producir nuevas lágrimas. (p. 19)

Desde la cama también es confidente de su primo Julen:

Se acostumbró a referirme de cama a **cama**, mientras me mataba con la pestilencia de sus pies, aventuras y sucesos que le hubieran ocurrido durante el día. Era trasnochador y no se cuidaba poco ni mucho de mi descanso, sino que a horas intempestivas me sacaba del sueño para contarme cualquier menudencia, al tiempo que fumaba un cigarrillo antes de dormir. (p. 43)

No obstante, a veces, desde su cama, hacía alusiones un tanto enigmáticas a sucesos de actualidad, como si lo apretase el deseo de hablarme a las claras pero no se atreviera o me considerara incapaz de guardar en el buche sus confidencias. (pp. 82-83)

La cama también le ofrece la posibilidad de escuchar y de acceder al mundo de los adultos, sin ser visto:

Dejé, con todo, la puerta entornada para no privarme de escuchar. Mi tía ni siquiera le dio tiempo a Mari Nieves a quitarse los zapatos, sino que según entraba por la puerta, tras preguntarle de dónde venía y responder la muchacha que de casa de Begoña, la llamó puta, perra, zorra, y le dedicó a voz en cuello otras lindezas por el estilo. (p. 33)

Desde la cama, Mendioroz, muy sensible a los olores, soporta una de las peores torturas de su estancia en casa de sus tíos:

A mi primo le olían los pies. En San Sebastián, en el colegio al que fui enviado, en casa de mis tíos, me acostumbré a muchas cosas extrañas al principio para mí. Jamás me pude acostumbrar al suplicio de dormir cerca de los pies y el calzado de mi primo.

Pasé la noche durmiendo a rachas, protegiéndome con la manta y la sábana

sobre la cabeza de la pestilencia que desprendían sus calcetines y zapatos tirados en el suelo, entre las dos **camas**. (p. 20)

2. La sopa (mencionada ocho veces en la crónica) es la cena. Más que la cena, es el momento de reunión en el que Mendioroz asiste a pocas palabras y a muchos gestos. El primer capítulo, capítulo de llegada a lo que sería su casa durante largos años, se titula *Primera cena*; de primer plato le espera una sopa caliente:

Después de servida la **sopa**, mi tío dijo:

—Quema.

Y mi tía, sin volver hacia él la mirada, replicó:

—Sopla. (p. 17)

En el último capítulo, *Otro desenlace*, la sopa formará parte de la evidencia de su dolorosa sospecha: la querida tía Mari Puy había intervenido en la muerte de Julia:

—¿Y qué tiene que ver una cosa con otra?

Respondí más o menos con estas palabras:

—Pues que en ninguno de los alimentos, ni en las rodajas de tomate con ajo, ni en la **sopa** de fideos, ni en el pescado rebozado hizo falta el vinagre que yo tuve que ir a comprar a toda prisa. (p. 215)

Y, en medio de ello, la cena será el momento en el que aparezca don Victoriano, el momento en el que Mari Nieves recibe una paliza de su madre, el momento en el que se hace presente la larga ausencia de Julen y el momento en el que se confirma la muerte de Julia. Todo ello con una sopa enfriándose.

b) En el análisis del relato de palabras sorprende el contraste entre la intención explícita de precisión que mueve al narrador y el carácter rememorativo en el que la distancia temporal que media entre el mundo narrado y el acto de narrar es larga (*después de tantos años*). Por esta razón, el narrador es muy cuidadoso a la hora de especificar la fuente y el grado de literariedad de lo citado y, para

ello, se vale magistralmente del discurso narrativizado, del discurso transpuesto en estilo indirecto y del discurso restituido. De nuevo, tres procedimientos canónicos al servicio de una voz que recuerda, y de nuevo será gracias a la versatilidad en el empleo de tales procedimientos como las palabras de los personajes refieran mundo. Antes de describir tales procedimientos son significativas dos observaciones del mismo Mendioroz sobre el uso de la palabra:

1. Resulta llamativa la brevedad de las conversaciones y la desproporción de la participación de los interlocutores en las mismas. El motivo no será la frágil memoria de Mendioroz, pues la misma noche de su llegada ya lo percibe y advierte al narratario del parco uso de la palabra:

Tan sólo en el momento de sentarnos a la mesa me hicieron algunas preguntas sobre el viaje y sobre mi madre y mis hermanos; luego ya no se habló más como no fueran unos rudimentos de conversación que a **menudo les bastaban para comunicarse.**

—¿Pan?

—Ahí.

Después de servida la sopa, mi tío dijo:

—Quema.

Y mi tía, sin volver hacia él la mirada, replicó:

—Sopla. (p. 17)

2. No resulta menos sorprendente las escasas intervenciones transcritas del propio Mendioroz: es un niño y, aleccionado por su madre, siempre actúa conforme la familia espera de él

Me pareció que debía asentir y asentí sin titubeos. (p. 47)

Más de una vez me preguntó si lo creía capaz de matar a Franco. **En todas le di la respuesta que esperaba.** (p. 52)

Mendioroz explicita el grado de participación en las conversaciones con su primo:

Concluida la conversación, en la cual **yo apenas intervenía**, él apagaba la lámpara [...] (p. 43)

Con un narrador sensible, atento a la palabra pronunciada y consciente de su papel de testigo, asistimos a un amplio y significativo repertorio de recursos para transmitir la palabra pronunciada.

a) Siendo Mendioroz uno de los interlocutores:

-. Alterna el estilo directo con el indirecto; con el estilo directo pone de manifiesto lo inolvidable, en este caso una de las humillaciones de las que fue objeto en su llegada a Pamplona por parte de su primo:

Me preguntó si yo sabía dónde habían escondido mis paisanos el agua robada. Creyendo que hablaba en serio le aseguré que no podía estar en mi pueblo, donde ni siquiera teníamos río, pero que a lo mejor habían llenado con ella el pantano de Alloz.

Dijo él por rematar la burla:

—**Te habrás acordado de traer un par de litros de vuelta, ¿eh?**

—No.

—**¡Qué mala gente sois los navarros!** (p. 15)

-. Las intervenciones de su primo las transcribe en estilo directo, sabedor de la trascendencia del dato, y las suyas en estilo indirecto y justificándolas:

No supe lo que era.

—Txiki, no me jodas. ¿En Navarra no tenéis ikurriñas?

Le respondí que no, como así era en verdad, que yo recuerde, por aquella época.

—Ya me doy cuenta de que tienes mucho que aprender. Pero no te preocupes, que aquí está tu primo para hacer de ti un patriota vasco.

Me explicó a continuación el sentido de aquella bandera.

—¿A que es bonita?

Me pareció que debía asentir y asentí sin titubeos.

—Llegará el día en que sea la única que ondee en los mástiles de Euskadi.
¿Cuánto te apuestas?

Le pregunté si también en los mástiles de Navarra.

—Eso será más difícil —resopló—. Es que, me cagüen Dios, os habéis dejado españolizar como corderitos. (p. 47)

-. Unas veces, en medio de las intervenciones y consciente del grado de exigencia de su narratario con la palabra, introduce comentarios relacionados con su mal uso en boca de Julen:

Me entregaba la lista de vocabulario escrita con aquella letra suya grande y torpe, el papel arrugado, a veces sucio de manchas de aceite o de chorizo, y a la luz mortecina del flexo, muerto de sueño, yo le iba leyendo las palabras en castellano para que él las tradujera al euskera.

—Cliente.

—Bezero.

Aogarse —**así como se lo escribo, señor Aramburu, sin la hache intercalada.**

—Ito egin. (p. 51)

-. Otras veces, se hace oír interrumpiendo el diálogo en estilo directo para introducir una observación personal ajena a la crónica y así se lo hace saber al narratario:

—¿Así que habéis ido a aplaudir al cabrón de los cabrones?

Se quedó mirándome desnudo, piloso de piernas, de pecho y genitales (esto no hace falta que usted lo escriba en su novela), sin que yo me atreviese, por miedo a ofenderlo, a abrir la boca.

—¿Cómo es? —me pregunta después de un rato. A esto sí le supe responder.

—Muy mayor. (p. 80)

-. Si el recuerdo de las palabras pronunciadas no es literal también lo explicita:

Por la noche, fumando en la cama, me contaba dónde había estado, me daba detalles de la excursión y **decía cosas parecidas a esta:**

—Txiki, voy a pasar a la historia como el gudari que mató a Franco. Lo mataría a hostias; pero, claro, no me dejarán acercarme. Ya le he dicho esta mañana a don Victoriano: apaiza, el enano ese no muere en la cama. Yo me encargo. ¡Cómo se reía don Victoriano! (p. 52)

-. En medio de una intervención en estilo indirecto y consciente de su papel de informador, comenta la situación (en este ejemplo la tristeza que se vivía en casa) para retomar, de nuevo, la intervención:

[...] por lo que una noche le pregunté a mi primo Julen la razón de que su madre y su hermana se mostraran por aquellos días tan mustias y silenciosas.

Me daba a mí que de un tiempo a aquella parte nadie hablaba en la casa o lo hacía en susurros. Mi tío cenaba con la cabeza gacha; a mi tía le tomaban unos hipo y gemidos repentinos mientras fregaba o cocinaba; y, en fin, se respiraba en toda la vivienda un aire extraño, de una espesura triste, como cuando acaba de fallecer un ser querido. **Y también le pregunté a mi primo con preocupación sincera si todo aquello pasaba porque yo hubiera dado algún motivo de disgusto;** a lo cual respondió él desde su cama:

—Me huelo que la boba esa me va a hacer tío. (pp. 62-63)

-. El estilo indirecto sin comentarios imprime al diálogo la rapidez que la ocasión requiere. Así, en el momento del registro de la casa y la huida de Julen:

De pronto apretó contra la palma de mi mano mil trescientas pesetas en billetes enrollados y, **mandándomelos esconder** en el bolsillo del pantalón, **me dijo que** a la menor oportunidad saliera en busca de Julen y no volviese a casa sin haberle entregado antes aquel dinero. **Me preguntó si** la había entendido; **respondí que** sí. No me dio mayores explicaciones ni me pidió que le transmitiera mensaje alguno a su hijo. (p. 121)

-. En ocasiones, solo refiere la voz de su interlocutor:

—Sobrino —me dijo mi tía por la noche con una sonrisa triste y más o menos estas palabras—, ¿tú crees que le dejarían pasar la frontera así como así? ¡Buenos son los policías! Lo mandarían de cabeza a la cárcel. (p. 186)

- Por boca de su interlocutor reproduce en estilo directo las palabras pronunciadas por un personaje relevante para la trama y ausente en la escena:

Mi primo Julen, la espalda recostada en la cabecera de la cama, repetía algunas noches para mí, con una voz que no parecía la suya, las prédicas clandestinas del cura.

—**Don Victoriano dice:** vasco es el que habla euskera. Los demás son medio vascos o directamente coreanos. A estos los manda el opresor a Euskadi para que nos roben el alma vasca. ¿Entiendes la jugada? Franco es muy listo. Por eso hay que reaccionar, Txiki. **Dice don Victoriano:** a este paso, como no reaccionemos, llegará el día en que todos bailaremos flamenco por las calles. ¿Te imaginas un desastre mayor? (p. 48)

- Ante las escuetas intervenciones en estilo directo de Mendioroz, sorprende la respuesta detallada, no literal, que da a su madre para inculpar a su querida tía en la muerte de Julia:

—¿Por qué piensas mal, hijo mío? —me preguntó.

—Porque recuerdo muy bien lo que cenamos aquella noche.

¿Y qué tiene que ver una cosa con otra?

Respondí más o menos con estas palabras:

—**Pues que en ninguno de los alimentos, ni en las rodajas de tomate con ajo, ni en la sopa de fideos, ni en el pescado rebozado hizo falta el vinagre que yo tuve que ir a comprar a toda prisa.** (p. 215)

b) Siendo Mendioroz testigo de las conversaciones:

- Dada la importancia de la información, reproduce en estilo directo palabras que *más o menos* oyó:

[...] oí que decían **más o menos con estas palabras:**

—Por el amor de Dios, Maripuy, la tienes que vigilar. Yo es lo único que te aconsejo y te pido.

—Pero si ya lo hago, padre.

—Hazme caso. La situación es grave. Es muy grave.

—Más severa que soy con ella no se puede ser.

—Se puede, Maripuy, ¡huy si se puede!

A este punto, don Victoriano reparó en mí y dijo:

—Supongo que este chavalín que nos está espiando es tu sobrino. (p. 31)

-. Reproduce las conversaciones de sus tíos en la cama, sin comentario alguno, cargadas de rencor y de reproches:

Mi tío no compartía su temor.

—Es joven —le oí decir—. Por ahí andará.

—Esos han robado un coche o algo por el estilo.

—Inventora.

—Lo sé, eso es todo.

—**Tú sabes a tocino cuando te untan.** (p. 86)

-. El estilo indirecto le permite también caracterizar a los personajes:

Y fue que le preguntó si no le parecía bien desprenderse de la americana para evitar que se le ensuciase durante la comida. A lo cual Chacho contestó, entre bobalicón y campechano, que no le preocupaban las manchas, pues la americana era una prenda vieja de su padre. Y como prueba de sus palabras, mostró un remiendo en el forro. (p. 134)

-. El discurso de palabras se vuelve iterativo: palabras en estilo directo e indirecto repetidas pero formuladas una sola vez.

Todos los días, a la vuelta de la fábrica, preguntaba si se sabía algo de Julen. Al escuchar la respuesta negativa soltaba una palabrota que, con el transcurrir de las semanas, se fue haciendo cada vez menos rotunda. Aquellas manifestaciones diarias de decepción y enfado fueron debilitándose hasta quedar reducidas a un resignado arqueado de las cejas, y otro tanto vino a ocurrir con la pregunta, que terminó semejando un brusco chasquido.

—¿Qué?

—Nada. (p. 152)

- El narrador discrimina explícitamente la información que considera esencial suprimiendo con un *etcétera* lo insustancial:

Llevada de la esperanza de recibir noticias de Julen y con permiso de santa Rita para mentir, según nos contó, les dijo que sí, que era la madre de Peio, que lo echaba mucho en falta, **etcétera**.

Le contaron que Peio estaba sano y salvo en un lugar de Francia que no le podían revelar; agregaron que por favor no cometiera la imprudencia de ir a buscarlo ni de emprender indagaciones por su cuenta, que tan pronto como fuera posible su hijo le mandaría aviso con un intermediario de confianza sobre la hora y el sitio donde ella lo pudiera visitar sin riesgo de que la policía española se enterase. (pp. 154 -155)

- El narrador, testigo de una conversación, se permite hacer una observación significativa a la dirección de la mirada de su primo:

Su madre le preguntó cuándo estaría de vuelta.

—Eso depende del barco —**respondió al tiempo que se miraba la punta de las botas**. (p. 199)

- Con el discurso narrativizado da cuenta del contenido reducido y sin precisión alguna:

Mis tíos, ya se lo imaginará usted, **contestaron** con la poca malicia que tenían. Les **siguieron preguntando**, ellos **siguieron mintiendo** torpemente y al fin los guardias, recelosos y bruscos, los obligaron a retroceder. (pp. 158-159)

Por último, un aspecto significativo, relacionado con la transcripción de las palabras en la crónica de Mendioroz, es el uso de la letra cursiva. Con la cursiva se marcan:

- Los leísmos de su tía:

-Sígueme, no *le* mires. (p. 213)

- Los vasquismos:

- Si gana tu *txirrindulari* te enseñó una cosa que es la más sagrada del mundo. (p. 46)

- Las incorrecciones léxicas:

Se me ha quedado grabada en la memoria aquella imagen del hombre entristecido que comía cacahuets (*casagüeses*, decía él) (p. 153)

- Los localismos navarros:

Mi madre fue de corrillo en corrillo diciendo en castellano de Navarra que seguramente le habría dado la *cariñadica*. (p. 142)

- Términos que quiere subrayar:

En mis recuerdos de aquellos días resuena la palabra *raro*, que a todas horas asomaba a los labios de unos y otros. (p. 156)

- Los títulos de los libros de la escuela:

Lleno de confianza a causa de los *Milagros de Nuestra Señora* y del *Lazarillo de Tormes*, fui retardando la lectura de *Los sueños* [...] (p. 206)

Teniendo en cuenta que Aramburu-novelistas, en los *Apuntes*, también destaca con otra letra los términos incorrectos o los usos peculiares de la lengua, cabría pensar que el autor de tales marcas es el mismo Aramburu-novelistas y, por tanto, la crónica habría sido modificada. Nada más lejos de la realidad.

En los *Apuntes*, Aramburu-novelistas, como escritor de oficio, es sensible al uso incorrecto de la lengua, así:

Maripuy no aguanta un segundo más el rescoldo que le quema (cuidado, leísmo, la quema) por dentro. (p. 23)

Si Aramburu-novelistas hubiera intervenido en la crónica de Mendioroz, hubiera corregido dos laísmos que no están marcados con cursiva:

A mi tía lo que la molestaba de la visita anual a Franco [...] (p. 77)

A mi madre la incomoda el tema y a ruego suyo lo dejamos. (p. 215)

Aunque la observación pueda resultar, a primera vista, poco relevante, consideramos que es la prueba evidente que constata que contamos con el texto original que Mendioroz escribió. Si Aramburu-novelistas ha mantenido los laísmos de Mendioroz, no ha sido por ignorancia; ha sido para decir sutilmente que el único artífice de la crónica es Mendioroz.

El análisis del discurso de palabras revela, por una parte, la intención de precisión del narrador, la consciencia del narrador del objetivo de su escrito y del acto de escribir y, por otra, revela también los especiales afectos y desafectos, los intereses infantiles y la atmósfera *verbal* de la casa en los distintos momentos, gracias a una mirada única y permanente capaz de hacer inolvidables palabras pronunciadas *después de tantos años*. De nuevo, y en convergencia con las reflexiones anteriores, el análisis de palabras deja traslucir al Mendioroz cronista muy cerca del Mendioroz niño y adulto.

2.5. EL PACTO AMBIGUO: LOS APUNTES.

Como expusimos al comienzo de nuestra reflexión, en la composición de *Años lentos* alternan dos discursos, procedentes de dos voces distintas, que se presentan como materiales para la redacción de una novela.

Mendioroz ha sido la primera voz generadora de un texto conformado con elementos ficcionales autobiográficos y epistolares cuya lectura, en la ficción y para su narratario, tiene sentido en el seno del pacto autobiográfico y epistolar.

Aramburu-novelistas, personaje escritor con idéntica identidad nominal que el autor empírico, será la segunda voz generadora de un texto que denomina *Apuntes*. Como hemos anotado anteriormente, los *Apuntes* serán elaborados a partir de cada tramo de recuerdos de Mendioroz y distribuidos estratégicamente detrás de cada uno, de tal manera que *Años lentos* se conforma con la alternancia de dos voces proferidas en tiempos sucesivos y diferenciadas también en la misma composición. Aramburu-novelistas recreará, *in fieri*, la realidad relatada por Mendioroz, poniendo ante los ojos del lector el mismo proceso de creación literaria. Aramburu-novelistas cuestionará de nuevo las fronteras de la realidad y la ficción, atravesando la portada de la novela, para desdoblarse, primero, en narratario de la crónica de Mendioroz y, después, en autor y receptor de unos materiales de una novela en ciernes. Con los *Apuntes* entramos en el tercer pacto, el llamado pacto ambiguo, por el cual se apela a la confusión de instancias narrativas y extranarrativas, gracias a la presencia del nombre del escritor en la historia. El lector se ve inmerso en una confusión que supone la eliminación de fronteras entre lo factual y lo ficcional.

Recordamos que Fernando Aramburu, autor empírico, nace en un barrio obrero de Sebastián en 1959, es testigo de los hechos históricos que se narran e, incluso,

ha manifestado, en distintas entrevistas, la misma sensación de lentitud de aquellos años que recordaba Aramburu-novelistas¹²⁹:

El nombre de la novela (*Años lentos*) procede de la impresión personal que a mí me quedó de aquellos años del franquismo que viví de niño, celebro que tenga un toque poético, entre otras cosas porque es el nombre del libro y viene de esta impresión que me quedó a mí, totalmente subjetiva, no hay por qué compartirla si se han tenido otras vivencias, esta impresión mía sobre la falta de acontecimientos que había en aquellos años 60 de mi infancia [...] Tengo la sensación de lentitud, de marasmo histórico, de falta de acontecimientos, de docilidad de la población, de paz impuesta... y, bueno, me parecía que era un nombre adecuado para una historia que transcurre en aquel tiempo.¹³⁰

Con estas similitudes, incluida la constante espacial del cementerio en sus novelas¹³¹, el juego literario se plantea con la posibilidad real de ser Fernando Aramburu, desdoblado en Aramburu novelista en la ficción, coetáneo de Mendioroz y, así, hacer real la naturaleza de Mendioroz y verdad su escrito.

De esta forma, el pacto ambiguo subvierte, por una parte, el pacto autobiográfico basado en identidad y, por otra, el pacto novelesco basado en la suspensión del principio de incredulidad, para plantear simultáneamente el principio de identidad y el tratamiento ficcional.

Otro aspecto diferencial, y de gran relevancia en la novela, entre los tres pactos reside en el estatuto pragmático de los mismos y, más concretamente, en la propuesta de lectura: en tanto el pacto autobiográfico supone una invitación a una lectura fiel a la realidad (la crónica de Mendioroz leída por Aramburu-

¹²⁹ En el Apunte 29, Aramburu-novelistas refiere: "CUANDO me paro a repasar mis recuerdos de aquellos años, me vuelve una vieja sensación de lentitud. Se me figura que en la actualidad un minuto dura treinta o cuarenta segundos; en cambio, los minutos de la dictadura duraban un minuto y medio o dos." (p. 164)

¹³⁰ Transcrito por nosotros de <https://www.youtube.com/watch?v=EiLc-mI4dO8>. Fecha de último acceso: 08-04-15.

¹³¹ En el Apunte 39, Aramburu-novelistas anota: "Ninguna novela mía sin episodio de cementerio. Quizá era este el empujoncito que me estaba faltando." (p. 209)

novelista), el pacto ambiguo plantea una interpretación de los hechos en la ficción de un narrador con una identidad *real*, y el pacto novelesco propone al lector entrar crédulo en un mundo de ficción. La presencia en la misma novela de dos textos diferentes, redactados bajo dos pactos distintos e ignorantes ambos del lector empírico, alertan a este a realizar dos lecturas en una.

Fernando Aramburu se vale del pacto autobiográfico en la crónica de Mendioroz y del pacto ambiguo en los *Apuntes* para hacer *real* el proceso de creación literaria. Para ello se hace presente como narratario en la crónica de Mendioroz, equiparando su naturaleza empírica con la de Mendioroz, y también se hace presente en los *Apuntes* como creador en proceso a partir del texto de Mendioroz. La presencia desdoblada en los dos textos de Aramburu-novelistista resulta el procedimiento clave para otorgar *verdad* al texto de Mendioroz, ficcionalidad a sus *Apuntes* y así poner ante el lector empírico el proceso vivo de creación literaria.

Por otra parte, Aramburu-novelistista, en los *Apuntes*, es un escritor que narra el proceso de gestación de una novela, siendo la exposición del proceso de creación la principal línea temática. Nos encontramos ante la metaficción, procedimiento que Ana M. Dotras (1994: 38) sintetiza en estos términos: “del plano de la historia se salta al plano del discurso de forma que este último pasa a formar parte integrante del primero; la narración se convierte en lo narrado, el discurso se ficcionaliza”. Con todo, Aramburu-novelistista, que no lleva a cabo su propósito, presenta en cambio el proceso fallido del mismo. Es indudable que el fracaso es del escritor de los *Apuntes*, de Aramburu-novelistista, no del escritor de *Años lentos*, Fernando Aramburu, que presenta la novela por él creada.

De nuevo, al igual que en *Viaje con Clara por Alemania*, en los *Apuntes* Aramburu se sirve de la autoficción y de la metaficción¹³², con variantes, para ficcionalizar

¹³² Si recordamos la diferenciación establecida por Francisco G. Orejas sobre los dos tipos generales de metaficción: *diegética* (en *Viaje con Clara por Alemania*), en la que se mantiene la

la creación literaria: En los *Apuntes*, la variante de la autoficción consiste en la identidad nominal explícita de autor y personaje, Aramburu; si recordamos en *Viaje con Clara por Alemania*, ratón insinúa su nombre pero no lo desvela. En los *Apuntes*, la variante de la metaficción radica en la presencia explícita del texto original (la crónica) que toma como material para el ulterior trabajo creador y la ausencia del narrador en el texto creado; recordamos que en *Viaje con Clara por Alemania* los materiales tales como el libro de Clara y otras fuentes literarias permanecían en la sombra, mientras que la omnipresencia del narrador dotaba de sentido al texto.

En ambos casos asistimos a la ficcionalización del acto de escritura pero con resultados distintos: en *Viaje con Clara por Alemania*, un narrador ajeno al mundo literario, pero sensible y consciente del poder de la palabra, escribe con éxito su particular experiencia de un viaje; en los *Apuntes* un escritor profesional distante del mundo narrado pretende sin éxito escribir una novela.

Por todo ello, y pese a la aparente disparidad temática entre ambas novelas, observamos (Tabla 18) similitudes significativas: a) el tema de la creación literaria irrumpe en ambas novelas; b) los dos procedimientos de los que sirve son la autoficción y la metaficción con la presencia más o menos explícita de Fernando Aramburu en la ficción; c) la presencia patente u oculta de dos textos cuya autoría responde a sendos escritores: un escritor profesional y un escritor profano en el mundo de la literatura; y, de los dos textos, el que llega a hacerse novela, sin pretenderlo, es el del escritor profano.

ilusión ficcional, y *enunciativa*, en la que no se mantiene la ilusión ficcional, los *Apuntes* responderían a esta segunda categoría, definida por Orejas (2003: 121) en los siguientes términos: “Por metaficción enunciativa entendemos aquí aquella que, por el modo de narración, desde el relato, se contamina, subvierte, perturba la historia, evidenciando su ficcionalidad.”

	Escritores	Textos	Orden de escritura	Éxito
<i>Viaje con Clara por Alemania</i>	Clara (escritora profesional)	Libro de Clara	Clara escribe primero.	
	Ratón (escritor profano)	<i>Viaje con Clara por Alemania</i>	Ratón escribe después de Clara y tiene en cuenta su texto.	Es el libro que el lector tiene entre las manos
<i>Años lentos</i>	Mendioroz (escritor profano)	Crónica	Mendioroz escribe primero.	Es el texto que se publica con unidad.
	Aramburu (escritor profesional)	<i>Apuntes</i>	Aramburu escribe después de Mendioroz y tiene en cuenta su texto.	

Tabla 18: Relación entre *Viaje con Clara por Alemania* y *Años lentos* en la creación.

¿Acaso Aramburu se distancia de la sola técnica literaria para reivindicar la naturalidad, el poder de la palabra, la sensibilidad, la fuerza emocional y el gusto de quien escribe? La respuesta está en el texto de ratón y en la crónica de Mendioroz que, siendo materiales, devienen novela.

Los *Apuntes*

Una vez anotado el alcance de los procedimientos literarios presentes en la elaboración de los *Apuntes*, reflexionamos sobre estos teniendo en cuenta su peculiar naturaleza textual: son textos fragmentarios, redactados con carácter provisional por un escritor cuyo nombre y circunstancias coinciden con las del escritor empírico y cuyo destinatario es él mismo.

Si el tema que nos ocupa es la creación literaria en la narrativa de Fernando Aramburu, en los *Apuntes* presenta deliberadamente no solo la ficcionalidad de toda creación literaria, sino fundamentalmente los mecanismos formales por los que se conforma tal ficción. Mostrar el artificio supone destruir el efecto de

ilusión de realidad y plantear abiertamente cuestiones relativas a las relaciones entre el arte y la vida, entre la ficción y la realidad.

Nos aproximaremos al artificio, a los mecanismos de creación con la cautela que implica ser conscientes de que Aramburu-novelistas no es Fernando Aramburu y los *Apuntes* no son una poética, sino que forman parte de los materiales de una novela. En un análisis posterior, al margen del texto, contrastaremos semejanzas y diferencias entre los principios de creación expuestos en las novelas objeto de este estudio.

En principio es necesario recordar su disposición y contenido: en cuanto a la disposición, se encuentran situados después de cada tramo de recuerdos de Mendioroz, variando el número entre uno y cinco; en cuanto al contenido, se relacionan unos, con lo recordado y relatado por Mendioroz en cada tramo de recuerdos, para literaturizarlo (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 26, 27, 31, 33 y 34), otros, con el ejercicio de escribir (9, 23, 24, 25, 28, 30, 32, 35, 36, 37, y 39) y, por último, dos de ellos evocan recuerdos de infancia (29 y 38). Con frecuencia, en los primeros, los dedicados a literaturizar lo redactado por Mendioroz, resulta imposible deslindar la recreación, el recuerdo, la reflexión o la queja. Son apuntes y como tales se configuran.

Otro aspecto que no debemos olvidar es la funcionalidad de los *Apuntes*: lejos de ser mero recuerdo del modo metaficcional ligado a una forma de experimentación de nuevos caminos en la creación narrativa, en *Años lentos* verbaliza, en la misma ficción, la defensa de lo ficcional sobre lo real, la defensa de la literatura frente a la verdad, la defensa del arte sobre la vida.

MARI Nieves Barriola deberá experimentar algún tipo de transformación en el tramo final de la novela. Un cambio de actitud, alguna decisión que modifique el rumbo de su vida (ruptura con el barrio, por ejemplo), nuevas formas de relacionarse con los demás y, en fin, un par de repercusiones en su personalidad como consecuencia de todo lo que le ha pasado me darán materia para el desenlace. Aún más, constituirán el desenlace, se

entiende que de la parte de la historia correspondiente a dicho personaje. Si hay que apartarse del testimonio del informante, se hará. Primero la literatura; después, si queda sitio, la verdad. (p. 181)

Iniciamos el análisis abundando la peculiaridad de estos textos. Un apunte es un texto informativo de carácter práctico que el DRAE define como “Asiento o nota que se hace por escrito de algo”. Tal denominación por parte del autor de los mismos pone en evidencia el carácter provisional, la heterogeneidad, la falta de unidad y la identidad entre emisor y receptor propios de este tipo de escrito. Aramburu-novelistas anotará sus ocurrencias, preocupaciones, quejas, soluciones e, incluso, recuerdos en unos textos que, por su denominación, se lo permiten. Hasta aquí todo encaja.

Lo inesperado y lo sorprendente es la publicación de esos *Apuntes* que, en principio, bocetaban una novela. De nuevo, estamos ante la publicación de un texto no concebido para tal fin. *Años lentos* combina dos textos redactados sucesivamente y ajenos al lector empírico: la crónica de Mendioroz y los *Apuntes* de Aramburu-novelistas, con un solo destinatario interno, Aramburu-novelistas.

Nos preguntamos, una vez más, por las razones por las cuales se publican dos textos de carácter personal: una crónica a modo de carta y unos apuntes bajo el formato de novela.

El análisis de la crónica nos trajo la certeza de que la palabra de Mendioroz merecía ser publicada por el hecho de crear mundo; simultáneamente, su carácter testimonial dotaba a los *Apuntes* del elemento ficcional esencial en toda novela. Con todo, la publicación de los *Apuntes* explicita, en el proceso mismo de creación literaria, la necesidad de literaturizar la realidad. Los *Apuntes*, lejos de representar el fracaso de la redacción final de una novela, evidencian, en la misma obra de ficción, los mecanismos de la creación literaria. Parece claro que

Fernando Aramburu ha optado por exponer sin reservas el revés de la novela, el artificio de la creación y, con su inclusión en el texto, les concede valor literario.

El orden con el que abordamos el análisis responde a la misma estructura del texto metaficcional con las peculiaridades que los *Apuntes* aportan: así diferenciamos entre el relato enmarcado, donde se incluyen todos los *Apuntes*, anotados anteriormente, referidos con lo recordado y relatado por Mendioroz, y el relato marco donde se incluyen los relacionados con el ejercicio de escribir y con sus recuerdos.

Recordamos que las peculiaridades resultan del carácter provisional del texto; por ello es muy común, sobre todo en los *Apuntes* referidos a la recreación de los recuerdos de Mendioroz, asistir a la incursión de un relato en otro por medio de reflexiones, propuestas, recuerdos, dudas o quejas de Aramburu-novelistas.

2.5.1. *Relato enmarcado. Apuntes para una novela*

Como sabemos, Aramburu-novelistas se ha propuesto *relatar con veracidad los hechos de una familia de Ibaeta por los tiempos de su niñez* y, para ello, decide contar con un testimonio escrito y veraz, el de Mendioroz, y recrearlo en una novela. Aramburu-novelistas cuenta con su testimonio, en ningún momento con su presencia. Mendioroz es informante, no personaje.

Entre el escrito de Mendioroz y la novela *non nata* se sitúan los *Apuntes*. Son la materialidad del tiempo de creación, tiempo de imprecisiones, de dudas y, en el caso de Aramburu-novelistas, también de recuerdos.

La vinculación de los *Apuntes*, pertenecientes al relato enmarcado (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 26, 27, 31, 33 y 34), con los tramos de recuerdos de Mendioroz es temática, de tal manera que cada uno de

ellos cuenta, al menos, con una recreación literaria por parte del escritor. El lector asiste, primero, al recuerdo de Mendioroz, para después presenciar la recreación. Esto es así salvo en el primer *Apunte* que, al corresponder con la llegada de Mendioroz a San Sebastián, Aramburu-novelistista la obvia, para adelantar una escena cuyo sentido se explicará en el tramo de recuerdos titulado *En busca de un yerno*. Con la ausencia de este *Apunte* la llegada de Mendioroz a San Sebastián se vuelve incuestionable y su presencia cierta.

La situación física de los *Apuntes* inmediatamente después de cada tramo de recuerdos de Mendioroz obliga a una doble lectura sobre un mismo tema, la del relato *real* con la consiguiente ilusión de realidad y la del relato abiertamente literaturizado con la ruptura de dicha ilusión de realidad. Tal juego de distancias, fruto de la conjunción del pacto autobiográfico/epistolar y autoficcional, alerta continuamente al lector empírico del carácter ficcional de la literatura.

En este punto deberíamos considerar el grado de fidelidad de los *Apuntes* con respecto a la crónica. Aramburu-novelistista es extremadamente fiel a los datos referidos por su informante: mantiene los personajes y su caracterización, el *modus vivendi*, los hechos, los espacios e, incluso, las filias y las fobias que el texto de Mendioroz rezuma. La diferencia entre ambos discursos estriba fundamentalmente en tres aspectos: en primer lugar, en los pactos que sustentan cada uno de los textos: el autobiográfico/epistolar y el novelesco; en segundo lugar, en la voz narrativa seleccionada: de un narrador homodiégetico y limitado que recuerda su infancia, pasamos a un narrador heterodiégetico y omnisciente que recrea dichos recuerdos; y en tercer lugar, el grado de consciencia artística en el acto de escritura: Mendioroz la ignora, Aramburu-novelistista alardea de ella.

Estos tres aspectos generarán, manteniendo los datos, un discurso más libre, más crudo y más distante que el de Mendioroz, gracias a las posibilidades que

brinda la omnisciencia; como contrapartida, será un discurso plagado de referencias a la misma composición, fruto de la provisionalidad anunciada.

De estos *Apuntes* pertenecientes al relato enmarcado nos interesa entresacar las constantes compositivas que Aramburu-novelistista anota, a modo de líneas rojas, para el desarrollo final de su trabajo.

No cabe duda que el principio compositivo que preside la creación de la futura novela es la verosimilitud y, de vez en cuando se lo recuerda a sí mismo:

No olvidemos que la novela deberá contener una historia poblada de gente humilde, con poca escuela. (Apunte 15, p. 107)

En aras de esta verosimilitud, Aramburu-novelistista se hizo con los servicios de Mendioroz, quien le facilitó el testimonio real que, en la ficción, requería y, en aras de esta verosimilitud, Aramburu-novelistista introduce observaciones en medio de la novela bosquejada. Son observaciones formuladas muchas de ellas en un tono apelativo y en un registro coloquial. Tanto el tono como el registro son claros índices de la necesidad de volver sobre el texto y, en definitiva, de su provisionalidad. Así, contamos con observaciones:

-Sobre la necesidad de brevedad en la caracterización de los personajes secundarios:

Conviene no explayarse demasiado en la descripción de los personajes secundarios. Ojo con los detalles truculentos (Apunte 1, p. 21)

Unas pocas características para singularizar a Eulalia la de José Mari: menuda de cuerpo, cejas tristes, le pega el marido y todo el mundo lo sabe en el barrio, algún rasgo más que acentúe su condición medrosa y para de contar, que esto no es una novela del siglo XIX. (Apunte 2, p. 40)

Entra un policía (breve descripción facial, también de la indumentaria, que será distinta de la de los otros). (Apunte 13, p. 94)

Breve descripción de las dos. La una con rulos y bata, la otra de luto. Meter vasquismos y faltas gramaticales propias de la zona en la conversación, pero sin propasarse. (Apunte 15, p. 107)

-Sobre el modo de caracterizar mostrando ejemplos:

*Es parlanchín, simpático (**mostrar esta cualidad con algún ejemplo**) y bien apersonado. (Apunte 1, p. 21)*

-Sobre la caracterización de los espacios, personajes y acciones. En aquellos de los que no duda, Aramburu-novelisto obvia elementos con fórmulas como *estas y otras características* o *etcétera*¹³³:

*HAN subido por la pista menos empinada, la que atraviesa la ladera oeste, cubierta de hierba. Llegan en fila india al collado de Egurrall, que tiene **estas y las otras características**. Allí se paran a echar un trago de agua (he leído por ahí que hay fuentes naturales en la zona) y luego, pisando el suelo pedregoso, suben hasta la cima del Txindoki. (Apunte 5, p. 57)*

*Señala la inmensidad del paisaje. Euskadi. Nuestra tierra. La verde y hermosa tierra de los vascos. La que nos quieren arrebatar, **etcétera**. (Apunte 5, p. 58)*

-Sobre la necesidad de adecuación del discurso al personaje:

*Si quieres me puedes pagar en especie. (**Esta expresión tal vez sea demasiado rebuscada para esta clase de personajes**. Pensar en otra de menor relieve literario. En todo caso puedo preguntarle a mi madre. Si la conoce, la dejo.) (Apunte 1, p. 22)*

Deberé adaptar el lenguaje a la condición social de los personajes. Esto es importante. Ojo sobre todo con las palabras y locuciones hoy corrientes pero que entonces aún no se habían inventado. (Apunte 15, p. 107)

*Y para que sepas: tengo hambre, tengo sed y no quiero ir a dormir al monte con el frío (**con el puto frío**) que hace. (Apunte 19, p. 126)*

¹³³ El mismo procedimiento lo encontramos en el texto, inicialmente no publicable, de ratón en *Viaje con Clara por Alemania*: "Cielo descubierta, temperatura agradable, etcétera." (p. 349)

X: Bronca. *¿Cómo se os ocurre ir a mi casa, cabrones? Sois unos aficionados, etcétera. ¡A que no os ayudo (aquí una blasfemia)! Tengo mujer y tres hijos, ¿eh? ¡Cómo se os ocurre!* (Apunte 20, p. 127)

-Sobre la importancia del tono del discurso frente al contenido:

El cura señala con ademán de explorador hacia la lejanía. Dice algo en tono solemne (ya me lo pensaré) y nadie responde. (Apunte 4, p. 56)

Van. En el momento de separarse, al pie de la cuesta, se dan un beso en la mejilla sin decirse nada. Brillo de lágrimas en los ojos de Begoña, pero nada de frases solemnes ni patéticas. (Apunte 10, p. 74)

Aunque me cueste, haré lo posible por resistir la tentación de meterlos en una escena risible a lo Valle-Inclán. (Apunte 19, p. 126)

-Sobre los localismos, los introduce y los marca con letra redonda¹³⁴:

*VISENTICO: Te juro que no sé, si **sabría** te lo diría.* (Apunte 2, p. 41)

*Si no la **dejarías** tan suelta.* (Apunte 7, p. 71)

-Sobre las incorrecciones, también las marca con letra redonda:

— *Eso era antes del paralís. Ahora no le pega.*

— *¿Y por qué le pegaba?*

— *Para que haría las cosas bien y no le conteste, pero ya no le contesta.* (Apunte 26, p. 146)

-Sobre la credibilidad del dato:

¿cuánto te debo? Hembra estrecha, dame quince pesetas (comprobar si el precio es razonable para la época) (Apunte 1, p. 22)

FRENTE a la ermita de Larraitz, en el aparcamiento, se detiene la furgoneta (Fontanería Igarzábal Hnos.) y bajan el cura vestido como un montañero más y los once

¹³⁴ No cabe duda de que Aramburu-novelistista reproduce el modo de transcribir de Mendioroz. En la crónica, Mendioroz cambia de redonda a cursiva en la transcripción de localismos, vasquismos, leísmos, incorrecciones y otros términos que quiere destacar. Aramburu-novelistista lo hace de cursiva a redonda.

chavales que venían apretados en el interior, y no llueve pero está el suelo mojado y son, no sé, las seis o las siete de la mañana aproximadamente. No una hora justa. Y cuarto o menos cinco, a fin de apuntalar la verosimilitud. (Apunte 3, p. 55)

ACCIÓN: *frente a la villa de Tres Forcas (detalle localista tal vez poco significativo y por tanto superfluo, puesto que la casa fue derribada hace muchos años y no podría mencionarse en la novela sin añadir alguna explicación, lo cual es paja)* (Apunte 18, p.125)

Esto hace cierta cantidad que determinaré en su momento. Ni tan excesiva que les permita vivir con lujo, ni tan corta que les impida pasar razonablemente los primeros días de fuga. (Apunte 19, p. 126)

Si no me equivoco, subiendo desde la carretera que va a Santesteban y Elizondo son como tres kilómetros en línea recta (comprobar el dato antes de redactar el capítulo correspondiente). (Apunte 22, p. 129)

-Sobre la precisión léxica:

En realidad no es una vela, sino una mecha sujeta a una pieza de corcho como las que ponía mi madre, llevada de similar devoción, en un vaso con agua y aceite. ¿Candelilla, mariposa? Si no encuentro le mot juste en el diccionario dejo vela. (¿Quién se va a enterar?) (Apunte 2, p. 39)

JOSÉ MARI: *Tengo a la mujer llorando en casa por culpa de la boba (sinsorga o una palabra por el estilo) de la Maripuy.* (Apunte 2, p. 41)

Los fluorescentes emiten (más sencillo: dan) una luz que comunica una palidez mórbida a las caras y hace más visible las motas de polvo en la chapela de Vicentico Barriola. (Apunte 7, pp. 70-71)

-Sobre el modo de presentar las escenas para hacerlas creíbles:

Los hombres juegan a la toka (introducir una breve explicación para lectores no vascos, pero sin romper el hilo narrativo). Tintineo de las pesadas fichas cuando chocan contra la barra de hierro. Una dosis moderada de decoración costumbrista: caída de la tarde, olor a campo, el casero con el burro y la guadaña, niños que corretean y una piña de mujerucas chismosas sentadas junto a un portal. (Apunte 1, p. 23)

Estas pocas pinceladas de literatura convencional, convenientemente adobadas de prosa más o menos pinturera, serán suficientes. (Apunte 3, p. 55)

-Sobre la manera de crear expectación en el lector:

Aquí urge poner por obra un truco literario que mantenga al lector en la expectativa de que va a consumarse la previsible tragedia y, a la vez, le transmita una sensación de tiempo que pasa inexorablemente. Esto quizá pueda conseguirse mediante la descripción con frases sincopadas de un elemento trivial del paisaje, no importa cuál pero siempre el mismo, una y otra vez durante seis o siete renglones. (Apunte 10, p. 75)

-Sobre la forma de aumentar el interés del lector:

Visentico Barriola viene de cenar en la sociedad gastronómica Aingeru Zaindaria, de la que es socio. Quizá aumentaría el interés de la escena si me abstudiese de revelar demasiado pronto la identidad del personaje. O sea: una figura borrosa (negra) viene haciendo eses por el camino encharcado, etcétera. A la entrada del barrio le sale al paso un hombre corpulento. (Apunte 2, p. 41)

-Sobre la importancia del espacio para el desarrollo de la acción:

El portal es buen escenario para un encuentro de estas características, a medias casual, a medias previsto. (Apunte 15, p. 107)

-Sobre la vinculación de las estaciones con determinados elementos y sus implicaciones en la escritura:

Crepita de vez en cuando la cáscara de alguna de las castañas puestas a asar sobre la chapa del fogón. (Ojo con este detalle porque me obliga a situar la acción en otoño.) (Apunte 7, p. 70)

Ranas (¿en marzo?), juncos, ya veré. (Apunte 18, p. 125)

Al margen de estas intervenciones autoriales en pos de la verosimilitud, Aramburu-novelistas se permite verbalizar pensamientos, dudas, conocimientos, preferencias, recuerdos y críticas al hilo de la creación de su discurso:

-expone sus dudas manifestando la única existencia verbal del mundo creado:

*Al salir de la vivienda él hace una alusión a la calidad de las medias que pensaba regalarle. **Tú te las pierdes. O bien le dirige una galantería, ya veré.*** (Apunte 1, p. 23)

[...] *le pregunta (¿durante la cena, en la cama matrimonial?)* (Apunte 1, p. 24)

La bolsa con la compra todavía en el suelo. Maripuy le refiere a la Virgen la discusión que acaba de mantener con Eulalia la de José Mari, vecina del 7 (u otro número, ya veré), en la calle. (Apunte 2, p. 39)

*De la nariz para abajo, dureza, severidad de labios apretados, etcétera. **Quizá le ponga halitosis, ya veré.*** (Apunte 6, p. 69)

***BIEN por carta** a sus padres, enviada, no directamente, sino a las señas postales de algún vecino o de la tía de Navarra; **bien en conversación** a solas con su madre (ya veré)* (Apunte 31, p. 166)

-se manifiesta conocedor de la técnica narrativa, distancia y perspectiva:

***Cambio de foco narrativo.** Descripción de la entrada de los hombres en el bar desde la ventana de Maripuy. Cavilaciones mientras prepara la cena.* (Apunte 1, p. 24)

***Fin de la secuencia.** Cambio brusco. Camino que une el barrio de Illarra-Berri con el de Ibaeta. Llueve o ha llovido, y el suelo está sembrado de charcos. Es noche avanzada. El camino está flanqueado de farolas.* (Apunte 2, p. 41)

***El foco narrativo se detiene en la posición de Begoña.** Como en las célebres secuencias de Hitchcock, el relato presenta a Mari Nieves por la espalda, haciéndose cada vez más pequeña a medida que se aleja, hasta que al final de la cuesta, a pocos pasos de las vías, se pierde de vista detrás de un seto, de unos arbustos o de algo por el estilo.* (Apunte 10, p. 74)

-antepone la coherencia del discurso a las posibles dificultades del lector:

No conviene interrumpir el hilo narrativo para explicar que Eulalia es la madre de Joserra. El posible lector deberá descubrirlo por su cuenta en algún recoveco del texto (y si no que le den morcilla). (Apunte 2, p. 39)

-conoce el efecto de la frase breve:

Relato en frases cortas de cómo Visentico se encamina trabajosamente hacia su portal. Lluvia, ruidos nocturnos, calle desierta. En la acera lo alcanza su hijo, que también vuelve a casa. (Apunte 2, p. 42)

Sensación de lentitud, de monotonía, de modorra. Así que frases cortas, palabras comunes. (Apunte 7, p. 70)

-manifiesta dudas ortográficas:

Como hay Dios (¿dios?) que lo mato. (Apunte 2, p. 42)

-presenta las diferencias ortográficas entre los años sesenta y nuestros días:

ACCIÓN: bajan del autobús de línea junto al puente sobre el Bidasoa, donde arranca la carretera que conduce a Lesaca (hoy Lesaka). (Apunte 22, p. 129)

-manifiesta sus dudas en la pertinencia en elección de un elemento recreado:

A partir de una altura determinada el Txindoki presenta la forma de una pirámide. El problema literario que el puñetero monte me plantea es su carácter emblemático. Es demasiado conocido y por tanto previsible. Quizá lo cambie por otro. Ya veré. (Apunte 3, p. 56)

-numera dos aspectos que considera insoslayables referidos al contenido de un diálogo:

Cuestiones esenciales: 1) El cura les anuncia con cara de penita que por ahora es mejor que no participen en las excursiones al monte. [...] 2) Se están despidiendo, los tres de pie. De pronto don Victoriano hace como que recuerda de golpe una pregunta que se le había olvidado. (Apunte 14, p. 94)

-estructura dos de los *Apuntes* en cuatro partes con los siguientes epígrafes: Acción, Tesis de Peio Garmendia, Tesis de Julen Barriola y Consecuencia. (Apuntes 18 y 19)

-introduce dos breves recuerdos de su infancia:

Humilde no equivale a miserable. Comíamos a diario y nos lavábamos (unos más que otros). (Apunte 15, p. 97)

***Recuerdo** que era un río muerto. Ni un pez. Ni una rana. El río pasaba por debajo de la vieja fábrica de Plásticas Oramil (cartuchería para armas), en el barrio de El Infierno. A Ibaeta llegaba bastante negro y a veces de otros colores. (Apunte 33, p. 181)*

-verbaliza comentarios sobre la elección de un término o sobre el acierto de un apodo:

*En los intervalos de silencio se oye el tictac del reloj. **Me parece recordar que usé el verbo tictaquear en otra novela. Podría repetir, con la venia de la RAE. Y, si no, también, no te jode.** (Apunte 7, p. 70)*

*CHACHO, en realidad, se llama Anselmo Ezeizabarrena Lopetegui. **¿Por qué lo llamarán con aquel apodo más apropiado para un perro? Misterios del arrabal. También lo llaman Anselmito.** (Apunte 16, p. 108)*

-hace autocrítica sobre lo anteriormente redactado poniendo en evidencia la arbitrariedad de la invención:

Escena quizá demasiado chusca, aunque nunca se sabe. Anotada queda por si se le pudiera sacar provecho literario. (Apunte 21, p. 128)

Está claro que Aramburu-novelistas no pretende crear ninguna ilusión de realidad; su permanente presencia pone en evidencia que las palabras son la única materia de la literatura. En paralelo, se descubre presentando conscientemente el proceso de creación literaria como una búsqueda cuajada de incertidumbres y posibilidades.

2.5.2. *Relato marco. Reflexiones sobre la creación literaria*

Los *Apuntes* que conforman el marco metaficcional (9, 23, 24, 25, 28, 30, 32, 35, 36, 37 y 39), incluyendo los dos que evocan recuerdos de su infancia (29 y 38), no recrean ninguno de los episodios relatados por Mendioroz. El marco lo conforma Aramburu-novelistas, como personaje, que se enfrenta al reto de componer una novela. Son reflexiones, propuestas, quejas, enmiendas o evocaciones que hacen referencia a la infructuosa composición de la misma. Recorremos brevemente estos *Apuntes* en busca de los planteamientos y las dudas que conviven en el proceso de creación literaria:

Aramburu-novelistas, en el *Apunte 9* juega irónicamente con las posibilidades que le ofrecen los suicidios femeninos y literarios que recuerda, tanto de autoras como de heroínas, y los imagina en las circunstancias vitales de Mari Nieves:

Opción Virginia Wolf: Se ahoga en el río con un cubo de piedras en cada mano. Como el riachuelo de Ibaeta cubre en sus trechos más hondos hasta las rodillas, va a la ciudad y se tira al Urumea desde el puente de... (Elegir uno que me permita cierto lucimiento en la descripción, dicho sea esto con la modestia que debería caracterizarme.) Ahora bien, ¿cómo lleva la chavala las piedras hasta allí? ¿En el trolebús? Esto es ridículo. Oiga, señor escritor, un respeto a su personaje. (Apunte 9, p. 73)

La lectura del *Apunte* pone de manifiesto las dudas, las fuentes y también la arbitrariedad de la invención.

En el *Apunte 23* se recuerda a sí mismo la necesidad de mantener la idea primera de la novela:

Me prometí ofrecer en cada diálogo, en cada peripecia, en cada reflexión, la menor cantidad posible de masa verbal. Mantendré la promesa. La novela será corta o no será. (Apunte 23, p. 145)

En los *Apuntes 24* y *25* verbaliza una preocupación sobre el modo de enriquecer la relación entre dos personajes:

A ver cómo coño arreglo esto. Cabe la posibilidad de que Chacho se ofrezca a ayudar a Mari Nieves a envolver pastillas de jabón. Es entonces cuando la madre de ella, con una excusa que ya se me ocurrirá (espero), los deja solos. (Apunte 25, p. 146)

En los *Apuntes 28 y 35* se queja de las imprecisiones de su informante:

Por otro, mi informante, que a veces me exaspera con su desmemoria y sus imprecisiones, no me sabe aclarar si aquella red de ayuda a los militantes exiliados ya funcionaba en marzo, cuando Julen Barriola escapó a Francia. (Apunte 28, p. 163)

En el *Apunte 30* hace un listado de veinte posibles penalidades del personaje Julen en Francia y, de entre todas, opta por aplicar criterios literarios y omitir pasajes explicativos:

No hace falta relatarlas todas. Apoyándome en criterios literarios, seleccionaré las tres o cuatro que mejor se dejen ilustrar por medio de acciones, cartas, reflexiones en voz alta, diálogos... Nada de pasajes explicativos, amiguito. ¿O es que has olvidado que escribes para adultos? (Apunte 30, p. 166)

En el *Apunte 32* se plantea la necesidad de introducir algún cambio en la trayectoria vital de Mary Nieves que le facilite el desenlace. Aramburu-novelistas explicita así la idea de que todo final requiere un cambio:

MARI Nieves Barriola deberá experimentar algún tipo de transformación en el tramo final de la novela. Un cambio de actitud, alguna decisión que modifique el rumbo de su vida (ruptura con el barrio, por ejemplo), nuevas formas de relacionarse con los demás y, en fin, un par de repercusiones en su personalidad como consecuencia de todo lo que le ha pasado me darán materia para el desenlace. (Apunte 32, p. 181)

En el *Apunte 36* se plantea la posibilidad de no modificar los nombres de los personajes. Sin hacer mención a la petición de Mendioroz y, en aras del realismo, se anima a sí mismo a no cambiarlos:

¿LES cambio el nombre? Cobardía. ¿Lo conservo? Crueldad. Visentico Barriola murió hace unos cuantos años. Su mujer vive, aunque con un pie en el otro barrio. En caso de escribir la novela (ya veremos) y publicarla, alguno de los hijos (o de los nietos) podría

demandarme. Si es que leen. Inconvenientes de cultivar el realismo. Vamos, pusilánime, hay cosas peores. (Apunte 36, p. 201)

El *Apunte 37* es una transcripción *sui generis*, en la forma, de una conversación entre Aramburu-novelistas y sus padres sobre la verdad del pasado de Julen. El escritor busca testimonios que aclaren los datos que su informante ha dejado ambiguos. La presencia de sus padres conversando sobre el pasado relatado por Mendioroz vuelve a dar carta de naturaleza *real* a lo relato en la crónica.

MI PADRE: Decían que si el hijo sería chivato. Pero ¿hay pruebas? Se encoge de hombros. Cree que si lo decían muchos algo tenía que haber. ¿Alguien fue detenido por su culpa? ¿Lo vieron hablando con policías? No sabe. Que pregunte a mi madre. (Apunte 37, p. 202)

En los *Apuntes 29* y *38* asistimos a la verbalización de dos recuerdos de infancia de Aramburu-novelistas en Ibaeta. Son dos *Apuntes* singulares, en el sentido en el que ni ficcionalizan episodios de la crónica ni verbalizan el proceso de creación. En apartados anteriores hemos dado cuenta de su decisiva importancia en la concepción de la novela. Son recuerdos, que confluyen con el mundo vivido por Mendioroz, que justifican, por una parte, el título (*Apunte 29*) y, por otra, ese acto de redención que la publicación de la novela supone (*Apunte 38*).

El *Apunte 39* cierra la novela. Y la cierra subrayando su identidad y, para ello, se atribuye una constante de la obra de Fernando Aramburu: la presencia en sus novelas, al menos, de un episodio de cementerio.

NINGUNA novela mía sin episodio de cementerio. Quizá era este el empujoncito que me estaba faltando. (Apunte 39, p. 219)

La novela concluye con la promesa de su redacción si:

Y, como de costumbre, si alcanzo la página cincuenta no habrá vuelta atrás. (Apunte 39, p. 219)

La observación es un claro eco y homenaje a *Fragmentos de apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester (1982: III-IV), quien en el prólogo a la edición de Destino libro anota:

Fue esta del ¡ay!, por precisar un poco más, la opinión de alguno de los que juzgaron los Fragmentos..., juicio que recibí melancólico, que respeto por ajeno, pero que no he logrado entender, como acaso no haya entendido ninguno de los demás que se refieren a la función de la página cincuenta como línea divisoria, ecuador o frontera de lo bueno y de lo malo; como tampoco he logrado advertir, en ninguno de los casos, la necesaria diferencia entre esas primeras páginas de algunos de mis libros y las tantas restantes.

Dos novelas distintas pero con una invitación común a entrar en el proceso real de la creación literaria en la misma obra de ficción. Fernando Aramburu se sabe deudor de sus lecturas y sutilmente lo manifiesta.

La diferencia esencial entre ambas novelas reside en la naturaleza *real* que el texto de Mendioroz transmite. Fernando Aramburu ha sido capaz de simular que la ficcionalización y las preocupaciones creativas solo pertenecen a los *Apuntes*, que Mendioroz y su palabra, como él y la suya, están al otro lado de la ficción formando parte del mismo mundo.

Con *Años lentos* hemos asistido a la ficcionalización del hecho creador a partir de la interacción entre los materiales provisionales que la conforman: la crónica y los *Apuntes*. La crónica responde al texto redactado por Mendioroz que, en cumplimiento de una promesa a un escritor llamado Aramburu, da cuenta de lo vivido durante su infancia en su familia de adopción, en el barrio de Ibaeta de San Sebastián; y los *Apuntes* son los borradores del mismo escritor en los que pretende literaturizar la experiencia previamente recordada y redactada por Mendioroz.

La ficcionalización del hecho creador es posible merced a las peculiaridades genéricas de los textos y a los pactos derivados de las mismas. Así, la crónica de Mendioroz es leída por su narratario, Aramburu-novelistas, como una carta con elementos autobiográficos; por ello la situamos bajo el pacto autobiográfico y epistolar. Los Apuntes, sin embargo, son obra de un escritor con el mismo nombre y oficio que Aramburu, el autor empírico; estamos en el procedimiento de la autoficción y bajo el denominado pacto ambiguo.

Así, Aramburu, al denominar al narratario de la crónica de Mendioroz con el mismo nombre y oficio que el del autor empírico y situarlo en el mismo mundo ficcional de Mendioroz, otorga al mundo representado en la crónica el estatuto de verdad esencial para dotar al texto de naturaleza documental y poder textualizar posteriormente, en los Apuntes, el proceso de creación literaria.

Mendioroz, en cumplimiento de las instrucciones recibidas, relata unos hechos en calidad de testigo. Su testimonio, nacido de una mirada infantil próxima a la de Lázaro de Tormes, adquiere tal dimensión humana que se llega a imponer como el personaje central con el que el lector empírico consiente.

Por su parte, Aramburu-novelistas, en los Apuntes, narra el proceso de gestación de una novela a partir de la crónica de Mendioroz. Así, mediante la metafiction no solo se muestra el artificio de la creación, sino que Aramburu novelista se permite verbalizar sus dudas, sus pensamientos, sus preferencias y explicitar los principios compositivos que regirán en su futura novela: importancia de la verosimilitud, precisión en la caracterización de los personajes, adecuación del discurso al personaje, exactitud léxica, presencia de procedimientos para crear expectación al lector y primacía de lo literario sobre lo real.

4. Las letras entornadas

1. PROPÓSITO

Las letras entornadas, publicada en enero de 2015, es la última novela de Fernando Aramburu y la que cerrará nuestra reflexión sobre la creación literaria en su obra.

Iniciamos el análisis de la obra de Aramburu persuadidos por el tratamiento que, en el seno de las obras estudiadas, otorga al motivo de la creación literaria. Más allá de teorizar sobre ella, más allá de formular unos principios metateóricos, hemos comprobado cómo a través de la ficcionalización de la creación, cómo a través de la literatura y desde la literatura, Aramburu ha sido capaz de trazar de forma implícita una poética de la creación literaria. El logro de Aramburu reside en la realización estética y literaria de dicha poética.

Desde *Fuegos con limón*, rigurosamente analizado por Juan Manuel Díaz de Guereñu (2005), pasando por *Viaje con Clara por Alemania* y terminando en *Años lentos* hemos asistido a tal proceso. Unos personajes, siempre escritores y siempre en primera persona, cuestionan, problematizan y resuelven, desde diferentes mundos y con distintas estrategias, el hecho creador. Hasta aquí nuestra primera intención.

Con la publicación de *Las letras entornadas*, en el año 2015, nuestra reflexión puede dar un paso más, pues puede mirarse en el espejo en el que una voz muy próxima a la de su autor verbaliza aspectos esenciales sobre el arte literario y sobre su arte literario. Aramburu, sin saberlo, y nosotros, sin esperarlo, revela con *Las letras entornadas*, cual si de una fotografía se tratase, el positivo del trazado de una poética que permanecía latente en las ficciones analizadas.

Sin pretender establecer etapas, ni ciclos, ni clasificaciones en la obra de Aramburu, sí podríamos confirmar que, en este caso, desde *Fuegos con limón* hasta *Las letras entornadas*, asistimos poco a poco y al ritmo que marca la publicación de cada una de las cuatro obras anteriormente citadas a un proceso

por el cual la figura del narrador-escritor se aproxima cada vez más a la figura del escritor empírico, hasta el punto de asistir en esta última obra a textos adscritos al ensayo, género de la escritura del yo histórico. Este movimiento de aproximación, evidente en el nombre de los personajes escritores (Hilario Goicoechea en *Fuegos con limón*; ratón, hipocorístico de Aramburu, en *Viaje con Clara por Alemania*; Aramburu en *Años lentos* y Aramburu en *Las letras entornadas*), posibilitará la verbalización de esa poética que hasta el momento se había conformado en la misma ficción.

La incertidumbre que supone trabajar con un autor en su plenitud creadora también guarda sus sorpresas. *Las letras entornadas*, pese a su apariencia, no es una novela más en la trayectoria de Aramburu: será un texto que posibilite la reflexión literaria de la mano de un autor y lector experimentado y también será un texto desde el que poder mirar atentamente, y a la luz de sus palabras, su obra anterior, para corroborar o no la coherencia y la unidad que dicha obra guarda.

A nosotros nos interesa esta segunda posibilidad a modo de prueba. Pues si desde la ficción hemos creído hallar ciertas constantes de orden semántico y discursivo referidas a la creación literaria, con las reflexiones metaliterarias incluidas en las *Letras entornadas* procedentes de una fuente verbal muy próxima al autor de dichas ficciones, podríamos confirmar el estudio realizado.

Las peculiaridades que distancian la última obra de Fernando Aramburu de las novelas hasta aquí analizadas, lejos de contribuir a considerarla no pertinente para nuestro análisis, la sitúan precisamente formando parte de los materiales del análisis mismo. Con *Las letras entornadas* estaríamos en la fase de prueba, de comprobación, de conclusiones, de correlato real de una poética implícita en las obras de ficción estudiadas.

Por ello, nuestra mirada no se ajustará con exactitud a los parámetros aplicados en las novelas anteriores, puesto que no formará parte de ese *corpus*; anotaremos y reflexionaremos sobre sus diferencias, justificaremos su peculiar adscripción genérica y, a la par, nos serviremos de aquellos principios metaliterarios expuestos que virtualmente verifiquen nuestro análisis.

El mismo Fernando Aramburu orienta la lectura de *Las letras entornadas* en este sentido:

-¿En qué consiste básicamente el proyecto de “Las letras entornadas”?

-Ya de joven me di cuenta de que al conversar sobre literatura empleamos a menudo sobreentendidos. Hablamos de poesía, pero ¿qué es eso? ¿Cómo reconozco tal cosa en unas líneas escritas? Y ya puestos a preguntar, ¿cómo funciona una novela, qué hace que un texto obre un efecto erótico, por qué me gustan determinados libros? Yo he puesto un gran empeño en responder a estas y otras preguntas similares, y para ello he evitado el análisis abstracto y los caminos propios de la filología. En lugar de eso, he escarbado en mi pasado, en mi particular experiencia con los libros y en lo que me han enseñado otras personas.¹³⁵

Nuestro estudio, en coherencia con la hipótesis formulada, constará de dos fases: una primera, en la que comprobaremos la singularidad de esta obra y su potencial funcionalidad para nuestro trabajo, y una segunda, en las conclusiones, en la que aproximaremos una poética verbalizada con voz propia, procedente de esta obra, a una poética latente en la ficción y presente en las novelas trabajadas.

¹³⁵ Herrero, Roberto (2015)

2. EL ANÁLISIS

2.1. EL PARATEXTO

El análisis de las novelas anteriores ha evidenciado cómo los elementos paratextuales¹³⁶ no solo acompañan al texto en sí, sino que lo introducen, presentan, comentan e incluso orientan y condicionan su recepción. En esta misma línea y teniendo presente las aportaciones teóricas desarrolladas con anterioridad (apartado 2.1. *Título: el final en el principio* del análisis de *Viaje con Clara por Alemania* y apartado 2.1. *El Paratexto* del análisis de *Años lentos*) consideramos significativo detenernos en este conjunto de prácticas verbales e icónicas que, en convergencia, contribuyen al sentido del texto y, en nuestro caso, también a la singularidad de la obra.

Con relación al título, nos detendremos, siguiendo a Genette, en los rasgos pragmáticos y funcionales: entidad del emisor, del destinatario, intención comunicativa y funcionalidad.

Como en las novelas precedentes, la identidad del emisor del título se la atribuimos al mismo autor del texto, Fernando Aramburu, cuyo nombre se sitúa sobre el título, en la portada del volumen. Siguiendo la disposición establecida por la editorial Tusquets, en la colección *Andanzas*, el emplazamiento paratextual del nombre del autor se circunscribe a la cubierta, a la portadilla y al lomo (Imagen 8).

Al igual que en *Años lentos*, sorprende que el apellido del autor traspase las fronteras de la portada y se presente en la diégesis con la condición de escritor.

Se conoce que el vino le soltó la lengua, pues me espetó a continuación con total confianza: Aramburu, ¿no me habrá salido usted un escritor mimoso? Cabrón de Viejo.

¹³⁶ Philippe A. Lejeune (1975: 45) alude a los elementos paratextuales bajo la denominación de 'frange du texte' con los siguientes términos: "[...] sur cette frange du texte imprimé, qui, en réalité, commande toute la lecture (nom d'auteur, titre, sous-titre, nom de collection, nom d'éditeur, jusqu'au jeu ambigu des préfaces [...])"

*En realidad, le respondí, me tengo prohibido el lamento en mis escritos o delante de testigos.*¹³⁷ (p. 78)

De nuevo, el tema de la creación literaria se hace presente con estrategias similares: la identidad nominal y profesional del autor empírico con un personaje de ficción.

Y a diferencia de *Años lentos*, en *Las letras entornadas* el mundo de ficción creado en el texto se adelgaza hasta tal punto que los límites entre Aramburu, autor empírico, y Aramburu-escritor¹³⁸ parecen borrarse hasta fundirse. Las implicaciones que de ello se derivan determinarán gran parte de las peculiaridades de la obra, tales como la adscripción genérica¹³⁹, la ubicación en la producción literaria de Fernando Aramburu, la posible función hermenéutica, e incluso el grado de veracidad de la voz narrativa.

Son implicaciones que, más allá de la propia obra, cuestionan aspectos esenciales de la literatura, de sus creadores y de sus lectores. Fernando Aramburu parece eliminar las fronteras de la ficción para presentarse como lector y escritor.

Sin duda alguna es un aspecto clave de la obra que excede los límites del comentario paratextual. Hasta aquí la identificación; desarrollaremos sus consecuencias y su sentido a lo largo de la reflexión ulterior.

¹³⁷ Aramburu, Fernando (2015): *Las letras entornadas*. Barcelona: Tusquets. Citaremos por esta edición. La negrita es nuestra.

¹³⁸ Denominamos Aramburu-escritor al personaje de la diégesis para diferenciarlo de Aramburu, autor empírico.

¹³⁹ Sobre las relaciones entre el género y el nombre del autor, Genette (2001: 39) señala: "El nombre del autor cumple una función contractual de importancia variable según el género: débil o nula en ficción y mucho más fuerte en todas las clases de escritos referenciales, en los que la credibilidad del testimonio o de su transmisión se apoya en la identidad del testigo o del relator." En la obra que nos ocupa las distancias entre el autor y el personaje se acortan hasta el punto de confundirse; de ahí, la oportunidad de la observación.

Fernando Aramburu
LAS LETRAS
ENTORNADAS

colección andanzas

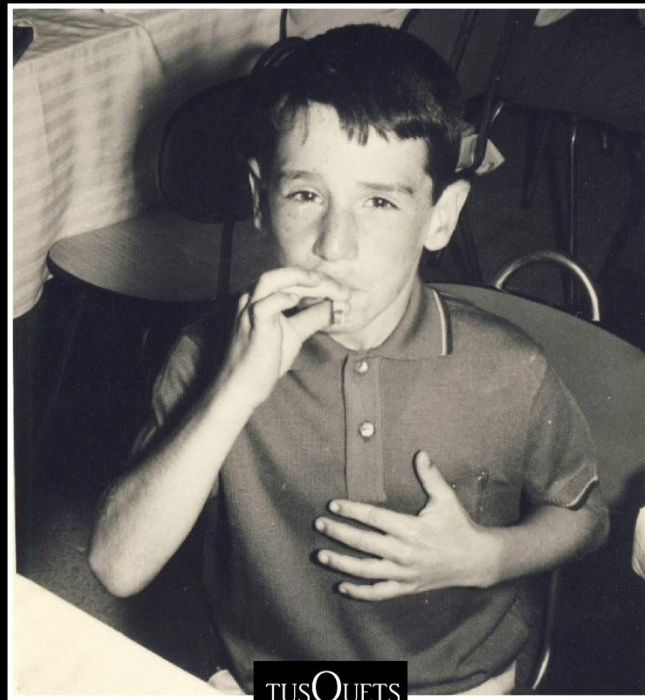


Imagen 8: Portada de *Las letras entornadas*.

Por lo que respecta a la identidad del destinatario del título diferenciamos, con Genette, entre público y lector. Remitimos a lo anotado en las reflexiones anteriores y, por las razones expuestas, identificamos al público con el destinatario del título. Otra cuestión, ya perteneciente al texto, es la consideración manifiesta del lector en la obra. Si bien no aparecen índices formales explícitos de la presencia del lector (formas verbales, vocativos, pronombres...) sí contamos con elementos deícticos (en casi todos los casos demostrativos: “[...] *le leí esto que sigue*” p. 32), con las consiguientes implicaciones pragmáticas, que incluyen a un narrador consciente y a un receptor del texto cifrado. Lo comentaremos en su momento.

En cuanto a las funciones que desempeña el título en la obra hemos de señalar, en primera instancia, las referidas por Charles Grivel: identificar la obra, designar su contenido y ponerla de relieve. En este caso, el cumplimiento de la segunda función, *designar su contenido*, requiere si no una lectura previa del texto, sí al menos una reflexión sobre su enunciado.

Las letras entornadas es un sintagma nominal formado por un artículo, un sustantivo concreto y un adjetivo calificativo que, según el Diccionario de la Real Academia Española, se predica de las puertas, las ventanas o los ojos¹⁴⁰. De este modo, una lectura literal conduce a la ininteligibilidad del sintagma y obliga a considerar el contexto verbal en el que la conjunción de ambos términos tiene lugar. Se impone una lectura metafórica. Así, a partir de la expresión común “puertas entornadas” se procede a identificar los términos puertas/letras y, en consecuencia, a otorgar al segundo término un sema de dinamismo con enormes posibilidades simbólicas¹⁴¹. Si a las letras, que son representaciones mínimas de los sonidos verbales con posibilidades de hacerse palabras y de formar textos y de expresar pensamientos y de crear mundos, le sumamos la capacidad de apertura, de invitación a entrar en otro espacio diferente, nos encontramos ante la opción de conocer y de ser a partir de otros pensamientos y otros mundos creados con textos, palabras y letras. Hasta aquí su posible sentido.

En este punto, nos situamos en el paso siguiente que debería determinar la relación que se establece entre el título y el contenido del texto (remitimos a la diferenciación realizada por Genette entre títulos literales, títulos que se asocian por sinécdoque o metonimia a un objeto marginal, títulos de orden simbólico y

¹⁴⁰ RAE (1992: 599) Entornar. (De *en-* y *tornar*.) tr. Volver la puerta o la ventana sin cerrarla del todo. || 2. Dícese también de los ojos cuando no se cierran por completo. || 3. Inclinar, ladear, trastornar. Ú.t.c. prnl. SE ENTORNÓ *la olla y se vertió el caldo*. || 4. Ar. Hacer pliegues a la ropa en el borde.

¹⁴¹ J. Eduardo Cirlot (1988: 379) en su diccionario de símbolos anota: “Puertas: Umbral, tránsito, pero también aparecen ligadas a la idea de casa, patria, mundo [...]”

otros que funcionan por antífrasis o ironía). En nuestro caso, por razones evidentes, estamos ante un título simbólico. Aramburu-escritor introduce y explica en su discurso el enunciado del mismo:

*Tocante a la literatura, nada me complace tanto como compartir entusiasmo. Y puesto que no abrigo la pretensión de pronunciar la última palabra sobre nada ni sobre nadie, prefiero dejar **las letras entornadas**, de forma que quienes, por circunstancias de la edad, vengan más tarde (si es que alguno viene) no se encuentren con la puerta cerrada. Josep Pla afirmó que “la condición para ser feliz en este mundo es no ser envidioso”. Suscribo dicho parecer. A mí me alegra que los escritores de mi idioma y de mi tiempo alcancen la excelencia. Y, desde luego, no aspiro a ser más alto que nadie por la vía expeditiva de segarle las piernas. (p. 220)*

El significado que Aramburu-escritor otorga a *Las letras entornadas*, si bien no difiere en esencia al anotado arriba, añade dos ideas en absoluto triviales: circunscribe el mundo de las *letras* referido al mundo de la literatura y, en primera persona, concede a esa literatura un carácter no definitivo, merced a la atribución de provisionalidad que añade al significado de *entornadas*.

Aramburu, al igual que en *Años lentos*, extrae el título del texto y aclara, a través de la voz de su narrador, el alcance del mismo¹⁴². Con ello no solo orienta al lector hacia el contenido de la obra, el mundo de la literatura y sus posibilidades, sino que manifiesta una actitud personal ante ese mundo, actitud de compromiso y de generosidad.

Aramburu se ha valido del título, elemento con más presencia en la obra, para explicitar el contenido y la intención de su texto. Un contenido y una intención que parecen privilegiar, esta vez de forma explícita, la reflexión personal sobre la literatura frente a otros elementos ficcionales. Decimos *parecen*, a modo de

¹⁴² Sobre el título, Juan Manuel Díaz de Guereñu (2005: 76) recoge unas declaraciones del mismo Aramburu que, para este caso, resultan clarificadoras: “Me gustan los títulos que *dicen* la intención estética primordial del autor o la personalidad de la obra, sin descartar tampoco el capricho selectivo con tal que no lleve a bonituras, pomposidades u otros excesos.”

indicio. Se hace necesario un análisis del texto que corrobore o no la peculiaridad de la obra.

Otro elemento paratextual que no nos puede pasar inadvertido y que relacionamos con la naturaleza genérica del texto es la colección en la que este se publica: *Andanzas* de la editorial Tusquets. La sola mención en la portada de dicha colección ubica la obra en la narrativa y genera en el lector un horizonte de expectativas de lectura, en cuanto al género, concreto, hasta el punto de instaurar de inmediato un pacto de lectura ficcional.

Así, el lector que cuenta solo con la portada de la obra esperará una novela cuyo asunto esté relacionado total o parcialmente con las palabras. No le ocurrirá lo mismo al lector empírico del texto, que durante su lectura experimentará cierta controversia e incertidumbre, al constatar cómo el entramado narrativo es mínimo, los límites entre la ficción y la no ficción desaparecen, mientras el título y la colección permanecen inalterables. Será el proceso de lectura, como en *Años lentos*, el que corrija las expectativas iniciales y el que genere una modulación y una transformación del género canónico.

Otro elemento del paratexto verbal que procura al lector un indicio significativo antes de iniciar la lectura es el epígrafe. Definido por Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes (1995: 75):

Como el término sugiere etimológicamente (del gr. **epi-**, 'sobre', 'por encima de'; **graphein** 'escribir'), el epígrafe es un texto, normalmente de corta extensión, inscrito antes de iniciar la narración propiamente dicha, una de sus partes o uno de sus capítulos. Al no constituir una práctica exclusiva del modo narrativo, el epígrafe tanto puede ser de autoría ajena como de responsabilidad del autor del relato al que precede [...].

El epígrafe, que según las convenciones se sitúa en la página inmediatamente anterior al inicio del texto y se presenta con una tipografía y una sangría determinada, desempeña una función mediadora entre el título y el texto

propriadamente dicho. Si bien el destinatario del título es, como anotamos anteriormente, el público, el destinatario del epígrafe ya es el lector. La decisión de iniciar el texto con un epígrafe y la elección del mismo manifiestan la intención del autor de situar al lector ante un intertexto, cuya relación dialógica con el contenido de la obra ha de descubrir en la lectura.

El epígrafe de E.M. Cioran con el que se abre *Las letras entornadas*, perteneciente a *Silogismos de la amargura*, es particularmente iluminador:

Con certezas, el estilo es imposible: la preocupación por la expresión es propia de quienes no pueden dormirse en una fe. A falta de apoyo sólido, se aferran a las palabras –sombras de realidad-, mientras los otros, seguros de sus convicciones, desprecian su apariencia y descansan cómodamente en el confort de la improvisación.

Al margen de la feliz expresión con la que está formulado, el epígrafe plantea una diferenciación entre quienes viven en el escepticismo y quienes viven en la certeza y la relaciona con el valor que cada colectivo le otorga al estilo y al cuidado de la palabra. Para los escépticos, es su tabla de salvación; para los seguros no tendrá valor alguno, se servirán de la improvisación.

El epígrafe encontrará el primer eco en la segunda página de la obra con estos términos:

El Viejo se interesó entonces por mi infancia y, como tenía hecho trato con él de expresarle por escrito, sin los inconvenientes de la improvisación, mi idea particular de tantas cosas relacionadas con mis actividades literarias, le prometí que el jueves siguiente traería escrito un texto sobre la cuestión. Y tal como se lo prometí, lo hice. Se lo leí en voz alta porque andaba él desde hacía un par de años mal de la vista, y este es el texto: (p. 12)

Fernando Aramburu se sirve del epígrafe para, sin más palabras, asimilar a los personajes (el Viejo y Aramburu-escritor) al grupo de los escépticos, de los que *no pueden dormirse en una fe*, de los que *se aferran a las palabras*. Creemos no

confundirnos si relacionamos este rasgo con el aportado por el mismo personaje, Aramburu-escritor, en la explicación del título anteriormente citado “Y puesto que no abrigo la pretensión de pronunciar la última palabra sobre nada ni sobre nadie [...]” (p. 220).

Así, la resonancia que deja el epígrafe, además de caracterizar a los personajes, dejará constancia implícita de la identificación entre oralidad e improvisación (“como tenía hecho trato con él de expresarle por escrito, sin los inconvenientes de la improvisación”) y escritura con preocupación por la expresión. La dicotomía que se presenta cobra tal importancia en la obra que la determinación por el segundo término (escritura y preocupación por la expresión) será objeto del trato entre los interlocutores y determinará su estructura.

Esta se articula en treinta y dos capítulos, divididos a su vez en dos partes diferenciadas por la tipografía: la primera, en letra cursiva, que responde a un intercambio aparentemente verbal¹⁴³ entre los dos personajes, y la segunda, en letra redonda, incluye un texto escrito con anterioridad por Fernando Aramburu, autor empírico, y publicado previamente (en casi todos los casos). Son textos ensayísticos, fruto de la reflexión, la cuidada redacción y, por ende, al margen de toda posible improvisación. No cabe duda de que mediante el epígrafe también se explica la inclusión de estos textos que, en otro caso, resultaría, cuando menos, extraño. Abordaremos el sentido de los mismos así como las consecuencias que para la naturaleza del texto y del autor conlleva este hecho.

Abordaremos, igualmente, la escritura de la parte de cada capítulo compuesta en cursiva, pues, simulando un intercambio verbal y por tanto oral en la diégesis, goza de la misma condición de *escrito* que los textos en redonda.

¹⁴³ Mariela Agostinho de la Torre (2001: 131) manifiesta la imposibilidad de reflejar *lo hablado* en *lo escrito*: “De hecho, en lo escrito no se puede encontrar lo hablado en estado auténtico. A lo sumo, se puede considerar como una simulación de lo hablado, lo que se ha dado en llamar ‘la escritura del habla’ u ‘oralidad simulada’.”

Con la presencia del epígrafe se otorga coherencia a la inclusión de un texto conformado con materiales de carácter histórico que, por su naturaleza, contribuyen a acortar distancias con el universo ficcional, a hacer más presente al autor empírico y a cuestionar la frontera ficcional del mundo representado.

El penúltimo elemento del paratexto verbal que abordamos es la composición. Con respecto a su funcionalidad, es decir, a la elección de los caracteres y su compaginación (Genette 2001: 33), hemos anotado que alternan, al igual que en *Años lentos*, dos discursos en cada capítulo: uno en cursiva con otro en redonda. Si en *Años lentos* la alternancia tipográfica era índice, en la diégesis, de la alternancia de la autoría (Mendioroz y Aramburu-novelistas, respectivamente), en *Las letras entornadas*, es índice de la alternancia de dos tipos de prácticas discursivas: el diálogo y el ensayo.

La asignación de un tipo de letra para cada una de las prácticas discursivas formaría parte, como en *Años lentos*, del espectro del lector implícito definido anteriormente por Pozuelo Yvancos (1988: 238), pues es una indicación fundamental para la acertada decodificación del texto. (Abordaremos otros aspectos del lector implícito en el análisis del marco).

Tanto de los diálogos como de los ensayos se hace responsable Aramburu, cuyo nombre responde al personaje que conversa con el Viejo (en cursiva), a la firma de los textos que introduce (en redonda) y al apellido del autor empírico que figura en la portada. De nuevo, Aramburu-escritor, perteneciente al mundo de la diégesis, traspasa las fronteras de la ficción para identificarse con el autor empírico de la obra. En *Las letras entornadas*, damos un paso más: la inclusión en el texto de los ensayos del autor empírico verificables y publicados con anterioridad en distintos medios supone el puente definitivo para vincular el mundo empírico con el mundo de la ficción.

Cerramos el análisis del paratexto verbal con la presencia de un índice, situado entre la portadilla y el epígrafe, en el que figuran numerados los títulos (en casi todos los casos literales) de los treinta y dos artículos que reproduce. Si los elementos del índice remiten exclusivamente a textos procedentes del mundo empírico, hemos de cuestionar, desde el comienzo, los límites del género narrativo y el grado de ficcionalidad del texto.

Si revisamos lo expuesto hasta aquí, y salvando el único elemento perteneciente al paratexto editorial que es la colección, el resto de los enunciados verbales pertenecientes al paratexto autorial tales como el título, el epígrafe, la composición y el índice convergen en anunciar que el texto que presentan rompe las fronteras entre la novela y el ensayo, elimina la relación dicotómica entre ficción y realidad y acorta distancias entre el autor empírico y el personaje homónimo.

Para finalizar, y recordando a Genette (2001: 12), es necesario tener en cuenta el valor paratextual que pueden desplegar manifestaciones no verbales como las ilustraciones. *Las letras entornadas* sigue el formato establecido de la colección *Andanzas*: así encontramos dos fotografías, una en la portada, ocupando dos tercios de la misma, y otra en la contraportada, más reducida y en la que se reproduce un fragmento de la primera.

La fotografía, en blanco y negro, presenta en un plano medio la imagen de un niño moreno sentado en una silla detrás de una mesa, vestido con un polo abotonado, mirando de frente a la cámara, con la mano izquierda en el pecho y, sujetando, con la mano derecha, un cigarrillo colocado en la boca. Al fondo, entre grises se percibe parte de una mesa con mantel y otra silla.

En la contraportada aparece solo el rostro del niño con la mano derecha sujetando el cigarrillo.

Sin tener en cuenta otras informaciones, solo desde la portada, la contemplación de la imagen dibuja inmediatamente una sonrisa en el espectador. Un niño posa, de frente y ante una cámara, con un gesto propio de un adulto. Del contraste y de lo inesperado nace la sonrisa, la sorpresa y la pregunta: ¿Qué texto puede estar detrás de tal imagen? Sin duda un texto con referencias al tiempo de infancia, de crecimiento, de promesas y de futuro.

La fotografía de la contraportada va acompañada de otro paratexto verbal, en este caso el pie, que identifica las iniciales del nombre de la figura de la cubierta, el contexto y su procedencia en estos términos: *Ilustración de la cubierta: F.A. a la edad de ocho años en el banquete familiar de una boda. Archivo familiar del autor.*

Antes de añadir a la lectura de la imagen la información del pie, es necesario, no tanto deducir las iniciales F.A. que parecen obvias, cuanto inferir la razón por la cual Fernando Aramburu aparece oculto detrás de las mismas. No es una cuestión de falta de espacio, es más la prolongación de la ambigüedad entre el yo empírico y el yo ficcional latente a lo largo de todo el texto. En este punto remitimos a las convergencias de sentido aludidas en la reflexión del resto de los elementos paratextuales.

Fernando Aramburu parece querer hacerse presente, como tal, desde la misma portada de la obra, pero ocultando parte de su identidad.

La lectura confirmará tal presencia: Aramburu-escritor trazará su trayectoria como lector y como creador desde sus orígenes -nació y se formó en una familia obrera en un barrio de San Sebastián- hasta su madurez como escritor y hombre de letras reconocido en el mundo de la cultura. Y todo ello merced a una memoria que le devuelve a cada paso los recuerdos de una infancia feliz.

De nuevo y recuperando las convergencias de sentido que han ido aportando cada uno de los elementos paratextuales, podemos intuir que la peculiaridad de

la obra con respecto a las novelas analizadas reside en el mayor grado de implicación del mundo empírico en el mundo ficcional confirmado en tres aspectos:

- la inclusión del ensayo en la narración,
- la eliminación de las fronteras entre realidad y ficción,
- la proximidad entre autor empírico y personaje.

Volvemos, de nuevo, a corroborar la validez del análisis de los elementos paratextuales a la hora de dotar al lector de unos índices para comprender e interpretar el texto.

2.2. EL TEXTO

En primera instancia, y con relación a la propuesta paratextual, sorprenden la fragmentación de los materiales presentados, la meticulosidad y periodicidad de su organización y la consiguiente ambigüedad genérica.

Si nos asomamos a las voces críticas que nos han acompañado hasta aquí, comprobamos cómo ambas coinciden en señalar dos aspectos esenciales en la concepción del texto: la ambigüedad y la dualidad de la composición.

Así Ricardo Senabre (2015) señala:

La especial dedicación del autor a la literatura narrativa se refleja igualmente en *Las letras entornadas*, que no es, sin embargo, una novela, sino, sobre todo, un conjunto de reflexiones acerca de la literatura, que incluye consideraciones generales junto a comentarios y análisis de autores u obras concretas. Pero todos estos pasajes –que se presentan como textos escritos o publicados antes– se encuentran en el marco general de una conversación que, regada con abundante vino, celebra Aramburu cada semana con un curioso personaje nombrado como el Viejo, que en la última línea de la obra descubre la función del texto y lo aproxima a la noción unamuniana del monodílogo:

Por su parte, Pozuelo Yvancos (2015) anota:

Fernando Aramburu ha creado ambigüedad respecto a la naturaleza del libro, pues imagina un marco que da hilo de continuidad a la suma de textos que hilvana. Ese marco es un diálogo con un personaje al que llama el Viejo, que tiene una buena biblioteca y, sobre todo, una bodega de buenos vinos. Escritor e interlocutor van bebiendo mientras disertan.

[...] Junto a los autobiográficos, que parecen originales (y que están en cursiva), hay otros textos que Aramburu da a leer o lee en voz alta al Viejo, y que contienen lo que en origen pudieron ser breves ensayos y ponencias.

Recordamos que Aramburu ha conformado un texto con treinta y dos capítulos numerados y titulados. Cada capítulo, a su vez, cuenta con dos partes diferenciadas tipográficamente: una primera parte (en cursiva) que responde, en casi todos los casos, a un encuentro entre el protagonista, Aramburu, y su interlocutor, el Viejo, y una segunda parte (en letra redonda) que responde, también en casi todos los casos, a la lectura de un texto previamente escrito y publicado por Fernando Aramburu, autor empírico, en diferentes medios sobre asuntos relacionados con el mundo de la cultura y especialmente con el mundo de las letras. La lectura la llevará a cabo Aramburu-personaje, durante los distintos encuentros, ante el Viejo, un anciano de setenta y nueve años y falto de vista.

En nuestro análisis denominaremos *marco* a lo anotado en cursiva y *escrito* a lo anotado en redonda. Cada uno de los tipos de letra será índice de cada uno de los tipos de discurso que conforman el capítulo: narrativo y dialogado el marco y ensayístico el escrito.

De las relaciones entre el marco y el escrito y de las peculiaridades de estos daremos cumplida cuenta en su momento.

Adelantamos que el capítulo (con la alternancia estricta de ambos discursos), pese a ser la unidad formal y semántica que estructura la obra (treinta y dos

capítulos con un marco y un escrito), no es la unidad temporal. Así encontramos capítulos cuyo marco y lectura del escrito responden al mismo encuentro, a encuentros distintos o, incluso, casos en el que un único marco refiere dos encuentros en un solo capítulo. Es el título de cada capítulo el elemento aglutinador de los dos discursos y responde, como anotamos anteriormente, en casi todos los casos, al título que, en su origen, encabezó el texto en el contexto para el que se escribió.

Con el único fin de facilitar el seguimiento del análisis anotamos, a continuación, una síntesis (Tabla 19) en la que se organizan cada uno de los elementos compositivos que consideramos esenciales en la conformación de la obra. Creemos que, pese a la extensión, su inclusión en el desarrollo de nuestra reflexión puede ser útil para seguir un texto fragmentario en el que, a su vez, tienen cabida otros textos escritos con anterioridad en diferentes contextos.

Remitiremos a la síntesis en distintos momentos de nuestro estudio; en ningún caso se presenta para una lectura lineal.

CAPÍTULO	MARCO (cursiva): Responde al pasado. Cuenta desde el presente.	ESCRITO (redonda)
1	<p>El narrador relata desde el presente, <i>“Yo cenó a las siete”</i>, una experiencia vivida en el pasado: todos los jueves, a lo largo de once meses mantuvo la costumbre de visitar al Viejo y conversar sobre escritores, libros y asuntos culturales a la vez que compartían buen vino.</p> <p>Encuentro: Primero.</p> <p>Pregunta del Viejo: Cómo había surgido su vocación de escritor y cómo transcurrió su infancia.</p> <p>Respuesta: Brevemente manifiesta la escasa influencia que el ambiente familiar y social vivido ejercieron sobre su dedicación a la escritura.</p> <p>Índices temporales: <i>“Le prometí que el jueves siguiente traería escrito un texto sobre esta cuestión. Y tal como se lo prometí, lo hice.”</i> (p. 12)</p>	<p>Encuentro: Segundo.</p> <p>Título: <i>Un niño en San Sebastián.</i></p> <p>Localización: Aparece nombrado como <i>texto</i>: <i>“Le prometí que el jueves siguiente traería escrito un texto sobre la cuestión”</i> (p. 12). Consideramos que ha sido escrito <i>ex professo</i> para la ocasión.</p> <p>Respuesta / Asunto: En el escrito el narrador RECUERDA su infancia (del 59 al 74) en un barrio de San Sebastián. Da noticia de la vida del niño en el barrio, de sus experiencias, aprendizajes y primera lectura.</p>
2	Encuentro: Segundo.	Encuentro: Tercero.

	<p>Pregunta del Viejo: No pregunta. La conversación continúa con el tema de la infancia. RECUERDA a su abuela Juana Goicoechea. RECUERDA su actividad docente durante 24 años.</p> <p>Índices temporales: “Hasta donde fue posible me esforcé por hacerles a los alumnos apetecible la lectura de libros. Sobre dicha cuestión publiqué una vez un artículo en un periódico español. Me ofrecí a leérselo otro día al Viejo. Estuvo de acuerdo y así lo hice.” (p. 24)</p>	<p>Título: <i>Hacer leer a un niño sin romperlo.</i></p> <p>Localización: <i>El Cultural</i>, suplemento de <i>El Mundo</i>, 29 de septiembre de 2005.</p> <p>Respuesta / asunto: El artículo versa sobre la obligatoriedad de la lectura y el rechazo de gran parte de la sociedad a esta obligatoriedad. RECUERDA su experiencia gozosa como lector en la escuela.</p>
3	<p>Encuentro: Tercero.</p> <p>Vino: Valdepeñas.</p> <p>Pregunta del Viejo: Si los libros leídos en edad temprana le han dejado huella.</p> <p>Respuesta: Reconoce que mientras escribe establece vínculos con algunos libros que le acompañaron desde el principio, especialmente <i>Lazarillo de Tormes</i> y <i>Don Quijote de la Mancha</i>.</p> <p>Índices temporales: “[...] propuse al Viejo que aplazásemos la conversación para el jueves siguiente, en que yo podría darle a conocer un escrito antiguo mío sobre mi relación particular con la novela de Cervantes.” (p. 32)</p>	<p>Encuentro: Cuarto.</p> <p>Título: <i>Complicidad con el Quijote.</i></p> <p>Localización: <i>El Fingidor. Revista de cultura de la Universidad de Granada</i>, Año VI, nº 26, septiembre-diciembre, 2005, pp. 30-31.</p> <p>Respuesta / asunto: Considera que el motivo de la pervivencia de ciertas obras de creación es su fuerza simbólica. La pervivencia de <i>Don Quijote de la Mancha</i> se debe a su capacidad para entablar diálogos fecundos con sucesivas generaciones. Aramburu se queda con la concepción del <i>Quijote</i> como “una dilatada, ingeniosa, entrañable burla literaria” (p. 33).</p>
4	<p>Encuentro: Cuarto.</p> <p>Pregunta del Viejo: No pregunta. El narrador decide aportar otro artículo en homenaje a la librería Lagun de San Sebastián. RECUERDA la librería y los múltiples atentados que sufrió.</p> <p>Índices temporales: “[...] decidí llevar el texto conmigo por si tenía interés en que se lo leyese después del consagrado al Quijote, como así ocurrió.” (p. 37)</p>	<p>Encuentro: Cuarto.</p> <p>Título: <i>La librería Lagun.</i></p> <p>Localización: <i>El Mundo</i>, 6 de agosto de 2001.</p> <p>Respuesta / asunto: A raíz de unos atentados perpetrados contra la librería Lagun por parte de miembros independentistas, RECUERDA, con afecto, la importancia que tuvo para él como lector y como autor.</p>
5	<p>Encuentro: Quinto.</p> <p>Pregunta del Viejo: No pregunta. El narrador RECUERDA el atardecer de febrero de 1984 en el que fue asesinado el senador Enrique Casas y la promesa que se hizo de escribir sobre su oposición al terrorismo.</p>	<p>Encuentro: Sexto.</p> <p>Título: <i>Terrorismo y mirada literaria.</i></p> <p>Localización: <i>Claves de la razón práctica, Pensamiento / política</i>, nº 190, marzo 2009, pp. 4-6.</p> <p>Respuesta / asunto: <i>Los peces de la</i></p>

	<p>Índices temporales:</p> <p>-“Otro jueves me vino al recuerdo cierto atardecer de febrero de 1984” (p. 47)</p> <p>-“Con motivo de la entrega del premio, escribí a modo de discurso una reflexión. Le pregunté al Viejo si le parecía bien que yo se la leyera otro día. Por supuesto, me contestó.” (p. 49)</p>	<p><i>amargura</i> nace con la voluntad de dejar testimonio literario sobre un dolor y un desacuerdo personales. Escribe contra los hombres que infieren sufrimiento y también con un deseo de comunicación.</p>
6	<p>Encuentro: Sexto.</p> <p>Pregunta del Viejo: Se interesa por la biblioteca de Aramburu.</p> <p>Respuesta: Aramburu responde que compra lo que sabe que puede llegar a leer, que los cambios de domicilio impiden las grandes bibliotecas y que con la última mudanza descubrió tres títulos de Félix Francisco Casanova. Valora la importancia de estas lecturas en su juventud.</p> <p>Índices temporales: “Sonriente, me pidió que otro día le leyera mi artículo [...]” (p. 61)</p>	<p>Encuentro: Séptimo.</p> <p>Título: <i>Chispazos de genio</i>.</p> <p>Localización: <i>Diario Sur</i>, 5 de diciembre de 2009.</p> <p>El título del artículo es <i>Casanova, genio malogrado</i>.</p> <p>Respuesta / Asunto: Hace una revisión de la obra poética y narrativa de Félix Francisco Casanova, fallecido a los veinte años. Lo califica de genio por sus afortunadas y audaces ocurrencias.</p>
7	<p>Encuentro: Séptimo.</p> <p>Pregunta del Viejo: Plantea la hipótesis de que el hombre no es desgraciado por moverse de su espacio y exponerse a distintas contingencias, sino por negar su condición perecedera. Por amor a la vida cultiva los placeres sabios como el de la relectura de los libros predilectos.</p> <p>Respuesta: Aramburu corrobora la hipótesis.</p> <p>Índices temporales: “Además del artículo dedicado a Félix Francisco Casanova llevé aquel jueves otro sobre el ejercicio grato de la relectura.” (p. 67)</p>	<p>Encuentro: Séptimo.</p> <p>Título: <i>Gozo de releer</i>.</p> <p>Localización: www.manueltalens.com. Publicado en <i>El Mundo</i>, el 29 de enero de 2001.</p> <p>Respuesta / asunto: Diserta sobre el gozo de la relectura como una vuelta a los placeres antiguos, como una conversación sobre el propio pasado, como una manera de recuperar las circunstancias de la lectura e incluso las reliquias que algunos libros guardan.</p>
8	<p>Encuentro: Octavo.</p> <p>Vino: <i>Barolo Riserva 1982</i>.</p> <p>Pregunta del Viejo: En este caso el Viejo y Aramburu convienen en que la sabiduría consiste en tener la generosidad y la elegancia de dejar el mundo un poco mejor de lo que era antes de la llegada.</p> <p>Índices temporales:</p> <p>-“Mediada la primera de las dos botellas de Barolo Riserva 1982 que bebimos aquel jueves”. (p. 77)</p>	<p>Encuentro: Noveno.</p> <p>Título: <i>Escritor agonizante</i>.</p> <p>Localización: Epílogo de las <i>Obras completas</i> de W. Borchert (2007). Pamplona: Laetoli.</p> <p>Respuesta / asunto: Presenta una semblanza de Wolfgang Borchert. Considera que es un clásico de las letras alemanas del siglo XX con apenas tres centenares de páginas escritas. Estima que la madurez de su obra es debida, no tanto al dominio</p>

	<p>-“A petición del Viejo, me comprometí a leer otro día una semblanza de Wolfgang Borchert.” (p. 78)</p>	<p>de la lengua, cuanto a un arrebato de creación originado en un cúmulo de experiencias traumáticas.</p>
9	<p>Encuentro: Noveno.</p> <p>Vino: Ribera del Duero del 96.</p> <p>Pregunta del Viejo: Reflexiona sobre las dificultades vitales para el cumplimiento de un ciclo creativo; le pregunta a Aramburu sobre su caso.</p> <p>Respuesta: RECUERDA, sin quejas, los esfuerzos para compaginar durante años la escritura con las obligaciones familiares y con la docencia.</p> <p>Índices temporales: “Total, que no acertó y a mí me pareció bien mantenerlo en la incertidumbre, como Sherezade a su rey, hasta la ocasión siguiente.” (p. 89)</p>	<p>Encuentro: Décimo.</p> <p>Título: <i>En la playa con corbata.</i></p> <p>Localización: Prólogo a la obra <i>Thomas Mann y la música</i> de Blas Matamoro (2009). San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Singulares.</p> <p>Respuesta / Asunto: Presenta la trayectoria vital y artística de Thomas Mann. Estima que tuvo una personalidad centrada en sí mismo, sin espontaneidad ni efusividad. Consagró su obra a crear una imagen que satisficiera su necesidad de aceptación, de aplausos y elogios.</p>
10	<p>Encuentro: Undécimo.</p> <p>Vino: No se especifica.</p> <p>Pregunta del Viejo: No pregunta. Aramburu, al hilo de la relación compleja entre Thomas Mann y sus hijos, RECUERDA un episodio ocurrido en una comida familiar en San Sebastián en la que daba cuenta a sus padres de todo lo que habían hecho para que él pudiera llegar a ser escritor.</p> <p>Índices temporales:</p> <p>-“Hablando otro día, a propósito de Thomas Mann [...]” (p. 97)</p> <p>-“Me ofrecí a prestarle al Viejo mi ejemplar. Aceptó encantado. El viernes, a primera hora de la tarde, mandó a su asistente a mi casa para que lo recogiera y se lo pudiese leer en voz alta antes de nuestra reunión del jueves siguiente. Mostró asimismo deseos de que yo le leyera mi comentario.” (p. 99)</p>	<p>Encuentro: Duodécimo.</p> <p>Título: <i>Padre a rachas.</i></p> <p>Localización: Aparece nombrado como un ‘comentario’: “El entusiasmo me dictó en su día un comentario” (p. 99). Ignoramos si ha sido publicado.</p> <p>Respuesta / Asunto: Reflexiona sobre la obra <i>Tiempo de vida</i> de Marcos Giralt Torrente. Valora la verbalización de los afectos por parte del narrador, varón, identificado con el personaje. Destaca el estilo natural, la elegante contención, la sencillez y la vibración humana que el texto transmite.</p>
11	<p>Encuentro: Duodécimo.</p> <p>Vino: No se especifica.</p> <p>Pregunta del Viejo: Le pregunta a Aramburu si él escribe diarios.</p> <p>Respuesta: Aramburu responde que prefiere servirse de la ficción para relatar experiencias vividas o contempladas. Reconoce, no obstante, que últimamente se aventura más en terrenos privados, debido a la influencia de algunas lecturas o a la recomendación de algunos amigos.</p>	<p>Encuentro: Decimotercero.</p> <p>Título: <i>Del hombre pálido al piel roja.</i></p> <p>Localización: <i>Diario Sur</i>, 26 de junio de 2010 (Primera parte).</p> <p>La primera parte del artículo se publicó bajo el título de <i>El diario de Juan Gracia Armendáriz</i>.</p> <p>Respuesta / Asunto: Aramburu comenta las dos obras de Juan Gracia Armendáriz: <i>Diario del hombre pálido</i> y</p>

	<p>Índices temporales: “El viejo me hizo prometer que otro día le leería páginas de los referidos diarios de Gracia Armendáriz.” (p. 106)</p> <p>Encuentro: Decimotercero.</p> <p>Vino: Saint-Émilion Grand Cru de más de veinte años.</p> <p>Pregunta del Viejo: No hay pregunta. Es el encuentro en el que tiene lugar la lectura. Por primera vez, con el detalle del vino que paladearon, lo incluye en el mismo marco que el anterior.</p> <p>Índices temporales: “El viejo me hizo prometer que otro día le leería páginas de los referidos diarios de Gracia Armendáriz. Yo así lo hice y, con su consentimiento, acariciados la lengua y el paladar con un sedoso Saint-Émilion Grand Cru de más de veinte años, agregué la lectura de las siguientes reflexiones.” (p. 106)</p>	<p><i>Piel roja.</i> En todo momento alude al acierto de la escritura, al humor como antídoto contra el patetismo y a la concepción de la escritura como un acto de afirmación.</p>
12	<p>Encuentro: Decimocuarto.</p> <p>Vino: Viña Tondonia Gran Reserva Blanco 1973.</p> <p>Pregunta del Viejo: No hay pregunta. Aramburu RECUERDA los trabajos realizados, durante los veranos, para financiarse los estudios y comprarse algunos libros. De entre todos los que compró menciona especialmente las obras completas de Vicente Aleixandre. La calidad suprema de su escritura le lleva a redactar y publicar el artículo.</p> <p>Índices temporales: No los hay. Por este motivo situamos el texto sobre Vicente Aleixandre en el mismo encuentro.</p>	<p>Encuentro: Decimocuarto.</p> <p>Título: <i>Elegía exultante.</i></p> <p>Localización: Es un escrito cuyo origen se encuentra en un artículo titulado <i>Acerca de la unidad de este mundo. Vicente Aleixandre. La destrucción o el amor (1932-1933)</i>, publicado en <i>ABC Cultural</i>, el 22 de mayo de 1999, p. 30.</p> <p>El texto que nos ocupa es el resultado de una reducción del original con algunas modificaciones formales.</p> <p>Respuesta / Asunto: Aramburu hace un canto jubiloso a la obra poética de Vicente Aleixandre, especialmente a <i>La destrucción o el amor.</i></p>
13	<p>Encuentro: Decimocuarto.</p> <p>Vino: No lo menciona. Al ser el mismo encuentro se supone el mismo vino: <i>Viña Tondonia Gran Reserva Blanco 1973.</i></p> <p>Pregunta del Viejo: No hay pregunta. Aramburu RECUERDA la entrevista que hizo a Gabriel Celaya en 1979 para la revista <i>Kantil</i>. El Viejo escucha, no interviene.</p> <p>Índices temporales: No los hay. Por este motivo volvemos a situar el texto sobre la entrevista realizada a Gabriel Celaya en el mismo</p>	<p>Encuentro: Decimocuarto.</p> <p>Título: <i>Inventiva fecunda.</i></p> <p>Localización: Es un escrito cuyo origen se encuentra en un artículo titulado <i>El injusto olvido de Gabriel Celaya</i>, publicado en <i>El Mundo</i>, el 27 de junio de 2001.</p> <p>El texto está reducido, modificado en la forma y con párrafos añadidos.</p> <p>Respuesta / Asunto: Aramburu</p>

	encuentro.	reivindica la obra de Gabriel Celaya, considerando que va más allá de ser poesía social.
14	<p>Encuentro: Decimoquinto.</p> <p>Vino: <i>Priorat (Coma Vella 2001)</i>.</p> <p>Pregunta del Viejo: Le pregunta a Aramburu en qué consiste un buen poema.</p> <p>Respuesta: Aramburu previamente ha relatado su gusto temprano por la poesía, RECUERDA sus primeros pasos a la edad de quince o dieciséis años, el respeto a sus padres y sus primeros éxitos. Con el texto pretende dar respuesta a la pregunta del Viejo.</p> <p>Índices temporales: <i>“Le di la razón y otro día, por ruego suyo, le leí el texto siguiente:”</i> (p. 135)</p>	<p>Encuentro: Decimosexto.</p> <p>Título: <i>Una meditación sobre poesía.</i></p> <p>Localización: <i>Diario Sur</i>, 22 de enero de 2011.</p> <p>Respuesta / Asunto: Diserta sobre el ser de la poesía, considerando que la poesía surge como el resultado de trasladar incidentes de la conciencia humana a un discurso poético. Para que el logro poético sea posible, es esencial la conjunción afortunada entre la personalidad creativa y el lenguaje de calidad.</p>
15	<p>Encuentro: Decimosexto.</p> <p>Vino: Segunda botella de <i>Priorat (Coma Vella 2001)</i>.</p> <p>Pregunta del Viejo: Se interesa por las razones de la segunda reflexión escrita que Aramburu aporta esa misma noche.</p> <p>Respuesta: Aramburu presenta una valoración personal sobre lo que supuso y supone para él el ejercicio de la escritura. RECUERDA los días de estudiante en Zaragoza (del verano del 79 al verano del 80)</p> <p>Índices temporales:</p> <p><i>-“Mientras conversábamos sobre el texto recién leído, descorchamos una segunda botella.”</i> (p. 141)</p> <p><i>-“Tomó cada cual un trago y yo procedí a leer el texto siguiente:”</i> (p.143)</p>	<p>Encuentro: Decimosexto.</p> <p>Título: <i>Soliloquio y conversación.</i></p> <p>Localización: Aparece nombrado como “[...] <i>reflexión escrita</i>” (p. 141). Desconocemos si ha sido publicado.</p> <p>Respuesta / Asunto: Menciona las posibilidades que ofrece la página en blanco, el esfuerzo individual que supone la creación literaria, la soledad del creador y la necesidad de ser comprendido.</p>
16	<p>Encuentro: Decimosexto.</p> <p>Vino: <i>Priorat (Coma Vella 2001)</i>.</p> <p>Pregunta del Viejo: Le plantea la posibilidad de que la causa de su crisis de escritor en tiempos de estudiante tuviera que ver con lo que Celaya denominaba <i>la enfermedad del yo</i>; también pide que le responda a una cuestión previamente formulada por Manuel Vicent sobre la dedicación o no a la escritura, en el caso en el que no tuviera lectores. RECUERDA el encuentro con el escritor.</p> <p>Respuesta: A la primera cuestión responde en la misma conversación argumentando que, a partir</p>	<p>Encuentro: Decimoséptimo.</p> <p>Título: <i>La literatura y los que la leen.</i></p> <p>Localización: <i>El País</i>, 8 de octubre de 2011.</p> <p>Respuesta / Asunto: Diserta sobre el arte literario y sus receptores. Considera que el texto redactado con voluntad literaria es un acto de comunicación singular, en el que no solo ha de intervenir el autor con talento, sino también el lector</p>

	<p>de esa crisis, quiere escribir para ser leído; la segunda cuestión decide posponerla con la lectura de un artículo para el próximo encuentro</p> <p>Índices temporales: “[...] pero como a causa del vino y de mi mala memoria, no me era posible acordarme sino vagamente de algunos pasajes, me pidió él que otro día se lo leyera.” (p. 148)</p> <p>Encuentro: Decimoséptimo.</p> <p>Vino: Una botella de Spätburgunder, otra de Dornfelder y dos de Riesling.</p> <p>Pregunta del Viejo: La formuló en el encuentro anterior. Por segunda vez, con el detalle del vino lo incluye en el mismo marco que el anterior.</p> <p>La lectura del texto será la respuesta.</p> <p>Índices temporales: “En efecto, una semana después, a mi llegada al ático [...]” (p. 148)</p>	<p>avezado.</p>
17	<p>Encuentro: No hay encuentro con el Viejo. En este caso el marco se sitúa en el trayecto de vuelta a casa después de compartir con él una larga noche y buenos vinos.</p> <p>El interlocutor de las palabras de Aramburu es el poste de una farola.</p> <p>Vino: No hay.</p> <p>Pregunta del Viejo: No hay. Aramburu RECUERDA y afirma que el tiempo dedicado a la lectura y a la relectura es un tiempo de soledad que le ha proporcionado momentos estelares.</p> <p>Índices temporales: “De esto, le dije al poste de la farola, quiero hablar con el Viejo el próximo jueves, por lo que, además de la reflexión prometida, le leeré otra que no es sino esta que a continuación transcribo.” (p. 156)</p>	<p>Encuentro: Decimooctavo.</p> <p>De este encuentro solo contamos con el escrito y las palabras de Aramburu asegurando que sería leído el siguiente jueves.</p> <p>Título: <i>Peor que el infierno.</i></p> <p>Localización: <i>El Cultural</i>, suplemento de <i>El Mundo</i>, 3 de julio de 2003.</p> <p>El título del artículo es <i>Comala, peor que el infierno</i>. Se ha suprimido el topónimo.</p> <p>Respuesta / Asunto: Para Aramburu el tiempo dedicado de lectura de algunas obras literarias se le presenta como un tiempo gozoso en su vida. Por su parte, la relectura de obras como <i>Pedro Páramo</i> de Juan Rulfo guarda siempre la certeza de la muerte.</p>
18	<p>Encuentro: No hay encuentro con el Viejo. El marco se sitúa en el trayecto hacia la casa del Viejo. Lluve, Aramburu se resguarda bajo un tejadillo y reflexiona.</p> <p>Vino: No hay.</p> <p>Pregunta del Viejo: No hay pregunta del Viejo.</p> <p>La pregunta se la formula él mismo y se refiere a la importancia que tienen los estímulos externos</p>	<p>Encuentro: Decimonoveno.</p> <p>De este encuentro solo contamos con el escrito y la decisión de Aramburu de leer el artículo.</p> <p>Título: <i>El jefe de la literatura alemana.</i></p> <p>Localización: <i>El Cultural</i>, suplemento de <i>El Mundo</i>, 18 de septiembre de 2003.</p>

	<p>en la elección de una lectura.</p> <p>Respuesta: Reflexiona sobre su experiencia RECORDANDO la influencia que ejerció el crítico Marcel Reich-Ranicki y su programa de libros en los lectores alemanes y en él mismo.</p> <p>Índices temporales: “<i>Sali de debajo del tejadillo [...] Pero en lugar de encaminarme a casa del Viejo, decidí volver a la mía en busca de un artículo de prensa publicado [...] Pensé que el Viejo podría tener interés en mi semblanza [...]</i>” (p. 163)</p>	<p>Respuesta / Asunto: Aramburu hace una semblanza de Marcel Reich-Ranicki y valora la importancia que tuvo su programa sobre libros para el fomento de la lectura en la sociedad alemana.</p>
19	<p>Encuentro: Decimonoveno.</p> <p>Vino: No se especifica.</p> <p>Pregunta del Viejo: No hay pregunta del viejo. Aramburu RECUERDA la terquedad que se apoderó de él a los quince años: componer un diccionario de gentilicios. Frecuentar la biblioteca supuso cierto trato de favor por parte del sacerdote responsable como la posibilidad de leer la poesía, en ese momento prohibida, de León Felipe. Reflexiona sobre la escritura y la lectura en libertad y sobre la que ha sido reprimida.</p> <p>Índices temporales: “<i>Acerca de los escritores en tiempos del nazismo alemán y de la tiranía de Stalin estuvimos conversando el Viejo y yo durante largo rato. Una semana después, mojada la boca con un reserva fabuloso de una bodega de Haro, le leí la siguiente reflexión.</i>” (p.174)</p> <p>Encuentro: Vigésimo.</p> <p>Vino: Reserva de Haro.</p> <p>Pregunta del Viejo: No hay. Aramburu introduce la lectura del texto siguiente. Por tercera vez, con el vino que disfrutaron lo incluye en el mismo marco que el anterior.</p> <p>Índices temporales: “<i>Una semana después, mojada la boca con un reserva fabuloso de una bodega de Haro, le leí la siguiente reflexión.</i>” (p. 174)</p>	<p>Encuentro: Vigésimo.</p> <p>Título: <i>Escribiente meticuloso.</i></p> <p>Localización: Aparece nombrado como “<i>la siguiente reflexión</i>” (p. 174), desconocemos si se ha publicado.</p> <p>Respuesta / Asunto: El escrito versa en torno a la figura de Victor Klemperer y sus diarios. Su escritura comienza siendo la de un intelectual ocioso que monologa sobre los avatares del día. A partir del año 33 la escritura se vuelve una actividad arriesgada de comentario y crítica, para terminar siendo una misión que rebasa los límites de la mera crónica personal.</p>
20	<p>Encuentro: Vigésimo primero.</p> <p>Vino: Reserva de Haro.</p> <p>Pregunta del Viejo: No hay pregunta. La conversación parte del RECUERDO de Aramburu y un pariente a Biarritz en busca de prácticas prohibidas en España durante el régimen franquista. Tras la muerte de Franco y la llegada de otras prácticas más libres, la novedad pasa y la vida se normaliza. Al final el Viejo y</p>	<p>Encuentro: Vigésimo segundo.</p> <p>Título: <i>¿Flojea la literatura erótica?</i></p> <p>Localización: <i>El Cultural</i>, suplemento de <i>El Mundo</i>, 15 de abril de 2004.</p> <p>Respuesta / Asunto: Reflexiona en torno la literatura erótica y a su concepción de la misma como un arte cuyo necesario sustento poético se origina en el detalle sugerente, la</p>

	<p>Aramburu convienen en la bondad de conquistar individualmente parcelas de libertad.</p> <p>Índices temporales: “Lo expresé hace años en este artículo que leí al Viejo otro día:” (p. 185)</p>	<p>insinuación y el desvelo paulatino.</p>
21	<p>Encuentro: Vigésimo segundo.</p> <p>Vino: No se especifica.</p> <p>Pregunta del Viejo: No hay pregunta. Aramburu refiere al Viejo un RECUERDO de infancia en torno a dos burdeles que había camino del colegio. La imaginación hizo lo propio durante años, hasta el momento en el que entró en <i>el Carabela</i>. La decepción fue mayúscula al comprobar la vulgaridad de la escena en contraste con sus excitantes fantasías. Aprendió una lección para la literatura.</p> <p>Índices temporales: “Previendo el rumbo que tomaría la conversación, añadí al texto que pensaba leerle al Viejo otro sobre un célebre episodio de la literatura francesa.” (p. 189)</p>	<p>Encuentro: Vigésimo segundo.</p> <p>Título: <i>El episodio del fiacre.</i></p> <p>Localización: <i>Ababol. La Verdad de Murcia</i>, 13 de marzo de 2010.</p> <p>Respuesta / Asunto: En el escrito se reconoce cómo la sugerencia es la hacedora del juego al que el lector se ve invitado en el episodio del fiacre de Madame Bovary. Aramburu abunda en que el logro de Flaubert reside en lo que no se cuenta y el lector adivina.</p>
22	<p>Encuentro: Vigésimo segundo.</p> <p>Vino: No se especifica.</p> <p>Pregunta del Viejo: Al final del marco le pregunta sobre el concepto de “realidad”. Aramburu diserta sobre la naturaleza real o imaginaria de su escritura. RECUERDA la fundación en 1978 del grupo CLOC de Arte y Desarte para introducir elementos desconcertantes en la vía pública. Da cuenta del invento del chestoberol para invertir el proceso predominante en la creación literaria según el cual la experiencia precede al texto.</p> <p>Índices temporales: “Una semana después le llevé al Viejo el chestoberol blanco con lunares azules [...]” (p. 199)</p> <p>Encuentro: Vigésimo tercero.</p> <p>Vino: No se especifica.</p> <p>Pregunta del Viejo: Pregunta a Aramburu a qué se refiere cuando habla de realidad. Por cuarta vez incluye otro encuentro en el marco del anterior.</p> <p>Respuesta: Es el texto que aporta a continuación.</p> <p>Índices temporales: “[...] pensando en que nos sirviera de base para una posible discusión le llevé asimismo y le leí el texto siguiente:” (p. 199)</p>	<p>Encuentro: Vigésimo tercero.</p> <p>Título: <i>Pequeña reflexión real.</i></p> <p>Localización: Aparece nombrado como “el texto siguiente” (p. 199). Desconocemos si se ha publicado.</p> <p>Respuesta / Asunto: El escrito versa sobre tres aspectos vinculados con la realidad: Qué es la realidad, qué es la invención y qué papel juega el escritor entre ambas.</p>

23	<p>Encuentro: Vigésimo cuarto.</p> <p>Vino: <i>Chileno</i>.</p> <p>Pregunta del Viejo: No precisa las preguntas, pero sí menciona que las formuló.</p> <p>Respuesta: Partiendo de un RECUERDO infantil referido a la asistencia obligatoria a misa los días de precepto y la actividad imaginativa que el aburrimiento suscitaba, Aramburu concluye que el ingrediente esencial del género novelesco es la creación de individuos concretos por medio de la lengua escrita.</p> <p>Índices temporales: “<i>Todo esto le dije al Viejo aquella noche a propósito de unas preguntas que me había formulado después de leerle el artículo que sigue.</i>” (p. 206)</p>	<p>Encuentro: Vigésimo cuarto.</p> <p>Título: <i>El arroz de la novela</i>.</p> <p>Localización: Publicado en escritoresdeuskadi.es el 19 de febrero de 2012.</p> <p>Respuesta / Asunto: Diserta sobre la naturaleza híbrida de la novela y argumenta sobre la necesidad de la presencia del personaje en la conformación de la misma.</p>
24	<p>Encuentro: Vigésimo quinto.</p> <p>Vino: <i>Valpolicella Classico Superiore Ripasso del 95</i>.</p> <p>Pregunta del Viejo: No hay pregunta. Aramburu revisa su pasado y se siente satisfecho de haber podido, después de muchos años de compatibilizar la escritura con la enseñanza, dedicarse de lleno a la escritura.</p> <p>RECUERDA cómo escribió <i>Fuegos con limón</i>: le costó ocho años de escritura, trabajo en la docencia y dedicación familiar.</p> <p>Índices temporales: “<i>Con el fin de expresar mi veneración por Ramiro Pinilla y su literatura publiqué hace ya bastante tiempo un artículo que dice así:</i>” (p. 214)</p>	<p>Encuentro: Vigésimo quinto.</p> <p>Título: <i>Perseverancia</i>.</p> <p>Localización: <i>El Cultural</i>, suplemento de <i>El Mundo</i>, 16 de marzo de 2006.</p> <p>El título del artículo es <i>Ramón Pinilla y la perseverancia</i>. Se ha suprimido el antropónimo.</p> <p>Respuesta / Asunto: Aramburu reconoce la perseverancia del escritor Ramiro Pinilla durante veinte años a la redacción de su gran novela <i>Verdes valles, colinas rojas</i>. Pese al desprecio y desinterés mostrado por gran parte de los divulgadores de la literatura española de la época, Ramiro Pinilla mantiene sus objetivos y sus convicciones en la consecución de una de las mayores empresas narrativas de la literatura española.</p>
25	<p>Encuentro: Vigésimo quinto.</p> <p>Vino: No lo menciona. Al ser el mismo encuentro se supone el mismo vino: <i>Valpolicella Classico Superiore Ripasso del 95</i>.</p> <p>Pregunta del Viejo: El Viejo parece insinuar con ironía que Aramburu es un solitario.</p> <p>Respuesta: Aramburu se defiende diciendo que en ningún caso esos ocho años que le dedicó a la redacción de la novela <i>Fuegos con limón</i> fueron de soledad. Menciona la presencia constante de Manuel Díaz</p>	<p>Encuentro: Vigésimo sexto.</p> <p>Título: <i>Los funerales periódicos de la novela</i>.</p> <p>Localización: <i>El Mundo</i>, 26 de octubre de 2001.</p> <p>Respuesta / Asunto: El narrador confirma que cada cierto tiempo la prensa española vaticina la muerte de la novela. Aramburu asegura la vitalidad de la novela merced a que cuenta con un</p>

	<p>de Guereñu, que siguió todo el proceso de redacción de la novela. Valora la crítica ejercida en privado por considerarla un gesto de amistad. Cree importante seguir aprendiendo y no pronunciar la última palabra.</p> <p>Índices temporales: <i>“Me costó largo rato encontrar el artículo en casa, pero al fin di con él y otro día lo llevé conmigo para leérselo al Viejo.”</i> (p. 221)</p>	<p>público ávido de historias interesantes. Así la novela se extinguirá cuando lo haga su público. La naturaleza proteica de la novela ha permitido su adaptación a las sucesivas transformaciones históricas y se ha valido de ellas para evolucionar y reavivarse.</p>
26	<p>Encuentro: Vigésimo séptimo.</p> <p>Vino: <i>Dos botellas de Cariñena.</i></p> <p>Pregunta del Viejo: el Viejo conviene con Aramburu que lectura de novelas y cuentos no lleva por fuerza a la maestría en el arte de narrar con gracia y que los buenos narradores tienen de nacimiento el instinto, la pericia y el poder de fascinar.</p> <p>Respuesta: Aramburu RECUERDA a dos compañeros del colegio de frailes agustinos de Santa Rita en San Sebastián, que destacaban por su capacidad para seducir relatando sus experiencias de aficionado a las películas uno, y de lector de libros de guerra otro. Ambos contribuyeron a hacer de Aramburu un lector asiduo. La idea que defiende es que los buenos narradores destacan por su poder de fascinación, más que por sus estrategias técnicas.</p> <p>Índices temporales: <i>“El jueves de las dos botellas de Cariñena [...]”</i> (p. 229)</p>	<p>Encuentro: Vigésimo séptimo.</p> <p>Título: <i>Revelaciones íntimas.</i></p> <p>Localización: Es un texto cuyo origen se encuentra en un artículo titulado <i>Un baile con Colometa</i>, publicado en <i>El Cultural</i>, suplemento de <i>El Mundo</i>, el 18 de mayo de 2012. El texto que nos ocupa es el resultado de una <i>amplificatio</i> de ocho párrafos sobre el texto inicial.</p> <p>Respuesta / Asunto: Aramburu ejemplifica la idea del marco con un comentario gozoso sobre la novela de Mercé Rodoreda, <i>La plaza del diamante.</i></p>
27	<p>Encuentro: Vigésimo séptimo.</p> <p>Vino: No lo menciona. Al ser el mismo encuentro se supone el mismo vino de Cariñena.</p> <p>Pregunta del Viejo: El Viejo pregunta a Aramburu si en su vida ha habido seres difíciles, complejos, imprevisibles o contradictorios.</p> <p>Respuesta: El narrador RECUERDA a su tío Basilio Nebreda, hombre bueno con unos ribetes de hermetismo debido a su retraimiento, cordial y parco en palabras. A Aramburu le unió la lectura (a él le debe el descubrimiento de Oscar Wilde, de Chaucer, de Rabelais) y el ajedrez. Fue su tío Basilio quien le enseñó a mover las piezas. Jugaban algunos sábados. Recuerda como un acontecimiento haber ganado a quien le enseñó las reglas del juego. Por su madre supo que murió.</p> <p>Índices temporales: <i>“Esta vía de coloquio nos</i></p>	<p>Encuentro: Vigésimo octavo.</p> <p>Título: <i>Tamaño humano.</i></p> <p>Localización: Aparece nombrado como <i>“un artículo”</i> (p. 239). Desconocemos si se ha publicado.</p> <p>Respuesta / Asunto: El artículo se centra en el personaje <i>de Crimen y castigo</i>: Rodión Románovich Raskólnikov. Sus penurias económicas, sus padecimientos físicos y psíquicos hacen de él un personaje impulsivo, contradictorio y morboso. Aramburu hace observaciones con respecto a la técnica literaria para reflejar la complejidad del personaje.</p>

	<p>condujo al estudiante de Raskólnikov acerca del cual le leí una semana más tarde al Viejo un artículo" (p. 239)</p>	
28	<p>Encuentro: Vigésimo octavo.</p> <p>Vino: No lo menciona. Al ser el mismo encuentro se supone el mismo vino de Cariñena.</p> <p>Pregunta del Viejo: No hay pregunta. Aramburu RECUERDA su educación religiosa tanto en el colegio como en la familia. Diferencia el ateísmo tranquilo de su bondadoso padre y la religiosidad y la tolerancia de su madre. A los dieciocho años ya se consideraba librepensador.</p> <p>Índices temporales: El marco comienza <i>in medias res</i> y con el mismo motivo que el anterior: "De acuerdo con la versión de mi madre, mi tío Basilio ingresó [...]" (p. 249)</p>	<p>Encuentro: Vigésimo octavo.</p> <p>Título: <i>De Dios al hombre.</i></p> <p>Localización: <i>Diario Sur</i>, 14 de mayo de 2011.</p> <p>El título del artículo es <i>Blas de Otero, de Dios al hombre</i>. Se ha suprimido el antropónimo.</p> <p>Respuesta / Asunto: Traza la trayectoria poética de Blas de Otero desde los inicios como poeta. De unos primeros poemas donde parece ser que afirmaba su adhesión a la divinidad a sus dos poemarios más importantes: <i>Ángel fieramente humano</i> (1950) y <i>Redoble de conciencia</i> (1951).</p>
29	<p>Encuentro: Vigésimo octavo.</p> <p>Vino: No lo menciona. Al ser el mismo encuentro se supone el mismo vino de Cariñena.</p> <p>Pregunta del Viejo: No hay pregunta. Aramburu conversa sobre las duras condiciones de los primeros años del franquismo y cita testimonios literarios que se hacen eco de ella. Nombra a Ignacio Aldecoa. Aramburu confiesa su discrepancia estética frente a su entorno social y la necesidad que siente de salir del mismo. Lo ilustra con cuatro RECUERDOS entrañables de su vida.</p> <p>Índices temporales:</p> <p>-El marco vuelve a comenzar <i>in medias res</i>: "A todo esto, nos pusimos a hablar de los vinos [...]" (p. 257)</p> <p>-El texto responde a otro jueves: "Los dos coincidimos en la admiración por Ignacio Aldecoa, a cuyos cuentos ya había dedicado tiempo atrás un artículo que prometí leerle al Viejo otro día." (p. 257)</p>	<p>Encuentro: Vigésimo noveno.</p> <p>Título: <i>Gente común.</i></p> <p>Localización: Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.): <i>Ignacio Aldecoa. Maestro del cuento</i>, Madrid: México, Edaf, 2011, pp. 21-25</p> <p>Respuesta / Asunto: Aramburu hace una valoración sobre la importancia de la pluma de Ignacio Aldecoa en el reflejo de la España de posguerra. Aramburu considera que uno de los logros literarios de Aldecoa es mostrar, en ningún caso moralizar.</p>
30	<p>Encuentro: Vigésimo noveno.</p> <p>Vino: <i>Ribera del Guadiana.</i></p> <p>Pregunta del Viejo: La pregunta está implícita, pues las palabras de Aramburu se formulan como respuesta: "A una pregunta que me formuló el Viejo, [...], le respondí que siendo yo niño nadie me contaba</p>	<p>Encuentro: Trigésimo.</p> <p>Título: <i>Propiedades duraderas del cuento.</i></p> <p>Localización: <i>Diario Sur</i>, 29 de mayo de 2010.</p> <p>Respuesta / Asunto: Aramburu</p>

	<p><i>cuentos</i>" (p. 265)</p> <p>Respuesta: Aramburu RECUERDA que, de niño, salvo su madre o en el parvulario de las escuelas públicas de El Antiguo, nadie le contó cuentos. Recuerda cómo muchos años más tarde, en Alemania, descubrió el hábito de <i>la historia de las buenas noches</i>, que consiste en contar a los niños un cuento, una fábula o cualquier entretenimiento verbal que les procure un agradable fin de la jornada.</p> <p>Índices temporales: "A este punto, el Viejo, que llevaba varios minutos pensativo, me pidió que otro día le leyese el artículo en cuestión y así lo hice" (p. 267)</p>	<p>reflexiona sobre el cuento, sus orígenes y sus constantes. Considera que el cuento transmite al ser humano una enseñanza determinante para el entendimiento de la realidad: la de que no todo lo que ocurre a nuestro alrededor es visible, ni está presente, ni acaso se explique con la sola ayuda del sentido común.</p>
31	<p>Encuentro: Trigésimo.</p> <p>Vino: <i>Ribera del Guadiana</i>.</p> <p>Pregunta del Viejo: La charla con el Viejo versa sobre la importancia de la selección de detalles significativos a la hora de narrar. Ambos admiten la conveniencia de mantener ciertos misterios en los personajes. Aramburu RECUERDA dos casos de dos vecinos un tanto enigmáticos y un tercer caso, por el que se interesa el Viejo, al que Aramburu le gastó una broma.</p> <p>Índices temporales: "También llevé al Viejo aquel jueves una reflexión escrita sobre un libro de cuentos de Pilar Adón" (p. 273)</p>	<p>Encuentro: Trigésimo.</p> <p>Título: <i>Cuentos elusivos</i>.</p> <p>Localización: <i>Diario Sur</i>, 25 de septiembre de 2010.</p> <p>El título del artículo es <i>Cuentos elusivos de Pilar Adón</i>. Se ha suprimido el antropónimo.</p> <p>Respuesta / Asunto: Aramburu considera que los cuentos de Pilar Adón reunidos en <i>El mes más cruel</i> componen una valiosa muestra del arte de narrar mediante recursos elusivos en el panorama narrativo actual. Valora su ingenio para ahondar en la interioridad de los personajes, así como la pericia en la elección del detalle.</p>

32	<p>Encuentro: Trigésimo primero.</p> <p>Por primera y única vez en el encuentro tiene lugar en casa de Aramburu.</p> <p>Vino: <i>Chianti Classico</i> y <i>Quinta do Infantado Vintage, año 99.</i></p> <p>Pregunta del Viejo: No hay pregunta. La conversación versa sobre la situación por la que está pasado el Viejo: ha de mudarse de casa por un problema con las termitas. A raíz de esto RECUERDAN el cuento de Julio Cortázar <i>La casa tomada</i>. El narrador recuerda que tiempo atrás escribió un artículo y el Viejo le pide que se lo lea. El Viejo termina relatando la petición de su hija de irse a vivir cerca de ella y ese será su destino.</p> <p>Índices temporales: <i>“Once meses después de nuestro primer encuentro, me reuní con el Viejo por última vez.”</i> (p. 281)</p> <hr/> <p>Este encuentro se cierra con una vuelta al marco situado después del escrito. Es el final de la última velada: la despedida y la revelación de la identidad del Viejo.</p>	<p>Encuentro: Trigésimo primero.</p> <p>Título: <i>¿Quién tomó la casa?</i></p> <p>Localización: Aparece nombrado como reflexión: “[...] tiempo atrás escribí para un suplemento literario una reflexión al respecto” (p. 282) Desconocemos la publicación.</p> <p>Respuesta / Asunto: Califica de memorable el cuento de Cortázar <i>La casa tomada</i>. Considera que la importancia de la atmósfera y la anomalía de las formas de comportamiento sitúan al cuento en la esfera de lo fantástico. Justifica ciertos errores formales por la prevalencia de la espontaneidad.</p>
----	---	--

Tabla 19: Síntesis de *Las letras entornadas*.

En una primera aproximación asistimos a una información organizada en tres columnas que responden respectivamente:

1. Al número que el índice le asigna a cada una de las unidades compositivas y tituladas del texto. Nosotros lo hemos denominado *capítulo* considerando solo el orden de aparición, no la progresión de la trama narrativa que, salvo en el caso del primer y último capítulo, se podría alterar. Apuntamos el dato para justificar la caracterización genérica del texto.
2. Al *marco* que, como anotamos anteriormente, inicia cada capítulo, está escrito en cursiva y, en la historia, responde a los distintos encuentros que protagonizan los dos únicos personajes, Aramburu-escritor y el Viejo. Excepcionalmente en los capítulos 17 y 18 el marco no responde a

un encuentro habitual; serán encuentros entre Aramburu-escritor con una farola (capítulo 17) y Aramburu-escritor consigo mismo (capítulo 18). Todos los encuentros, salvo el 17, el 18 y el último, tienen lugar en casa del Viejo.

Cada uno de los encuentros, salvo el 17 y el 18, se desarrolla con una dinámica similar: Una *pregunta o intervención del Viejo* (no en todos los casos), una *respuesta o comentario* de Aramburu-escritor, una alusión al *tiempo* de la historia y, en su caso, una mención al *vino* compartido. Con estos elementos se conforma una unidad compositiva cerrada, simulando un diálogo, que dará paso al texto previamente escrito. Así, en otra página y, con otro tipo de letra pero bajo el mismo número y título del capítulo, se incluye el texto ensayístico escrito por Fernando Aramburu, relacionado con algún aspecto referido en ese encuentro o en el anterior.

En la síntesis hemos encabezado cada *encuentro* con un numeral ordinal puesto que, en algunas ocasiones, un mismo encuentro se prolonga en más de un marco (capítulos 12 y 13, capítulos 15 y 16, capítulos 21 y 22, capítulos 24 y 25, capítulos 26 y 27, capítulos 28 y 29); en otras ocasiones, se vale de un mismo marco para incluir dos encuentros (capítulos 11, 16, 19 y 22).

3. Al texto que hemos denominado *escrito*, que, como ya hemos señalado, responde en la mayor parte de los casos a un texto ensayístico publicado con anterioridad y de cuya autoría se hace responsable el escritor Fernando Aramburu. Como sabemos, cada uno de los capítulos (no de los encuentros) incluye un escrito; por ello hemos encabezado el recuadro correspondiente a la síntesis de cada escrito con el ordinal perteneciente al número de *encuentro* en el que tiene lugar la lectura del texto. A continuación, bajo el término *Título* hemos anotado el título que consta en el índice y encabeza cada capítulo; el vocablo *localización* indica

la publicación donde hemos documentado parcial o totalmente el escrito. Son textos documentados desde 1999 hasta 2014. En este apartado la casuística es variada:

a) escritos que se reproducen idénticos al original localizado: capítulos 2, 3, 4, 5, 7, 9, 14, 16, 18, 20, 21, 23, 25 y 30.

b) escritos que modifican el título respecto al original: capítulos 6, 11, 17, 24, 28 y 31.

c) escritos con alteraciones por *amplificatio* o por *reductio*: capítulos 8, 11, 12, 13, 26 y 29.

d) escritos no localizados y que aparecen nombrados por el personaje como “texto” (capítulos 1, 22) “comentario” (capítulo 10), “reflexión” (capítulos 15, 19, 32) o “artículo” (capítulo 27).

Por último bajo el epígrafe *Respuesta/Asunto* resumimos muy brevemente el contenido del texto.

Por no alargar más la síntesis recogida en la Tabla 19, no hemos incluido las referencias culturales y literarias a las que se hace alusión en cada una de las conversaciones y en cada uno de los escritos. Son referencias que dan cuenta de una de las dimensiones más importantes en la configuración de los personajes: su experiencia lectora. Pozuelo Yvancos (2015) se hace eco de su importancia para la comprensión del universo del creador:

Se está haciendo bastante habitual la publicación de libros en los que los escritores que sobresalen por su obra de ficción reúnen artículos, conferencias, reflexiones diversas o cuentan las vicisitudes de su vida de lector. En este género hay títulos memorables por su valor de testimonio, por la agudeza de los juicios o por la perspicacia de sus críticas sobre la obra de otros autores. Es más, las preferencias o lecturas que un escritor exhibe suelen ser bastante ilustrativas de su universo.

Dejaremos constancia de las mismas y de su trascendencia en el apartado referido a la caracterización de los personajes. (Tabla 21).

En la Tabla 19, tanto en la columna del *marco* como en la del *escrito* hemos anotado en mayúsculas y en negrita el verbo *recordar* para poner de manifiesto, especialmente en el marco, el procedimiento que articula cada uno de los diálogos entablados con el Viejo y del que daremos cuenta posteriormente.

Si bien la descripción ha sido un tanto prolija, la justificamos en aras del imprescindible conocimiento de la heterogeneidad de los materiales, de su procedencia, de su manipulación y de su organización; todo ello para valorar la singularidad y la ulterior funcionalidad de la obra.

En este punto estamos en disposición de abordar la reflexión sobre cada una de las prácticas discursivas que conforman respectivamente el marco y el escrito.

2.3. EL MARCO. EN BUSCA DE UN INTERLOCUTOR

El marco que, como hemos anotado anteriormente, presenta cada uno de los encuentros que Aramburu-escritor tiene con el Viejo, es el armazón narrativo que sustenta las reflexiones, los comentarios, los análisis y las distintas consideraciones sobre la literatura.

Hacemos uso del término armazón con la primera acepción que aporta el DRAE (1992: 134): *Pieza o conjunto de piezas unidas que presta estructura o sostén a algo*. En nuestro caso la narración se fundamenta en sucesivos encuentros entre los mismos interlocutores: el Viejo y Aramburu-escritor; en un mismo tiempo: los jueves; en un mismo espacio (salvo las excepciones marcadas, capítulos 17, 18 y 32): el ático con biblioteca de la casa del Viejo; en una misma actitud: compartiendo buen vino y con una sola finalidad, conversar sobre escritores, libros y asuntos culturales. De todo ello da cuenta el narrador, y no por casualidad, en el primer párrafo del marco con el que abre la obra:

Tiempo atrás hacía una excepción los jueves, debido a que dicho día de la semana, a lo largo de once meses, mantuve la costumbre de visitar al Viejo. Nos acomodábamos en un ático donde se albergaba su copiosa biblioteca. Hasta que él se fue a vivir a otra ciudad por un problema grave en la estructura de su casa, nos dedicábamos a conversar por espacio de dos o tres horas sobre escritores, libros y asuntos culturales en general. De paso compartíamos alguna que otra botella de buen vino. (p. 11)

Una pieza repetida veintinueve veces (ver Tabla 19) con los mismos elementos, cuya única y valiosísima variante será el asunto sobre el que verse la conversación. La inmovilidad del resto de los elementos que conforman la narración nos induce, si no a cuestionar abiertamente el estatuto genérico de la novela, sí a flexibilizar sus límites.¹⁴⁴

Si acudimos a una definición *imparcial* del término novela¹⁴⁵ y la aplicamos a la narración que nos ocupa, observamos cómo todos los elementos que la constituyen se desvanecen salvo el narrador y los personajes (recordamos que el narrador es, a su vez, personaje). La novela se sostiene gracias a las conversaciones entre Aramburu-escritor y el Viejo. Siguiendo la terminología de Genette, es el relato de palabras, y en concreto el diálogo (narrativizado, transpuesto en estilo indirecto o restituido), el auténtico eje discursivo del marco del texto.

Así, mientras Aramburu-escritor crea en el *marco* una ficción carente de los elementos que convencionalmente arman una novela, Aramburu, en el *escrito*,

¹⁴⁴ Resulta obligado citar a Baroja en *La intuición y el estilo* (O.C. VII, p. 1041), donde señalaba: “La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, la aventura, la utopía, lo épico, todo absolutamente.”

¹⁴⁵ Dada la gran libertad formal y la variedad ilimitada de sus temas, las definiciones son tantas como sus enfoques. Consideramos suficiente la precisión que Carmen Bobes, (1993: 14) realiza sobre elementos y relaciones: “La definición podría concretarse diciendo que la novela es un relato de cierta extensión que, tomando como centro de referencias la figura fingida de un narrador, presenta acciones, personajes, tiempos y espacios, convirtiendo a algunas de estas categorías en la ‘dominante’ en torno a la cual se organizan las relaciones de las demás en un esquema cerrado o abierto, o simplemente se superponen sin más relación que la espacial del texto.”

justifica y explica la posibilidad de una novela cuyo suceso narrativo lo constituyan “los pensamientos, las visiones, el diálogo, los incidentes del intelecto” y los personajes:

La historia del género prueba que no sólo lo que habitualmente se entiende por acciones humanas constituye la materia de la narración. También los pensamientos, las visiones, el diálogo, los incidentes del intelecto, pueden constituir un suceso narrativo; pero para que tal cosa ocurra es imprescindible que el referido suceso sea interpretado, esto es, que ponga en movimiento físico o mental a unos trasuntos humanos. (p. 209)

De esta forma, y el diálogo será un primer aspecto, *Las letras entornadas*, además de conformarse, como creemos, en espejo de la poética de las obras anteriormente analizadas, se explicará a sí misma como creación. El procedimiento que hace posible la visibilidad de la poética, hasta aquí ficcionalizada, es la identificación entre Aramburu-escritor, autor del marco, y Aramburu, autor de los ensayos introducidos y documentados en el mundo empírico, que no es otro que el autor Fernando Aramburu.

A partir de dicha identificación, y considerando el estudio de las novelas que nos ocupan, corroboramos también los principios poéticos ficcionalizados en dichas novelas (Tabla 20).

	<i>Marco</i>	Escrito
Contenido	Encuentros ficcionales entre Aramburu-escritor y el Viejo	Ensayos editados en su mayoría en distintas publicaciones españolas y documentados desde 1999 hasta 2014
Narrador / Autor	Aramburu-escritor	Fernando Aramburu

Tabla 20: Relaciones entre textos y autores

Sin perder de vista esta dinámica interna por la cual la obra se explica a sí misma a partir de los textos ensayísticos, nos disponemos a reflexionar sobre el diálogo, sus voces, sus posibilidades y su sentido.

Carmen Bobes (1992: 155) estima que la presencia del diálogo en la obra literaria es una elección que deviene en signo y encontrará su sentido en la convergencia con otros signos:

[El diálogo] al ser utilizado como forma de expresión literaria añade a sus rasgos característicos unos modos de significar, o mejor de crear sentido, que afectan a todos los niveles de la obra literaria.

La interpretación del diálogo se mueve así en un amplio abanico de posibilidades, siempre en dependencia con el contexto literario y con las relaciones con otros signos convergentes, que se organizan en la unidad de lectura en concurrencia, en contraste, o de otra forma, para alcanzar un sentido determinado.

Iniciamos, pues, nuestro estudio desde este postulado, teniendo en cuenta los primeros signos aportados tras la lectura del paratexto: la inclusión del ensayo en la narración, la eliminación de las fronteras entre realidad y ficción y la proximidad entre el autor empírico y el personaje.

Partimos de la definición de diálogo formulada por Carmen Bobes (1992: 7) en su clásico estudio sobre esta forma de discurso verbal en los siguientes términos:

[El diálogo] es una cadena de intervenciones lingüísticas organizada en progresivo presente, con los interlocutores cara a cara, en situación compartida, y son dos o más (a pesar de que el término alude a dos), en funciones alternativas de emisor y receptor.

Situándonos en el análisis que nos ocupa, deberíamos considerar el diálogo en el seno de la obra literaria. En primer lugar, y ya dentro del campo de la literatura, es necesario comenzar diferenciando el diálogo como forma de

discurso que puede emplearse en cualquier modalidad genérica (narrativa, dramática., lírica) del diálogo considerado como género histórico-literario específico que, como tal, hace uso obligatoriamente de la forma dialogada¹⁴⁶.

Nos encontramos ante la primera acepción, el diálogo como forma de discurso inserto, en este caso, en un texto narrativo con las peculiaridades anteriormente señaladas.

Como sabemos, la inclusión del diálogo en el relato impone siempre la existencia, latente o manifiesta, de un sujeto que lo transmita, ya que el diálogo en el relato es siempre lenguaje referido¹⁴⁷; por ello, deja de ser un proceso *in fieri* que, aun manteniendo la forma de discurso dialogado, se presenta cerrado.

De esta forma, todo diálogo inmerso en el discurso del narrador, al quedar inmovilizado, deja de ser proceso para ser objeto de la narración y situarse en un segundo plano con respecto al discurso del narrador en el que se inserta.

Si la presencia del sujeto que transmite el diálogo es manifiesta, dicho sujeto puede identificarse bien como un sujeto ajeno al diálogo que lo ha oído y lo retransmite incorporándolo a su propio discurso o respetando su autonomía, bien puede ser incluso uno de los interlocutores del mismo diálogo que lo

¹⁴⁶ Jesús Gómez (2015: 41) caracteriza esta última: "El diálogo [considerado como género histórico literario] es un género híbrido, cuya peculiar naturaleza fronteriza entre lo ficticio y lo doctrinal ha desconcertado durante mucho tiempo a la crítica, cuando lo asimila erróneamente a las modalidades narrativa y dramática que, junto con la lírica, constituyen los tres grandes géneros llamados 'naturales' predominantes en diversas teorías sobre la ficción literaria. Sin embargo, a partir de la poética clasicista, la solución que se ha impuesto en fechas más recientes para el análisis específico del diálogo es la de incluirlo entro de la ampliación de la tríada narrativa-lírica-dramática, sistematizada por Hegel, en un cuarto apartado denominado 'didáctico-ensayístico', donde se agrupa con otros géneros como la utopía, los apotegmas, el tratado o el ensayo. Sin embargo, a diferencia del ensayo, con el que se le ha relacionado en ocasiones, el proceso argumentativo está condicionado en el diálogo por la mimesis conversacional, asociada a la caracterización de los interlocutores, quienes son los encargados de establecer el tema principal del diálogo fijado normalmente en la *propositio*."

¹⁴⁷ Beltrán Almería (1992: 37) explica la denominada *voz dual* en estos términos: "dentro de los discursos de ficción [el discurso narrativo] es el que, en mayor medida, confronta un discurso ajeno personalizado -el discurso de los personajes- con el discurso del autor, lo que produce interacciones entre ambos discursos y pone de manifiesto vertientes que en otros géneros pasan frecuentemente desapercibidas."

cuenta con posterioridad. Ese es nuestro caso. Será el narrador Aramburu-escritor quien dé cuenta de los diálogos mantenidos en el pasado entre el Viejo y él.

Estamos, de nuevo, ante la elección de un narrador en primera persona que cuenta, participa de los hechos y comparte identidad nominal con el autor empírico de la obra. Desde el mismo paradigma de Genette seguido hasta aquí, nos encontramos ante un narrador intra-homodiégetico por producir el discurso desde la propia diégesis y participar como personaje de la misma. Además, con la simple lectura, podemos considerar que no solo es personaje, sino que es protagonista, por lo que nos hallamos ante un narrador autodiegético.

Si recordamos, tanto Ratón en *Viaje con Clara por Alemania*, como Mendioroz en *Años lentos* compartían la misma naturaleza: con la primera persona no solo se funden la visión y la voz, sino que también la perspectiva es constante y la información limitada. Otro rasgo común con las novelas anteriores, y en absoluto intrascendente, es la fenomenicidad de la escritura. Aramburu-escritor, como Ratón y Mendioroz, recuerda desde el presente un tiempo pasado y lo refiere desde la consciencia de la escritura como proceso y, en nuestro caso, en consonancia con el trato establecido con su interlocutor, que ahora deviene en lector.

[...] además de la reflexión prometida, le leeré otra que no es sino esta que a continuación transcribo. (p. 156)

Por ello, consideramos que es necesario reparar brevemente en la importancia que, para la recepción de la obra, tiene la configuración del denominado lector implícito. El lector implícito se conforma desde dos índices: la elección del tipo de letra, de la que hemos dado cuenta en el paratexto a propósito de la composición, y la verbalización del *trato* que regirá los encuentros.

El trato, establecido por ambos interlocutores y al que ya hemos aludido, marcará el transcurso de la mayor parte de las conversaciones:

como tenía hecho trato con él de expresarle por escrito, sin los inconvenientes de la improvisación, mi idea particular de tantas cosas relacionadas con mis actividades literarias [...] (p. 12)

Repetimos un fragmento de la cita por considerar que el *trato* forma parte del espectro del lector implícito, ya que es una indicación clave para que el lector empírico decodifique con éxito la naturaleza de los materiales que constituyen la obra.

El trato, además, viene a explicitar el llamado *principio de cooperación* esencial en todo diálogo que, según Carmen Bobes (1992: 136):

se inicia precisamente con esa voluntad por parte de los hablantes de buscar la unidad, de modo que, aparte de que deben aceptar las presuposiciones comunes, las condiciones previas y el marco de referencias válido para todos, deben seguir las normas necesarias para garantizar la unidad textual.

No nos pasa inadvertida la trascendencia del juego que Aramburu-escritor plantea al hilo de la oposición entre la oralidad y la escritura aludido anteriormente. Recordamos que sirviéndose del epígrafe y de la verbalización del trato, establece una dicotomía en la que no solo enfrenta tres parejas de elementos (oralidad / escritura; improvisación / preocupación por la expresión y certeza / escepticismo), sino que hace una lectura vertical identificando los tres primeros términos y enfrentándolos a los segundos. Así el que vive en la certidumbre se vale de la improvisación y, por tanto, de la oralidad frente al que vive en la incertidumbre, que se aferra a la seguridad de la escritura con la consiguiente preocupación por la expresión. Y es en este extremo en el que situamos a Aramburu-escritor.

Y ello nos sirve para cuestionar la naturaleza aparentemente oral del marco y escrita del texto incluido. Todo es escritura. En el texto, Aramburu-escritor es

personaje, pero también es narrador y escritor. La obra es fruto de un escritor con incertidumbres y preocupación por la expresión. Adelantamos que la obra también es un canto a la escritura como oficio, propio y ajeno, y a la lectura como actividad vital.

La peculiaridad de *Las Letras entornadas* con respecto a las novelas citadas no reside en la naturaleza del narrador y de su escritura, sino en la naturaleza del mundo narrado. Aramburu-escritor cuenta esencialmente palabras, no hechos, pronunciadas por él mismo y por otro interlocutor, y la palabra, por su condición, es factible de ser modificada, suprimida o inventada. Retengamos el dato.

Recordamos las dos primeras frases con las que se inicia la obra, en las que el narrador se sitúa en un tiempo presente, dispuesto a dar cuenta de esos encuentros ocurridos *tiempo atrás*:

Yo cenó a las siete. Después de la cena me consagro a la lectura. Tiempo atrás hacía una excepción los jueves, debido a que dicho día de la semana, a lo largo de once meses, mantuve la costumbre de visitar al Viejo. (p. 11)

La primera persona que abre la obra se identificará con el narrador en un tiempo presente y con uno de los interlocutores de las conversaciones citadas ocurridas en un tiempo pasado. Carmen Bobes (1992: 152) alude a “la duplicación de los mundos ficcionales como un rasgo característico de todo texto literario en el que haya diálogo de personajes” y alerta de la necesidad de analizar las relaciones entre ambos mundos:

si el sujeto de la enunciación cede la palabra a sus personajes, ésta arrastra su propio tiempo, y habrá que ver en qué relación se sitúa respecto a la palabra del sujeto narrador, y arrastra su propio espacio y su mundo que establecerá relaciones específicas con el espacio y el mundo del narrador.

Con respecto a esa relación entre presente y pasado, no nos pasa inadvertido el contenido de las dos primeras oraciones escritas en presente, con valor habitual,

que refieren dos hechos rutinarios en la vida del narrador y protagonista: cena a las siete y se consagra a la lectura. Son los dos enunciados más próximos al tiempo de la escritura. Posteriormente y sin ninguna nostalgia da cuenta, mediante una prolongada analepsis, de una suerte de paréntesis en tales hábitos que recogerá los sucesivos encuentros mantenidos con el Viejo durante once meses en ese tiempo ahora dedicado, con cierto carácter sagrado, a la lectura.

Nada parece haber cambiado sustancialmente entre el *tiempo atrás*, tiempo de encuentros, y el tiempo presente, salvo quizás la intensidad o la seguridad (*consagra*), con la que afirma practicar la lectura. Es otro dato, la nula querencia personal manifiesta hacia el Viejo ausente, que hemos de tener en cuenta a la hora de dotar de identidad a este interlocutor un tanto enigmático cuyo nombre se desvela al final del texto.

Se hace necesario ahondar en la caracterización y la funcionalidad de los personajes a lo largo de las conversaciones transcritas, para conferir a la forma dialogada la trascendencia aludida para el sentido de la obra.

Teniendo en cuenta la definición de diálogo anotada anteriormente, nos desconcierta la presencia de tres rasgos, vinculados con los personajes, que la cuestionan permanentemente:

1. La nula mención a los prolegómenos entendiéndolo por ello la descripción de la situación contextual previa a todo encuentro¹⁴⁸ (saludos, observaciones sobre la disposición espacial, sobre el aspecto...) hasta el punto de iniciar gran parte de los marcos *in medias res* o, a lo sumo, con una referencia al vino compartido.

Inicio del quinto encuentro:

Otro jueves me vino al recuerdo cierto atardecer de febrero de 1984 (p. 47)

¹⁴⁸ Carmen Bobes (1992: 51) alude a la importancia de esta fase previa al tiempo del diálogo propiamente dicho: "La concurrencia de interlocutores para un diálogo preparado en lugar y tiempo convenidos, inicia la situación de diálogo con una fase previa que reconoce también sus propias normas. La norma social nos impone intercambio de palabras, de saludos, de frases lúdicas que eviten el silencio, pues este puede parecer hostil."

Inicio undécimo encuentro:

Hablando otro día, a propósito de Thomas Mann, de la relación tantas veces compleja de padres e hijos, le referí al Viejo [...] (p. 97)

Inicio del decimocuarto encuentro:

El jueves del sublime Viña Tondonia Gran Reserva Blanco 1973 le conté al Viejo que durante mis primeros años de universidad, al llegar el verano, solía colocarme de temporero con la idea de contribuir a la financiación de mis estudios; [...] (p. 117)

En dos ocasiones menciona además del vino los aperitivos que acompañan la charla:

En efecto, una semana después, a mi llegada al ático, vi que me esperaban sobre la mesa una botella de Spätburgunder, otra de Dornfelder y dos de Riesling, junto con una fuente de frutos secos, a los que añadimos las avellanas tostadas que yo llevé. (p. 148)

Excepcionalmente, y coincidiendo con el último encuentro, asistimos a la descripción de la llegada del Viejo, esta vez a casa de Aramburu-novelistas:

El jueves recibí al Viejo en mi casa. Llegó tentando el suelo con la contera giratoria del bastón y cogido del brazo de su solícito acompañante. [...] Sentados a la mesa de la sala, primeramente bebimos por sugerencia suya un Chianti Classico, tan seductor en su aroma que me apretó la tentación de darle un sorbo por la nariz; después, ya que no había una segunda botella del mismo vino, un Quinta do Infantado Vintage, año 99, que me dejó aturdido de felicidad. (p. 281)

Explicamos la atención del narrador hacia los movimientos de su interlocutor por lo inusual de la situación: es la primera vez que el Viejo se desplaza con todas sus limitaciones ante los ojos del narrador y es, además, el último encuentro.

Así pues, salvo en tres conversaciones de las treinta mantenidas, la omisión de los elementos contextuales propios de toda situación comunicativa es un índice

manifiesto, en principio, de la escasa importancia que para el narrador tiene en el diálogo que se propone referir.

2. La exigua atención a los signos paraverbales, proxémicos y kinésicos que concurren en simultaneidad con la palabra y constatan la peculiar naturaleza del diálogo como lenguaje en situación. El diálogo precisa que cada interlocutor cuente no solo con las palabras del otro, sino también con el tono, el ritmo, los gestos, la distancia y los movimientos, para interpretar el mensaje con precisión y responder en consecuencia. Si el diálogo es referido por un narrador, como es nuestro caso, este ha de dar cuenta no solo de las palabras, sino de todos los signos mencionados, para dejar testimonio del diálogo completo.

Consideramos que es significativa la escasa presencia de tales signos en el texto que nos ocupa. Así, no contamos con signos paraverbales (referidos al tono, volumen, ritmo de las intervenciones); en cuanto a los signos proxémicos (referidos a las distancias) solo se da cuenta del imprescindible abrazo final con el que se cierra la obra y en el que se pone visualmente de manifiesto algo más que proximidad entre ambos personajes:

Ante la puerta abierta le tendí la mano. Fuera se había levantado algo de niebla. Él, o no vio mi mano o no la quiso estrechar, y se lanzó a darme un abrazo. (p. 289)

Los únicos signos kinésicos (referidos a la postura, gestos, expresión facial...) que menciona el narrador y que se repiten con cierta regularidad (capítulos 6, 8, 9, 14, 15, 16, 19, 21, 27, 31 y 32) son la sonrisa, risa o carcajada del Viejo y el gesto común de entrecuchar las copas:

Sonriente, hizo aquel gesto, que tanto le gustaba, de adelantar su copa para chocarla con la mía en señal de aprobación. (p. 191)

La insistencia en estos dos únicos signos extraverbales pretende destacar permanentemente el carácter jovial, alegre y festivo, paradójicamente, del Viejo.

En el capítulo siete, referido a la actitud ante la muerte y a la necesidad de asumir la condición perecedera, el narrador hace una excepción anotando una observación:

Distinguí no obstante un brillo acuoso en sus ojos apagados. (p. 69)

Los escasos signos extraverbales en los que narrador se detiene dejan constancia de un anciano alegre y consciente de la finitud de su vida.

3. La evidente desproporción en cuanto al número y a la extensión de las intervenciones de cada uno de los interlocutores. La palabra de Aramburu-escritor, interlocutor, acapara las conversaciones en detrimento de la voz del Viejo que, con mucha frecuencia, tiene una presencia muda:

En cierto sentido, vivía alejado de las personas que me rodeaban, como separado de ellas por una membrana transparente. ¿Me explico? En lugar de responder, el Viejo se limitó a pedirme que continuara. (p. 259)

Aramburu-escritor, como narrador, transcribe el discurso de palabras correspondiente a las escasas intervenciones del Viejo mediante los procedimientos canónicos establecidos y prescindiendo de la variedad y riqueza de recursos desplegados en las obras anteriormente analizadas:

-Así con mucha frecuencia las intervenciones del Viejo se transcriben como discurso narrativizado, de tal manera que el narrador informa y se mantiene distante del contenido y de la forma del discurso:

El Viejo se interesó entonces por mi infancia [...] (p. 12)

En cuanto a mí, le dije al Viejo en respuesta a una pregunta suya, [...] (p. 88)

Acerca de los escritores en tiempos del nazismo alemán y de la tiranía de Stalin estuvimos conversando el Viejo y yo durante largo rato. (p. 174)

-Con más frecuencia las limitadas intervenciones del Viejo se transcriben en estilo indirecto. La fiabilidad de las palabras está lejos de la cita literal.

El Viejo me contó que, por los días en que sus ojos no le vedaban el placer de la lectura, había profesado afición a los testimonios autobiográficos de personajes históricos y también a los debidos a escritores de distintas épocas y procedencias. (p. 31)

-Las intervenciones en estilo directo, discurso restituido, son pocas y muy breves, comparándolas con las de su interlocutor. Suele hacer uso del discurso restituido:

-para reproducir pensamientos sentenciosos fruto de la experiencia:

Yo sé, concluyó, que nada ni nadie perdura más allá de un limitado tramo temporal. Mencionar hoy a Calígula o a Virgilio, cuya lengua ya nadie habla, no supone ni en broma que conserven una miaja de inmortalidad. (p. 68)

-para introducir algún rasgo humorístico:

Se conoce que el vino le soltó la lengua, pues me espetó a continuación con total confianza: Aramburu, ¿no me habrá salido usted un escritor mimoso? Cabrón de Viejo. (p. 78)

-En ocasiones, en un mismo párrafo alterna el discurso transpuesto en estilo indirecto y el discurso restituido.

Sostenía que el ser humano agrava el destino trágico de la especie por empeñarse en negar su condición perecedera. El mayor infortunio del hombre, afirmaba, es creerse eterno. (p. 67)

El marco del capítulo siete es la excepción, pues es la voz del Viejo la que se impone sobre la de Aramburu-escritor para hablar de la muerte y de su muerte, en consonancia con los escasos signos paraverbales anotados:

He dispuesto, dijo, que ni siquiera quede de mí una piedra con mi nombre. No desdeñaba la vida porque la fuera a perder. (p. 68)

Salvo esa larga intervención sobre una muerte aceptada, la voz del Viejo se silencia durante muchos encuentros aludiendo, bajo tal apelativo, solo a una presencia muda.

En este sentido, llama poderosamente la atención la similitud formal en el uso de la palabra por parte de ambos interlocutores: se expresan de modo similar, verbalizan y codifican sus mensajes con un mismo registro, incluso comparten el mismo punto de vista ante las cuestiones planteadas. En ningún momento el diálogo crea situaciones nuevas, la palabra fluye con el asentimiento del interlocutor que escucha.

Ante esto, y después de las transgresiones aludidas (la nula mención a la situación contextual, la exigua atención a los signos paraverbales, proxémicos y kinésicos, la evidente desproporción en cuanto al número y a la extensión de las intervenciones de cada uno de los interlocutores y la identidad en el registro verbal y en el punto de vista), parece claro que debemos interpretar el diálogo como una estrategia meramente formal con el fin, entre otros, de sustentar la narración. La forma dialogada facilita que Aramburu-escritor verbalice, por escrito, su experiencia como lector y como escritor, pero en ningún caso se plantea como un intercambio de pareceres ni como una actividad interactiva en progreso.

Prueba de ello son los dos marcos en los que no hay encuentro con el Viejo y la dinámica es exactamente la misma:

-En el capítulo diecisiete, situado en el trayecto de vuelta de casa del Viejo, Aramburu-escritor se dirige al poste de una farola para recordar y para disertar, en los mismos términos que si lo hiciera delante del Viejo, sobre las bondades de la relectura.

-En el capítulo dieciocho, situado en el trayecto de ida a casa del Viejo, Aramburu-escritor, en soledad y resguardado de la lluvia bajo un tejadillo, recuerda, como si estuviera delante del Viejo, la influencia que ejerció el crítico Reich-Ranicki en el público lector alemán y en él mismo.

Con el Viejo, con farola o consigo mismo, Aramburu-escritor también evoca momentos de su pasado y expresa su visión sobre distintos aspectos vinculados con literatura a partir del recuerdo.

Nos encontramos frente a lo que Unamuno denominó *monodiálogo*. Carmen Bobes (1992: 96) considera esta posibilidad en estos términos:

En el diálogo directo se da a veces un sincretismo entre las personas gramaticales de la enunciación, aunque en el enunciado aparezcan los índices Yo y Tú correspondientes al emisor y al receptor; los dos índices textuales remiten a un solo sujeto que habla y escucha lo que él mismo ha dicho. Unamuno llama a esta situación lingüística *monodiálogo*, y el *DRAE* la considera dialogismo (“figura que se comete cuando la persona que habla lo hace como si platicara consigo misma”).

Aramburu-escritor organiza su discurso en una retórica dialogal, con breves preguntas, o sin ellas, y prolongadas respuestas y asumiendo para ello posiciones propias de un proceso formalmente interactivo, aunque verdaderamente sea manifestación de un proceso expresivo.

En este sentido podemos dar respuesta a la propuesta inicial de Carmen Bobes (1992: 155), por la que consideraba la elección del diálogo, en tanto forma de expresión literaria, como un signo al que era necesario encontrar sentido en convergencia con otros signos.

El paratexto ya anunciaba el predominio de una presencia, la de Fernando Aramburu (en la fotografía de la portada), que ficcionalizada presentaría por escrito (en el epígrafe) contenidos relacionados con las palabras (el título). El diálogo con un interlocutor *ad hoc* resulta la estrategia ideal para, en apariencia, reconocer la libertad de expresión del personaje, acceder a su pasado, conocer sus sentires y pareceres y explicar su presente como escritor y lector, renunciando a la tan denostada omnisciencia del narrador.

Carmen Martín Gaité (1973: 21) en el ensayo recordado, a modo de homenaje, en el título de este apartado, *La búsqueda de interlocutor*, reflexiona sobre el contar, sobre la necesidad del receptor adecuado y sobre su posible invención¹⁴⁹:

El narrador literario [...] puede inventar ese interlocutor que no ha aparecido, y, de hecho, es el prodigio más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y el mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlos. Son dos estímulos de invención interdependientes y simultáneos.

Aramburu-escritor en *Las letras entornadas* no solo manifiesta su compromiso con el oficio de escritor y de lector, sino que se construye como tal desde un pasado que verbaliza para un receptor que se hace imprescindible. Así, de nuevo, la obra se vuelve a explicar a sí misma: Aramburu (2015: 145), explicita en el escrito la necesidad que tiene el creador de ser comprendido:

El soliloquio laborioso de una mente condiciona todo el proceso creativo. Y, sin embargo, como muy tarde en el instante de alcanzar el punto final, el individuo que posiblemente abrigaba la certeza de hablar a solas aparta la mirada del papel o de la pantalla y se da cuenta de que su poema, su novela, su relato, comportan un falso soliloquio; que acaso sin ser consciente de ello se hallaba conversando, aunque no sepa bien con quién; que el arte de la palabra es, entre otras cosas, expresión y quiere, por tanto, significar y ser comprendido.

El Viejo deviene en el interlocutor perfecto porque sus intervenciones dan entrada al discurso de Aramburu-escritor, sin discusiones, divagaciones ni ruidos. Las denominadas por Eco *intentio auctoris* e *intentio lectoris* coinciden plenamente en el monodílogo construido por una entidad en la que se fusionan sorprendentemente autor, narrador y personajes.

¹⁴⁹ En la novela *El cuarto de atrás* la narradora, trasunto de Carmen Martín Gaité, pone en juego este mismo recurso. Anne Paoli (1998) lo expresa con acierto: "Para construirse a sí mismo, el protagonista-narrador tiene que poder restablecer el lazo, a menudo roto o escondido en 'el cuarto de atrás' de su memoria, entre su niñez o su adolescencia y el presente de su existencia. Para definirse del todo y dar un sentido a su identidad, debe transmitir también su propia historia a ese interlocutor indispensable; de ahí la necesidad de inventarse a veces a ese personaje, como pudo ser el caso –o no– en *El cuarto de atrás*."

Con todo, cada encuentro no solo es el marco que dará pie a la lectura de una reflexión previamente escrita, sino que, merced a ese interlocutor ideal, el proceso comunicativo interno que tiene lugar resulta ejemplar, cerrado y sin fisuras.

La invención del Viejo, además de proporcionar el interlocutor ideal para el discurso de Aramburu-escritor, otorga al texto el elemento mínimo para aproximarse a una narración: el personaje. El mismo Aramburu-escritor justifica sutilmente la invención del Viejo con la finalidad de *novelizar un texto largo*, como es nuestro caso:

La creación de individuos concretos por medio de la lengua escrita se me figura a mí ingrediente esencial del género novelesco. [...] Parece razonable aventurar que un texto largo se noveliza por la presencia activa de los personajes. No hay novela que no verse acerca de lo que le pasó o le está pasando a un puñado de individuos interrelacionados. (pp. 204-205)

La implicación del interlocutor en la órbita del narrador llega al extremo del sultán de *Las mil y una noches*, cautivado por la palabra de Sherezade. En cada encuentro entre Aramburu-escritor y el Viejo queda pendiente un texto que traerá otro encuentro y otro texto..., hasta el punto de que el mismo narrador se identificará con la Sherezade de los cuentos.

¿De quién hablo? El Viejo no caía. Citó con vacilante convencimiento a varios autores, algunos ni siquiera alemanes. Total, que no acertó y a mí me pareció bien mantenerlo en la incertidumbre, como Sherezade a su rey, hasta la ocasión siguiente. (p. 89)

En *Las letras entornadas*, a partir de la creación de este interlocutor ideal, se plantea el problema del receptor como el elemento decisivo de la comunicación.

De autores con talento y de lectores avezados se hace la literatura digna de tal nombre. De lectores exigentes con aquello que se les ofrece, pero también consigo mismos. Lo cual implica disposición por su parte a afinar el gusto, a superar dificultades de lectura, a enfrentarse con textos cuyos secretos no se

dejan desentrañar así como así, antes bien con ayuda de una carga notable de dedicación y paciencia. (pp. 152-153)

Es una cuestión que planea a lo largo de todo el texto, en cada encuentro y en cada una de las lecturas -del acto de leer mismo- de los denominados *escritos*.

No es una idea nueva, Sartre (1948: 93) la formuló con precisión:

El acto creador es solo un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra; si el autor existiera solo, podría escribir cuanto quisiera, la obra no saldría jamás a la luz como objeto y tendría que dejar la pluma o desesperar. Sin embargo, la operación de escribir implica la de leer como un correlato dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Es el esfuerzo conjugado del autor y del lector el que permitirá que surja ese objeto concreto e imaginario que es la obra del ingenio. No hay arte si no es por y para el otro.

El lector empírico va tomando consciencia de la necesidad del interlocutor a medida que va desenmascarando al Viejo.

De nuevo Aramburu, y esta vez en un texto cargado de reflexiones teóricas, se sirve de la ficción para confirmar la necesaria presencia del receptor apropiado en la comunicación literaria. Así, *Las letras entornadas* nace gracias a la presencia primigenia de un receptor ideal, sin el cual la palabra del emisor no hubiera encontrado respuesta y no hubiera sido posible.

Los interlocutores: el Viejo

Es el momento de intentar desvelar la identidad de ese interlocutor misterioso nombrado desde el principio con el apelativo de Viejo. Recordamos que el personaje del Viejo interviene verbalmente en la conformación del *marco* de la obra (*cursiva*); los *escritos* (*redonda*) son textos cerrados, anteriores en el tiempo y de los que él tiene conocimiento merced a la lectura de Aramburu-escritor, autor y lector de los mismos.

La elección de un narrador en primera persona, que interviene directamente en las conversaciones que refiere, filtra y manipula la información en función de sus intereses. Es claro que Aramburu-escritor, en su faceta de narrador y consciente de la trascendencia de la presencia del interlocutor para la existencia de la obra, opta por mantener su secreto hasta la última frase del texto.

Pese a todo, el lector, en ese afán de ir construyendo al personaje en su imaginación, se sorprende ante la escasez de datos que el narrador aporta al respecto, ante la deficiente información que dichos datos transmiten, ante el orden meditado con el que el narrador los incorpora a su discurso y, paradójicamente, ante la similitud que, pese a los escasos datos proporcionados, va encontrando entre los dos personajes.

Si rastreamos los datos que el narrador va dispersando a lo largo de la obra, nos encontramos en el segundo párrafo con la voz del personaje que, a través del estilo indirecto y del discurso restituido, se caracteriza a sí mismo en los siguientes términos:

El Viejo se definía como un disfrutador. Mi oficio, disfrutar serenamente; mi filosofía, cualquiera que postule el disfrute sereno, afirmaba. Sólo admitía como tales los placeres compatibles con el ejercicio de la inteligencia, aquellos que no le alteraban el sueño y a los que él, al revés de lo que sucede con las adicciones, podía poner fin a voluntad. (p. 11)

Disfrutador de placeres compatibles con la inteligencia es el rasgo con el que el mismo personaje se define al comienzo (de ahí su naturaleza fidedigna) y el rasgo que el lector constatará en sus escasas apariciones.

Aramburu-escritor también se declara, en distintos momentos, amante del disfrute sereno e inteligente:

Y, sin embargo, recordé acontecimientos para mí cruciales, vividos casi todos ellos, por no decir todos, en soledad, de los cuales el mundo no tendrá jamás noticia ni falta que hace. No he participado en batallas, ni he navegado por mares ignotos, nunca pisé la

Luna. En cambio, me han ocurrido grandes lecturas. Los días y noches en que leí a Miguel de Cervantes, a Fiódor Dostoievski, a Vicente Aleixandre o a Franz Kafka, entre otros, fueron para mí, tanto por sus efectos como por la intensidad emocional e intelectual de la experiencia, eso que podemos llamar, sin caer en la tentación de ponernos estupendos, momentos estelares en la vida de un individuo común. (p. 155)

Desde el principio, también el narrador informa de la edad del Viejo, de su estupenda colección de caldos, de su sentido del humor y de las limitaciones en la vista:

El Viejo juzgaba improbable que lo autorizaran a cruzar con semejante cargamento la frontera del más allá. A sus setenta y nueve años, seguro de estar agotando el cupo de sus días, creía llegada la hora de vaciar por vía oral la estupenda colección de caldos y me pidió, al poco de conocernos, que lo ayudara en la tarea. (p. 11)

Se lo leí en voz alta porque andaba él desde hacía un par de años mal de la vista [...]: (p. 12)

Recordamos que son las limitaciones visuales del Viejo las que obligan a Aramburu-escritor a la lectura de sus textos y, con tal estrategia, a la introducción de dichos textos en la obra.

Otro aspecto ya señalado en el análisis del diálogo y sobre el que el narrador insiste constantemente se relaciona con el buen carácter del Viejo: jovial y guasón, así como con una suerte de actitud ante la realidad de ironía y mordacidad.

El Viejo pasó en un instante de la sonrisa a la carcajada. Luego me pidió disculpas con expresión jovial. (p. 239)

El Viejo tenía sus ribetes de guasón. Tomamos los dos a un tiempo un trago. Me percaté de que sonreía. Supuse que se le acababa de ocurrir una agudeza a mí destinada. (p. 147)

Parecía una reacción automática. En cuanto tomaba el primer trago de vino me soltaba una ironía, sin ánimo de ofender, pero con punta. (p. 219)

Le advierto, me interrumpió el Viejo, a quien el consumo de vino solía infundir una alegre propensión a la mordacidad, que está usted descubriendo el Mediterráneo. (p. 204)

Aramburu-escritor se declara heredero de la socarronería de su padre en más de una ocasión:

Mi padre tenía una tendencia al humor socarrón que creo haber heredado [...] (p. 265)

Además de valorar el humor en la literatura:

El humor desdramatiza la propia desgracia sin negarla, de paso que preserva la lucidez y hace posible, en un mundo francamente difícil, por no decir algo peor, el milagro ocasional de la sonrisa. (p. 111)

Un rasgo común más a ambos interlocutores es la falta de memoria. Con frecuencia se manifiestan olvidadizos. Así el Viejo:

Medio en broma, medio en serio, el Viejo dijo sentirse como los personajes de aquel famoso cuento de Julio Cortázar que al final se ven forzados a marcharse para siempre de su hogar. No le venía el título a la memoria. (p. 282)

Y Aramburu-escritor:

Empecé a resumirle al Viejo el contenido del artículo; pero, como a causa del vino y de mi mala memoria, no me era posible acordarme sino vagamente de algunos pasajes, me pidió él que otro día se lo leyera. (p. 148)

Otro elemento caracterizador que al lector no le pasa inadvertido, y es evidente para la identificación de ambos personajes, es la ausencia absoluta de recuerdos por parte del Viejo en contraste con la multitud de recuerdos referidos por Aramburu-escritor. Si el personaje es uno, desdoblado por el efecto del tiempo, los recuerdos serán comunes y referirlos supondría precipitar el desenlace.

Recordemos que es únicamente en el capítulo siete donde la voz del Viejo se impone sobre la del narrador, para hablar de la muerte y de su actitud ante la misma. Podemos pensar que es la proximidad de tal acontecimiento la que

aporta el conocimiento preciso y la autoridad necesaria para invertir la dinámica del diálogo establecida desde el comienzo.

El dato definitivo, previo al reconocimiento final, que evidencia la identificación entre Aramburu-escritor y el Viejo se pone de manifiesto en una de las reflexiones en las que el narrador refiere al chaval que fue y, en paralelo, al Viejo que será:

Largos años y una desmesurada provisión de constancia (acaso sería más preciso decir de terquedad) me ha costado satisfacer el ingenuo deseo de aquel chaval que en la década de los setenta del siglo pasado empezó a leer y algún tiempo después a escribir. A veces me imagino que estamos uno delante del otro, como estoy yo ahora delante del Viejo, y nos miramos sonrientes. Dudo que tenga queja de mí. No sólo le he cumplido el sueño de hacerse escritor; también aquel otro de no trabajar, como nuestro padre, de obrero raso en una fábrica. (p. 213)

Aramburu-escritor, desde su presente, se sabe satisfecho, ante el chaval que fue, de haber cumplido su sueño, a la par que mira con complacencia el futuro que le aguarda.

Esta idea de convivir con el niño que fue y con el viejo que será ya está presente, de nuevo, en las primeras prosas de Aramburu publicadas bajo el título de *El artista y su cadáver* (1986: 65) con la mención del *viejo a que estoy predestinado*:

De unos años a esta parte, a medida que se enseñoorea de mi persona el viejo a que estoy predestinado, noto que el ejercicio de la literatura se compadece cada vez menos con los espasmódicos rituales de etapas anteriores de mi biografía.

Aramburu-escritor hace visible esta idea, con ecos de los versos de Quevedo, "Soy un fue, y un será y un es cansado", desdoblándose para que su palabra encuentre el receptor óptimo.

El Viejo no es más que un *alter ego* imaginado en la senectud de la vida y esencial para ficcionalizar un discurso personal de ideas, opiniones, valoraciones, actitudes y propuestas, necesitado del receptor ideal.

Así, hemos de esperar hasta la última frase de la obra, para que el lector confirme la sospecha fraguada a lo largo de todo el texto:

Adiós, Aramburu, me dijo. Adiós, Aramburu, le contesté. (p. 289)

Y la magia se rompe como en los cuentos, “*cerca de la medianoche*” (p. 289), en una atmósfera borrosa, “*se había levantado la niebla*” (p. 289), y en la fusión de un abrazo “*y se lanzó a darme un abrazo*” (p. 289).

Y con la despedida finaliza la obra, comprobando, desde la ficción, que sin interlocutor no es posible proferir más palabras.

Los interlocutores: Aramburu-escritor

Si atendemos a los distintos signos allegados hasta aquí y a sus convergencias, recordamos que en el paratexto nos encontramos con una portada que destaca una imagen de Fernando Aramburu con un gesto de adulto, relacionada con un título que sugiere el mundo de la palabra escrita y no definitiva, con dos iniciales (F.A.) que ocultan parte de la identidad a la que representan, y que en el texto nos encontramos con un relato que prescinde de los elementos que tradicionalmente lo conforman y se asienta básicamente solo en dos personajes y en sus diálogos. Para nuestra sorpresa, observamos cómo ese diálogo que articula el *marco* de la obra no tiene su origen en interlocutores distintos, sino que es fruto de un solo interlocutor desdoblado, Aramburu adulto y Aramburu Viejo.

Tanto en la presentación de la imagen de la portada, como la elaboración del relato se suprime todo lo que pueda distraer del foco de atención. De este modo, portada y texto convergen en una sola imagen y en un solo interlocutor cuyo nombre es Aramburu. La pregunta que surge a continuación está referida al título: si la imagen y el texto se centran en Aramburu ¿Por qué el título no alude al nombre y sí al mundo de la palabra?

Es el momento de desvelar, desde el contenido, cada uno de los trazos que conforman la figura del narrador y personaje para precisar qué faceta de esa figura se presenta, y justificar, posiblemente así, la formulación del título.

Nos aproximamos, pues, a la identidad de Aramburu a partir de los rasgos que nos proporciona su palabra como personaje, como narrador y también como autor de unos textos ya caracterizados que hemos denominado *escritos*.

Contaremos pues con una sola voz que narra unas conversaciones mantenidas a lo largo de once meses con un interlocutor muy próximo y, a su vez, reproduce los *escritos* que lee a su particular interlocutor en el transcurso de los encuentros.

Si este narrador parte de un presente habitual en el que *Después de la cena me consagro a la lectura* (p. 11), si el contenido de los pasados encuentros con el Viejo era *la compartida pasión por la literatura* (p. 12) y si el trato que había hecho con él consistía en *expresarle por escrito, sin los inconvenientes de la improvisación, mi idea particular de tantas cosas relacionadas con mis actividades literarias* (p. 12), estamos ante un narrador y un personaje que se va a definir explícitamente desde la doble faceta de lector y escritor, presentando su mirada sobre distintos aspectos del mundo de la literatura del que forma parte.

Nos encontramos, pues, con un narrador y personaje muy próximo al escritor Fernando Aramburu que, como ya anotamos, más que hechos, relatará palabras y palabras vinculadas con el mundo de la lectura y de la escritura.

Las letras entornadas es la historia de un escritor-lector que pone por escrito su visión sobre distintos aspectos relacionados con el arte literario, de ahí el título. Este será el rasgo que determine la naturaleza del personaje, del narrador y, con la debida distancia, del autor.

Las huellas de este escritor-lector las encontramos, además de en el epígrafe ya comentado referido a la escritura, en cada uno de los dos discursos que conforman la obra:

- El denominado *marco* no es más que la diégesis donde, partiendo de un recuerdo personal, tiene lugar un intercambio fingido de palabras referidas al mundo de la literatura y el arte por parte un escritor y su anciano *alter ego*. De dicho intercambio de palabras dará cuenta consciente el escritor en el texto que el lector empírico tiene entre sus manos. Estamos ante la inclusión de la emisión y la recepción como motivo diegético.

- A su vez, en el denominado *escrito*, como ya hemos anotado, se reproducirán textos previamente publicados por el escritor empírico Fernando Aramburu en distintos medios referidos al mundo de la literatura (Tabla 19) y concretamente al comentario sobre otras lecturas previas y que serán, de nuevo, objeto de lectura por parte del escritor a su anciano *alter ego* en los encuentros. Estamos ante la inclusión de la escritura como comentario de una lectura previa.

Y todo es palabra: el personaje, que es escritor, en cada uno de los encuentros conversa, recuerda, escucha y lee lo que anteriormente había escrito.

Además de las huellas señaladas, presentes en el texto que definen al narrador como escritor-lector, contamos con reiteradas referencias de autores, obras, personajes y publicaciones vinculados con el mundo de literatura. Son relaciones intertextuales que, repartidas por toda la obra, adquieren pleno sentido en convergencia con los signos analizados y nos hablan de un sujeto lector, escritor y crítico cuya identidad es producto en gran medida de su experiencia lectora. De entre las posibles relaciones intertextuales, presentes en la obra, cobran especial significación en el aparatado de los *Escritos* la denominada por Genette (1989: 13) *metatextualidad*:

El tercer tipo de transcendencia textual, que llamo metatextualidad, es la relación –generalmente denominada “comentario”- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. [...] La metatextualidad es por excelencia la relación crítica.

La Tabla 21 recoge todas las referencias al mundo de la literatura presentes en el texto. Consideramos que su inclusión¹⁵⁰ en el discurso contribuye sustancialmente a justificar la caracterización de Aramburu, narrador y personaje como escritor y lector.

Referencias al mundo de la literatura		
CAP.	MARCO	ESCRITO
1		-Pío Baroja (p. 13) -Años lentos (p. 15) -Lazarillo de Tormes (p. 21)
2	-Librería Angeli (p. 23) -Tebeos: Roy Rogers, Hopalong Cassidy. El Llanero Solitario (p. 23) -El Lazarillo, el Quijote, Los Sueños de Quevedo, Larra, Bécquer y El gran torbellino del mundo de Pío Baroja, en ediciones de la colección Austral (p. 23)	-Quijote (p. 25) -Lazarillo (p. 26) -Borges (p. 26) -Juan Salvador Gaviota de Richard Bach (p. 27) -Libros de Harry Potter (p. 29)
3	-Lazarillo de Tormes (p. 31) -Quijote (p. 32)	- Quijote (p. 33) -Fuegos con limón (p. 34) -Cervantes (p. 34) -El curioso impertinente (p. 34) -Cide Hamete Benengeli (p. 35) -La Galatea (p. 35) -El Persiles (p. 35)
4	-El Quijote (p. 37) -Librería Lagun (p. 37)	-El Lazarillo de Tormes, el Quijote, Los sueños de Quevedo (p. 39) -Colección Austral (p. 39) -Romancero gitano y Poema del cante jondo de Federico

¹⁵⁰ Esta tabla viene a completar lo presentado en la Tabla 19, hasta el punto de que si se superponen podemos vincular la referencia literaria al recuerdo del narrador.

Dichas referencias están anotadas respetando la escritura del texto citado, incluso en el caso en el que aparecen varias seguidas. Hemos obviado la repetición cuando esta tiene lugar en el mismo *Marco* o en el mismo *Escrito*. La negrita es nuestra y obedece al autor y/o la obra en la que se centra el escrito correspondiente. No todos los escritos se dedican exclusivamente a un autor y/o una obra.

		<p>García Lorca (p. 39)</p> <p>-<i>Tamburas</i> (p. 41)</p> <p>-Librería Lagun (p. 41)</p> <p>-Tomo de poemas de Friedrich Hölderlin (p. 42)</p> <p>-Aristóteles (p. 44)</p> <p>-Schopenhauer (p. 44)</p> <p>-Montaigne (p. 44)</p>
5	- <i>El hombre rebelde</i> de Albert Camus (p. 44)	- <i>Los peces de la amargura</i> (p. 52)
6	<p>-Félix Francisco Casanova (p.60)</p> <p>-<i>Una maleta llena de hojas</i> (Biblioteca Popular Canaria, 1977)</p> <p>-Una edición, fechada en 1975 y auspiciada por una caja de ahorros de Santa Cruz de Tenerife, de la novela <i>El don de Vorace</i> (p.60)</p> <p>-El libro póstumo de poemas <i>Cuello de botella</i> (Ediciones Nuestro Arte, 1976) (p. 60)</p> <p>-Una recopilación de la poesía completa de Félix Francisco Casanova titulada <i>La memoria olvidada</i> (Hiperión, 1990) (p. 60)</p> <p>-Editorial Demipage (p. 61)</p>	<p>-Félix Francisco Casanova (p. 62)</p> <p>-<i>La memoria olvidada</i> (p. 62)</p> <p>-<i>El don de Vorace</i> (p. 62)</p> <p>-Arthur Rimbaud (p. 62)</p> <p>-<i>Quijote</i> de la colección Austral (p. 72)</p>
7	<p>-Félix Francisco Casanova (p. 67)</p> <p>-Pascal (p. 67)</p> <p>-Virgilio (p. 68)</p>	<p>-Marcel Reich-Ranicki (p. 71)</p> <p>-Comala (p. 72)</p> <p>-Fiódor Pávlovich Karamázov (p. 72)</p> <p>-<i>El Castillo</i> (p. 72)</p> <p>-Vicente Aleixandre (p. 72)</p> <p>-Raskólnikov (p. 73)</p> <p>-<i>Soledades</i> (el 102 de la colección Letras Hispánicas, en Ediciones Cátedra). (p. 74)</p> <p>-Gabriel Celaya (p. 74)</p> <p>-<i>La Regenta</i> (p. 74)</p> <p>-<i>El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde</i>. (p. 74)</p>
8	<p>-Wolfgang Borchert (p. 77)</p> <p>-Elias Canetti (p. 78)</p>	<p>-Wolfgang Borchert (p. 79)</p> <p>-Georg Büchner (p. 79)</p> <p>-El Conde de Lautréamont (p. 79)</p> <p>-Raymond Radiguet (p. 79)</p> <p>-Félix Francisco Casanova (p. 79)</p> <p>-Obras completas de Wolfgang Borchert (p. 80)</p> <p>-El drama en cinco escenas <i>Fuera, delante de la puerta</i> (p. 83)</p>
9	<p>-Luis Cernuda (p. 87)</p> <p>-Goethe (p. 87)</p> <p>-Alonso Quijano (p. 87)</p>	<p>-Thomas Mann (p. 90)</p> <p>-Goethe (p. 90)</p> <p>-Hermann Hesse (p. 91)</p>

	-Sherezade (p. 89)	- <i>Muerte en Venecia</i> (p. 92) - <i>Doktor Faustus</i> (p. 92) - <i>Los Buddenbrook</i> (p. 93) -Lev Tolstói (p. 93) - <i>La montaña mágica</i> (p. 94) -La poesía de Walt Whitman (p. 94)
10	-Thomas Mann (p. 97)	- Tiempo de vida de Marcos Giralt Torrente (p. 100)
11	- <i>Patrimonio</i> de Philip Roth (p. 105) -Giralt Torrente (p. 106) -Los <i>Diarios</i> de Juan García Armendáriz. (p. 106)	- <i>Diario del hombre pálido</i> Juan García Armendáriz (p. 108) -Revista cibernética, <i>La casa de los Malfenti</i> (p. 108) - <i>La línea Plimsoll</i> (p. 109) -Albert Camus (p. 110) - <i>Piel roja</i> (p. 111)
12	-Volúmenes de Cernuda, Salinas, García Lorca, Alberti y algunos más (p. 118) -Obras completas de Vicente Aleixandre en un tomo de la editorial Aguilar (p. 118)	- Vicente Aleixandre. (p. 121) - <i>La destrucción o el amor</i> (p. 122)
13	-Gabriel Celaya (p. 125) -Revista Kantil de literatura (p. 125)	- Gabriel Celaya (p. 128) -Ortega y Gasset (p. 128)
14	-Obras de teatro de Lope de Vega, de Tirso de Molina. (p. 135)	-Schopenhauer (p. 139) -Pessoa (p. 139) -Antonio Machado (p. 140)
15	- <i>El hombre rebelde</i> de Camus (p. 143)	-Borges (p. 145) -Goethe (p. 146)
16	-Manuel Vicent (p. 147)	-Ediciones de bolsillo del <i>Quijote</i> , de la <i>Iliada</i> , de <i>Poeta en Nueva York</i> . (p. 151)
17	-Miguel de Cervantes, Fiódor Dostoievski, Vicente Aleixandre, Franz Kafka (p. 155) - <i>Pedro Páramo</i> de Juan Rulfo (p. 156)	-San Petersburgo, La Mancha, Macondo, Gabinete de Henry Jekyll (p. 157) -William Faulkner (p. 157) -La Española (p. 158) -Comala (p. 158) - Rulfo (p. 158) - <i>Pedro Páramo</i> (p. 159) -Quevedo (p. 159)
18	Marcel Reich-Ranicki (p. 162)	- Marcel Reich-Ranicki (p. 164) - <i>Das literarische Quartett</i> (p. 165) -Bertolt Brecht (p. 166) -Javier Marías (p. 166) -Goethe (p. 167) -Schiller (p. 167) -Páginas culturales del <i>Frankfurter Allgemeine Zeitung</i> (p. 169) - <i>Spiegel</i> (p. 170) -Günter Grass (p. 170)
19	-Diccionario de la RAE de 1970 (p. 171) -Diccionario de sinónimos (p. 171)	- Papeles privados de Victor Klemperer (p. 176)

	<p>-Diccionario de dudas de Manuel Seco (p. 171)</p> <p>-Enciclopedia Universal Ilustrada de Espasa Calpe. (p. 171)</p> <p>-Poesía de León Felipe (p. 172)</p> <p>-Poemas de Rafael Alberti (p. 172)</p> <p>-Diario de Víctor Klemperer (p. 174)</p>	
20		-William Somerset Maugham: <i>Diez grandes novelas y sus autores</i> (p. 187)
21		- Emma Bovary, Léon Dupuis (p. 192) - Flaubert (p. 193)
22	<p>-Aleph de Borges, el yelmo de Mambrino (p. 198)</p> <p>-<i>No ser no duele</i> (p. 199)</p>	-Federico García Lorca (p. 201)
23	<p>-Robinson Crusoe (p. 205)</p> <p>-<i>Manhattan Transfer</i> de John Dos Passos (p. 205)</p> <p>-<i>La colmena</i> de Camilo José Cela (p. 205)</p> <p>-Léon Bloy (p. 206)</p> <p>-Borges (p. 206)</p>	- <i>Los hermanos Karamázov</i> y <i>Ulises, Tirano Banderas</i> y <i>El sonido y la furia</i> (p. 208).
24	<p>-<i>Fuegos con limón</i> (p. 214)</p> <p>-Ramiro Pinilla: <i>Verdes valles, colinas rojas</i> (p. 214)</p>	<p>-Ramiro Pinilla: <i>Verdes valles, colinas rojas</i> (p. 215)</p> <p>-<i>Las ciegas hormigas, Premio Nadal</i> (p. 216)</p> <p>-Premio Planeta (p. 216)</p> <p>-<i>Seno</i> (p. 217)</p> <p>-Coetzee (p. 218)</p> <p>-Luis Landero (p. 218)</p>
25	<p>-Juan Manuel Díaz de Guereño (p. 219)</p> <p>-Zoki (Francisco Javier Irazoki) (p. 219)</p> <p>-Josep Pla (p. 220)</p>	<p>-El Cura y el Barbero (p. 223)</p> <p>-Alonso Quijano (p. 223)</p> <p>-<i>La Galatea</i> (p. 223)</p> <p>-Cervantes (p. 223)</p> <p>-<i>Quijote</i> (p. 223)</p> <p>-Pío Baroja (p. 223)</p> <p>-Juan Goytisolo (p. 223)</p> <p>-Las magdalenas de Proust (p. 225)</p> <p>-El País de Nunca Jamás (p. 225)</p> <p>-Kafka (p. 225)</p> <p>-Gabriel Miró (p. 225)</p> <p>-Dostoievski (p. 228)</p> <p>-Thomas Hardi: <i>Jude el oscuro</i> (p. 228)</p>
26	<p>-Novelas bélicas de Sven Hassel en la colección Reno de Plaza y Janés (p. 230)</p> <p>-Federico García Lorca (p. 231)</p> <p>-Mercè Rodoreda (p. 231)</p>	<p>-<i>La plaza del diamante</i> de Mercè Rodoreda (p. 232)</p> <p>-Moll Flanders (p. 233)</p> <p>-Charles Dickens (p. 233)</p>
27	-Raskólnikov (p. 239)	- Rodión Románovich Raskólnikov. (p. 242)

	- <i>Crimen y castigo</i> (p. 239) -Dostoievski (p. 239) -Oscar Wilde, Chaucer, Rabelais (p. 240)	-Dostoievski (p. 242) - <i>Crimen y castigo</i> (p. 242) -Razumijin (p. 243) -Lizaveta (p. 245)
28	- <i>El Cristo de Velázquez</i> de Unamuno (p. 249) -Blas de Otero (p. 249)	- Blas de Otero (p. 252) - <i>Ángel fieramente humano. Redoble de conciencia</i> (p. 252) -Dámaso Alonso (p. 252) -Unamuno (p. 252) -Mística del XVI (p. 252) -Teresa de Jesús (p. 254) -San Juan de la Cruz (pp. 254-255)
29	-Aldecoa (p. 257) -César Vallejo (p. 259) -Julio Cortázar (p. 259)	- Ignacio Aldecoa (p. 260) - <i>Gran Sol</i> (p. 260) -Don Quijote y Sancho (p. 260) -Cela (p. 262) -Quevedo (p. 262)
30	- <i>La ratita presumida</i> (p. 265) - <i>Los tres cerditos</i> (p. 265) - <i>Blancanieves</i> (p. 265)	
31	-Cuentos de Pilar Adón (p. 273)	-Chéjov (p. 277) -Hemingway (p. 277) -Raymond Carver (p. 277) - <i>El mes más cruel de Pilar Adón</i> (p. 277)
32	-Julio Cortázar (p. 282)	- <i>Los Anales de Buenos Aires</i> (p. 283) - Julio Cortázar (p. 283) - <i>La casa tomada</i> (p. 283)

Tabla 21: Referencias al mundo de la literatura en *Las letras entornadas*.

Las menciones del *marco* se relacionan con el recuerdo del pasado lector que Aramburu-escritor recupera en el capítulo correspondiente y las menciones del *Escrito* suelen responder a comentarios y reflexiones personales sobre alguna obra o sobre algún aspecto que ha aparecido en el *marco* (podemos observar cómo el marco adelanta –repetiendo– el autor o la obra que desarrolla en los escritos).

Marco y *escrito*, o lo que es lo mismo, recuerdos y comentarios van pautando la autobiografía de un escritor-lector que se va presentando a sí mismo como personaje y como persona, cuestionando así los difusos límites de la novela como género.

La continuidad entre leer, conversar, escuchar y escribir pone de manifiesto la interacción entre los procesos de recepción y de creación esenciales en la configuración del personaje, narrador y autor, y que, sutilmente ficcionalizados, permiten a Fernando Aramburu en *Las letras entornadas*:

[Me propuse] ofrecer, desde la práctica de la escritura y desde el amor a los buenos libros, mi idea particular sobre diversas cuestiones literarias, incluyendo en ellas las implicaciones del uso estético del lenguaje en la sociedad. Y como en ningún caso pretendí sentar cátedra ni decir la última palabra en nada, dejé las letras entornadas para que, quien así lo quiera, las encuentre de tal modo que pueda entrar en ellas y añadir y quitar lo que considere oportuno. (Plaza: 2015)

Sobre la memoria y el recuerdo

La lectura de *Las letras entornadas* nos transporta permanentemente a distintos momentos del pasado de la vida de Aramburu-escritor. El ejercicio de la memoria se revela, de nuevo, como el procedimiento primordial en el que se sustentan los diálogos configuradores de los distintos marcos.

Si recordamos, tanto a Ratón, como a Mendioroz, como a Hilario (según Díaz de Guereñu, 2005: 130), situados en un tiempo ulterior al de la historia narrada, organizan sus textos, con distintas intenciones y logrados resultados, mediante la memoria personal.

Consideramos reseñable, además de por su factura, por el carácter premonitorio, la cita siguiente perteneciente a *El artista y su cadáver* (1986: 101), su primera obra en prosa, en la que el niño que fue parece sentir la necesidad de almacenar el presente para recuperarlo en el futuro como un regalo.

En repetidas ocasiones, subido al árbol en la ladera soleada, entre cereza y cereza calladamente se prometió el granujilla que yo era no olvidar jamás

aquellas tardes de delicia. Hoy, tantos años después, me pregunto qué idea tendría él acerca de olvidos y memorias ni del adusto señor de su nombre que ahora está obligado a albergarlos en su pensamiento, ese que se afana en deslumbrarse con los fulgores de su infancia al caer de otras tardes en un país nevado y remoto, y en vano encontrar en sí pretende aquel intenso aroma campestre esparcido por sus ropas, su rostro y las desnudas piernas ortigadas, aquel dulzor primaveral de las cerezas hurtadas, como también hurtadas después le parecieron las dádivas mejores de su existir.

La cita verbaliza literariamente el afán por no olvidar, para después poder recordar. Son las dos vías posibles que conforman la memoria: el almacenamiento de informaciones y percepciones y la recuperación de los recuerdos.

José María Segovia de Arana (2003: 633) explica el proceso y con otro registro:

La memoria es un proceso dinámico de dos vías: una es el almacenamiento de sensaciones, sentimientos, cosas que hemos percibido, que hemos vivido consciente o inconscientemente. La otra vía es la de la recuperación de los recuerdos que activamos y actualizamos para usarlos en un momento determinado para vivirlos al lado de otra percepción que extraemos de la realidad del momento en el que nos encontramos.

El proceso de la memoria que se hace presente en *Las letras entornadas* es el de la recuperación de diferentes momentos del pasado de Aramburu-escritor presentada en dos fases: La primera, y explícita desde la segunda línea, responde a la recuperación de una serie de encuentros mantenidos con el Viejo en un pasado reciente. Así toda la obra viene a ser, como hemos anotado anteriormente, una analepsis a partir de la primera frase en presente, “Yo ceno a las siete [...] Tiempo atrás hacía una excepción los jueves” (p. 11), en la que se da cuenta de treinta encuentros en treinta y dos capítulos. La segunda fase, que podríamos denominar de recuerdo en el recuerdo, reproduce las rememoraciones que tuvieron lugar en dichos encuentros referidas a su pasado

(remitimos a la Tabla 19 en la que anotamos, con mayúscula y en negrita, el verbo recordar y, sintéticamente, su contenido).

En principio sorprende que, de los treinta y dos *marcos* (en cursiva) de los que consta el texto, en veinticuatro Aramburu-escritor narre un episodio de su pasado (capítulos: 2, 5, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31 y 32). Ello contrasta con la escasa presencia del recuerdo en los *escritos*¹⁵¹, pues, de los treinta y dos *escritos* (en redonda) de los que consta el texto, solo en tres se narra un recuerdo y ello ocurre al comienzo: en los *escritos* de los capítulos 1, 2 y 4. Es una evidencia más de la heterogeneidad de los materiales que componen la obra.

En este punto llama la atención que los recuerdos evocados no se ajusten a la cronología vital de Aramburu-escritor, sino que el orden de dicha evocación responde a otros factores.

Katheleen M. Vernon (1989: 429) define la memoria como una concepción de orden:

Aunque la memoria también llega a tener una importancia temática en muchas obras de ficción, es al nivel de la estructura temporal y lógica que la memoria se hace sentir de forma más radical y significativa en la ficción. Impone un orden en el pasado de lo contado, establece vínculos entre recuerdos e imágenes que, si no son los de la cronología “histórica” ni de la lógica aristotélica, poseen una lógica subjetiva, propia de un *logos* rememorante, con su particular fuerza expresiva.

Así, si revisamos el orden de aparición de los recuerdos y el contenido de los mismos, observamos que, si bien los dos primeros recuerdos de los *escritos*

¹⁵¹ Al analizar la memoria y el recuerdo nos vemos obligados a mencionar tres de los *escritos* donde el recuerdo también está presente, pese a estar estudiando el *marco*. De los tres *escritos* señalados consideramos especialmente significativo el primero, cuya redacción suponemos realizada *ex professo* para *Las letras entornadas* (no es un ensayo previamente publicado) y cuya intención es presentar al personaje, sus orígenes, experiencias y primeras lecturas.

presentan cronológicamente algunos momentos de la vida del narrador (a partir del nacimiento hasta los catorce años), los veinticuatro recuerdos restantes pertenecientes al *marco* no refieren la trayectoria histórica del narrador, sino que ilustran el tema del *escrito* con una anécdota de su vida, relacionada con su experiencia de lector o escritor (remitimos de nuevo a la Tabla 19 en la que se comprueba que el orden de los recuerdos no es cronológico. Para ello tendremos presente que Aramburu, en el primer ensayo titulado *Un niño de San Sebastián*, aporta la fecha de su nacimiento, el 4 de enero de 1959, y momentos de su trayectoria vital hasta 1974; el resto de los recuerdos aparecen contextualizados bien por la mención al año, bien por la mención a algún acontecimiento histórico relevante).

Este orden un tanto azaroso y gratuito, mediante el que se ensamblan cada uno de los recuerdos referidos en el *marco*, cuestiona el principio de verosimilitud aristotélico definido como “ordenación de los hechos” y como “estructura de las acciones”. Aristóteles (1974: 9, 51a38-40.) vinculó el concepto de verosimilitud con el de necesidad:

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad.

Así lo verosímil no es una propiedad del objeto o del acontecimiento, sino que lo es su construcción artística. Es pertinente que a unos hechos sucedan otros verosímil y necesariamente. Este principio básico de la *Poética*, que ha determinado el arte de la novela a lo largo de los siglos, se pone en cuestión al comprobar que el principio de necesidad no rige el orden de contigüidad de lo presentado. Así los encuentros se suceden cada jueves pero ni su orden ni su contenido es en absoluto determinante para la consecución de una trama que se

presenta fragmentada¹⁵²; con frecuencia la sucesividad narrativa se subordina a la casualidad de encontrar un texto o responder a una pregunta, “*Buscando entre mis papeles el texto sobre el Quijote, encontré por casualidad un artículo mío de prensa acerca de la librería Lagun.*” (p. 37). Así consideramos que la ruptura de la causalidad narrativa cuestiona *per se* la adscripción genérica de la obra al género canónico de la novela.

Por otra parte, estimamos significativa tanto la selección de lo evocado por Aramburu-escritor, cuanto el tratamiento amable y reflexivo que en muchos casos la distancia le otorga. Así el homenaje a sus padres (cap. 10); la evocación a su abuela Juana Goicoechea (cap. 2) y a su tío Basilio Nebreda (cap. 27); la tarde lluviosa en la que fue testigo de la llegada del féretro de Enrique Casas y la convicción firme de que escribiría sobre ello (cap. 5); la librería Lagun y los distintos momentos de su vida ligados a ella (cap. 4); los trabajos realizados los primeros veranos de universitario y la compra de libros inolvidables (cap. 12-13); la decisión de hacerse poeta (cap. 14) o la terquedad de componer un diccionario de gentilicios (cap. 19); el viaje a Biarritz con un pariente para ver pornografía prohibida en España (cap. 20); la decepción al conocer el interior de los burdeles por los que tantas veces había pasado (cap. 21); la capacidad de seducción de sus dos compañeros del colegio de Santa Rita relatando películas y libros de guerra (cap. 26) y tantos otros recuerdos que al manifestar ser narrados por el mismo autor de los escritos, les infunden una valiosa dimensión humana

¹⁵² Champeau, Geneviève (2011: 69), en este mismo sentido, constata que “parte de la producción narrativa de las últimas décadas se aleja del canon aristotélico (progresión del relato según el esquema tripartito planteamiento, nudo, desenlace y unidad de acción (*Poética*, capítulos VII.3 y VII.4) y renuncia a una lógica cronológica y causal. Menudean las obras que cultivan el fragmento, la discontinuidad, la heterogeneidad y la multiplicidad, rehuendo del espíritu de sistema y de la totalidad.”

Hay experiencias imborrables en el pasado de Aramburu. Algunas las encontramos mencionadas en otras obras atribuidas a diferentes personajes: así el bofetón que recibió como castigo por no leer todas las páginas de *El Lazarillo*:

- Lo encontramos en *El artista y su cadáver* en dos ocasiones, en los textos titulados respectivamente *El primer libro* y *El padre Manzano*. Citamos solo un fragmento de *El primer libro*:

Acuciado por el miedo, me di a llenar las hojas con lo poco que traía aprendido, explayándome en trivialidades e incurriendo aposta en repeticiones, movido de la ilusa esperanza de achacar al toque de campana no haber podido resumir más allá de un capítulo y medio, lo único que había leído. La argucia fracasó. Para colmo de males, cometí el error horrible de afirmar que *El Lazarillo de Tormes* había sido escrito por Anónimo, como si éste fuera el apellido de alguien.

Días después, el fraile devolvió los exámenes corregidos y calificados. A tiempo de entregarme el mío, me llamó a su lado y sin mediar palabra me arreó un bofetón a mano llena que produjo un seco chasquido de carne golpeada. Me acordé al instante de Lázaro, de las tundas que recibía a menudo del malvado ciego.

-Lo encontramos en *Las letras entornadas*:

El Lazarillo, el Quijote, Los Sueños de Quevedo, Larra, Bécquer y El gran torbellino del mundo de Pío Baroja, en ediciones de la colección Austral, tuve que leerlos a la fuerza a la edad de diez y once años. Con el primero de ellos creí posible aparentar que había cumplido la obligación. El fraile descubrió la triquiñuela y me la hizo pagar con una sonora bofetada. Quizá, durante unos días, puede que durante unas semanas, detesté la literatura. (pp. 23-24)

Otra experiencia repetidamente recordada es la presencia del mar y su olor:

- En *El Artista y su cadáver* (1986: 88):

Yo tendría poco más de once años y echaba en falta el mar, cuya presencia cercana en la ciudad de mi nacimiento solía orientar como una brújula sonora y olorosa los pasos de mi niñez.

-En *Años lentos* en el personaje de Mendioroz:

Me viene al recuerdo una tarde veraniega de esas típicas de San Sebastián; tarde de cielo azul, de temperatura agradable, con aquella brisa maravillosa que a menudo, al traerme hasta el olfato el olor del mar, me producía una especie de euforia, de ganas de henchirme de aire aromático y elevarme por encima de los árboles [...] (p. 191)

-En *Las letras entornadas*:

El mar era también un olor agradable que se respira por las calles. Era baños y fútbol playero. Era pesca con caña, paseos en bote y la prueba (aquí le doy la razón a Baroja) de que el mundo contiene hartas más cosas de las que le ofrece a uno la rutina diaria. El mar parece invitarnos a no aceptar ataduras, a descubrir tierras remotas y perder de vista los semblantes y las costumbres de siempre. Implica, es cierto, una idea particular de la libertad. (p. 14)

Recuperando nuestra reflexión, parece claro que es el contenido del *escrito* el factor que determina el contenido del *marco*, es decir, el contenido del ensayo establece el contenido del texto dialogado. No obstante, pese a esta prevalencia, la presencia del recuerdo en *Las letras entornadas* no es una mera ilustración a un texto ensayístico, sino que viene a aportar a unas ideas sobre la literatura, el arte y la vida, la coherencia, la solidez y la humanidad que solo la experiencia vital proporciona.

No cabe duda de que este dato, en convergencia con todos los anteriores referidos al paratexto, al monodialogo, a la caracterización del Viejo y de Aramburu-escritor, aproxima la lectura de *Las letras entornadas* hacia una serena toma de postura de Aramburu ante determinados temas vinculados con el mundo de la literatura, consecuencia, en muchos aspectos, de su trayectoria vital.

2.4. LOS ESCRITOS

El marco nos ha facilitado el entramado ficcional mínimo sobre el que sustentar la palabra escrita. Así, abordamos la reflexión sobre los treinta y dos textos en letra redonda que hemos denominado *escritos* y, como ya hemos anotado, reproducen un texto publicado (en su mayoría) con anterioridad por el autor Fernando Aramburu en diferentes medios y contextos y que titulan los capítulos en los que se divide la obra (remitimos a la Tabla 19 y a la casuística sobre los *títulos* y la *localización*).

Marco y *escrito* se suceden en cada uno de los capítulos; el *escrito* se dispone siempre a continuación del *marco*, diferenciándose de este por la tipografía, por la disposición espacial y por la modalidad discursiva. Cada *escrito* responde, en la diégesis, a un texto completo y cerrado que Aramburu-escritor lee en voz alta al Viejo, a lo largo de las sucesivas veladas, referido a distintos aspectos sobre su actividad literaria. La peculiaridad de estos materiales reside, como ya hemos anotado, en la procedencia y en la autoría: el mundo empírico y el autor Fernando Aramburu respectivamente.

La alternancia entre el *marco* y el *escrito* supondrá la alternancia entre discursos de distinta naturaleza: un discurso ficcional en el *marco* y un discurso factual en el *escrito*. Ambos, pese a su dispar procedencia, se presentan como ficción y será a partir de tal propuesta desde donde cuestionaremos los límites genéricos de la obra.

Recordamos que la escritura, desde el epígrafe, desde el trato hecho con el Viejo, desde la dinámica establecida en los encuentros y desde la revelación inicial sobre sus actividades presentes (*me consagro a la lectura*) es el asidero del narrador y a ella se vinculan estos treinta y dos textos. Así, los *escritos*, en convergencia con el epígrafe y con el pacto establecido, se proponen como textos fruto de la reflexión, de la preocupación por la expresión y de la implicación de su autor. Teniendo esto en cuenta y considerando la

identificación entre el narrador y el autor empírico de los *escritos*, podemos formular con certeza la poética explícita verbalizada por Fernando Aramburu en esta obra y, posteriormente, contrastarla con la poética en las novelas trabajadas.

Es el momento de reflexionar sobre la peculiaridad de estos textos en cuanto al tipo de discurso, contenidos, función y consecuencias en la adscripción genérica de la obra.

2.4.1. *El ensayo*

Las letras entornadas, como venimos analizando, se estructura a partir de la alternancia entre dos textos milimétricamente dispuestos cuyas modalidades discursivas, según hemos denominado, son el diálogo, vinculado a la oralidad, y el ensayo, vinculado a la escritura.

Hasta aquí, y en aras de la claridad expositiva, no hemos cuestionado la adscripción al ensayo de los textos que, en su mayoría, atraviesan la ficción procedentes de artículos, discursos, colaboraciones, prólogos o epílogos publicados en el mundo real. En este punto nos proponemos, si no teorizar sobre la categoría de ensayo como género, modalidad discursiva o clase de texto perteneciente al género argumentativo¹⁵³, sí considerar los caracteres que

¹⁵³ Sobre la problemática del género del ensayo, Besa Camprubí (2014: 101-123) hace una revisión de las construcciones teóricas que se han enfrentado a la cuestión del ensayo como género. Resume las respuestas principalmente en dos perspectivas: los que lo definen como un 'no género' donde agrupa la consideración de género mestizo, género apátrida o antegénero; y los que lo caracterizan como un cuarto género, o cuarto modo al lado de los modos épico, lírico y dramático. Concluye reivindicando el "funcionamiento de los géneros frente a la búsqueda de la esencia y de sus propiedades intrínsecas: De Genette (1979) a Fowler (1982) y Schaeffer (1989), hemos aprendido a descreer de las clasificaciones genéricas puras y de la búsqueda misma de la 'esencia' y propiedades intrínsecas de los géneros, y a atender más bien a su 'funcionamiento'". Por su parte Aullón de Haro (2005: 23) reconsidera el sistema de géneros heredados de la tradición y plantea un sistema de géneros propiamente literarios de estructura binaria donde el ensayo tiene su lugar: "El sistema de géneros propiamente literarios es binario, de doble segmento de géneros ensayísticos y géneros artísticos, y estos a su vez de disposición triádica (temáticamente no determinados, ensayo y temáticamente determinados / narrativos, líricos y dramáticos)". Pozuelo Yvancos (2005b: 181) considera que el término empleado por Montaigne para calificar sus escritos *Essais* nace "porque había nacido una escritura

singularizan a los textos así clasificados y valorar su pertinencia y su aportación en el contexto de la obra objeto de análisis.

La lectura de distintos estudios sobre el ensayo pone de manifiesto la diversidad de posturas con respecto a su adscripción genérica; sin embargo, presenta considerables coincidencias en cuanto a los caracteres que lo definen. Gracia García y Ródenas de Moya (2015: 11), en la introducción a su último estudio sobre el ensayo literario en la España del siglo XX, señalan como rasgos comunes: “la centralidad del yo que se expresa, el tono conversacional que invoca a un interlocutor invisible, el brío narrativo de una prosa que no es narrativa o que a lo sumo está mechada de pequeñas anécdotas y sucesos, [...] exposición amena, [...], argumentación persuasiva y la construcción creativa del texto.”

Constatándolos todos y sin ánimo de exhaustividad desarrollamos dos aspectos que nos parecen esclarecedores para caracterizar no solo la peculiaridad de los textos que nos ocupan *-los escritos-*, sino también la singularidad que imprimen a la obra de la que forman parte.

1. Ámbito de conocimiento y contenido.

Pedro Aullón de Haro (2005: 14) excluye al ensayo de ámbitos de conocimiento cerrados y lo sitúa en un espacio intermedio, destinándolo a la crítica o a la presentación de ideas de forma reflexiva:

El ensayo es un tipo de texto no predominantemente artístico ni de ficción ni tampoco científico ni teórico sino que se encuentra en el espacio intermedio entre uno y otro extremo estando destinado reflexivamente a la crítica o a la presentación de ideas.

diferenciada y precisaba diferenciarse, había nacido un género, un estilo nuevo [...] Montaigne alcanzó a denominar *Essais* a los suyos, porque delimitaba un nuevo modo de escritura, *la escritura del yo*, con énfasis muy notable en su intervención personal, y en cierta medida autobiográfica.”

En esta misma línea, y teniendo en cuenta los contenidos de los *escritos*, se pronuncia Lukács (1975: 28), que, junto con Bense y Adorno, representan las voces más autorizadas generadoras de la teoría del ensayo:

[El ensayo] habla siempre de algo que ya tiene forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, ha de enunciar siempre “la verdad” sobre ellas, hallar expresión para su esencia.

Para Max Bense también el ensayo se vincula con la actividad crítica. La cita la recoge Adorno (2003: 29):

El ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu, pues quien critica tiene necesariamente que experimentar, tiene que crear condiciones bajo las cuales un objeto se haga de nuevo visible, de manera diversa que en un autor dado, y ante todo tiene que poner a prueba, ensayar la fragilidad del objeto, y precisamente en esto consiste el sentido de la ligera variación que el objeto experimenta en manos de su crítico.

Roland Barthes (1993: 113) por su parte situaba el ensayo en una posición intermedia entre la creación y la crítica. En su Lección Inaugural anotó: “[...] me es preciso reconocer por cierto que no he producido sino ensayos, género ambiguo donde la escritura disputa con el análisis.”

En nuestro caso, esa actividad crítica nace del oficio del escritor que es Fernando Aramburu; así, y en consonancia con la caracterización de escritor-lector establecida en el *marco*, podemos agrupar los escritos bajo cuatro aspectos temáticos que, ensamblados, conforman al escritor Fernando Aramburu (Tabla 22).

Fernando Aramburu escritor-lector es el resultado de experiencias personales vinculadas con la lectura y la escritura, reflexiones sobre autores, críticos y

obras leídas y de su propio pensamiento sobre lo literario. Ordenamos así los *escritos* para evidenciar la meditada selección a la hora de ser incorporados en la obra¹⁵⁴.

	Capítulo	Contenido
Experiencias personales vinculadas con la lectura y la escritura.	1	-Infancia y adolescencia. Primeras lecturas.
	2	-Experiencia lectora y obligatoriedad de la lectura.
	3	-Lectura personal del <i>Quijote</i> .
	4	-Importancia de la librería Lagun como lector y escritor.
	5	- <i>Los peces de la amargura</i> como testimonio del dolor y el desacuerdo personal.
	7	-El gozo de la relectura.
Reflexión sobre autores y críticos.	6	-Félix Francisco Casanova.
	8	-Wolfgang Borchert.
	9	-Thomas Mann.
	18	-Marcel Reich-Ranicki.
	19	-Victor Klemperer.
	24	-Ramiro Pinilla.
Reflexión sobre obras leídas.	10	- <i>Tiempo de vida</i> de Marcos Giralt Torrente.
	11	- <i>Diario del hombre pálido</i> y <i>Piel roja</i> de Juan García Armendáriz.
	12	- <i>La destrucción o el amor</i> de Vicente Aleixandre.
	13	- <i>Poesía</i> de Gabriel Celaya.
	17	- <i>Pedro Páramo</i> de Juan Rulfo.
	21	- <i>Madame Bovary</i> de Flaubert.
	26	- <i>La plaza del diamante</i> de Mercè Rodoreda.
	27	- <i>Crimen y castigo</i> de Dostoievski.
	28	- <i>Ángel fieramente humano</i> y <i>Redoble de conciencia</i> de Blas de Otero.
	29	- <i>Cuentos</i> de Ignacio Aldecoa.
	31	- <i>El mes más cruel</i> de Pilar Adón.
32	- <i>La casa tomada</i> de Julio Cortázar.	
Ideas literarias.	14	-Sobre la poesía.
	15	-Sobre la creación.
	16	-Sobre el arte literario y sus receptores.
	17	-Sobre la literatura erótica y la sugerencia.
	22	-Sobre el concepto de realidad en la literatura.
	23	-Sobre la naturaleza híbrida de la novela.
	25	-Sobre la novela y su pervivencia.
	30	-Sobre el cuento.

Tabla 22: Aspectos temáticos de los *escritos*.

¹⁵⁴ En el último apartado del estudio de la novela, que titulamos *Sobre la creación en Las letras entornadas*, anotamos los contenidos relacionados con la literatura.

El ensayo deviene en el cauce genérico más apropiado para aglutinar el análisis de otros autores y otros textos con la propia teoría literaria.¹⁵⁵

2. El ensayo y las *escrituras del yo*.

Si cada uno de los textos autónomamente considerado podría ser calificado según Pedro Aullón de Haro (2005: 22) de “ensayo breve”¹⁵⁶, hemos de preguntarnos por la vigencia de tal calificación y por las transformaciones funcionales que se producen al insertarse en la totalidad de la obra. *Las letras entornadas* no es la publicación, sin más, de treinta y dos ensayos breves escritos previamente por Fernando Aramburu y unidos bajo una leve trama narrativa. En *Las letras entornadas* cada uno de los ensayos abandona su original unicidad y se orienta, en solidaridad con el resto de los materiales, hacia el sentido último de la obra: Fernando Aramburu escritor y lector.

Y es desde esta premisa desde la que hemos de valorar tanto la selección de ensayos incluidos, cuanto la redacción *ex professo* de otros.

¹⁵⁵ Jordi Gracia y Domingo Ródenas (2011: 281-284) trazan un panorama del *ensayo de autor* en la literatura española desde la década de los setenta hasta nuestros días; consideran que hasta el cambio de régimen la actitud de los escritores hacia el cultivo del ensayo sobre literatura era un tanto reticente: “El escritor español había sido renuente o poco dado a la reflexión crítica sobre la literatura misma o sobre el oficio literario, pero en vísperas del cambio de régimen y poco después se publicaron algunas obras que estimularían el desarrollo de esta específica y fundamental función literaria: la construcción de una tradición crítica de autor. Cuando en 1966 aparece *La inspiración y el estilo* de Benet o en 1967 los ensayos de *Furgón de cola*, de Juan Goytisolo, o en 1971 los trabajos de *Las palabras de la tribu*, de José Ángel Valente, al año siguiente *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* de Carmen Martín Gaité o en 1980 Jaime Gil de Biedma reúne sus ensayos en *El pie de la letra*, todavía era un hecho relativamente infrecuente que el novelista o poeta se presentara como ensayista que piensa sobre su oficio y construye con los libros de los otros su autorretrato en marcha.” A continuación hacen un recorrido por los escritores del *ensayo de autor* más representativos hasta nuestros días: Umbral, Gimferrer, Javier Marías. Muñoz Molina, Martínez Sarrión, Luis Antonio de Villena, Luis García Montero, Andrés Trapiello, Sánchez-Ostiz, Enrique Vila-Matas, José Carlos Llop y Javier Cercas.

¹⁵⁶ Pedro Aullón de Haro (2005: 22) considera los ensayos presentados en forma de artículo como ensayos breves: “En efecto, el ensayo es el género y el discurso más eminente de la crítica y de la interpretación, de la exegética y la hermenéutica. En razón de sus dimensiones, puede hablarse de dos tipos de ensayo, el ensayo breve (a menudo presentado en forma de artículo, o como colección o compilación de estos) y el ensayo extenso o gran ensayo (con frecuencia presentado unitaria e individualmente en forma de libro).”

Fernando Aramburu autor, en el proceso de constitución de la categoría literaria del yo, pone en juego una serie de relaciones de interdependencia entre la escritura, el autor y la obra. En uno de los encuentros, Aramburu-escritor reconoce ante el Viejo la presencia de hechos autobiográficos en su texto:

Reconozco que he sido tal vez pudoroso al limitar el espesor confesional en mi literatura. Sin embargo, últimamente noto que me atrevo a aventurarme un poco más en terrenos privados, ya sea por influencia de algunas lecturas, ya sea por recomendación de amigos que me animan a trazar un dibujo de nuestra época relatando hechos autobiográficos.
(p. 106)

En este aspecto resulta iluminadora la propuesta de Pozuelo Yvancos (2005b: 182) vinculando el ensayo a las denominadas “escrituras del yo”.

Montaigne alcanzó a denominar *Essais* a los suyos, porque delimitaba un nuevo modo de escritura, la escritura del yo, con énfasis muy notable en su intervención personal, y en cierta medida autobiográfica.

Al vincular el ensayo a las escrituras del yo, Pozuelo Yvancos llama la atención no solo sobre la intervención personal y en cierto sentido autobiográfica del autor en el ensayo, sino que añade una serie de rasgos caracterizadores del género que, en su mayoría, se manifiestan en *los escritos*.

Así, observa además que, a diferencia de otros géneros que han tenido formulaciones orales a lo largo de la historia, las *escrituras del yo* son siempre escrituras.

En este sentido y después de todo lo dicho hasta aquí, reconocemos nuestro texto y recordamos la importancia que la escritura adquiere en la composición de *Las letras entornadas* desde el epígrafe y el pacto hasta *los escritos*. Y los hemos denominado *-escritos-* precisamente por la ineludible presencia de la escritura en la conformación de la figura de Fernando Aramburu escritor y lector.

Otro rasgo propio de las *escrituras del yo* que comparte con los denominados *escritos* es la presencia del yo como objeto de representación, no solo como sujeto de ella. Recordemos, de nuevo, el pacto y la implicación personal que de él se deriva: “[...] como tenía hecho el trato con él de expresarle por escrito, sin los inconvenientes de la improvisación, mi idea particular de tantas cosas relacionadas con mis actividades literarias [...]”. Así la intervención de Fernando Aramburu, autor de *los escritos*, es decisiva en el contenido de los mismos, puesto que no es lo más importante el tema tratado, cuanto su *idea particular* sobre el asunto en cuestión. De alguna manera, no se habla solo del objeto analizado, sino del hombre que realiza ese análisis. Pozuelo Yvancos (2005b: 185-186) caracterizando estas escrituras, añade:

Importan menos aquí los temas que su perspectiva acerca de ellos, importa menos la perfección o redondeo que el intento, el sondeo, lo entrevisto, lo acariciado y hecho carne de su propio yo, con la libertad de un pensamiento que afirma no tener ataduras de autoridad sino las que admite a discreción su propia voluntad.

Partiendo de estas relaciones de interdependencia entre la escritura, el autor y la obra patentes en los *Essais* de Montaigne, Pozuelo Yvancos (2005b: 186), define el ensayo no tanto como una clase de textos sino como *actitud* y como *estilo*:

[...] no un género como clase de textos ya definida, sino una actitud, un modo de proceder en la organización del discurso, un estilo, entendido como propiedad en la que convergen la personalidad del autor, su manera de ser, con la manera no exhaustiva, ni fundada en autoridades, sino asimilada y perspectivizada desde su misma personalidad, de abordar cuanto asunto trate.

En este sentido Aramburu-escritor define actitud y estilo desde el mismo título de la obra y su exégesis, (recordamos la cita):

Tocante a la literatura, nada me complace tanto como compartir entusiasmo. Y puesto que no abrigo la pretensión de pronunciar la última palabra sobre nada ni sobre nadie, prefiero dejar las letras entornadas, de forma que quienes, por circunstancias de la edad, vengan más tarde (si es que alguno viene) no se encuentren con la puerta cerrada (p. 220)

En esta misma línea Max Bense, se muestra a favor de un ensayo antipositivista.

La cita la recoge Adorno (2003: 27):

[...] escribe ensayísticamente quien redacta experimentando, quien vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en su objeto con la reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada intelectual lo que ve y traduce en palabras, lo que el objeto permite ver bajo condiciones creadas en la escritura.

Otro rasgo que anota Pozuelo Yvancos (2005b: 190) vinculado a la forma del ensayo es la invitación al diálogo:

El ensayo, sí, es quizá la forma que mejor ha heredado la fortuna del diálogo, por ese tiempo presente de tensión discursiva, que, o es un tiempo compartido de la vivencia que el escritor tienen de la idea, o no logra nada.

En los *escritos*, esta invitación al diálogo se manifiesta por marcas formales tales como pronombres de primera persona del plural u oraciones interrogativas retóricas. A su vez, recordemos que, en la diégesis de la obra, cada uno de los *escritos* es la respuesta leída a un peculiar diálogo abierto, objeto de los encuentros que, en ocasiones, genera otras respuestas. Así, la presencia del diálogo tanto en el marco como en el escrito resulta ser una propuesta a la participación de un interlocutor que atraviesa los límites de la ficción.

Un último rasgo que comparte con el ensayo entendido como *escritura del yo* es precisamente la naturaleza no ficcional del yo. En este sentido, Pozuelo Yvancos (2005b: 188) diferencia el ensayo de otras *escrituras del yo* en los siguientes términos:

En tanto que otras escrituras del yo (la autobiografía, la propia lírica y por supuesto las formas personales de la narrativa) implican una construcción ficcionalizada de la instancia del Discurso, el Ensayo sería aquella escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada, es decir, que impone su resistencia a que se separen las categorías de Enunciación y la de Autor.

En nuestro caso, la procedencia del mundo empírico de la mayoría de los escritos garantiza una autoría real que se identifica explícitamente con el narrador de la obra, aunque como individuo histórico se vea velado por la apropiación que de él hace el relato.

El mismo Fernando Aramburu sobre el grado de aproximación de su obra con el mundo empírico manifiesta (Lorenzo, 2015):

Las letras entornadas no son exactamente un relato de mi vida, pero es cierto que el libro entero está construido sobre evocaciones relativas a mi pasado y que en él comparece no poco de la experiencia y el pensamiento que me hacen ser el que soy. A la manera de Goethe, he intentado, por medio de la escritura, aclararme el mundo que me rodea aclarándome a mí mismo.

El ensayo, como anotamos anteriormente, no solo va a facilitar el análisis, la crítica y la reflexión sobre obras, autores y cuestiones relacionadas con la literatura; el ensayo, como una de las modalidades de *la escritura del yo*, facilitará la presencia reflexiva del autor en el texto contribuyendo decisivamente, en convergencia con el análisis de cada uno de los materiales analizados, al sentido último de la obra: la conformación de Fernando Aramburu como escritor y lector.

2.5. LA AMBIGÜEDAD GENÉRICA

Hasta aquí nos hemos aproximado, en epígrafes distintos, a cada una de las prácticas discursivas, el diálogo y el ensayo, que fundamentan respectivamente los encuentros y los *escritos*. No se nos oculta que encuentros y *escritos*, pese a

diferenciarse en la obra como textos distintos (tipografía, disposición espacial, variedad discursiva y procedencia), se vinculan y se explican a modo de eslabones de una cadena. Habitualmente los encuentros generan preguntas que generan recuerdos que, a su vez, generan lecturas de textos previamente escritos y vuelta a empezar. Considerando la unidad de la obra, se impone una reflexión en torno a su adscripción genérica, sin olvidar las conclusiones de los análisis previos sobre paratexto, diálogo, ensayo y sentido de la obra.

Si recordamos lo referido y anotado sobre el género¹⁵⁷ por parte de Senabre y de Pozuelo Yvancos, en ningún caso la adscribían a la novela. Senabre (2015) la definía como un conjunto de reflexiones, en estos términos: “[*Las letras entornadas*] no es, sin embargo, una novela sino, sobre todo, un conjunto de reflexiones acerca de la literatura, que incluye consideraciones generales junto a comentarios y análisis de autores y obras concretas.” Por su parte, Pozuelo Yvancos (2015) estima que “Fernando Aramburu ha creado ambigüedad respecto a la naturaleza del libro, pues imagina un marco que da hilo de continuidad a la suma de textos que hilvana”. Añadimos la opinión de Fernando Valls (2015) en la que califica la obra de atípica por la alternancia de autobiografía y ensayo: “Este es uno de esos libros que siendo atípicos por su naturaleza resultan cada vez más frecuentes en nuestras letras, pues baraja con absoluta naturalidad la autobiografía y el ensayo”.

Son tres voces autorizadas que corroboran nuestro inicial análisis parcial.

¹⁵⁷ Claudio Guillén (2003: 1), refiriéndose a la variedad de cauces expresivos y amplitud temática de la novela actual, plantea el género como una posibilidad tanto para el escritor como para el crítico: “El aliciente del género ha de significar, en el mejor de los casos, que el autor lo altera, lo va modificando conforme va componiendo y desarrollando una narración nueva. Desde el punto de vista del autor, el género es una invitación a la creación y a la diferencia. Desde el punto de vista del lector entendido, quizás del crítico, cuando lo es, supone la posibilidad de tomar en consideración problemas surgidos años atrás en el terreno de la práctica y la teoría novelescas. O mejor de las difíciles conexiones entre teoría y práctica, como precisamente las que pueda generar la tensión entre la tendencia al pluralismo y la voluntad de forma en el arte del narrador.”

No cabe duda de que es el elemento paratextual de la colección, *Andanzas*, el que ubica la obra en la narrativa y sitúa al lector en el denominado pacto novelesco o de ficción. Recordamos que es un pacto extradiegético entre autor y lector por el que el lector renuncia a las pruebas de verificación de lo narrado y al principio de sinceridad del narrador. Será el proceso de lectura el que modifique las expectativas iniciales y el que genere una modulación y una transformación del género canónico.

Así, la primera duda surge inmediatamente después con la presentación en la portada de una fotografía, cuya imagen se identifica con Fernando Aramburu a la edad de ocho años, y continúa ya al comienzo del texto con la identidad nominal entre autor y personaje. Ante esto, el lector corrige las expectativas iniciales y aproxima, en la ficción, la figura del autor con el personaje, pasando de la ficción a la autoficción¹⁵⁸ y del pacto novelesco al denominado por Manuel Alberca 'pacto ambiguo', por el cual se apela a la confusión de instancias narrativas y extranarrativas, merced a la coincidencia nominal citada. El lector se ve inmerso en el desconcierto que supone la eliminación de fronteras entre lo factual y lo ficcional. El desconcierto se acentúa, a medida que la lectura avanza, como consecuencia del descubrimiento de la naturaleza del único personaje de ficción ajeno al narrador, el Viejo, y el consiguiente desvanecimiento del diálogo en monodialogo. De esta forma, la trama narrativa se adelgaza hasta el extremo de sustentar una única voz que refiere recuerdos personales relacionados con la lectura y la escritura, a la par que introduce una serie de textos, previamente publicados en el mundo empírico por el mismo autor de la obra, relacionados con la literatura. Nos aproximamos así, desde el pacto de ficción y el pacto ambiguo a los límites del pacto autobiográfico; y todo ello para perfilar, con las palabras, a Fernando Aramburu como lector y como escritor.

¹⁵⁸ Remitimos a nociones sobre los pactos ficcional, ambiguo y autobiográfico, así como sobre las características de los textos de ficción, autoficción y autobiografía, al apartado correspondiente del estudio de *Años Lentos*.

La proximidad a la autobiografía se pone de manifiesto en distintas entrevistas realizadas al autor sobre el género de la obra. Así (Plaza, 2015):

-¿Las letras entornadas es un libro parcialmente autobiográfico?

-Lo es a la manera como yo aprendí a hacer las cosas después de leer y estudiar a Goethe; esto es, con el propósito de aclararme el mundo aclarándome a mí mismo. ¿Cómo he llegado a ser el que soy? ¿En qué condiciones sociales se desarrolló mi defectuoso intelecto? ¿Por qué abrigo estas o aquellas convicciones, o por qué no creo en esto y aquello? Procuré responder a este tipo de preguntas con ayuda de las lecturas y de mi experiencia personal, sabiendo de paso que por vía indirecta trazaría un dibujo intelectual de mi época.

Lo cierto es que nos hallamos frente a un texto de carácter autobiográfico, que si bien cumple la primera condición establecida por Lejeune en cuanto al denominado “principio de identidad” por el cual autor, narrador y personaje responden a una misma referencia, no ocurre lo mismo con el “principio de veracidad” o “pacto de referencialidad” por el cual el autor se compromete a la veracidad del contenido objeto de la obra. *En las letras entornadas* tal principio no se hace explícito, es más, la obra, como hemos dicho, se presenta con un formato ficcional y con una leve trama narrativa.

El procedimiento de la incorporación de materiales pertenecientes al mundo empírico (recodemos los ensayos anteriormente analizados), además de dar cumplimiento al principio de identidad anteriormente aludido, dota a la obra de una naturaleza confusa en la que los tradicionales límites entre los géneros se difuminan.

A este respecto Claudio Guillén (2003: 3-5) reflexiona sobre dos fuerzas que tienden a romper la cohesión tradicional de los textos narrativos: la tendencia a la disposición multigenérica y la tentativa de superación de la diferencia básica entre la expresión de lo inventado por el escritor y la reproducción de lo vivido por él.

Situamos la obra dentro de la amplísima tendencia de la narrativa contemporánea a asimilar rasgos propios de otros géneros con la consecuente conversión en un texto híbrido sin claros límites genéricos. El efecto de tal mixtura depende en gran medida de la naturaleza de los géneros implicados, del modo de imbricación de los mismos y del grado de presencia del autor en la obra. Si, como señala Gómez Trueba (2009: 5), “la inclusión de lo real dentro del espacio de lo ficcional lo que consigue es subvertir el estatuto mismo de realidad hasta nivelarla o confundirla con lo ficticio”, en nuestro caso creemos poder ponerlo en duda. Contamos con una mínima trama narrativa sustentada en un diálogo que deviene en monólogo por parte de una voz narradora, evidentemente ficcionalizada, con un considerable componente autobiográfico (recordemos la presencia de los recuerdos en los *escritos*) e identificada con la voz responsable de unos textos ensayísticos procedentes del mundo real. Así, además de una sola voz con sólidos anclajes en el mundo empírico, reconocemos que el contenido de las dos prácticas discursivas se centra en trazar la figura de la única fuente del relato, Fernando Aramburu, como escritor y lector.

Creemos, pues, que no se trata tanto de etiquetar la obra en una categoría establecida, cuanto de explicar los materiales que la conforman, su interacción en el seno de la misma y su contribución al sentido final.

Fernando Aramburu se ha servido de una suerte de hibridismo, caracterizado por una reducción del marco narrativo, para dar cabida a un discurso ensayístico y autobiográfico, con el fin de presentar su faceta de escritor y lector.

3. SOBRE LA CREACIÓN EN LAS LETRAS ENTORNADAS

La reflexión sobre *Las letras entornadas* nos ha aproximado, con todas las salvedades aludidas, a la faceta lectora y escritora de Fernando Aramburu. Ello supone un punto de inflexión en nuestro trabajo a partir del cual rastrearemos las ideas literarias verbalizadas con voz propia que proceden de esta obra, para aproximarlas posteriormente a las ideas literarias latentes en las novelas trabajadas.

Para facilitar la comprensión agrupamos los distintos aspectos relacionados con lo literario en los tres núcleos temáticos que se derivan del sentido de la obra: escritor, el proceso creador y el lector; a su vez, y para orientar la interpretación, cada uno de los aspectos tratados irá precedido por un breve encabezamiento a modo de resumen.

Por su valor testimonial y su excelente factura mantenemos la redacción de las ideas literarias expuestas; redacción, como observaremos, más propia de un escritor de oficio y de un lector entregado que de un teórico de la literatura.

3.1. EL ESCRITOR

-La ética en la escritura:

En adelante, mi literatura consistiría, además de en una construcción estética, en un espacio donde albergar mi pequeña y frágil verdad personal. Ningún verso, ningún renglón, saldría de mí sin haber atravesado un filtro ético. Intentaría ser libre sin causar daño. (p. 48)

-El compromiso contra el terrorismo:

Me dije mientras observaba a toda aquella gente atribulada: algún día escribirás sobre esto. Ya me lo había dicho otras veces; pero aquella ocasión es la que conserva una presencia más viva en mi memoria. No sabía yo entonces cómo debía llevarse a cabo con garantías artísticas dicha tarea. Y tampoco sabía que, al hacer aquella promesa, estaba

renunciando a desligarme por completo de mi país; que siempre estaría unido a su actualidad no sólo por los amigos y los familiares, sino también por el compromiso de oponerme desde la literatura y la opinión personal al terrorismo. (p. 48)

-La libertad del escritor:

Nadie está legitimado para exigir al escritor una conducta determinada, no digamos una determinada fe. Hacer tal cosa obliga al escritor a crear sus obras al dictado. Queda entonces desvirtuado irreparablemente el sentido primordial de su oficio, que no es otro que el ejercicio libre de la palabra escrita. Y un escritor sometido es una de las criaturas más dignas de lástima que se pueda uno imaginar. (p. 53)

-El papel del escritor en la sociedad:

Poco puede en apariencia hacer un escritor, con el solo ejercicio de la palabra escrita, para introducir cambios y mejoras en la realidad; pero en su mano está, no obstante, analizarla y reproducirla en sus libros, dejando de ella su descripción particular, sazonada de palabras más o menos perdurables, de pensamientos, de refutaciones, de imágenes y de todos esos recursos con que él elabora comúnmente su arte cuando no le falla el talento. (p. 54)

-La tarea del creador:

Quien enriquece la realidad colectiva con obras bellas, divertidas, beneficiosas, añadió, no ha vivido en vano. Quizá en esto consista la sabiduría, en tener la generosidad y la elegancia de dejar el mundo, dentro de la pequeña área vital que a cada cual le corresponde, un poco mejor de lo que era antes de su llegada. (p. 77)

-Importancia de la sensibilidad a la hora de escribir:

¿De qué le sirve al escritor el dominio de la técnica y el idioma si él es un individuo de experiencia reducida o si carece de sensibilidad para comprender estas o aquellas cuestiones que afectan a lo más profundo del ser humano? (p. 89)

-El significado de la escritura:

Va para muchos años, le conté, que expresarme por escrito con voluntad literaria representa para mí un acto de afirmación. Cuando escribo, no sólo digo sí a la vida; digo también sí a mi vida, que en gran parte consiste en dedicar un número considerable de horas diarias a escribir. (p. 141)

-La tarea de la escritura:

[...] concibo la escritura como una actividad placentera, incluso en las ocasiones no infrecuentes en que el esfuerzo conduce a resultados objetables. Una página lograda, sabrosa como este vino, me justifica el día. Una página fallida (y casi todas, en grados distintos, lo son) me sitúa en el punto de partida de un proceso artesanal de correcciones que todavía me complace más. Quizá yo escribo para poder corregir después. Por eso mi ineptitud no me causa sufrimiento. Considero un hecho afortunado el que nada o casi nada salga bien a la primera; pero no siempre he practicado con serenidad la creación literaria. (p. 142)

-El esfuerzo individual que comporta el acto creador:

Toda obra de creación literaria surge como consecuencia de un esfuerzo individual. Nada afecta a este hecho de fácil comprobación la circunstancia de que las obras sean anónimas o las haya escrito una pareja. La literatura simplemente no existiría sin el empeño perseverante de personas sueltas que la componen con mayor o menor destreza en la soledad de un cuarto, quizá en el rincón de una cafetería, en una celda conventual o carcelaria, o mientras viajan en el vagón de un tren. (pp. 143-144)

-El aprendizaje del creador:

Se me figura que la pérdida de la receptividad perjudica gravemente la evolución del escritor. Se causa un daño irreparable a sí mismo quien piensa que ya no le queda nada por aprender. Le aseguro, proseguí, que no tengo el menor problema en admirar las obras valiosas de mis contemporáneos y en sacar provecho de ellas, y que practico el hábito saludable de visitar asiduamente la literatura de autores de menor edad que la mía. (p. 220)

-Papel del escritor frente a la realidad:

El lenguaje no es la realidad; pero puede, si se lo propone, cortar mucha hierba. El escritor fija o por lo menos remansa lo que no cesa de fluir, retardando así la victoria segura del olvido. Ensayo sin descanso versiones nuevas de la realidad que suceden en su mente, donde cobra o debiera cobrar sentido cuanto acontece en sus alrededores, lo mismo le llegue por los ojos, por el gusto o el olfato, o por el lenguaje mejor o peor articulado.

¿Qué otra cosa puede hacer el escritor sino crear sucedáneos veraces de realidades bellas, terribles, ridículas, emocionantes, concebidas a la medida de sus deseos, de sus locas quimeras, de sus ardides para entretener la soledad o confundir el tedio?

No menos deberá esforzarse el escritor por recordarnos que no todo lo real es visible, ni está presente, ni quizá se explique con el simple auxilio del sentido común. Si no es que, disconforme con la realidad de los hombres de su tiempo, la vuelva crónica de melancolías o documento de denuncia o queja. (p. 202)

3.2. EL PROCESO CREADOR

-Vínculos y alusiones a obras que acompañaron al autor desde la infancia:

Confesé, no obstante, que mientras escribo mis novelas y cuentos me dejo a menudo llevar por una propensión gustosa a establecer vínculos en forma de referencias, de alusiones, de citas más o menos solapadas e imitación de recursos y detalles, con al menos dos de aquellos libros que me acompañaron en mis primeras experiencias de lector. Me refiero, añadí, al Lazarillo de Tormes y al Quijote. Claro que ambos los he leído varias veces desde entonces, lo que me impide datar las reconocibles huellas que me han dejado. (pp. 31-32)

-Sobre El Lazarillo:

La infancia en condiciones adversas, la lucha por la vida o la naturaleza del mal son asuntos de los que me he ocupado reiteradamente en mis escritos, sin dejar de atender a otros estímulos temáticos. Pero aquellos que acabo de mencionar los encontré tratados

por vez primera en las peripecias de aquel niño menesteroso de buen corazón, que extrajo del desamparo, de los malos tratos y del hambre lecciones útiles para su vida. (p. 32)

-Sobre *El Quijote*:

El que yo prefiero fue concebido por su autor como una broma. El acontecimiento del lenguaje al cual denominamos *Quijote* yo lo tengo principalmente por una dilatada, ingeniosa, entrañable burla literaria. Tal pensamiento no pretende menoscabar el prestigio de Cervantes. Ni siquiera constituye una certidumbre. Es apenas una artimaña urdida para fomentar la risa intelectual aun a costa de perderle el respeto a la tradición. (pp. 33-34)

-La reflexión y el cuidado que preceden todo acto creador:

Los cuentos que integran la obra no fueron concebidos como una colección de reacciones temperamentales a hechos recientes ni como una suma de reportajes con palabras más o menos embadurnadas de estilo. Una larga rumia reflexiva los precedió, prolongada mientras tuve conciencia de que me faltaba madurez y acaso aplomo para abordar el tema con las suficientes garantías, digamos, artísticas. Esta cuestión es de capital importancia para mí, puesto que yo no puedo ni quiero escribir contra el arte que profeso, el de la ficción literaria, por muy urgentes que sean los asuntos sobre los que en un momento determinado desee expresarme. Dudo que exista una causa noble en el mundo que induzca a nadie a trabajar con descuido. (p. 55)

-Escribir para comunicar:

Pero también escribí, con un deseo positivo de comunicación, a favor del arte de la palabra y, en líneas generales, a favor de todo lo bueno y noble que puede albergar el corazón humano. (p. 56)

-Crítica a la solemnidad de los cultivadores de la poesía:

(Sobre Félix Francisco Casanova)

Con escepticismo propio de adultos desengañados, gustó de mofarse de la solemnidad a la que son tan apegados los frequentadores del género poético. (p. 63)

-Importancia de los procedimientos para desfamiliarizar la realidad:

(Sobre Félix Francisco Casanova)

[...] todo ello copiosamente sazonado con bromas surrealistas, notas de humor negro y una pericia sin igual para desfamiliarizar la realidad mediante la combinación novedosa de detalles. (p. 64)

-Importancia de lo humano en la literatura:

Tiempo de vida demuestra al modo de las obras valiosas que la sencillez, en literatura, es lugar adecuado para el acomodo de toda clase de sutilezas psicológicas o para ejercer con ella el pensamiento profundo; que la gramática del oficio es poca cosa, por no decir que no es nada, si está vacía de aquella especial vibración humana que, compatible con cualesquiera valores estéticos, tanto señala a los grandes artistas como a las grandes personalidades. (p. 104)

-La ficción y la imaginación sobre la confesión personal:

Ahora bien, por regla general prefiero servirme de la ficción para relatar experiencias, a veces duras y penosas, vividas por mí o de las cuales he sido testigo. Delego entonces en trasuntos literarios creados al efecto la interpretación de lo que fuera que me ocurrió, aun cuando tengo poco empacho en ser desleal a los recuerdos si considero posible obtener por vía de la imaginación mejores resultados literarios. (pp. 105-106)

-La verdad testimonial en la redacción de un diario:

(Sobre los diarios de Gracia Armendáriz)

Incluso cuando es concebido para que lo lean otros, un diario consiste básicamente en una crónica de la intimidad. De ahí que su poder de sugestión no resida, como ocurre con las ficciones narrativas, en el manejo adecuado de los recursos habituales de la verosimilitud. El diario, aunque contenga errores, aunque lo redacte un mentiroso o sirva de soporte formal a una historia

inventada, es por su propia naturaleza manifestación de una verdad testimonial. No se predispone a encontrar otra cosa quien emprende su lectura. (p. 107)

-Importancia del buen gusto y del humor:

(Sobre los diarios de Gracia Armendáriz)

Con buen gusto, Gracia Armendáriz expone su experiencia cotidiana de la enfermedad evitando a toda costa los tonos patéticos. Téngase en cuenta que el diario fue escrito para lectores. Es, sí, escritura confidencial, pero formada dentro de un molde literario. Allí donde a otro tipo de temperamentos se les abriría espacio para la quejumbre, Gracia Armendáriz opta por recursos expresivos que contrarrestan el dramatismo, sin incurrir por ello en la parodia. Recurre principalmente al humor. (p. 113)

-Sobre el uso cuidado de la lengua de Vicente Aleixandre, la reprobación que el estilo cuidado ha generado en España en favor de una estética realista:

Hay, sin embargo, otra [razón] no menos perdurable, vinculada a la calidad suprema de la escritura. No abundan en la literatura española los escritores que hayan intentado el estilo alto. Desde los albores del idioma, España prefiere lo popular. Todavía es frecuente que este o el otro escritor repruebe en público el uso de vocablos inusuales, ciertas formas selectas de la adjetivación o cualesquiera recursos lingüísticos que alejen la lengua escrita del habla de la calle.

Este criterio estricto favorece el realismo y ha dado en España títulos notables. Tan legítimo me parece que yo mismo lo he empleado en repetidas ocasiones; por cierto, sin necesidad de impositar la lengua llana en la que me expresé de niño y adolescente, si bien, al contrario de tantos escritores cultos, no tuve otra elección. El mencionado criterio, sin un oportuno contrapeso, es a la larga monótono y resulta pobre también para la práctica de la novela. Es incluso algo peor: un serio obstáculo a la imaginación innovadora. (pp. 118-119)

-Sobre la poesía: personalidad creativa y lenguaje de calidad:

Aunque seamos incapaces de delimitar la esencia de la poesía con ayuda de alguna construcción mental, por lo menos sabemos seguro que la poesía surge como resultado de trasladar incidentes de la conciencia humana a un discurso poético. Entiéndase por discurso un tramo de lenguaje escrito, oral, cantado, etcétera. Sólo en la afortunada conjunción de una personalidad creativa y un lenguaje de calidad es posible el logro poético. (p. 137)

-El yo del poeta no es el yo narrativo ni dramático:

Y, sin embargo, el yo del poeta se caracteriza por su naturaleza universal. Cuando el personaje de una novela o el de una pieza de teatro dicen yo, por fuerza se refieren a sí mismos en cuanto seres singulares, únicos, irrepetibles. Cuando lo dice el poeta en el poema, entonces el pronombre personal se lo puede calzar quienquiera, por ejemplo el que lee o el que escucha, lo mismo ahora que dentro de cien años. En cierto modo el poeta expresa la intimidad de la especie, y eso sin que los elementos constitutivos del poema dejen de ser una representación simbólica de lo que él piensa, siente, etcétera. (p. 139)

-El valor de la poesía:

Bien mirado, lo determinante de la actividad poética radica en la creación de un lugar llamado poema, idóneo para contener aquel valor que consideramos poesía. Valor que cada cual, de acuerdo con su peculiar sensibilidad, tan pronto reconocerá en los colores de un cuadro, en una ráfaga musical, en una secuencia de película, como tal vez en una sencilla figura moldeada por las manos laboriosas de un artesano. Y también, por supuesto, en el lenguaje; esto es, en usos literarios que acompañen sin rezagarse al hombre en su incesante evolución, dispensados de repetir las viejas y polvorientas convenciones. (p. 140)

-Elementos implicados en la creación literaria: Manejo del código lingüístico, tradición cultural y experiencias personales:

Ello obliga a quien manifiesta por escrito los particulares incidentes de su conciencia a someterse a una serie de fuerzas vinculatorias. La primera, sin la cual las demás quedarían privadas de sentido, es el código lingüístico, de naturaleza colectiva aun cuando su uso con fines literarios se cifre en un acto de creación individual [...]. No es posible separar el código lingüístico de un amplio abanico de elementos psicológicos comunes, asentados en una determinada tradición cultural tanto como en un cúmulo de experiencias (educativas, familiares, profesionales, etcétera) que vinculan al escritor, como a cualquier otro ciudadano, con la realidad social de su época. (p. 145)

-Sobre la escritura literaria. Estilos:

Un texto redactado con voluntad literaria constituye un acto de comunicación con aditivos. Uno expresa algo de cierta manera que aspira a ser tenida en cuenta como tal manera. El escritor que favorezca lo primero, lo que tradicionalmente ha venido llamándose el contenido, adoptará un tipo de escritura escueto, sobrio, de baja densidad ornamental. El que, por el contrario, resalte las propiedades estéticas preferirá las estructuras complejas y los modos expresivos alejados de la lengua estándar. (p. 149)

-El poder de la imaginación frente a la realidad:

No siempre, le dije al Viejo, consiento que mi experiencia de la realidad gobierne la escritura. Busco entonces materia prima para mis textos en las ocurrencias, visiones, caprichos de la imaginación. A nada renuncio que pueda ser de provecho literario, pero elijo. Y con frecuencia la elección desfavorece, siquiera parcialmente, a la opción creativa que hace del escritor un ser humano a quien le sucedió algo y después lo cuenta. (p. 197)

-El poder de la sugerencia:

(Sobre el episodio del fiacre en *Madame Bovary*)

El artificio ideado por el novelista dota al conocido episodio de un admirable poder de sugerencia. El lector es invitado al juego deleitable de urdir conjeturas, sospechas y otras picardías. (p. 194)

-Necesidad de la invención:

Por si no tuviéramos suficiente faena apechando con tanta complicación, resulta que la inteligencia humana no se conforma con la vasta realidad que ha de interpretar a diario. Le sabe a poco. Siente que el cosmos se le queda pequeño y la eternidad, corta; que ambos la aprietan, empeñados en asfixiarla.

Se consagra entonces a la invención de nuevas realidades, y acogido a las ilusiones del arte, de la religión, de alguna de las abundantes formas de arrobamiento de que dispone, se entrega a la busca de reinos espirituales; compone testimonios de lo que no ha visto; inventa colores; discurre melodías; describe por extenso, con voluntad de compartirlos, mundos que sólo su imaginación ha visitado. (pp. 200-201)

-Necesidad de los personajes en la novela:

La creación de individuos concretos por medio de la lengua escrita se me figura a mí ingrediente esencial del género novelesco [...] Parece razonable aventurar que un texto largo se noveliza por la presencia activa de unos personajes. No hay novela que no verse acerca de lo que le pasó o le está pasando a un puñado de individuos interrelacionados. Dicho de otro modo, que no trate de vidas privadas. (pp. 204-205)

-El escritor y la creación de los personajes:

El escritor se enfrenta a una tarea similar, aunque el camino que ha de recorrer es más largo y más arduo, ya que no le son dadas con antelación las señas intransferibles de las que en última instancia dependerá la calidad humana de sus figuras. Él mismo ha de crearlas con el único recurso de que dispone: la lengua escrita. Y ha de cumplir la tarea de modo que sus lectores, saltándose todas las evidencias, no perciban la distancia que separa a un ser real como ellos de otro hecho de palabras. (p. 206)

-La trama es un elemento adjetival, los personajes son los generadores de la narración:

Considero que la trama, la fluencia episódica, es un elemento adjetival a la hora de definir el género novelesco. La trama, qué duda cabe, aporta criterios que permiten

establecer clasificaciones. [...] En cambio, no logro concebir una novela que prescindiera de personajes.

Ellos son, singularizado cada cual con su ramillete de atributos personales y con su peculiar estilo de expresarse, la fuente original, el elemento básico y generador de las narraciones. (p. 205)

-La novela sus variantes y sus constantes (los personajes):

Las diferentes maneras de relatar que esas y otras numerosas novelas comportan, el manejo diverso en ellas de componentes de primer orden como el foco narrador, el tratamiento del tiempo, los niveles de realidad, etcétera, podrían inducirnos a pensar que los límites de la novela han sido reventados para siempre; que una tentativa de definición del género está condenada de antemano al fracaso; o que, abierto el saco, todo vale para llenarlo.

Sin negar la evidencia de que los límites de la novela han sido ensanchados, el elemento indispensable para que una novela sea percibida como tal continúa intacto. ¿Qué condimentos, tropezones, verduras y lo que se desee no admite una paella? Lo único que no admite es que los ingredientes no estén acompañados de arroz. El arroz de la novela son, por así decir, las figuras de ficción. (pp. 200-209)

-Necesidad de los personajes para sustentar las acciones humanas, los pensamientos, las visiones, el diálogo o los incidentes del intelecto en la narración:

La historia del género prueba que no sólo lo que habitualmente se entiende por acciones humanas constituye la materia de la narración. También los pensamientos, las visiones, el diálogo, los incidentes del intelecto, pueden constituir un suceso narrativo; pero para que tal cosa ocurra es imprescindible que el referido suceso sea interpretado, esto es, que ponga en movimiento físico o mental a unos trasuntos humanos. Que estos trasuntos sean animales, monstruos e incluso objetos dotados de conciencia y habla, en lugar de

personas, no afecta al principio básico de que una narración sólo es posible cuando convoca personajes activos. (p. 209)

-Tratamiento de los personajes por parte del creador:

Sin embargo, para el novelista los pormenores relativos a los individuos concretos son de importancia capital. Toda novela se nutre de la narración de aquellas existencias privadas de las que habló en su día Honoré de Balzac. La novela no entiende de privilegios de clase. En ella, al emperador no le corresponde ocupar mayor número de páginas porque sea emperador. Tal privilegio, si es que así puede llamársele, pertenece a los protagonistas, sea cual sea su procedencia social. (p. 210)

-Los buenos narradores:

Ya se sabe que, a la hora de conmoverse leyendo o escuchando una historia, no menos crucial que los sucesos narrados es la voz responsable de transmitirlos. De ella dependen en no poca medida la gracia, el encanto, la maestría de lo que se cuenta [...]. La literatura narrativa no escapa a esta ley tácita. Un tono, un ingenio, un aire especial perceptible en la escritura hace que gustemos de los libros de determinados autores aun cuando en ellos apenas se nos describan unas cuantas bagatelas de la vida cotidiana. (p. 233)

-La selección de elementos en la narración:

Al arte del buen narrar se le presupone, entre otras destrezas, aquella que determina la selección de los elementos necesarios para transmitir la ilusión de una historia coherente. Aceptado que no se puede ni se debe contar todo, al narrador no le cabe otro remedio que elegir un número limitado de pormenores, más reducido cuanto más breve sea lo que cuente. Dicha elección la hará tratando de prever el efecto que los distintos componentes de la narración obrarán en el destinatario. Los presentará, además, de tal manera que quien los lea o los escuche tenga ocasión de imaginar a su antojo las partes ausentes de la historia, con independencia de que estas sean o no baladíes. En realidad no es otra cosa lo que el aludido destinatario hace siempre y lo que

causa que, por la vía de la participación activa, el goce de la lectura se consume en la particular plenitud de cada cual.

Un texto narrativo consiste por fuerza en una sucesión de fragmentos suficientemente significativos de una historia inabarcable. Entre dichos fragmentos bien pueden faltar los esenciales. (p. 277)

-Sobre el cuento como forma natural de narración:

Dicho de otro modo, el cuento, aunque en su versión impresa admita y aun exija los artificios puestos a su disposición por la preceptiva literaria, es antes de nada una forma natural de narración [...]

El cuento transmite al ser humano, ya en una edad temprana, cuando el intelecto todavía está en los albores de su desarrollo, una enseñanza determinante para la captación y entendimiento de la realidad: la de que no todo lo que ocurre a nuestro alrededor es visible, ni está presente, ni acaso se explique con la sola ayuda del sentido común. (p. 269)

-Sobre la brevedad del cuento:

La brevedad impone la concentración, al tiempo que convierte al cuento en un arte de las insinuaciones, los sobrentendidos, los datos ocultos, las medias palabras. A este arte no le queda más remedio que apurar su capacidad de sugerencia cuanto más reducida es la masa verbal que integra la pieza narrativa. Su forma extrema la constituye el llamado microrrelato, cuyo acierto se cifra en la habilidad con que es sugerida en él una historia completa a partir de unos pocos elementos explícitos. (p. 270)

-El cuento y el narrador:

Como en el día remoto de su manifestación primera, el cuento acepta con naturalidad la posición del narrador que tiene delante a un público, también cuando la vía de transmisión es la escritura. Cambian los idiomas, la técnica literaria y los formatos de difusión, pero el rito asociado al hecho narrativo breve permanece. Este rito sencillo y antiguo se sustenta en un acuerdo tácito

de entendimiento, asimilado por el instinto humano antes incluso de las primeras letras, entre quien cuenta y quienes escuchan o leen lo contado.

Por eso, trate del asunto que trate, todavía encuentran fácil acomodo en el cuento los recursos propios de la oralidad. Lo cual no significa que el escritor esté obligado a expresarse con un remedo de musiquilla hablada. Se diría que todos los cuentos, el de la madre al hijo, el del maestro a los alumnos, el del indio en la selva, el árabe en el zoco o el escritor dado a las consabidas piruetas de vanguardia, son apenas variaciones de aquella primera historia suscitada por el hecho asombroso de que estamos vivos y lo sabemos. Alguien, ignoramos quién, empezó a contar alguna vez aquella historia que otros prolongamos ahora sin que nos sea dado predecir su desenlace. (p. 271)

-La importancia de los detalles y del misterio en el cuento:

[...] me había parecido modélico en un punto en que los buenos narradores no deben fallar. Me refiero a la selección de detalles significativos, siempre importante, pero rigurosamente fundamental cuando la pieza narrativa es breve. Y le dije al Viejo que, a mi juicio, los detalles han de eslabonarse de modo que induzcan al lector, según su particular entendimiento, a abarcar en una proporción suficiente la historia que el texto nunca le da completa, que a veces sólo le insinúa. (p. 273)

3.3. EL LECTOR

-Sobre la educación en la compasión por el dolor ajeno y en el hábito de la lectura:

En tal sentido, me echo a temblar cuando pienso qué habría podido ser del muchacho que fui, a qué brutalidades y fechorías pudo ser incitado en nombre de una quimera política, de no haber sido educado en la compasión por el dolor ajeno y en el hábito de la lectura, sin la cual es improbable que un ser humano domine el ejercicio de la reflexión matizada, de la comprensión y tolerancia de las ideas ajenas, y les tome gusto a los bienes culturales de la humanidad. (p. 52)

-Sobre la relectura:

Releer es, por tanto, también una forma de conversar con el propio pasado. Y, por supuesto, de reparar los desgarrones que le infiere el olvido a la memoria. Toda relectura convida por fuerza a la profundidad.

Para quien retorna a un libro del que gustó en otra época, este adquiere ante sus ojos el valor de un objeto sentimental. A quien lo relea le embargará la sensación de estar él mismo íntimamente implicado en los avatares de la página. Y es que, sin que nos demos cuenta, los libros nos leen mientras nosotros los leemos. Se dijera que se acuerdan de nosotros cuando los reabrimos, que nos reconocen y nos restituyen partes, a menudo olvidadas, de nuestra identidad. (p. 73)

Y quizá no sea el libro perfecto ni el jaleado por los tasadores de la literatura el que despierte en nosotros el apetito de releer, sino aquel otro que, con independencia de la consideración que merezca a los expertos, nos dejó una impronta en la conciencia, nos ayudó a entender un poco el mundo y a entendernos, o simplemente contiene unos restos, de otro modo perdidos para siempre, de nuestro pasado. (p. 75)

-Sobre el receptor que todo proceso creativo requiere:

El soliloquio laborioso de una mente condiciona todo el proceso creativo. Y, sin embargo, como muy tarde en el instante de alcanzar el punto final, el individuo que posiblemente abrigaba la certeza de hablar a solas aparta la mirada del papel o de la pantalla y se da cuenta de que su poema, su novela, su relato, comportan un falso soliloquio; que acaso sin ser consciente de ello se hallaba conversando, aunque no sepa bien con quién; que el arte de la palabra es, entre otras cosas, expresión y quiere, por tanto, significar y ser comprendido. (p. 144)

-La responsabilidad que supone escribir para lectores:

[...] *Desde entonces escribo para lectores aunque sean pocos, aunque no los conozca ni me vaya a cruzar jamás con ellos en la vida. O, lo que es lo mismo, escribo con un*

componente de responsabilidad, puesto que ya no me vale cualquier cosa, ya no da igual bello o feo, profundo o superficial, esmero o descuido. (p. 147)

-Sobre los lectores y su competencia. Sobre los creadores, su esfuerzo y sus compensaciones:

De poco sirve ejercitar dichas cualidades, cualesquiera que sean, si los lectores no disponen de antenas intelectuales para captarlas, en cuyo caso el escritor deberá resignarse a la suerte del pianista que pulsa las teclas de su instrumento ante un público sordo.

[...] Raro será que a una obra rica en pensamientos complejos, en datos históricos, en aciertos formales y hondura humana, no la preceda un sostenido esfuerzo que fácilmente pudo prolongarse por espacio de varios años. Se comprende que al autor, durante el largo y a menudo penoso proceso de creación, lo haya animado la esperanza de ser algún día entendido, de dejar acaso una impronta positiva en esta y aquella conciencia y, si las cosas vienen bien dadas, de merecer aplauso, cuestión en absoluto desdeñable puesto que puede dar de comer. (p. 150)

En rigor, no hay recompensa más digna que la de comprobar que no se ha trabajado en vano, que lo que uno hizo con perseverancia y esmero en su soledad laboriosa resulta útil, significativo, quizá deleitoso, para los demás. (p. 151)

-Efectos de la literatura en el lector y necesidad de los lectores:

En el fondo, sin necesidad de proponérselo, les estamos mostrando nuestro reconocimiento y, de paso, la gratitud que nadie nos exige, que surge acaso de una emoción personal, de un incidente privado, de una simple reacción subjetiva, cuando nos adentramos en sus escritos con aplicación. Y no por nada, sino porque la literatura presupone la participación de inteligencias curiosas y sensibles sobre las que ella pueda ejercer sus efectos innumerables, de la misma manera que la música logra su consumación, no en el aire que atraviesa, sino en los oídos que la escuchan. Ni siquiera quien está persuadido de escribir sólo para sí está exento de esta ley de la comunicación. Quien escribe para sí se

dirige por fuerza a la sombra del lector que va a su lado. Serán uno y otro la misma persona, pero en modo alguno la misma perspectiva. (p. 152)

-La literatura y los lectores exigentes:

De autores con talento y de lectores avezados se hace la literatura digna de tal nombre. De lectores exigentes con aquello que se les ofrece, pero también consigo mismos. Lo cual implica disposición por su parte a afinar el gusto, a superar dificultades de lectura, a enfrentarse con textos cuyos secretos no se dejan desentrañar así como así, antes bien con ayuda de una carga notable de dedicación y paciencia. (pp. 152-153)

Y esto es así por cuanto la literatura exige de sus receptores un grado no pequeño de formación cultural, además de una serie de cualidades que no todo el mundo por desgracia posee, como la sensibilidad para determinados registros y temas, la paciencia para el libro voluminoso, para el que frecuenta zonas de vocabulario inusual, para el que abunda en innovaciones estilísticas; en fin, para el que no se deja leer con un ojo mientras se mira con el otro a otra parte (p. 154)

-Efectos de la literatura en el lector:

Y, sin embargo, recordé acontecimientos para mí cruciales, vividos casi todos ellos, por no decir todos, en soledad, de los cuales el mundo no tendrá jamás noticia ni falta que hace. No he participado en batallas, ni he navegado por mares ignotos, nunca pisé la Luna. En cambio, me han ocurrido grandes lecturas. Los días y noches en que leí a Miguel de Cervantes, a Fiódor Dostoievski, a Vicente Aleixandre o a Franz Kafka, entre otros, fueron para mí, tanto por sus efectos como por la intensidad emocional e intelectual de la experiencia, eso que podemos llamar, sin caer en la tentación de ponernos estupendos, momentos estelares en la vida de un individuo común. (p. 155)

-Responde a las voces que predicen la muerte de la novela. Propensión natural de la especie humana de contar y que le cuenten:

No abrigo duda de que si quienes le cavan de vez en cuando una fosa se tomaran la molestia de no confundir las ideas particulares sobre la novela con la

propensión natural de la especie humana a contar y a que le cuenten por extenso, no andarían a estas horas doblando a muerto por un vivo. (p. 225)

Las letras entornadas se presenta como un texto de reflexión personal sobre el hecho literario, en el que Fernando Aramburu manifiesta explícitamente sus principios, sus inquietudes, sus gustos, sus lecturas y su modo de trabajar con las palabras.

Sin renunciar a la ficción, traza una trama muy leve sustentada en encuentros periódicos entre el personaje narrador, llamado Aramburu, y un Viejo con el mismo nombre. Durante los encuentros los personajes charlan, auxiliados por la memoria, sobre asuntos vitales o profesionales vinculados con la literatura. Además, durante los encuentros, también Aramburu lee al Viejo textos publicados, previamente, en el mundo empírico.

Desde el paratexto (título, epígrafe, composición, índice e ilustración) el lector asiste a una virtual ruptura de fronteras entre la novela y el ensayo; la ficción y la realidad; el personaje y el autor empírico. Desde el texto, y merced a la alternancia entre el diálogo -que deviene en monodialogo- y el ensayo, dicha virtualidad se hace evidencia. Las fronteras se borran para que Aramburu cuente su trayectoria como escritor y lector. Así, contar, escuchar y leer forman parte de una diégesis cuya única protagonista es la palabra.

Partiendo de sus vivencias y de sus experiencias como lector y escritor, Aramburu verbaliza sin ambages sus convicciones sobre los tres pilares de la creación literaria: escritor, proceso creador y lector.

Así, como escritor, se siente libre, sensible con las cuestiones que afectan a lo humano, comprometido contra el terrorismo y dispuesto a aprender incluso de los más jóvenes. Considera que en su tarea de escritor ha de analizar, reproducir, enriquecer e imaginar la realidad dejando su particular descripción

de la misma. Para Aramburu la escritura supone un acto de afirmación, un esfuerzo individual y una actividad placentera.

En cuanto al proceso creador, Aramburu reconoce los vínculos que su obra establece con dos lecturas que lo acompañaron desde su infancia: *Lazarillo de Tormes* y *Don Quijote de la Mancha*. Estima que todo proceso creador ha de ir precedido de un ejercicio de reflexión que permita trabajar con cuidado y esmero. En la creación literaria, intervienen, además, el manejo del código, la tradición cultural y las experiencias personales. Así, todo texto literario será un acto de comunicación donde resalten las propiedades estéticas, donde las estructuras serán complejas y los modos de expresión se alejarán de la lengua estándar.

Aramburu otorga mucha importancia a los procedimientos para desfamiliarizar la realidad: valora la ficción y la imaginación sobre la confesión personal, así como el humor, la sugerencia y la invención.

En este punto reflexiona sobre la poesía, la novela y el cuento. Sobre la poesía observa que el yo del poeta se universaliza en el ser humano y que el logro poético es fruto de una personalidad creativa y de un lenguaje de calidad.

En cuanto a la novela, Aramburu concede mucha importancia al acierto en la elección de la voz narrativa, a la selección de elementos necesarios para transmitir la ilusión de realidad y, sobre todo, a la construcción de unos personajes creíbles.

Con respecto al cuento, considera que transmite al ser humano una enseñanza determinante para comprender la realidad: que no todo lo que ocurre es visible, ni está presente, ni se explica solo con el sentido común.

La brevedad del cuento impone concentración e implica la insinuación, el sobrentendido y la sugerencia.

Por último, en cuanto al lector, valora la importancia de ser educado en la compasión por el dolor ajeno y en el hábito de la lectura para dominar el ejercicio de la reflexión, de la comprensión y de la tolerancia.

Aramburu reconoce la necesidad que el escritor tiene de un lector y de un lector competente, capaz de experimentar la intensidad emocional e intelectual que transmite la experiencia lectora.

Por otra parte, aprecia el ejercicio de la relectura como una posibilidad de profundizar en lo expresado, de conversar con el pasado y de recuperar la memoria.

Así, Fernando Aramburu, sin dejar de contar, se ha servido de la literatura para descubrirse como el lector y el escritor que es, para mostrar sus convicciones sobre lo literario, en feliz convivencia con el niño que fue y con el viejo que será.

5. Conclusiones

Al iniciar la presente reflexión partimos de la certeza, que solo la lectura puede proporcionar, de que nos encontrábamos ante la obra de un novelista excepcional. Dispuestos a argumentar sobre los procedimientos responsables de tal excepcionalidad, seleccionamos, de entre las novelas que no habían sido objeto de un estudio sistemático previo y que además nos podían procurar otros datos sobre la forma novelar de Fernando Aramburu, aquellas en las que ficcionalizaba la creación literaria. Así advertimos que en *Viaje con Clara por Alemania* y en *Años lentos* el tema de la creación formaba parte de la misma ficción, de tal manera que contaríamos no solo con la realización de la poética de Aramburu en cada uno de los textos, sino también con la verbalización del hecho creador.

La publicación en el año 2015 de *Las letras entornadas* nos facilitó el espejo en el que mirar una poética hecha previamente ficción.

La selección de este corpus (dos novelas en las que se tematiza la creación literaria y una obra ensayística sobre el oficio de escritor y de lector) nos ha permitido transitar por los tres estratos capaces de proporcionarnos datos sobre la forma de novelar de Fernando Aramburu: en primer lugar el análisis pormenorizado de cada obra a partir de los materiales que la conforman en busca de un sentido y de una poética, en segundo lugar las reflexiones autocríticas de los personajes escritores sobre el proceso de escritura y la poética derivada de las mismas y, en tercer lugar, las ideas literarias presentadas en la obra ensayística cuya voz es la de Fernando Aramburu (estas ideas las hemos organizado y sintetizado, con fragmentos literales, en el último apartado del estudio, titulado *Sobre la creación en Las letras entornadas*. Será necesario tener presente en nuestra argumentación lo expresado por el autor con respecto a los tres aspectos tratados: escritor, el proceso creativo y el lector).

Es claro que si el autor de las novelas y del ensayo es Fernando Aramburu, autor empírico, la poética implícita, derivada del análisis sistemático de cada novela, y la explícita, presentada en el texto ensayístico, han de coincidir.

Podría no ocurrir lo mismo con las reflexiones autocríticas de los personajes escritores, si estos fueran ajenos al autor de la novela. En nuestro caso, merced al procedimiento autoficcional, la proximidad (que no identidad) entre personaje-escritor y el autor empírico ha creído ser demostrada, por lo que las ideas literarias de ratón en *Viaje con Clara* por Alemania y de Aramburu-novelistas en *Años lentos* no van a disentir de las presentadas en *Las letras entornadas* de Fernando Aramburu.

En este punto de nuestra reflexión y teniendo en cuenta lo expuesto hasta aquí, contrastamos, a modo de síntesis, los dos primeros estratos con el tercero, y remitimos al estudio previo para hallar los argumentos y los ejemplos que, creemos, confirman nuestras afirmaciones.

1. La poética a partir del análisis textual

Con respecto al primer estrato, no cabe ninguna duda de que la excepcionalidad de la obra de Aramburu reside en su capacidad para transmitir mundo. De ahí que nuestro estudio se haya centrado en el análisis de cada una de las novelas desde el paratexto, los materiales, los hechos, el género, el narrador, los personajes y la escritura, para hallar los procedimientos que lo hacen posible. Es en las obras donde la poética se realiza estética y literariamente.

Es evidente que cada novela presenta un universo cerrado y significativo, producto de la conjunción de los elementos que la conforman. Así, tanto el narrador, que organiza la historia en un argumento y las voces del discurso, como los personajes, como las acciones, como el cronotopo, son decisiones del

novelista que, en convergencia, dan sentido, unidad y, en nuestro caso, condición artística al texto.

Sin necesidad de atender a las ideas literarias presentadas por cada uno de los narradores-escritores que transitan por las novelas (ratón, Mendioroz, Aramburu-novelistas y Aramburu-escritores) creemos haber desvelado, desde la cuidada construcción de cada texto, la realización estética y literaria de la poética del autor. Así, si colocamos frente a frente esta poética implícita, derivada de la urdimbre de su constitución narrativa, y las ideas literarias, expresadas por la voz del autor en las *Letras entornadas* (remitimos al apartado aludido del trabajo), comprobamos que lo implícito encuentra su formulación explícita sin ninguna discrepancia.

Escritor: Siguiendo la síntesis expuesta, sobre el primer aspecto referido al escritor, podríamos deducir que nos hallamos ante un escritor sensible con lo humano, que crea, con voluntad literaria, sucedáneos veraces de realidades no siempre visibles ni presentes ni explicables solo con el sentido común y que con su obra ha sido capaz de enriquecer la realidad colectiva.

Proceso creador: Sobre el segundo aspecto referido al proceso creador inferimos que escribe para comunicar y para ello parte del manejo del código lingüístico, de la tradición cultural y de las experiencias personales. En su proceso creador intervienen distintas estrategias: establece vínculos con textos literarios que le acompañaron durante su infancia (así hemos citado la importancia de *Don Quijote de la Mancha* en *Viaje con Clara por Alemania* y la importancia de *Lazarillo de Tormes* en *Años lentos*), se vale de la selección de elementos para transmitir ilusión de realidad, de la memoria personal, de la imaginación, del poder de la sugerencia, de mecanismos para desfamiliarizar la realidad, del sentido del humor y del buen uso de la palabra. Todo ello merced a una cuidadosa selección de la voz narrativa (recordemos a ratón o a Mendioroz) y de la presencia de unos personajes creados con tal esmero que el lector borra las

distancia entre los seres reales y los contruidos con palabras (recordemos a Clara, a la tía Maripuy o a los primos Julen y Mari Nieves).

Lector: Sobre el tercer aspecto referido al lector, colegimos no solo que escribe para lectores curiosos y sensibles, sino que observamos efectos particulares en el contenido, en el estilo y en la morfología de la obra, orientados a construir el papel del lector en cada texto. Con frecuencia, los textos de las novelas tienen un destinatario perteneciente a la misma diégesis (el texto de ratón, el texto de Mendioroz, e incluso el texto de los *Apuntes* de Aramburu-novelistas) con la consiguiente duplicación de la instancia receptora y la consiguiente valoración del proceso de lectura y de escritura como generadores del hecho literario. Ello presupone un lector empírico competente y participativo que ha de encontrar su sitio en el proceso comunicativo.

2. Reflexiones autocríticas de los personajes escritores

Con respecto al segundo estrato, las reflexiones autocríticas de los personajes escritores sobre el proceso de escritura y la poética derivada de las mismas, hemos creído percibir, tanto en *Viaje con Clara por Alemania* como en *Años lentos* y en menor medida (por la peculiar naturaleza del texto) en *Las letras entornadas*, unos procedimientos constructivos comunes que, consideramos, evidencian la intención por parte de Fernando Aramburu de textualizar, desde la ficción, el hecho creador.

2.1. Procedimientos constructivos para ficcionalizar el hecho creador

A lo largo de la reflexión hemos analizado tres procedimientos que cuestionan los límites de la ficcionalidad y que sabiamente articulados han dado lugar a cuestionar la creación literaria: la mixtura de géneros, equiparando géneros pertenecientes a la escritura del yo histórico, con la novela; la autoficción, el juego con la identidad y la credibilidad de la voz narrativa sometida a sospecha;

y la metaficción, reflexión por parte del narrador sobre el proceso de producción, recepción o sobre la naturaleza del mundo representado.

La mixtura de los géneros: Con relación al primer procedimiento, la mixtura de géneros, es necesario recordar la importancia que hemos otorgado en nuestro trabajo a la adscripción genérica de cada uno de los textos. Y todo ello por considerar que el género ofrece al creador la posibilidad de encuentro y modificación de un paradigma, y al receptor las claves para una lectura certera, ya que todo texto es leído desde una tradición y unas convenciones previas.

Así, en las tres obras hemos asistido, bajo la apariencia de novela, a la lectura de otros textos vinculados con la escritura del yo histórico: recordamos el relato de viajes en *Viaje con Clara por Alemania*, la autobiografía fingida y la epístola, así como la introducción de unos textos denominados *Apuntes en Años lentos*, y el ensayo en los *Escritos en Las letras entornadas*.

Aramburu con el relato de viajes, la autobiografía fingida, la epístola, los *Apuntes* y el ensayo ha aproximado la primera persona narrativa al yo histórico propio de los géneros aludidos, borrando así los límites entre lo real y lo imaginario, para, entre otros fines, cuestionar la creación literaria en la misma ficción.

La autoficción: Con el segundo procedimiento, la autoficción, presente en las tres obras con diferentes modalidades, se genera en el lector cierto desconcierto ante la presencia en el texto del narrador y protagonista con el mismo nombre que el autor de la obra. Recordamos que en *Viaje con Clara por Alemania* la identidad nominal era implícita por el ocultamiento desde el principio del nombre del personaje y narrador, en *Años lentos* la identidad nominal se produce con uno de los dos narradores, con Aramburu-novelistas autor de los *Apuntes*, y en *Las letras entornadas* la identificación se produce, con la debida distancia, entre el narrador y el escritor-lector que es Fernando Aramburu.

Para llegar a la triple identificación entre el narrador, el personaje y el autor es necesario atravesar las fronteras de la diégesis; de nuevo los límites entre realidad y ficción desaparecen y la reflexión sobre la creación literaria encuentra su lugar.

La metaficción: Con relación al tercer procedimiento, la metaficción, por el cual la novela llama la atención sobre su condición ficcional y pone al descubierto los mecanismos narrativos del proceso de creación, la hemos documentado tanto en *Viaje con Clara por Alemania* como en los *Apuntes de Años lentos*. En ambas novelas el artífice del procedimiento es un personaje, escritor y narrador, que reflexiona sobre la escritura al tiempo que va escribiendo. Con los paralelismos señalados en su momento a este respecto, argumentamos que el procedimiento de la metaficción, gracias a la duplicación de personajes escritores (Clara y Ratón / Mendioroz y Aramburu novelista) y de textos escritos (*Libro de Clara* y *Viaje con Clara por Alemania* / *Crónica de Mendioroz y Apuntes*), no destruye la ilusión de realidad y permite, junto con los anteriores procedimientos, ficcionalizar distintos aspectos sobre la creación literaria.

2.2. La poética a partir de las reflexiones autocríticas de los personajes escritores

Así pues, considerados los mecanismos que posibilitan la ficcionalización del hecho creador en el seno de la ficción, es el momento de contrastar las ideas sobre la literatura y la creación que verbalizan tanto ratón en *Viaje con Clara por Alemania* (apartado 2.2.3.1. y 2.2.3.2, La escritura en el relato enmarcado y La escritura en el relato marco) como Aramburu-novelistas en los *Apuntes de Años lentos* (apartados 2.5.1. y 2.5.2. Relato enmarcado. Apuntes para una novela y Relato marco. Reflexiones sobre la creación literaria) con las expuestas por Fernando Aramburu en *Las letras entornadas* (Apartado 3. Sobre la creación en *Las letras entornadas*). Remitimos a los ejemplos anotados en los apartados mencionados.

El escritor: En cuanto al primer aspecto referido al escritor, tanto ratón como Aramburu-novelistas conciben la escritura como un acto de libertad; ratón, además, considera que es una actividad placentera. En cuanto al papel del escritor frente a la realidad, ratón advierte que el escritor debe transformarla mediante el punto de vista y la destreza del lenguaje; Aramburu-novelistas, en la misma línea, considera necesario literaturizar la realidad y resolver la obra manteniendo los retos formales propuestos al iniciar un nuevo proyecto (recordamos el *modus operandi* de Fernando Aramburu).

Proceso creador: Sobre el segundo aspecto, referido al proceso creador, tanto ratón como Aramburu-novelistas valoran la memoria, la precisión léxica y el tono apropiado. Ratón considera que para crear es imprescindible contemplar la realidad, disfrutarla, imaginarla y después contarla. Ratón estima que la presencia del humor en la literatura es esencial para restar solemnidad al discurso y para reinventar la realidad. Por su parte Aramburu-novelistas presta especial atención a la caracterización de los personajes, a la adecuación del discurso, a la apropiada selección de los elementos y a la credibilidad del dato.

Lector: Sobre el tercer aspecto, referido al lector, ambos abundan en la necesidad de hacer creíble el texto para que la comunicación tenga éxito.

La creación literaria, otra línea temática

Como adelantamos al comienzo, los planteamientos literarios son similares, con la diferencia de que en las novelas los escritores son personajes y sus ideas no se hallan ni tan sistematizadas ni tan desarrolladas como en *Las letras entornadas*.

El estudio sobre las tres últimas obras de Fernando Aramburu, vinculadas por el tema de la creación literaria, nos ha permitido valorar la coherencia entre los planteamientos teóricos del autor en *Las letras entornadas* y su obra de ficción.

Lo verdaderamente significativo no es que las posturas de los personajes escritores coincidieran con las del autor empírico, que podría no haber sido; lo verdaderamente significativo es que las ideas literarias del autor se realizan estética y literariamente en la composición de cada una de las novelas.

Tras la confirmación de una poética hecha novela, remitimos, de nuevo, a las palabras de Fernando Aramburu en la entrevista que no disienten, en absoluto, con lo hallado en sus textos. Fernando Aramburu, que se reconoce en su infancia y en sus lecturas, abre las puertas de su taller para mostrar que trabaja con método y disciplina; que se sirve de la invención para crear mundos; que se ocupa del buen uso de la lengua; que el humor le vale para sabotear la realidad; que con cada proyecto se impone un nuevo reto técnico; que la memoria también alimenta su escritura; que, como don Quijote, proyecta sus lecturas sobre la realidad para literaturizarla; que la novela ha de estar habitada por personajes; que obras clásicas como el *Lazarillo* o el *Quijote* acompañan sus proyectos por amor, identificación, complicidad y gratitud hacia ellas; que para iniciar una nueva obra le bastan cinco elementos: un motivo generador de episodios, la perspectiva de la narración, la estructura, el registro lingüístico y el elenco de personajes principales; que la corrección es una fase gozosa de su trabajo; que el lector está presente mientras escribe; que hace lo posible para que la ilusión de la verdad oculte las convenciones literarias, y que trabaja también para dar gusto y emocionar a sus lectores. Así, el taller de Aramburu no solo es un lugar donde se escribe, sino sobre todo “donde nace la literatura y con ella se refunda el mundo y se hilvana en palabras.” (Arcocha-Scarcia, [et al.], 2010: 12)

El tema de la creación literaria pone de relieve una inquietud que, hasta el momento, no había encontrado los cauces literarios precisos. Recordemos que Díaz de Guereñu (2005: 368) aseguraba que “Si el novelista quita importancia a la reflexión teórica o a las convicciones estéticas no es porque ni le interesen las

ideas -incluso las ideas literarias- o las formas bellas, sino porque sabe que unas y otras pueden traducirse en exclusiones, clausuras y límites [...]”.

Con el estudio de estas tres obras de Fernando Aramburu comprobamos cada una de las “líneas de fuerza, las insistencias y permanencias” que Díaz de Guereñu anotaba en su análisis y resumíamos al comienzo de nuestra reflexión. A ellas añadimos el interés manifiesto de Fernando Aramburu por el tema de la creación literaria confirmado en *Viaje con Clara por Alemania*, en *Años lentos* y en *Las letras entornadas*.

Si bien la reflexión nos ha permitido constatar y valorar otra línea temática en la producción literaria de Fernando Aramburu, también nos ha permitido examinar minuciosamente y valorar los elementos y los procedimientos de los que se ha valido el novelista para crear mundos. Si el lector transita amablemente con una pareja por el norte de Alemania o vive, muy de cerca, con el niño Mendioroz las vicisitudes de su familia de adopción en un barrio de San Sebastián, se lo debe al buen hacer del escritor Fernando Aramburu, a su sabiduría, a su talento, a su tesón y a su sensibilidad.

**6. La voz del autor:
una trayectoria vital y literaria**

Uno de los privilegios que tiene trabajar sobre la obra de autores contemporáneos es la posibilidad de contar con su palabra. Fernando Aramburu, con 56 años, se encuentra en un momento de madurez y de plenitud creadora; estimamos que su voz es ineludible en nuestro estudio.

Con fecha de 7 de noviembre de 2015 nos remitió generosamente la entrevista, enviada en octubre por correo electrónico, donde se recoge con sus palabras su trayectoria vital y literaria. A ella hemos aludido para corroborar muchas de las conclusiones emanadas de nuestra reflexión.

- Nos gustaría conocer los hitos más importantes en su formación tanto lectora como creadora que hicieron del niño Fernando Aramburu Irigoyen el narrador que es hoy.

Nace en San Sebastián en 1959 y es un niño feliz. **¿Podría echar la vista atrás y caracterizar a ese niño que fue?**

Fui un niño asilvestrado, nervioso, sano, nacido en el seno de una familia obrera. Pasaba muchas horas en la calle, en contacto con la naturaleza. No rehuía las peleas. Todavía hay gente que, al verme, me recuerda lo bicho que yo fui. Me gustaba mucho ser malo, hacer trastadas, romper objetos. Esta maldad era simplemente instintiva, en parte achacable a un exceso de energía. La superé más tarde con ayuda de la cultura. Ya entonces me reservaba un espacio de intimidad al que nadie podía acceder, un hueco interior en el que por así decir yo custodiaba mis secretos. Nunca se me dieron bien los números, todo lo contrario que la lengua, para la que, según decían los responsables de mi educación, venía bien dotado.

- Desde 1963 hasta 1968 (entre los cuatro y los nueve años) cursa la primaria en las escuelas públicas María Cristina, en el barrio de El Antiguo. **¿Qué supuso esa primera escuela en su crecimiento y en la formación de sus intereses?**

Allí aprendí a leer y escribir, así como unos rudimentos de aritmética. Aprender suponía por aquella época principalmente memorizar. Esto me favorecía, pues tenía facilidad para la retención de datos y pormenores, sin que ello suponga que los entendiese. Todavía, cuando uso el pretérito anterior de un verbo cualquiera, me acuerdo de la recitación de las distintas conjugaciones en aquellas remotas aulas de mi infancia, con el profesor sobre el estrado que liaba cigarrillos y a continuación los fumaba. Se fomentaba la competencia entre los alumnos mediante juegos de preguntas. Los que las sabían responder correctamente avanzaban puestos. En tercero de primaria me tocó un maestro propenso a golpear a los alumnos con una regla de madera. Le teníamos pánico, a él y a la regla. Yo al menos se lo tenía. Para evitar el castigo me di al estudio. El docente pasó un informe a la dirección del colegio en el que me calificaba de superdotado. Confundió mi terror con la inteligencia. Me ascendieron un curso. Una catástrofe. En adelante, por largo tiempo, hube de convivir y medirme con chavales más fornidos. Muchos años después encontré por casualidad a aquel profesor, ya anciano, en un tren. Lo reconocí y me di a conocer. Me dijo que su propósito era formarnos bien. Huelga decir que de todo esto he procurado hasta la fecha sacar el mayor provecho literario posible.

- En estos primeros años, **¿Qué espacio ocupa la lectura y qué lecturas le ocupan?**

Apenas ninguno. Fue más adelante cuando me aficioné a los tebeos. En casa no teníamos biblioteca. Yo nunca vi a mis padres leer como no fuera el periódico. Mis primeras lecturas de libros se debieron a la imposición escolar.

- La vida en la barriada de San Sebastián está presente en un arsenal de recuerdos que recupera convenientemente en sus escritos **¿Considera que la infancia es una etapa determinante en la formación de las personas?**

¿Y de los personajes?

No digo nada novedoso si afirmo que durante la infancia se decide una parte esencial del adulto posterior. Yo tengo plena conciencia de que el niño que fui no desapareció, que lo llevo dentro envuelto en sucesivas capas, correspondientes cada una de ellas a las distintas edades del hombre. Y a veces aquel niño aflora y entonces lo pongo a repetir canciones, rezos, dichos de entonces, y le dejo que me procure unos ratos lúdicos y me devuelva sensaciones del pasado. Dicho esto, no me sé definir como sujeto individual sin tener en cuenta lo que experimenté y aprendí durante la niñez. Fue una época fantástica a pesar de las condiciones económicas y sociales poco favorables en que me crié. A menudo me he encontrado a mí mismo, con otros nombres y otras circunstancias, en la literatura picaresca española, también en los libros de Dickens, de Baroja, y de manera reiterada incorporé a mis novelas historias de niños sometidos a situaciones precarias a los que no quedó más remedio que espabilar para prosperar en la vida.

- En sus novelas apreciamos una dedicación singular a las percepciones mediante los sentidos. **¿Ha pensado si en su infancia cultivaron de alguna manera esta dedicación?**

¿De dónde puede nacer tal sensibilidad?

Admito dicha dedicación. Ignoro su origen. Todavía soy un hombre relativamente poco visual. Rara vez recorro a la memoria cinematográfica para explicar y explicarme. En mi relación con la realidad cotidiana, la intervención de los otros sentidos es constante. Con la debida discreción suelo oler a la gente, actividad no siempre agradable. Había días en que el olor marino de mi ciudad natal me producía una especie de ebriedad. Aún sigo oliendo cada dos, tres minutos, los libros que leo. Soy asimismo un apasionado de los sabores y me gusta mucho comer. Ojo, no comer en demasía, sino tener la

experiencia gustativa de los alimentos y las bebidas, uno de los mayores deleites que yo conozco. ¿Qué decir del oído? Jamás escucho música cuando escribo o leo puesto que la música reclama toda mi atención. Y acerca del tacto, podría igualmente explayarme en infinidad de sensaciones. Un desafío literario para cualquier escritor es trasladar al lenguaje articulado la variedad de matices en la percepción de la realidad.

- Desde 1968 hasta 1973 (entre los nueve y catorce años) cursa bachillerato en el Colegio Santa Rita, dirigido por frailes agustinos **¿Cuáles son sus intereses académicos a esta edad?**

¿Cuál es su experiencia lectora en esta etapa?

Con los frailes agustinos aprendí disciplina. Ellos ignoraban el arte pedagógico de persuadir. No era raro oírles postular el viejo dicho: La letra con sangre entra. A mí personalmente su severidad, contra lo que yo pensaba entonces, me benefició. Ellos me hicieron lector por la fuerza. He sido en la edad adulta profesor de colegio, no apruebo dicho método ni lo he aplicado; pero en honor a la verdad debo declarar que a mí me ayudó, ya que de otro modo yo no me habría aficionado a los libros. De hecho, le tomé gusto a la poesía en horas de clase como recurso para escapar de las matemáticas y otras asignaturas que me resultaban por demás tediosas.

- Entre 1973 y 1975 (entre los quince y los diecisiete años) termina el bachillerato y el COU en el Colegio Larramendi. **¿En qué momento de su trayectoria se recuerda escribiendo?**

¿Es la escritura un ejercicio voluntario?

¿Qué lecturas le interesan en este momento?

El Colegio Larramendi fue determinante en el nacimiento de mi vocación literaria. Un profesor, Pedro Manchola, nos metió a unos cuantos alumnos el gusanillo de leer. Él

mismo leía en voz alta, al comienzo de cada clase, unos pasajes de Juan Salvador Gaviota. Me gustaba mucho su asignatura: Literatura Española. Nos prestaba libros. Me corregía pequeños textos en prosa que yo escribía por mi cuenta. Años después rompí los ingenuos textos, no sin antes recortar sus comentarios escritos con tinta roja. Por ahí los guardo, no sé dónde. También fue este profesor el que me enseñó a poner las tildes. Ese hombre, al que estoy infinitamente agradecido, fue el que por así decir me dio la señal de salida. Yo leía por entonces a los clásicos del Siglo de Oro, sobre todo teatro. Leía dos, tres comedias por día, en casa, en voz alta. Mis padres no ocultaban su preocupación, pero pronto se acostumbraron. Por lo demás, la escritura no supone para mí ninguna sujeción. En ocasiones, la fuerza de la costumbre me lleva a pensar que no sabría vivir sin ella. Lo cierto es que el ejercicio literario me aporta placer y cierto orden en la vida.

- ¿Qué supuso para usted vivir tan de cerca, en plena juventud y en San Sebastián, el final de la dictadura franquista?

San Sebastián, en aquellos años grises, ofrecía la ventaja de ser una ciudad próxima a la frontera con Francia, distante apenas veinte kilómetros. Era relativamente fácil pasar al país vecino, ver películas prohibidas en España, comprar libros y revistas, respirar otros aires culturales. Desde el punto de vista político, la ciudad estaba por así decir en el centro del torbellino, con ETA ya actuando, estados de excepción y una población juvenil que se politizaba a gran velocidad.

- ¿Cree que una determinada postura ideológica condiciona la mirada del creador?

Uno aspira a ciertas cosas en la vida, cree en otras, y esto quieras que no está presente en los movimientos de la mano que escribe. Ahora bien, a mí me parece poco productivo supeditar la obra literaria a la confirmación de una tesis. Prefiero la duda, la búsqueda, la libertad. No por nada, sino que de costumbre he creído que en los seres humanos existen valores más valiosos que las convicciones de índole colectiva que les puedan haber inculcado.

- En 1976 comienza a estudiar Filología Hispánica en los Estudios Universitarios y Técnicos de Guipúzcoa; en 1979 se trasladará a la Universidad de Zaragoza donde se licenciará años más tarde. El estudio fue una posibilidad para acceder al conocimiento y a un futuro mejor. Tanto Hilario, el narrador de *Fuegos con limón*, como “ratón”, el narrador de *Viaje con Clara por Alemania*, como Mendioroz, uno de los narradores de *Años lentos*, como Aramburu, narrador de las *Letras entornadas*, salen del mundo obrero en el que nacieron gracias al estudio. **¿Podríamos considerar esa constante como un homenaje al estudio?**

¿Qué le ha proporcionado vitalmente?

Por mis orígenes sociales, yo era carne de fábrica. Lo tuve claro bien pronto. Mi padre supuso para mí un adecuado contraejemplo. Por nada del mundo deseaba yo repetir su destino de obrero fabril. ¿Cómo evitarlo? Los recursos familiares eran limitados. Una educación musical, un profesor particular, viajes al extranjero, me estaban vedados por razones económicas. Primero lo intenté por la vía habitual entre los chicos, el deporte; pero enseguida dudé de las posibilidades de éxito de la aventura. Con trece o catorce años tuve una especie de iluminación. Me pareció que en esta vida no se puede ser libre sin el dominio de la palabra oral y escrita; que, en cualquier situación social, laboral o simplemente cotidiana, quien se expresa con altura lingüística tiene las mejores cartas para salir airoso del lance y hacer valer su criterio. Este convencimiento temprano me empujó por la senda del estudio. Y fueron el estudio, la cultura y la educación los que me sacaron del agujero social en que nací. Se deja imaginar que tengo razones para estarles agradecido. Y, como yo, algunos de mis personajes.

- En 1977 publica su primer poema y en 1981 publica dos poemarios, *Ave sombra* y *El librillo*, que formarán parte de una compilación posterior de su poesía titulada *Bruma y conciencia* de 1993. En el año 2000 publica *Yo quisiera llover*, la última antología, hasta el momento, de su obra poética en la que se incluyen algunos poemas inéditos.

Desde 1978 hasta 1982 fue un tiempo de dedicación a la poesía y a la participación en la vida del Grupo CLOC de arte y desarte fundado por usted y por Álvaro Bermejo. **¿Qué aporta el cultivo de la poesía en su obra en prosa?**

La misma definición del Grupo CLOC sirve para mi obra. Formábamos un grupo oscilante entre la poesía y la broma, el drama y la parodia, el arte y el desarte. Pasábamos del uno al otro con naturalidad, desempeñándonos con idéntica energía en ambos casos. La poesía sigue siendo uno de los polos de mi trabajo literario, aunque yo no escriba versos. No los escribo por razones poéticas. Hace tiempo que no asocio la poesía con los recursos de la métrica. A veces, dependiendo del tipo de obra que me haya propuesto, me inclino hacia lo poético, lo bello, lo intenso, en fin, lo que levanta el prestigio estético de los asuntos tratados, aunque después tal vez me quede contra mi voluntad a medio camino; otras veces, por el contrario, favorezco la parodia, la sátira, el humor que tira de los referidos asuntos hacia lo ridículo. Esas dos fuerzas contrapuestas se disputan la supremacía en mis libros, como si estos fueran el pañuelo colgado de la soga de cuyos extremos tiran dos equipos.

- ¿Qué queda en su obra de aquel joven provocador, subversivo y agitador del Grupo CLOC?

Quedo yo, que no es poco. También la sensación de que no he vivido una ruptura ideológica abrupta con el joven que fui; antes bien, una paulatina evolución a partir de las convicciones de aquel lejano muchacho, cuyo resultado provisional es el hombre que ahora soy. Y si no está de acuerdo, que venga a hablar conmigo.

- En 1984 contrae matrimonio; en 1985 fija su residencia en Alemania, trabaja como profesor de español y comienza a escribir en prosa una obra que publicará en 1993 bajo el título de *El artista y su cadáver*. El salto a la prosa es definitivo; usted ha hablado de despoetización. **¿A qué se refiere y dónde queda la poesía?**

*Arrastraba manías de poeta. Dedicaba parte de mi energía a eludir los vocablos poco sonoros, las cacofonías, las rimas internas, la repetición de palabras en un tramo corto de lenguaje; en fin, escribía hasta la lista de la compra con el particular voltaje de la poesía convencional. Necesitaba liberarme, bajar de las nubes al suelo para poder hacer cosas comunes como analizar por escrito, narrar episodios de mi memoria, inventar historias extensas, practicar el humor, describir objetos, sitios y personajes. Me di un año para ejercitarme en las vulgaridades de la prosa, lo que me obligó a recorrer el camino contrario de aquel que había seguido hasta entonces. El resultado fue *El artista y su cadáver*, libro escrito con el fin primordial de desprenderme de los hábitos de poeta, por mí sentidos entonces como una camisa de fuerza.*

- En *El artista y su cadáver* reconocemos materiales y recursos que reaparecerán en la obra futura: la memoria, la mirada a lo cotidiano, la fantasía, la literatura y el humor. Incluso percibimos en su última novela *Las letras entornadas* una reafirmación de lo apuntado en estas primeras prosas. **¿Podríamos afirmar que estamos ya ante un escritor maduro y consciente que ha hallado gran parte de los recursos y de los instrumentos para ejercer la creación literaria?**

No sé hasta qué punto estoy legitimado a proclamarme escritor maduro. En todo caso esta posible madurez mía fue consecuencia de otra previa, la del hombre que yo era por aquellos años, ya casado y pronto padre, embarcado en la profesión docente. En breve tiempo perdí el pelo. Muchos sueños de juventud se revelaron livianos o simplemente irrealizables. Empecé a serenarme, a trabajar con método, a ordenar mis pensamientos y a limitar mi actividad literaria al trabajo de escritorio. Es lo que con mayor o menor fortuna he venido haciendo hasta la fecha.

- En 1986 comienza a escribir su primera novela, *Fuegos con limón*, cuya versión inicial concluye en 1992; tras un periodo de revisión, la editorial Tusquets la

publica en 1996 y en 1997 obtiene el premio Ramón Gómez de la Serna. Es una novela extensa, que destaca tanto por el acierto en la creación de los personajes y en la trama, cuanto por el humor desplegado y, fundamentalmente, por el manejo de la lengua en la riqueza léxica y en la construcción sintáctica. Es una novela que invita a la reflexión sobre la condición humana y deja en el lector un sabor un tanto amargo. **¿Qué importancia tiene en todo esto la elección de un narrador en primera persona como Hilario Goicoechea?**

Yo aprendí a escribir novelas con ayuda de Hilario Goicoechea, que al mismo tiempo que personaje aportaba la perspectiva de la narración. Por primera vez en mi vida yo me expresaba de manera consciente desde la mente y la experiencia de alguien que no era yo. Esta suplantación, como pronto pude comprobar, es el suelo sobre el que se sustenta el género narrativo. Las posibilidades creativas son enormes. De pronto yo podía jugar a ser otra persona, protagonizar hechos que nunca me sucedieron, visitar lugares en los que jamás estuve. Y también caí en la cuenta de que el resultado de dicho juego no eran solamente historias, sino al mismo tiempo mi particular dibujo de la experiencia humana.

- En 2000 publica su segunda novela, *Los ojos vacíos*, que obtendrá el premio Euskadi de 2001 y formará parte junto con *Bami sin sombra* de 2005 y *La gran Marivian* de 2013 de la trilogía de Antíbula. Tres textos autónomos situados en Antíbula, un país imaginado por el que transitan distintos movimientos políticos. **¿Qué posibilidades abre al creador la invención de un universo al margen de la realidad?**

Pese a la invención, los personajes son espejo de distintos aspectos de la naturaleza humana. **¿Qué función le otorga a lo humano en el arte literario?**

En parte he contestado a esta pregunta en la respuesta anterior. Lo que yo hice con las tres novelas de Antíbula fue extremar las posibilidades de inventar vidas y hechos por

medio de la narración. Esto sí que era jugar a Dios. El lector se encuentra con que al emprender la lectura no le sirven como de costumbre sus propias referencias históricas ni vitales, que lo que se le ofrece es el nacimiento de un nuevo mundo social y humano, todo ello dentro de una obra de clara intención realista. El juego es arriesgado, particularmente en España, donde predomina el tipo de lector al que le complace identificarse con la historia leída. Luego he comprobado que la gente siente inquietud e incomodidad, incluso disgusto, ante lo que no le es rápidamente reconocible. Lo comprobé con los chestoberoles, objetos imaginarios que convertí en realidad material. No fueron entendidos.

- En 2003 publica *El trompetista del Utopía*, primera novela escrita en tercera persona en la que sorprende la credibilidad de los personajes. Son personajes caracterizados a partir del particular uso del lenguaje hablado. Su obra se singulariza por uso preciso, rico, variado, ocurrente y estético de la palabra.

¿Cómo ha llegado a apropiarse así de la palabra?

*No lo sé. Así como la naturaleza me privó de talento para innumerables actividades, al parecer me dotó de habilidad para reproducir registros lingüísticos ajenos. No me resulta nada difícil imitar por escrito hablas y estilos. Esto es como los cambios de color de las sepias y los camaleones, sólo que aplicado al lenguaje. En el caso de *El trompetista*, viajé a Estella y estuve todo un día en calles, tiendas y bares impregnándome como una esponja de los hábitos lingüísticos del lugar. Después los reproduje en dosis tolerables en mi novela. Y me halagó que, tras publicarse esta, algunos estelenses me preguntaran si yo había nacido en su ciudad o tenía parientes en ella. Se habían tragado la rueda (literaria) de molino.*

- Ya en 2014 y antes de entrar en las novelas que nos ocupan (*Viaje con Clara por Alemania* de 2010, *Años lentos* de 2012 y *Las letras entornadas* de 2015), publica

Ávidas pretensiones, novela galardonada con el premio Biblioteca Breve 2014 y en la que la crítica ha destacado su mirada jocosa y satírica sobre la realidad. No cabe duda de que el humor es una de las constantes en su obra **¿Qué aporta esa otra manera de mirar al mundo narrado?**

¿Forma parte de una actitud vital?

Definitivamente sí. El humor es en mi caso una mirada que está en mis ojos. Creo que lo heredé de mi padre, que además de ser un hombre bondadoso, de una generosidad sin límites, tenía una rápida y natural tendencia a las jocosidades. Yo entiendo el humor, esto es, la acción de obra o de palabra encaminada a suscitar la sonrisa de nuestros semejantes, como el valor diametralmente opuesto a lo poético. Hay quien me discute esta convicción, pero hasta la fecha nadie ha logrado disuadirme de ella. La poesía idealiza, eleva, ilumina; el humor sabotea.

- Además de novelista es autor de tres libros de cuentos para adultos *No ser no duele* (1997), *Los peces de la amargura* (2006) y *El vigilante del fiordo* (2011). *Los peces de la amargura* es, hasta el momento, la obra con más ediciones y galardones de su producción: El premio Vargas Llosa NH de 2007, El premio Dulce Chacón 2007 y el premio de la Real Academia de 2008. **¿Cómo afronta la escritura de un cuento?**

¿Qué consecuencias estéticas se derivan de las restricciones formales y las expectativas lectoras impuestas por el género?

El cuento tiene sus propias leyes. A mi juicio, vienen determinadas por su esencia de narración breve. Es la brevedad la que impone el filtro. A fin de que la historia esté completa, resulta necesaria la colaboración del lector. Quien acierte a sugerirle a este lo que no está explícito en la página, tiene grandes posibilidades de escribir cuentos valiosos.

- El lector infantil también tiene sitio en su obra con *El ladrón de ladrillos* (1998), *Mariluz y los niños voladores*, (2003), *Vida de un piojo llamado Matías* (2004) y *Mariluz y sus extrañas aventuras* (2013). **¿A qué le obliga un público tan exigente?**

¿Qué le mueve escribir para niños?

Me movieron la paternidad y la docencia. Dicho de otro modo, la cercanía de los niños en casa y en el lugar de trabajo. El género obliga a cumplir ciertos requisitos que lo hacen inalcanzable para muchos escritores, aun cuando sean muy buenos en otros géneros. El primer requisito es que el niño debe entender el texto, lo que supone el empleo de un lenguaje para él comprensible. El segundo, que la historia le produzca fascinación, gusto, en fin, interés. El infantil es un público muy exigente que, además, no sabe disimular. Otro requisito es que al niño hay que transmitirle valores positivos: la valentía, la solidaridad, el amor, la amistad, la generosidad, etc. El niño necesita saber quiénes son los buenos y quiénes son los malos. Y no te acepta que le dejes un misterio sin resolver o que el malo se salga con la suya.

- Una vez trazada sucintamente su trayectoria literaria, nos gustaría reflexionar con usted sobre el hecho creador.

Nuestro trabajo ha partido del análisis de dos de sus últimas novelas, *Viaje con Clara por Alemania* (2010) y *Años lentos* (2012) elaboradas a partir de un procedimiento similar: la ficcionalización de la creación literaria. Así, un personaje recuerda y escribe sobre una experiencia vivida y, en su faceta de escritor, se cuestiona la creación y desvela distintos aspectos relacionados con el arte literario.

Con la publicación de su última obra, *Las letras entornadas* (2015), en la que la voz del narrador se aproxima más claramente a su propia voz, creemos poder corroborar cierta poética vislumbrada previamente en la ficción.

- **¿El hecho de elaborar las dos primeras novelas a partir de la ficcionalización de la escritura responde, en su caso, a una estrategia de verosimilitud o a un interés en que el lector repare en el acto de escribir?**

Creo que las dos posibilidades van dentro del mismo paquete. Los libros mencionados adoptan perspectivas similares, las de unas figuras de ficción que ejercen el oficio de escribir o están próximas al fenómeno de la escritura. No por casualidad el grosor autobiográfico de dichos libros es mayor que en obras mías anteriores.

- En ambos casos, tanto ratón como Mendioroz son aprendices de narrador y superan con creces a Clara y a Aramburu-novelistas, narradores de profesión en sendas ficciones. **¿Acaso está reivindicando el valor de saber contar, de la naturalidad, de la sensibilidad y del gusto, frente a los conocimientos relacionados con las estrategias y las técnicas literarias?**

Es algo mucho más sencillo. Desde los tiempos de CLOC, estoy persuadido de que el apego a las convenciones matan el arte y, para mí, la idea artística de la novela tiene una importancia capital. De ahí que de un libro a otro ensaye nuevas posibilidades, me imponga nuevos retos técnicos. En un momento determinado, probablemente con el Viaje con Clara por Alemania, traté de superar el tradicional recurso de atribuir a figuras de ficción vivencias propias. Ahora mismo doy esta parte del camino por recorrida, de forma que en el futuro, si deseo contar hechos privados, lo haré con toda probabilidad de forma directa, sin el velo de la ficción.

- En *Viaje con Clara por Alemania* asistimos a dos concepciones diferentes de la escritura: la de ratón y la de Clara. Ratón concibe la escritura como un acto libre, de disfrute personal y al margen de valoraciones críticas **¿Cómo concibe Fernando Aramburu actualmente el acto de escritura?**

Estoy más de acuerdo con Ratón que con su ajetreada esposa, y eso que yo escribo a diario, sometido por propia voluntad a una disciplina férrea. Así y todo, el acto de la escritura sigue siendo para mí una actividad placentera. Lo que ocurre es que yo no

identifico el placer ni con la trivialidad ni con la estupidez. Y, desde luego, no estoy dispuesto a renunciar al componente lúdico del trabajo.

¿Qué influencia tienen las categorías genéricas o las últimas tendencias formales y temáticas a la hora de plantearse la creación de una nueva obra?

Yo no me cierro a nada ni a nadie, y leo con mucho gusto a autores de menor edad que la mía. Con los años se van afianzando los hábitos literarios de uno, por lo que queda menos expuesto a influencias, digamos, ostensibles. Esto no quita para que uno siga aprendiendo y, si se da el caso, incorporando elementos nuevos, aprendidos de otros, a su obra.

- En *Años lentos* Mendioroz relata unos años de su infancia en casa de sus tíos, en tanto un tal Aramburu recrea esos recuerdos con el fin de redactar una novela. Cada narrador deja huella de su *modus operandi* **¿Con qué narrador se identifica?**

Con los dos. Entiendo sin problemas a Flaubert cuando afirmaba que Madame Bovary era él.

- Con frecuencia sus narradores, en este caso ratón y Mendioroz, se valen del ejercicio de la memoria para recuperar el pasado objeto de la narración. **¿Qué posibilidades literarias ofrecen la memoria y el recuerdo al creador?**

Todo es posible en una narración: que uno cuente lo que está pasando o lo que pasará. Pero resulta obvio que el relato de episodios anteriores al momento de la narración es, por así decir, lo natural. Se parte de la idea común de que algo ocurrió y alguien lo cuenta, lo que además instaura una especie de paralelismo entre la ficción y la historia. La memoria es fundamental. Es, como si dijéramos, el depósito en el que guardamos la suma de nuestra experiencia (salvo la enorme tajada que se queda el olvido, claro está), por lo que sería extraño que no acudiésemos a ella en busca de recuerdos, imágenes y asuntos susceptibles de alimentar la escritura.

- Tanto a ratón en *Viaje con Clara por Alemania*, como a Aramburu-novelistas, autor de los Apuntes en *Años lentos*, se les impone la necesidad de literaturizar la realidad. **¿Cuáles son los procedimientos con los que usted cuenta para tal transformación?**

El procedimiento es sencillo. Presupone que uno ha leído un gran número de libros y los ha interiorizado antes de incorporarse a la realidad común, a la realidad donde están los otros. Es lo que hace Alonso Quijano cuando se echa al campo en compañía de un paisano de su pueblo. O lo que hacen Jorge Luis Borges o Enrique Vila-Matas, por poner dos ejemplos, entre muchos posibles, que nos son cercanos. Se trata en todos los casos de una proyección sobre la realidad de una dilatada e intensa experiencia de lectores, de tal modo que esa misma realidad se convierte asimismo en literatura. Donde parece que había molinos, hay ahora gigantes. O bien el paraíso tiene forma de una vasta biblioteca.

- Sobre los personajes usted ha afirmado que son para la novela como el arroz para la paella; lo cierto es que sus personajes viven más allá de las páginas que los encierran. Le confesaré que Mendioroz me sigue enterneciendo y que de Clara y de ratón me acuerdo con frecuencia cuando viajo. **¿Cómo lo hace posible?**

Sus palabras son halagadoras para mí. Muestran que usted ha percibido la humanidad de mis personajes, de tal forma que se los puede imaginar como seres activos fuera de las novelas en que intervienen. Conseguir suscitar tal efecto en los lectores es lo máximo que puede alcanzar un novelista. Yo concibo la novela como un género habitado. Es la presencia de unos entes de ficción activos la que noveliza un texto. Lo demás viene unido a este principio, incluida una posible trama. Añádase una prosa de calidad y acaso no andemos lejos de consumir una obra que merezca la atención de los lectores.

- Cumpliendo sus afirmaciones, sobre los vínculos entre sus primeras lecturas y su obra de creación, apreciamos todo un homenaje a *Don Quijote de la Mancha* en *Viaje con Clara por Alemania* y una presencia de elementos esenciales de *Lazarillo de Tormes* en *Años lentos*. **¿Es agradecimiento?**

¿Es reconocimiento de la vigencia y de la actualidad de nuestros clásicos?

Hay sobre todo amor por esas obras, también identificación y complicidad sentimental con sus protagonistas. Se añade, en efecto, la gratitud, así como un deleite literario que renuevo con cierta periodicidad. ¿Reconocimiento? Pues también, aunque siento que la palabra se me queda corta. He escrito libros, capítulos, pasajes, en directo diálogo con las obras clásicas mencionadas en la pregunta y también con otras.

- En *Las letras entornadas*, gracias a la proximidad de Aramburu-narrador con el Aramburu autor, percibimos una intención de verbalizar los principios literarios que sustentan su obra. **¿Debemos leerlo en esa clave?**

Pues sí, yo invito a leer mis reflexiones desde lo que usted llama esa clave. De hecho, la idea inicial del libro contemplaba la posibilidad de dar mi idea particular de la literatura a partir de la reflexión de obras ajenas. Después introduje unos textos intermedios de clara intención autobiográfica y una armazón narrativa. Eso es todo.

-Desde el comienzo de *Las letras entornadas*, desde las primeras conversaciones con el Viejo, percibimos la necesidad de un interlocutor. **¿Qué función le otorga al lector en el proceso creativo?**

¿Está presente durante la escritura?

El lector, aunque no lo sepa, está presente en mi cuarto de trabajo, sentado justo enfrente. ¿Qué lector? No lo sé. Ninguno en concreto. No comparto la idea de que uno escribe para sí mismo. Yo no lo hago. De hacerlo no me tomaría la molestia de escribir ordenadamente ni de respetar las normas ortográficas y gramaticales. En todo momento trato de prever los efectos que en el posible lector obrarán mis escritos. Pensando en él adopto una sintaxis u otra, ralentizo la narración o la acelero, introduzco estos o los otros detalles. Como los cocineros, yo trabajo para quien desee probar mis guisos literarios.

- En esta misma obra, *Las letras entornadas*, dedica parte de sus reflexiones al comentario crítico sobre diferentes lecturas. Así se manifiesta lector, crítico y creador. **¿Qué papel considera que debería desempeñar la crítica en el mundo de la cultura?**

¿Y el creador?

Yo distingo estrictamente entre la crítica, que concibo como un servicio orientativo dirigido a los posibles lectores, y el estudio, que identifico con el arte de la comprensión y de la interpretación. Como escritor, la crítica no me sirve para nada, puesto que llega a mí cuando la obra en cuestión ya se ha publicado y no la puedo limpiar de errores y defectos. Hay, no obstante, una crítica que considero indispensable. Es la de los amigos que sin pelos en la lengua juzgan mis escritos en privado, antes de su publicación. En cuanto al creador, me acojo al dicho: zapatero a tus zapatos. Que trabaje con empeño y esmero a fin de lograr obras digna de la atención de nuestros congéneres.

- Sobre su trabajo de escritor: **¿Cuáles son las fases previas a la redacción de una obra?**

Primero, el vaciado del cerebro a fin de reservar el mayor espacio mental posible para la nueva obra. Segundo, paciencia, disciplina y elección de un método adecuado de trabajo hasta culminar el monstruo, que es como llamo a la primera versión completa no definitiva. Por último, la fase que a mí más me gusta, la de las correcciones y retoques.

¿Cuenta con todos los elementos desde el principio?

Me basta con decidir los cinco que considero esenciales. Ninguno de ellos consiste en el argumento. Su puesto lo ocupa un motivo generador de episodios que actúa en todo momento como hilo conductor. No empezaré una novela sin tener claridad sobre la perspectiva de la narración; tampoco sin haber decidido su estructura general, que es algo así como el cauce por donde ha de fluir la corriente verbal. Al narrador o los narradores les pido que transmitan una determinada personalidad a la escritura. Por último, elijo un registro lingüístico específico, que varía de unas novelas a otras, así

como el elenco de personajes principales. Por supuesto que durante el proceso de creación se pueden modificar todas estas decisiones.

¿En qué fase se plantea los mecanismos de verosimilitud?

Desde la primera palabra de la novela uno ha de hacer lo posible por que la ilusión de la verdad oculte a los ojos del lector la evidencia de los símbolos, el papel o la pantalla, las convenciones literarias.

¿Influyen las lecturas del momento?

Influye todo. Una novela no se escribe por regla general en el curso de una noche. El escritor la lleva dentro de su cabeza durante meses, no raramente durante años, y es natural que él permanezca atento a cuanto ocurre a su alrededor por si pudiera encontrar algo de provecho para su libro. Entre estos posibles acontecimientos figuran sus lecturas.

¿Los Apuntes de Años lentos se parecen a sus apuntes?

Completamente. Son el tipo de apuntes que tomo de costumbre, en el mismo estilo, en idéntico tono.

¿Cuándo y cómo corrige?

Corregir es para mí la parte más gozosa del trabajo. Sé que otros compañeros de letras sufren al llegar a la fase de la tarea más próxima a la versión final; yo, no. Diría incluso que me considero más un corrector que un escritor.

- Si tuviéramos que sintetizar los elementos que singularizan su escritura, anotaríamos la variedad formal y temática de sus textos, la constante imaginación, la precisión y el esmero en el uso de la palabra, el ejercicio de la memoria y la recuperación del recuerdo como procedimiento, la presencia del humor en sus múltiple facetas, la mirada perpleja y sensible ante lo cotidiano y lo minúsculo, el compromiso con lo humano y la conciencia de la muerte.

Es una síntesis abierta que llega después de una lectura gozosa. **¿Qué añadiría?**

Pues que las posibles virtudes que se puedan asociar a los resultados de mi trabajo no valdrían nada si no estuvieran orientadas a dar gusto y emocionar a otras personas, a las que ni siquiera llegaré a conocer. No tengo, por otra parte, la impresión de haberlo dicho todo; antes al contrario, con cada libro que emprendo me invaden las dudas, la incertidumbre, la inseguridad, que se apoderaban de mí cuando era aquel adolescente que un día ya lejano tomó la decisión de consagrar su vida a convertirse en escritor de literatura.

Muchísimas gracias. Con el regalo de su palabra aplazamos la reflexión para las obras que nos esperan.

7. Bibliografía

1. OBRAS DE ARAMBURU

1.1. LIBROS

Aramburu, F. (1993). *Bruma y conciencia. Lambroa eta kontzientzia*. Leioa, Vizcaya: Universidad del País Vasco.

_____ (1996). *Fuegos con limón*. Barcelona: Tusquets.

_____ (1997). *No ser no duele*. Barcelona: Tusquets.

_____ (1998). *El ladrón de ladrillos*. Madrid: SM.

_____ (2000). *Juicios finales*. Ávila: Librería Senén.

_____ (2000). *Los ojos vacíos*. Barcelona: Tusquets.

_____ (2002). *El artista y su cadáver*. Barcelona: Tusquets.

_____ (2003). *El trompetista del Utopía*. Barcelona: Tusquets.

_____ (2003). *Mariluz y los niños voladores*. Madrid: SM.

_____ (2004). *Vida de un piojo llamado Matías*. Barcelona: Tusquets.

_____ (2005). *Bami sin sombra*. Barcelona: Tusquets.

_____ (2006). *Los peces de la amargura*. Barcelona: Tusquets.

_____ (2010). *Viaje con Clara por Alemania*. Barcelona: Tusquets.

_____ (2010). *Yo quisiera llover*. Madrid: Demipage.

_____ (2011). *El vigilante del fiordo*. Barcelona: Tusquets.

_____ (2012). *Años lentos*. Barcelona: Tusquets.

_____ (2013). *La gran Marivián*. Barcelona: Tusquets.

_____ (2013). *Mari Luz y sus extrañas aventuras*. Madrid: Demipage.

_____ (2014). *Ávidas pretensiones*. Barcelona: Seix Barral.

_____ (2015). *Las letras entornadas*. Barcelona: Tusquets.

1.2. RELATOS

Aramburu, F. (1998). "Necesidad de gloria", *La expedición*, nº 5, Zaragoza, junio de 1998, pp.43-48.

- _____ [et al.] (2008). *La España que te cuento*. Madrid: Funambulista.
- _____ (1999). "Karnaba", *El País*, Madrid, 09-08-1999, p.11.
- _____ (2000). "El peso de la palabra", *El Cultural. El Mundo*, Madrid, 20-12-2000.
- _____ (2001). "Los limones", *Revista de Occidente*, nº 243, Madrid, julio-agosto de 2001, pp.126-136.
- _____ (2001). "Orígenes lingüísticos de algunas de mis dolencias", *Ipar atea*, nº 1, Bilbao, p.55.
- _____ (2002). "Función", *El Cultural. El Mundo*, Madrid, 13-03-2002, p.8.
- _____ (2002). "Flor del bosque", *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp.13-28.
- _____ (2002). "Un hueso de ciruela", *UD*, nº 76, Servicio de publicaciones de la Universidad de Deusto, octubre-diciembre de 2002, pp.23-24.
- _____ (2004). "Bami", *Granta*, nº1, Barcelona, invierno-primavera de 2004, pp.263-292.
- _____ (2004). "Crónica del impagado", *La Clave*, nº 171, Madrid, 23-29 de julio de 2004, pp.95-97.
- _____ (2010). "Culo subido", *Culo subido y otros relatos de humor*, Zarautz: Alberdania.
- _____ (2013). *Somos Patxi*. Pamplona: Clínica Universidad de Navarra.

1.3. ARTÍCULOS

- Aramburu, F. (1995). "Relectura de Las ciegas hormigas de Ramiro Pinilla", *Mundaiz*, nº 49, San Sebastián: Universidad de Deusto, enero-junio de 1995, pp. 59-70.
- _____ (1996). "El gran torbellino del mundo", en Félix Maraña (ed.). *Reelección de Pío Baroja*. San Sebastián: Bermingham, pp.135-141.
- _____ (1996). "Luis Álvarez Piñer, el poeta que fue secreto", *Mundaiz*, nº 51, San Sebastián: Universidad de Deusto, enero-junio de 1996, pp.105-112.
- _____ (1997). "El primer libro", *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, Madrid, 26-04-1997, p.24.
- _____ (1997). "Pequeña magnitud", *Los pliegos del Norte*, separata de *Boletín de ficciones*, nº 2, Bilbao, invierno 97/98.

- _____ (1998-2015). Artículos. *El País*. Versión electrónica disponible en: <http://www.elcultural.com/buscavan.aspx>. Autor: Aramburu, Fernando. Fecha de último acceso: 07-10-2015.
- _____ (1998). "¿Por qué matamos?", *El País*, Madrid, 24-02-1998, p.13.
- _____ (1999). "Acerca de la unidad de este mundo. Vicente Aleixandre, *La destrucción o el amor* (1932-1933)", *ABC Cultural*, Madrid, 22-05-1999.
- _____ (1999). "Pequeña magnitud", *Elgacena*, nº 21, Estella, octubre 1999, p.5.
- _____ (2000-2015). Artículos. *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*. Versión electrónica disponible en: http://elpais.com/autor/fernando_aramburu/a/. Fecha de último acceso: 07-10-2015.
- _____ (2000). "Pequeña magnitud", *Pérgola*, nº 94, suplemento cultural de *Bilbao*, nº 136, marzo de 2000, p.12.
- _____ (2001). "Cómo describo a mis personajes", *El Ciervo*, nº 602, Barcelona, mayo de 2001, pp.36-37.
- _____ (2001). "El gozo de releer", *El Mundo*, Madrid, 29-01-2001, pp.4-5.
- _____ (2001). "El injusto olvido de Gabriel Celaya", *El Mundo*, Madrid, 27-06-2001, pp.12-13.
- _____ (2001). "Fernando Aramburu entrevista a Fernando Aramburu. ¿Qué pinta un poeta en un consejo de ministros?", *Pérgola*, nº 109, suplemento cultural de *Bilbao*, nº 151, junio de 2001, p.4.
- _____ (2001). "La librería Lagun", *El Mundo*, Madrid, 06-08-2001, p.4.
- _____ (2001). "Los diarios de Victor Klemperer", *El Mundo*, Madrid, 10-04-2001.
- _____ (2001). "Los funerales periódicos de la novela", *El Mundo*, Madrid, 26-10-2001.
- _____ (2001). "Pequeña magnitud", *El Ciervo*, nº 609, Barcelona, diciembre de 2001, p.17.
- _____ (2001). "Pequeña magnitud", *Pérgola*, nº 108, suplemento cultural de *Bilbao*, nº 150, junio de 2000, p.1.
- _____ (2002). "13 aforismos 13", *Pérgola*, nº 120, suplemento cultural de *Bilbao*, nº 162, julio de 2002, p.14.
- _____ (2003). "Comala, peor que el infierno", *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, Madrid, 03-07-2003, p.5.

- _____ (2003). "El jefe de la literatura alemana". *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, 18-09-2003.
- _____ (2003). "Los pensamientos arrojados de Fernando Aramburu", *El Ciervo*, nº 622, Barcelona, enero de 2003, pp.36-37.
- _____ (2003). "Pequeña magnitud", *Elgacena*, nº 22, Estella, diciembre de 2003, pp.13-15.
- _____ (2003). "Sobrellevo mi vulgaridad", *El Ciervo*, nº 628-629, Barcelona, julio-agosto de 2003, p.7.
- _____ (2004). "¿Flojea la literatura erótica?", *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, 15-04-2004.
- _____ (2004). "La novela, un género habitado", en Santos Sanz Villanueva (ed.). *La novela española ante el siglo XXI*, Madrid: Centro Cultural de la Villa, pp.225-228.
- _____ (2005). "Complicidad con el Quijote". *El Fingidor. Revista de cultura de la Universidad de Granada*, Año VI, nº 26, septiembre-diciembre, 2005, pp. 30-31.
- _____ (2005). "En recuerdo de Imanol", *El Diario Vasco*, San Sebastián, 25-06-2005, p.26.
- _____ (2005). "Hacer leer a un niño sin romperlo". *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, 29-09-2005.
- _____ (2006). "Perseverancia". *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, 16-03-2006.
- _____ (2007). Epílogo de las *Obras completas* de W. Borchert. Pamplona: Laetoli.
- _____ (2009). "Casanova, genio malogrado". *Diario Sur*, 05-12-2009. Versión electrónica disponible en: <http://www.diariosur.es/20091205/cultura/casanova-genio-malogrado-20091205.html>. Fecha de último acceso: 23-08-2015.
- _____ (2009). Prólogo a la obra *Thomas Mann y la música* de Blas Matamoro (2009). San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Singulares.
- _____ (2009). "Terrorismo y mirada literaria". *Claves de la razón práctica, Pensamiento / política*, nº 190, marzo 2009, pp. 4-6.
- _____ (2010). "Cuentos elusivos de Pilar Adón". *Diario Sur*, 25-09-2010. Versión electrónica disponible en: <http://www.diariosur.es/20091205/cultura/casanova-genio-malogrado-20091205.html>. Fecha de último acceso: 31-08-2015.
- _____ (2010). "El episodio del fiacre". *Ababol. La Verdad de Murcia*, 13-03-2010.

_____ (2010). "Propiedades duraderas del cuento". *Diario Sur*, 29-05-2010. Versión electrónica disponible en: <http://www.diariosur.es/v/20100529/cultura/propiedades-duraderas-cuento-20100529.html>. Fecha de último acceso: 29-08-2015.

_____ (2011). "Blas de Otero, de Dios al hombre". *Diario Sur*, 14-05-2011. Versión electrónica disponible en: <http://www.diariosur.es/v/20110514/cultura/blas-otero-dios-hombre-20110514.html>. Fecha de último acceso: 03-09-2015.

_____ (2011). "Aproximación a Ignacio Aldecoa". Encinar, Á. y Valcárcel, C. (eds.): *Ignacio Aldecoa. Maestro del cuento*, Madrid: México, Edaf, 2011, pp. 21-25.

_____ (2011). "La literatura y los que la leen", *El País*, Madrid, 08-10-2011.

_____ (2011). "Una meditación sobre poesía". *Diario Sur*, 22-01-2011. Versión electrónica disponible en: <http://www.diariosur.es/v/20110122/cultura/meditacion-sobre-poesia-20110122.html>. Fecha de último acceso: 05-09-2015.

_____ (2012). "El arroz de la novela". *escritoresdeuskadi.es*, 19-02-2012. Versión electrónica disponible en: <http://www.escritoresdeuskadi.com/es/49-colaboraciones/colaboraciones-en-prensa/575-el-arroz-de-la-novela>. Fecha de último acceso: 07-09-2015.

_____ (2012). "Un baile con Colometa", *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, 18-05-2012.

_____ (2014). "El diario de Juan Gracia Armendáriz". *Diario Sur*, 26-06-2010. Versión electrónica disponible en: <http://www.diariosur.es/v/20100626/cultura/diario-juan-gracia-armendariz-20100626.html>. Fecha de último acceso: 10-09-15.

2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA DE FERNANDO ARAMBURU

Almagia, K. (2001). "Fernando Aramburu, escritor: 'Procuro emprender proyectos que me exijan mucho'". *Gara*, San Sebastián, 11-10-2001.

Álvarez, G. (2005). "Vistas desde la azotea". *Pérgola*, nº 147, suplemento cultural de *Bilbao*, nº 189, enero de 2005.

Aramendia, R. (2003). "Entrevista con Fernando Aramburu Irigoyen, escritor. 'La recompensa genuina del escritor es emocionar'". *Diario de Navarra*, 24-04-2003, p.43.

Araujo, I, S. (2005). "Fernando Aramburu vuelve a Antíbulas en su última novela, *Bami sin sombra*". *Deia*, Bilbao, 24-05-2005.

- Avilés Zugasti, A.J. (2005). "Fernando Aramburu: 'Los cuentos están destinados a degustadores y entendidos'". *Málaga hoy*, Málaga, 02-01-2005, p.54.
- Ayala-Dip, J. E. (1997). "Personajes absolutamente surrealistas". *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, Madrid, 01-02-1997, p.10.
- _____ (2002). "Primeras tentativas estilísticas. *El artista y su cadáver*". *Qué leer*, Madrid, 26-04-2002, p.76.
- _____ (2003). "Una encrucijada moral". *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, Madrid, 26-04-2003, p.7.
- Azancot, N. (2003). "Fernando Aramburu". *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, Madrid, 22-11-2000, pp.14-16.
- Barrantes, A. (2003). "El trompetista del Utopía". *El Ciervo*, nº 628-629, Barcelona, julio-agosto, 2003, p.7.
- Beceiro, P. (2014). Entrevista a Fernando Aramburu. Versión electrónica disponible en: <http://www.rtve.es/noticias/20140322/fernando-aramburu/894660.shtml>. Fecha de último acceso: 13-06-15
- Busutil, G. (2014). "Entrevista con Fernando Aramburu. Premio Bibliotecas". *Mercurio: panorama de libros*, nº 159, pp.22-27.
- Charcán, J. L. (2000). "Crónica de un aprendizaje". *La Razón*, Madrid, 03-11-2000.
- Comas, J. (1997). "Fernando Aramburu: 'Dominar un idioma y su buen uso debe ser una fiesta continua'". *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, Madrid, 01-02-1997, p.10
- Díaz de Guereñu, J. M. (1993). "Entrevista con Fernando Aramburu", en Aramburu, A. (1993). *Bruma y conciencia*. Leioa: Universidad del País Vasco, pp.467-480.
- _____ (1993). "La palabra entregada: la poesía de Fernando Aramburu". *Mundaiz*, nº 45, San Sebastián: Universidad de Deusto, pp.69-80.
- _____ (1996). "La apuesta de la novela". *Letras de Deusto*, nº 72, Bilbao, julio-septiembre, 1996, pp.109-124.
- _____ (1996). "Fuegos con limón de Fernando Aramburu; de espejismos y desengaños". *Mundaiz*, nº 52, San Sebastián: Universidad de Deusto, julio-diciembre, 1996, pp.117-134.
- _____ (1997). "Recuento de dolores y esperanzas: los relatos de Fernando Aramburu". *Mundaiz*, nº 54, San Sebastián: Universidad de Deusto, julio-diciembre, 1997, pp.117-134.

- _____ (1998). "Colección de dificultades". *Revista de libros*, nº 16, Madrid, abril, 1998, p.45.
- _____ (1999). *Cloc. Historias de Arte y Desarte (1978-1981)*. Madrid: Hiperión.
- _____ (2000). "Los ojos vacíos de Fernando Aramburu: memoria de la inocencia y la maldad". *Mundaiz*, nº 60, San Sebastián: Universidad de Deusto, julio-diciembre, 2000, pp.81-104.
- _____ (2001). "Los ojos vacíos: el inocente en su ciudad". *Pérgola*, nº 112, suplemento cultural de *Bilbao*, nº 154, noviembre, 2001, p.11.
- _____ (2003). "La vida breve de Benny Lacun según Fernando Aramburu". *Mundaiz*, San Sebastián: Universidad de Deusto, nº 6, julio-diciembre, 2003, pp.35-52.
- _____ (2004). "Fernando Aramburu: Vida de un piojo llamado Matías". *Mundaiz*, nº 66, San Sebastián: Universidad de Deusto, julio-diciembre, 2003, pp.35-52.
- _____ (2005). *Fernando Aramburu, narrador*. San Sebastián: Universidad de Deusto.
- _____ (2005). "Bami sin sombra". *Mundaiz*, nº 69, San Sebastián, enero-junio, 2005, pp.135-138.
- _____ (2005). "Otros relatos de Fernando Aramburu". *Letras de Deusto*, vol. 35, nº 108, pp.211-226.
- _____ (2005). "Los seres en que viví". *Revista de libros*, nº 99, Madrid, marzo de 2005, p.44.
- _____ (2007a). "Intimidad del daño: Las víctimas del terrorismo en Los peces de la amargura de Fernando Aramburu". *Monteagudo*, nº 12, pp. 185-196.
- _____ (2007b). "Fernando Aramburu: 'Para lograr una ilusión verídica de realidad hace falta imaginación'". *Papeles de Zabalandia*, nº1, Vitoria, mayo de 2007, pp.67-73.
- _____ (2007c). "De algo triste: Los peces de la amargura de Fernando Aramburu". *Revista de Occidente*, nº 312, Madrid, mayo de 2007, pp.124-141.
- Esteban, I. (2005). "'Ya no soy un paria'. El donostiarra Fernando Aramburu gana el Premio Euskadi de Literatura con su novela *Los ojos vacíos*". *El Correo*, Bilbao, 29-05-2005.
- Eusebio, C. (2013). "Fernando Aramburu". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 761, pp.145-156.
- Ezquerria, I (2005). "Radiante humor negro". *Territorios*, suplemento cultural *El Correo*, Bilbao, 26-11-1997, p.8.

_____ (2005). "Fernando Aramburu y un relato alegórico". *Territorios*, suplemento cultural *El Correo*, Bilbao, 11-05-2005, p.8.

Ezquiaga, M. (2002). "Fernando Aramburu: 'Cada hombre es un bosque de árboles distintos'". *El Diario Vasco*, San Sebastián, 28-02-2002, p.63.

Fernández de la Sota, J. (2001). "Aramburu, ese raro". *Pérgola*, nº 12, suplemento cultural de *Bilbao*, nº 154, noviembre de 2001, p.11.

García, A. (2001). "Literatura precisa y de calidad". *EL Diario Vasco*, San Sebastián, 11-10-2001.

García-Posada, M. (2000). "Descenso a lo inhumano". *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, Madrid, 02-12-2000.

Goñi, J. (1998). "Una mirada descarnada". *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, Madrid, 10-01-1998, p.8.

Gracia Armendáriz, J. (1996). "Fuegos con limón". *Heraldo de Huesca*, 15-11-1996.

_____ (2003). "El trompetista". *Diario de Navarra*, Pamplona, 16-03-2003.

Herrero, R. (2001). "Fernando Aramburu: Me pasé a la prosa, pero no al bando contrario de los poetas". *El Diario Vasco*, San Sebastián, 11-10-2001.

_____ (2003). "Fernando Aramburu, escritor: 'Que mi humor sea corrosivo o no depende del pellejo del que me lee'". *El Diario Vasco*. San Sebastián, 12-02-2003.

_____ (2005). "Madurez extraña". *El Diario Vasco*, San Sebastián, 27-05-2005.

_____ (2015). Entrevista con Fernando Aramburu. Versión electrónica disponible en: <http://www.diariovasco.com/culturas/libros/201501/29/fernando-aramburu-continuo-disponiendo-20150129001137-v.html>. Fecha de último acceso: 20-03-2015.

Irazoki, F. J. y L'Oyer, B. (1993). "Fernando Aramburu, la literatura como acto de fe". *Paréntesis*, nº 3, Vitoria, verano de 1993, pp.65-70.

Irazoki, R. J. (1996). "La prosa de Aramburu". *Diario 16*, Madrid, 02-11-1996.

Jurado Morales, J. (2013). "Los Años lentos de Fernando Aramburu". *Insula*, nº 795, pp.36-37.

Kortazar, J. (2003). "El trompetista del Utopía". *El País*, edición del País Vasco, 23-04-2003.

Landaburu, A. (2010). "Entrevista con Fernando Aramburu". *El País*, 06-03-2010.

- Lozano, A. (2003) "Fernando Aramburu, estrella distante". *Qué leer*, nº 74, Barcelona, febrero de 2003, pp.60-63.
- Martín Nogales, J.L. (2000). "Escenarios de la crueldad". *El Diario Vasco*, San Sebastián, 30-11-2000, p.12.
- Masoliver Ródenas, J.A. "Absurda como la sociedad que retrata". *La Vanguardia*, Barcelona, 01-11-2000.
- ____ "La consagración de un novelista". *La Vanguardia*, Barcelona, 08-12-2000.
- Méndez, C. (2003). "Un maestro de la tragicomedia". *Expansion*, Madrid, 23-04-2003.
- Merino, J.M. "Fernando Aramburu: Fuegos con limón". *Revista de libros*, nº 7-8, Madrid, julio-agosto de 1997, p.80.
- Moyano, A. (2000). "Fernando Aramburu, escritor: 'Creo en el escritor como modelo de conducta'". *El Diario Vasco*, San Sebastián, 24-11- 2000.
- Plaza, J.M. (2015). "Fernando Aramburu, en primer plano". *El Mundo*, Madrid, 07-08-2015.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2010). "Contraviaje". *ABC Cultural*, Madrid, 27-03-2010.
- ____ (2011b). "El lado de las víctimas". *ABC Cultural*, Madrid, 25-03-2011.
- ____ (2012). "Como Lázaro de Tormes". *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*. Madrid, 13-03-2012, p.12.
- ____ (2013). "Aramburu, Fábula utópica". *ABC Cultural*, Madrid, 29-06-2013.
- ____ (2014). "Fernando Aramburu se ríe del Parnaso". *ABC Cultural*, Madrid, 22-03-2014.
- ____ (2015). "Las letras entornadas: el lector que hay en Fernando Aramburu". *ABC Cultural*, Madrid, 06-02-2015.
- Rivas Hernández, A. (2009). "Modos de contar la barbarie en *Los peces de la amargura*, de Fernando Aramburu". *Letras de Deusto*, nº 125, vol.39, pp. 223-231.
- Ruiz Garzón, R. (2003). "Aramburu. Vuelve el escritor ausente". *La Razón*, Madrid, 28 de febrero de 2003, pp.33-34.
- Rodríguez, L. (2015). "Periodista digital entrevista al autor de 'Las letras entornadas'". *Periodista digital*. 10 de marzo de 2015. Versión electrónica disponible en: <http://www.periodistadigital.com/ocio-y-cultura/libros/2015/03/10/fernando->

[aramburu-terrorismo-san-sebastian-alemania-letras-entornadas.shtml](#). Fecha de último acceso: 20-10-15.

Sánchez Alonso, F. "La palabra exacta". *Clarín*, nº 44, Oviedo, marzo-abril de 2003, pp.66-67.

Sanz Villanueva, S. (1998). "Sabores del mal y la muerte". *La Esfera*, suplemento cultural de *El Mundo*, Madrid, 31-01-1998.

_____ (2001). "Fábula moral". *Revista de libros*, nº 51, Madrid, marzo de 2001, p.48.

Senabre Sempere, R. (2000). "Los ojos vacíos". *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, Madrid, 22-11-2000.

_____ (2003). "El trompetista del Utopía". *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, Madrid, 27-02-2003.

_____ (2006). "Los peces de la amargura". *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, Madrid, 07-09-2006.

_____ (2010). "Viaje con Clara por Alemania". *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, Madrid, 26-02-2010.

_____ (2011). "El vigilante del fiordo". *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, Madrid, 27-05-2011.

_____ (2012): "Años lentos". *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, Madrid, 03-02-2012.

_____ (2013). "La gran Marivián". *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, Madrid, 26-04-2013.

_____ (2014). "Ávidas pretensiones". *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, Madrid, 21-03-2014.

_____ (2015). "Las letras entornadas". *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, Madrid, 23-01-2015.

Sierra, E. (2004). "Estanterías infantiles". *Territorios*, suplemento cultural de *El Correo*, Bilbao, 15-12-2004, pp.6-7.

Valencia, R. (2001). "Fernando Aramburu, escritor genial". *El Mundo*, Madrid, 13-04-2001.

Vallín, P. (2012). "Fernando Aramburu: 'La función del escritor no es la verdad histórica'". *La Vanguardia*, Barcelona, 08-05-2012.

Zabaleta, C.E. (1998). "Como una melodía". *Renacimiento*, nº 19-20, Sevilla, primavera de 1998, pp.67-68.

Zubieta, B. (2013). Entrevista al escritor Fernando Aramburu. EITB, Programa Forum. Versión electrónica disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EiLc-mI4dO8>. Fecha de último acceso: 08-04-15.

3. ESTUDIOS DE LITERATURA Y TEORÍA LITERARIA

Abad Nebot, F. (2001). *Teoría de la novela y novela española*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Adorno, T.W (2003). "El ensayo como forma". *Notas sobre Literatura. Obra completa*. vol.11, Madrid: Akal.

Agostinho de la Torre, M. (2001). "Sintaxis coloquial en 'Conversación en la catedral' de Mario Vargas Llosa". *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna*. Rolf Eberenz (ed.). Madrid: Verbum. pp. 129-139.

Albaladejo Mayordomo, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructuras narrativas. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universidad.

_____ (1988). "Semántica y sintaxis del texto retórico: *inventio, dispositio y partes orationis*". *Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, 5, 1988-1989. pp. 9-15.

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Albuquerque-García, L. (2006). "Los 'libros de viajes' como género literario", en: Lucena Giraldo, Manuel y Juan Pimentel (eds.). *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid: Consejo Superior de investigaciones científicas, pp. 67-87.

_____ (2011). "El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género". *Revista de literatura*, enero-junio, vol. LXXIII, pp. 15-34.

Almarcegui, P. (2008). "Viaje y literatura: elaboración y problemática de un género". *Letras*, pp. 57-58.

Alonso, S. (2003). *La novela española en el fin de siglo, 1975-2001*. Madrid: Marenostrium.

Alter, R. (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: U. of California.

Álvarez Méndez, N. (2002). *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales.

- Andres-Suárez, I., Navajas, G. (eds.)(1998). *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*. Madrid: Editorial Verbum.
- Arcocha, S. A., Lluch, P. J., y Olaziregi, A. M. J. (2010). *En el taller del escritor: Génesis textual y edición de textos*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Arcos Pereira, T. (2008). "De Cicerón a Erasmo: la configuración de la epistolografía como género literario". *Boletín Millares Carlo*, nº 27. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Asociado UNED, pp. 347-400.
- Aristóteles (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Aullón de Haro, P. (2005). "El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros", en Cervera, V., Hernández, B. y Adsuar M.D. (eds.) *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Ayala, F. (1984). *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa: (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- _____ (1990). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Baquero Goyanes, M. (1970). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta.
- Baroja, P. (1978). *La intuición y el estilo*. Madrid: Biblioteca Nueva
- Barrenechea, A. M. (1990). "La epístola y su naturaleza genérica". *Dispositio*, vol. XV, nº 39, Departament of Romance Languages, University of Michigan, pp. 51-65.
- Barthes, R. (1982). *Análisis estructural del relato*. México: Premia editora.
- _____ (1993). *Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de France / El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI.
- _____ (1994). "El efecto de realidad". *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Beltrán Almería, L. (1996). "Las estéticas de los géneros epistolares". *1616 X*, pp. 239-246.
- _____ (1992). *Las palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.

- Bergez, D. (1989). *L'explication de texte littéraire*. Paris: Bordas.
- Beristáin, H. (1988). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, S.A.
- Besa Camprubí, C. (2014). "El ensayo en la teoría de los géneros". *Castilla. Estudios de Literatura*, 5. pp. 101-123. Versión electrónica disponible en: <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/293/334> Fecha de último acceso: 16-09-15.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario: Introducción de Anna Poca*. Barcelona: Paidós.
- Bobes, M. C. (1992). *El diálogo*. Madrid: Gredos
- _____ (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- Bobes, M.C., Baamonde, G. y Cueto, M. (1995). *Historia de la teoría literaria*. Madrid: Gredos
- Booth, W.C. (1978). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Ensayo.
- _____ (1989). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Borges, J.L. (1983). *El Aleph*. Barcelona: Seix Barral.
- Bourneuf, R. y Ouellet, R. (1983). *La novela*. Barcelona: Ariel.
- Bueno Martínez, M. (2002). "Quince años de literatura vasca en castellano (1985-2000)". *Revista internacional de los estudios vascos*, 47, 1, pp. 11-34. Versión electrónica disponible en <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/47/47011034.pdf>. Fecha de último acceso: 9-09-15.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Calvino, I. (2008). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Carrizo Rueda, S. (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Catelli, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Cebrián Herreros, M. (1992). *Géneros informativos audiovisuales*. Madrid: Ciencia 3, 1992.
- Cervera, S. V., Hernández, B., y Adsuar, M. D. (2005). *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Cervantes, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Crítica: Barcelona.
- Champeau, Geneviève (2004). *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*. Madrid: Verbum.

- Champeau, G. [et al.] (eds.) (2011). *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Ciplijauskaitė, B. (1998). "La construcción del yo y la historia en los epistolarios". *Monteagudo*, nº 3, pp. 61-72.
- Cirlot, J.E. (1998). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- Cohn, Dorrit (2001). *Le propre de la fiction*. Paris: Seuil.
- Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- De Man, Paul (1991). "La autobiografía como desfiguración". *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Suplementos Anthropos, nº 29, diciembre, pp. 113-118.
- Doll, C. D. (2002). "La carta privada como práctica discursiva: Algunos rasgos característicos". *Revista Signos*, V.35. nº 51-52, pp. 33-57. Versión electrónica disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342002005100003&lng=es&tlng=es.10.4067/S0718-09342002005100003. Fecha de último acceso: 13-03-15.
- Dolezél, L. (1999). *Estudios poética y teoría de la ficción*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Domínguez Caparrós, J. (2002). *Teoría de la literatura*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- Dotras, A. M. (1994). *La novela española de metaficción*. Madrid: Júcar.
- Durán Giménez-Rico, I. (1993). "¿Qué es la autobiografía? Respuestas de la crítica europea y americana". *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense 1* Madrid: Complutense. pp. 69-82.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- _____ (1986). *Il nome della rosa*. In *Appendice Postille a "In nome della rosa" di Umberto Eco*. Milano: Bompiani.
- Encinar, Á. y Valcárcel, C. (eds.) (2011). *Ignacio Aldecoa. Maestro del cuento*, Madrid: México, Edaf.
- Escandel Vidal, M. V. (1996). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.
- García Berrio, A. (1989). *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- García Berrio, A. y Hernández Fernández, T. (2004). *Crítica literaria: Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra.

- García Viñó, M. (2005). *Teoría de la novela*. Rubí: Anthropos Editorial.
- Garrido Domínguez, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Garrido Gallardo, M. A. y Todorov, T. (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- Garrido Gallardo, M. A., Garrido, Domínguez, A., y García Galiano, A. (2000). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- Genette, G. (1989a). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona: Taurus.
- ____ (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2001). *Umbrales*. México D.F: Siglo veintiuno.
- Goethe, J. (2009). *Viaje a Italia*. Barcelona: Zeta.
- Gómez –Martínez, J.L. (1991). *Teoría del ensayo*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Gómez Trueba, T. (2007). “El nuevo género de las novelas anti-género”. http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol4-1/contentParagraph/0/content_files/file1/GomezTrueba2.pdf. Fecha de último acceso: 08-04-15.
- ____. (2009). “Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y ‘novela’ contemporánea”. *Ínsula*, nº 754, pp. 2-5.
- Goytisolo, L. (2000). *Diario de 360º*. Barcelona: Seix Barral.
- Gracia García J. (ed.) (2000). *Historia y crítica de la literatura española: 1975-2000. Primer suplemento*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Gracia García, J., Ródenas de Moya, D. y Mainer, J.-C. (2011). *Historia de la literatura española 7*. Barcelona: Crítica.
- Gracia García, J., Ródenas de Moya, D. (eds.) (2015). *Ondulaciones: El ensayo literario en la España del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana.
- Grivel, C. (1973). *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*. LaHaye-Paris: Mouton.
- Guelbenzu, J. M. (2002). *¿Otro camino para la novela?*. Cuenca: Centro de Profesores y Recursos de Cuenca.

Guillén, C. (1957). "La disposición temporal del Lazarillo de Tormes". *Hispanic Review*, vol. XXV, Philadelphia, pp. 264-279.

_____ (1998). *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.

_____ (2003). "La plurinovela". *Arbor* CLXXVI, 693, pp. 1-16. Versión electrónica disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es>. Fecha de último acceso: 08-06-15.

_____ (2007). *De leyendas y lecciones: Siglos XIX, XX y XXI*. Barcelona: Crítica.

Gusdorf, G. (1991). "Condiciones y límites de la autobiografía". *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Suplementos Anthropos, nº 29, diciembre, pp. 9-18.

Hamon, P. (1973). "Un discours contraint". *Poétique*, 12, pp. 465-487.

Heine, H. (1920). *Cuadros de viaje* (tomo I), *El Viaje al Harz*. Madrid: Calpe.

Herrnstein Smith, B. (1978). *On the Margins of Discourse*. Chicago: The University of Chicago Press.

Holloway, V. R. (1999). *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española, (1967-1995)*. Madrid: Fundamentos.

Hutcheon, L. (1984). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York & London: Methuen.

Iser, W. (1980). *The Implied reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

_____ (1987). *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.

Juaristi, J. (1988a). "Literatura: el fracaso de una política cultural". *Cuenta y Razón*, nº 33, Enero; pp.13-20

_____ (1988b). "Cien años de literatura española en el País Vasco". *Letras de Deusto*, nº 40, marzo; pp. 5-31.

Kortazar, J. (2002). "Salida al exterior". *El País (País Vasco)*, 14-03-2002.

Kristeva, J. (1981). *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen.

Kundera, M. (2001). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.

Lázaro Carreter, F. (1978). "Lazarillo de Tormes" en *la picaresca*. Barcelona: Ariel.

Lejeune, Ph. A. (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Senil.

_____ (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endimiión.

- Lodge, D. (1999). *El arte de la ficción: Con ejemplos de textos clásicos y modernos*. Barcelona: Península.
- López Eire, A. (1997). *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. Madrid: Arco/Libros.
- Lotman, I. (2011). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo
- Loureiro, A. G. (2000). "Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible". *Anales de Literatura española*. Universidad de Alicante, nº 14, 2000-2001, Serie monográfica nº 4. Memorias y autobiografías, pp. 135-150.
- Lukács, G. (1975). "Sobre la esencia y forma del ensayo". *El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo.
- Mainer, J.C. (2005). *Tramas, libros nombres*. Barcelona: Anagrama
- _____ (2012). *La escritura desatada: El mundo de las novelas*. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- Marchese, A., y Forradellas, J. (1998). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Mariás, J. (1993). *Literatura y fantasma*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Martín Gaité, C. (1973). *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*. Madrid: Nostromo.
- Martínez Bonati, F. (1983). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel.
- _____ (1992). *La ficción narrativa: Su lógica y ontología*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Martínez, A. y Muro, M. A. (eds.) (1995). *Actas del Seminario de Creación y teoría Literarias 1994*. La Rioja: Consejería de Cultura, Deportes y Juventud.
- Masoliver Ródenas, J.A. y Valls, F. (1998). *Los cuentos que cuentan*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____ (2009). "Puertas abiertas en la narrativa en lengua Española". *Insula*, nº 747, pp.2-6.
- Mayoral, M. (coord.) (1990). *El personaje novelesco*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Miguel, P. y González, J. (1992). *Narradores vascos: Antología de la narrativa breve vasca actual*. Pamplona: Hierbaola Ediciones.
- Molero de la Iglesia, A. (2000). *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Suiza: Peter Lang

Molino, J., y Lafhail-Molino, R. (2003). *Homo fabulator: Théorie et analyse du récit*. Montréal: Leméac.

Muñoz Molina A. (1998). *Pura alegría*. Madrid: Alfaguara.

Navajas, G. (1985). *Mimesis y cultura en la ficción: Teoría de la novela*. London: Tamesis Books.

_____ (1987). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Edicions del Mall

_____ (2002). *La narrativa española en la era global: Imagen, comunicación, ficción*. Barcelona: EUB

Orejas, F. G. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros.

Orejudo, A. (coord.) (2004). *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*. Murcia: Universidad de Murcia.

Ortega Román, J. (2006). "La descripción en el relato de viajes: los tópicos". *Revista de Filología Románica*, anexo IV, pp. 207-232.

Ortega y Gasset, J. (1975). *Meditaciones del Quijote e Ideas sobre la novela*. Madrid: Revista de Occidente.

Pagès, A. (1978). "Stratégies textuelles: la lettre à la fin du XIXe siècle". *Littérature* 31, pp. 107-116.

Pagés-Rangel, R. (1997). *Del dominio público: Itinerario de la carta privada*. Amsterdam: Rodopi.

Paoli, A. (1998). "Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Versión electrónica disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/cmgaite/apaoli2.htm>. Fecha de último acceso: 06-09-15.

Pedraza Jiménez, F. y Rodríguez Cáceres M. (2000). *Manual de literatura española: Posguerra: narradores XIII*. Pamplona: Cénlit.

Peñate Rivero, J. (2004). *Relato de viaje y literaturas hispánicas*. Madrid: Visor.

Piglia, R. (2000). *Crítica y ficción*. Barcelona: Seix Barral.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

- _____ (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- _____ (2004a). "Autobiografía: del tropo al acto del lenguaje", en Fernández Prieto, C. y Hermosilla Álvarez M. A. (eds.). *Autobiografía en España, un balance*, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001, Madrid: Visor. pp. 173-182.
- _____ (2004b). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.
- _____ (2005a). *De la autobiografía. Teorías y estilos*. Barcelona: Crítica.
- _____ (2005b). "El género literario 'Ensayo'", en Cervera, V., Hernández, B. y Adsuar M.D. (eds.) *El ensayo como género literario*, Murcia: Universidad de Murcia.
- _____ (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Servicio de publicaciones e intercambio editorial. Universidad de Valladolid.
- _____ (2011a). *Historia de la literatura española: 8. Las ideas literarias 1214-2010*, Barcelona: Crítica.
- Prado Biezma, J. (2000). *Análisis e interpretación de la novela: Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis
- Proust, M. (1996). *Sobre la lectura*. Valencia: Pre-textos
- Pulido Tirado, G. (2001). "La escritura epistolar en la actual encrucijada genérica". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 10. pp. 435-447.
- Real Academia Española (1992). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Reis, C.y Lopes, A. C. (1996). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Reyes, G. (1989). *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid: Ediciones El Arquero.
- _____ (1994). *Polifonía textual: La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Rico, F. (1982). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- Ricoeur, P. (1987). *Tiempo y narración: Vol. 2*. Madrid: Cristiandad.
- Riley, E. C. (1981). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- Rivas, Hernández A. (2005). *De la poética a la teoría de la literatura: Una introducción*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

Roca Sierra, M. (1990). "Retórica del discurso epistolar". *Investigaciones Semióticas III. Retórica y lenguajes II*. Madrid: UNED. pp. 327-34

Rodríguez, F. "La noción de género literario en la teoría de la recepción de Hans Robert Jaus". *Revista Comunicación*. Costa Rica. Versión electrónica disponible en: <http://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/1274/1177>. Fecha de último acceso: 18-03-15.

_____ (2000). "El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial". *Revista de filología y lingüística XXVI* (2), pp.9-24

Rodríguez Fontanela, M.A. (1996). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa española*. Kassel: Reinchenberger.

Rodríguez, Pequeño. F. J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida

Rosenblat, A. (1980). "La primera frase y los niveles lingüísticos del Quijote" en F. Rico (ed.), *Historia y Crítica de la literatura española. Siglos de oro: Renacimiento*, Barcelona: Crítica.

Roth, P. (2003). *El oficio. Un escritor, sus colegas y sus obras*. Barcelona: Seix Barral.

Saiz Cerrada, M. P. (2001-2002). "La dimensión dialogística de la carta: una lectura del pacto epistolar en la correspondencia de Antoine de Saint-Exupéry". *Cuadernos Investigación Filológica* 27-28, pp. 307-322.

Salinas, P. (1981). "Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar". *El defensor, Ensayos completos*. Tomo II. Madrid: Taurus, pp. 219-293.

Sánchez Zapatero, J. (2010). *Autobiografía y pacto autobiográfico:revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica*. Valladolid: University. http://www.ogigia.es/OGIGIA7_files/SANCHEZ_ZAPATERO.pdf. Fecha de último acceso: 05-01-2015.

Sartre, J.-P. (1948). *Situations: II*. Paris: Gallimard.

Schaeffer, J.-M., Bravo, C. J., y Campos, P. N. (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal Ediciones.

Schäpers, A. (2012). "Las traducciones españolas del Harzreise de Heinrich Heine", *Anuari de filología. Literatures contemporànies*.

Segovia de Arana, J.M. (2003). "Memoria y olvido". *Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*. Versión electrónica disponible en:

www.racmyp.es/R/racmyp//docs/anales/A80/A80-25.pdf. Fecha de último acceso: 07-09-2015.

Senabre Sempere, R. (2005). *Metáfora y novela*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Simón Palmer, M. C. (2011). "Apuntes para una bibliografía del viaje literario 1990-2010". *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXIII, nº 145. pp. 315-362.

Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea. (2001). *Novela y ensayo: Actas del VIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. El puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo.

Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea. (2002). *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea: Actas del X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. El Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo

Sobejano, G. "Narrativa española 1950-2000: La novela, los géneros y las generaciones". *Arbor*, vol. 176, nº693, pp.-99-114.

Sullá, E. (ed.). (2000). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Tacca, O. (1978). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.

Torrente Ballester, G. (1977). *Acerca del novelista y su arte*. Madrid: RAE.

_____ (1982). *Fragmentos de Apocalipsis*. Barcelona: Destinolibro.

Trueba Lawand, J. (1996). *El arte epistolar en el renacimiento español*. Madrid: Támesis.

Uzcanga Meinecke, F. (2006). "Estudios sobre literatura de viajes (1995-2005)". *Iberoamericana VI*, 23, pp. 203-219.

Valls, F. (2003). *La realidad inventada*. Barcelona: Crítica.

_____ (2015). "Sobre 'Las letras entornadas' de Fernando Aramburu". Versión electrónica disponible en: <http://nalocos.blogspot.com.es/2015/06/sobre-las-letras-entornadas-de-fernando.html>. Fecha de último acceso: 18-05-15.

Vargas Llosa, M. (2008). *El viaje a la ficción*. Lima: Alfaguara.

Vernon, Kathleen M. (1989). "El lenguaje de la memoria en la narrativa española contemporánea". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto de 1986*. Berlín / coord. por Sebastián Neumeister, V. 2, pp. 429-438.

Vian Herrero, A. (2001). "Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género". *Criticón*, nº. 81-82

cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/081-082/081-082_159.pdf. Fecha de último acceso: 18-04-15.

Villanueva, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: La novela*. Valladolid: Aceña.

_____ (1991). *El polen de ideas*. Barcelona: PPU.

_____ (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa Calpe.

Villar Dégano, J. F. (1995). "Paraliteratura y relatos de viajes". *Compás de Letras*, 7. Madrid: UCM.

Violi, P. (1987). "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar". *Revista de Occidente* 68, pp. 87-99.

_____ (1999). "Cartas". *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*. Teun A. Van Dijk (ed), Madrid: Visor. pp. 181-2014.

Wahnón, S. (1991). *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada [Spain: Universidad de Granada.

Waugh, P. (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Methuen.

Wellek, R. (1970). "Stylistics, Poetics, and Criticism". *Discriminations*. New Haven and London: Yale University Press.

Welty, E. (1988). *La palabra heredada. Mis inicios como escritora*. Barcelona: Montesinos.