

La soledad y el sentido

Jon Kortazar

Hay muchas maneras de catalogar las novelas: por ejemplo, las que suceden en el exterior de los personajes, las que suceden en la cabeza de los personajes, novelas de espacios, novelas de personajes, novelas de acción, y quizás, novelas de obsesión, a la que pertenece *La soledad de la vocales* de José María Pérez Álvarez (Ourense, 1952), galardonada con el III Premio Bruguera de Novela, y que ha propiciado el conocimiento de un autor que escribe con absoluta libertad apartándose de la narrativa actual en castellano.

La obra anterior de José María Pérez Álvarez había sido publicada en ediciones pequeñas y ahora difícilmente encontrables y las sus dos últimas novelas, *Nembrot* (2002) y *Cabo de Hornos* (2005) habían sido editadas por DVD Ediciones, en una apuesta, como siempre arriesgada en la que se empeña siempre Sergio Gaspar. Así que esta edición ofrece la posibilidad de conocer a un autor estimado en determinados y pequeños círculos literarios, si dejamos de lado un desagradable asunto de intertextualidad y homenaje que el autor sufrió no hace mucho tiempo.

La contraportada del libro, el paratexto al que se refería Genette, ofrece suficiente información sobre el punto de partida de la novela, que el autor cifra en dos elementos claves de su narrativa esencialista: «A veces mis novelas surgen de una idea, de una frase, que me invade de repente hasta convertirse en una obsesión», y *La soledad de las vocales* responde a esta idea de la obsesión que más tarde analizaremos de forma más completa. En segundo lugar se anota que el punto de partida de la novela consiste en una observación casual:

José María Pérez Álvarez: *La soledad de las vocales*. Bruguera, Barcelona, 2008.

«Un día leía un letrero al que le faltaba una letra; me di cuenta de que con las restantes era imposible formar una palabra y de ahí surgió la idea de *La soledad de las vocales*, la tristeza de esas letras que quedan huérfanas de sentido».

Como sucede con todas las novelas de obsesión, la trama narrativa es un cañamazo frágil de donde cuelgan algunas de las máximas de la creación literaria, el ritornello, la repetición de los temas y de las frases, la utilización del monólogo interior libre, el fraseo, el ritmo en la composición de la estructura formal.

Una persona, Franz Dertod, personaje rescatado de su anterior novela, y que también fue escritor, aunque ahora ya no sabe si es un personaje de una obra del escritor de la habitación número 6 (aunque en un momento, p. 89, se representa como un cadáver), consume su tiempo en la habitación 9 de la pensión Lausana de una ciudad sin nombre. Este personaje se muestra al abismo de una existencia que se va quedando sin sentido acompañado del resto de los huéspedes de la pensión: en la 2 habita una ex-nadadora; en la 4 un pintor; en la 5 dos homosexuales; en la 6 un escritor aún en ciernes, soñando con la obra que le hará famoso, y que irónicamente se titula *La memoria del olvido*; en la 7 un tapicero serbio, y en la 8 existe una soledad infinita que es la que acompaña a todos los personajes de la novela, y, sobre todo, al narrador que debe llevar a cabo el discurso de esta obsesión, donde las vocales que se van apagando en el letrero ofrecen una metáfora de la soledad ante la muerte que les acecha. En este sentido, el comienzo del texto con la aparición del fantasma de la suicida que se mató en la misma habitación subraya el enorme potencial de esta alucinación literaria.

El narrador impenitente recuerda, bebe sin descanso, a veces consigue hacer el amor, mira los trenes, conversa, recuerda antiguas historias, sueña con el cuerpo de las nadadoras y se deja empapar de una tristeza imparable, en un monólogo que no cesa, como la lluvia.

Los mimbres narrativos son conscientemente escasos, y circulares, ¡claro!, con un discurso que vuelve a los mismos temas, recurrentes sí (revisión de la vida, la memoria, el alcohol, las mujeres que aceptan pasar un rato con él, la música y las canciones, el cuerpo de las nadadoras) pero siempre reelaborados, cambiados,

matizados en cada una de las visitas a los temas, porque la figura geométrica que representa a esta memoria envolvente no es el círculo, sino la espiral, la imagen de un centro en continuo movimiento de expansión sobre un monólogo libre (no hay que olvidar que James Joyce es el novelista favorito del escritor de la 6, aunque Juan Goytisolo, enorme sombra la suya en esta novela, sea el preferido de José María Pérez Álvarez), que retoma y reescritura los mismos temas de creación, y un absoluto sobre la irresolubilidad de la existencia: «el destino de los trenes como el nacimiento es un accidente, un error irreparable, un azar más o menos siniestro, más de uno al llegar al término del viaje se lamenta de haberlo emprendido» (13). Y de manera más clara: «otro futuro que no llegaría nunca, otro porvenir inexistente» (37).

En ese presente sin lugar ni tiempo, el recuerdo, la conversación, el relato de lo mínimo se combinan con la reflexión metafísica sobre la falta de sentido de la existencia y se produce el derrumbamiento de la existencia de Dertod. Por eso precisamente, y porque como anotamos, las vistas a los temas son cambiantes, y además más intensos al llegar al final de la novela, es central en el texto la reflexión sobre el modo y lugar en el que se ventearán sus cenizas: «cuando te den el nobel te acercas a noruega que está a un paso y arrojas mis cenizas a un fiordo, vuelas a bergen y desde la torre de rosenkrantz las esparces, serán como polen, a lo mejor el viento arrastra una mota de mis restos hasta libia y le entra en los ojos a una mujer y esa mujer llora por mi culpa en el otro extremo de la tierra, porque nunca se sabe qué será de nosotros cuando muramos» (44).

En este derrumbe psicológico el autor considera la función de la literatura en una conversación entre el narrador y el escritor: «le pregunté de qué trataba y respondió: de nada, es un vacío, así que pienso que la literatura es como mi vida, como mis recuerdos que son nada» (114). Pero existe un paso desde la literatura a la existencia que se concreta en un nihilismo lacerante, descarnado; ya en el final de esa frase que hemos citado: «nada, es el argumento de cualquier existencia [...] la muerte era mi gigantesco baltasar, eso era la muerte, un ejército de nazis sanguinarios asolando la patria de mi cuerpo, vi el avance incontenible de la muerte en mi cuerpo como si mi cuerpo fuera un campo de batalla» (114-115).

En esa nada inmensa queda la palabra porque la palabra aunque no redima, es capaz de expresar el sinsentido que retoman las letras apagadas de un letrero; y la falta de esperanza radical que manifiesta el personaje narrador.

Cuando leí la novela me llamó la atención los paralelismos que esta obra poseía con las primeras novelas de un autor vasco, Ramon Saizarbitoria (San Sebastián, 1944) de quien se conocen en castellano las novelas de su segunda época, *Los pasos incontables* (1998), *Guárdame bajo la tierra* (2000), en su edición en euskera, y *La tradición de Kandynski* (2003), pero del que son menos conocidas su obras de la primera época, en concreto *Egunero hasten delako* (1969) [Porque comienza cada día] y *Ene Jesus* (1976) [¡Ay Jesús], ambas sin traducción al castellano, por lo que no cabe referirse a una influencia directa. Ramon Saizarbitoria es un escritor, también, centrado en la descripción de obsesiones, en la primera de sus obras, publicada en 1969 contaba la historia de una muchacha que viaja de un cantón suizo a otro para abortar. Lo curioso es que esa historia estaba relatada desde el monólogo libre de un conversador inveterado que no callaba, monólogo que tenía lugar en una estación de tren, como vimos de una ciudad suiza. Las coincidencias sorprendentes seguían en *Ene Jesus*, donde un hombre esperaba la muerte, la misma muerte de su padre, tras haber matado a su madre. Aquí también se relataba una poética de la obsesión, pero el tema se llevaba más allá y la crítica vasca siempre buscó en Beckett y en Malone el modelo del que partía la narrativa experimental de Saizarbitoria. Y este punto intertextual puede explicar la semejanza de las dos narrativas, puesto que en José María Pérez Álvarez existe un afán de experimentación que se concreta en la alusión a la obra de Beckett. *Malone muere* aparece citado en la página 31, como un resorte contra la desesperanza del escritor de la habitación número 6: «después me enseña el libro que compró *malone meurt* aunque no sabe francés quiere tener un recuerdo de parís, así cuando la habitación 6 se le venga encima [...] contemplará el libro, recordará parís, seguirá teniendo fe en la literatura y en dios que es irlandés y se llama james joyce» (31). Así el escritor de la 6 se convierte en un doble invertido de la figura del narrador, quien ya ha perdido toda esperanza en la literatura: «hace años fui escritor,

nunca vendí mucho, la verdad, aunque la crítica me respetaba mucho» (34).

Cuando se trabaja una narrativa de la obsesión, la poética que la narración pone en marcha tiene mucho que ver con esa relativa repetición de los elementos que se quieren subrayar. En la novela se reconoce que José María Pérez Álvarez trabaja con una concepción vanguardista de la novela. Entre los artificios utilizados más evidentes se encuentran las repeticiones: «la lluvia es como un pensamiento que nos obsesiona, como una letanía que repetimos hasta que pierde su significado». Esa letanía que se repite, en una especie de agrupamiento caótico de elementos, se detiene en la creación de listas laicas de marcas de relojes, de nombres de nadadoras, de títulos de canciones... Pero en mi opinión, la retórica de la obsesión incluye las repeticiones, pero también las variaciones y las intensidades de tonos, los contrastes entre la descripción de las acciones más nimias y los pensamientos profundos que tocan la creación de una metafísica de la nada. Los contrastes entre lo narrado y lo recordado es otra de las características de esta prosa que se ha descrito como «rica y barroca». La tensión de esta prosa y su ritmo son dos de los condicionamientos para que el monólogo interno, tan expresivo, pueda desplegarse junto a las alusiones a tópicos como el que vimos de la mota de polvo que arrojada en Noruega causa el llanto de una mujer en Libia, en tan libre, y original, traducción del tópico postmoderno de la mariposa bate sus alas en China y provoca la tormenta en Nueva York.

Pero lo que me parece más importante en cualquier análisis de la retórica es su función como sustento de la creación de un «mundo literario» que navega de novela en novela con una coherencia narrativa que incluye ésta que leemos y las anteriores, mundo basado en la transmutación de personajes de un texto a otro, la dubitación sobre la esencia de la identidad de Franz Der-tod, ¿está muerto? (153), ¿es un escritor cansado? (34), ¿un personaje de la novela de otro escritor? (152), o quizás sólo sea una instancia narrativa, un conversador en una perdida estación de tren; un «mundo literario» que expresa la nada de la literatura y la nada de la existencia en un soliloquio cercano a la locura y al nihilismo ©