

«No sólo fue a Giulio Corso a quien el destino había arrebatado una vida. También aquel cuadro estaba falto de algo. ¿De qué? De sufrimiento» (TS, 205).

El giro radical dado por la pintura de Giulio Corso, el despojamiento melancólico que se advierte en el segundo cuadro (el cuadro de la experiencia) respecto al primero (el cuadro de la inocencia), acusa la lección de desengaño que el destino le ha impartido a través de su «anécdota». La repetición fortuita de una circunstancia pasada no ha servido para reunir lo que entonces se separó, para reanudar lo que entonces quedó interrumpido, llevándolo a cumplimiento, sino para demostrar, gracias a la irreversibilidad del tiempo, la precariedad de toda posesión, la vanidad de todas las ilusiones: «En uno estaba representado todo cuanto la vida les prometía. En el otro no tanto lo que no les había dado, como lo que el pintor y la modelo conservaban de ella: azuladas huellas en una vereda que la nieve había medio borrado» (TS, 205).

B. *El buque fantasma*

En tanto que novela «de aprendizaje» o «de formación» (*Bildungsroman*), de novela que narra, pues, un período de transición, *El buque fantasma* tiene un carácter eminentemente exento, episódico: en ella todo sucede por primera y última vez. De ahí que su acción coincida con la estancia de Martín, el protagonista, en V., la ciudad adonde llega para cursar estudios universitarios y con cuyo abandono en busca de una nueva vida se termina la obra.

El rasgo moderno de las novelas de formación consiste, como Bajtin ha señalado¹¹, en que en ellas el tiempo es interiorizado por el protagonista juvenil, ya que, debido a su inexperiencia, los acontecimientos no le afectan, sino que lo definen, por lo que aparece siempre en trance de cambiar, desorientado. «No sabía muy bien qué me estaba sucediendo, como tampoco tenía conciencia clara de lo que me había sucedido», es como Martín, el protagonista de *El buque fantasma*, resume su actitud ante la vida (BF, 79).

Y esta disponibilidad, esta relación esencialmente dinámica con el mundo, no sería posible si el joven a su vez no estuviera expuesto a las infinitas posibilidades que le ofrece el medio por excelencia de la modernidad: la gran urbe.

Pero la ciudad que enmarca la acción de *El buque fantasma*, «la ciudad que un día contuvo cien sueños descabellados y verdaderos» (BF, 73), muy significativamente, no es la típica capital que, como el París de *Las ilusiones perdidas* o de *La educación sentimental*, contribuye al desarrollo de un joven con la enseñanza de la decepción. Aquí la complejidad del nuevo

¹¹ M.M. Bakhtin, «The Bildungsroman», en *Speech Genres and Other Late Essays*, translated by Vern W. McGee (Austin: University of Texas Press, 1986), pág. 21.

medio se ha encarnado en una ciudad de provincias, lo que tiene que ver con la configuración histórica de la novela.

Las novelas de formación suelen estar determinadas históricamente gracias al vínculo generacional que liga al protagonista con el círculo de sus amigos y conocidos, comunidad que se expresa en una fecha representativa de la experiencia colectiva: la revolución de 1848 para los personajes de *La educación sentimental*, la guerra contra los Estados Unidos para los de *El árbol de la ciencia* de Baroja o «el día que murió Marilyn» para la generación de la apertura española a Europa en la novela homónima de Terenci Moix.

O, en el caso que nos ocupa, el día del atentado a Carrero Blanco para los jóvenes comprometidos con la agitación estudiantil al final de la dictadura franquista. Por eso en *El buque fantasma*, V. (inicial tras la que se transparenta Valladolid) puede erigirse en el microcosmos que condensa aquella situación histórica, quizá mejor que los tradicionales escenarios de las novelas españolas de aprendizaje: Madrid (la capital del Estado) y Barcelona (la capital de la industria y la modernidad peninsular).

V. es una capital de provincia, pero que en su crecimiento desmesurado acusa todas las secuelas del «desarrollo» tan cuidadosamente planificado por el régimen: una nueva clase obrera relativamente pujante venida desde el campo a los «polígonos industriales», masificación universitaria, modernización tecnocrática, oportunismo... Y, sobre todo, la omnipresente especulación inmobiliaria que imprime a las descripciones urbanas ese tono ambiguo de lo viejo que va siendo desplazado por lo nuevo: el viejo jardín, acorralado, de la casa de Rei; los cafés tradicionales, disfrazados de *pub* o de cafetería americana; los tejares y fábricas de harinas de las afueras, arrinconados por las monótonas barriadas de bloques de ladrillo visto. Y, además, como muestra de la liquidación de uno de esos ensanches residenciales que embellecían las prósperas ciudades de la provincia española, «la única casa vieja de todo el paseo, una casa de 1910, como constaba en un rosetón esgrafiado que sobresalía del dintel del portal. Entre bloques modernos, es decir, pasados de moda, aquella casa tenía el aspecto de un viejo fortín sitiado y a punto de rendirse» (BF, 179-80).

Al ir creciendo aceleradamente sin dejar de ser todavía provinciana, V. permite al novelista conjugar una doble visión: la de una pintoresca comunidad cerrada y anacrónica, que requiere una estética costumbrista análoga a la de Bardem en *Calle Mayor* (o a la más humorística de Fellini en *I Vitelloni*), y la de un espacio propicio al cambio y la aventura y, homologable, por tanto, al de cualquier otra ciudad del mundo.

En su estudio *The Way of the World*, Franco Moretti afirma que desde finales del siglo XVIII se privilegió la novela de formación en detrimento de las novelas con protagonistas adultos. Al tratarse de un proceso evoluti-

vo, la juventud pasaba a ser la parte más significativa de la vida: «por su capacidad para *subrayar* el dinamismo y la inestabilidad modernos, la juventud se convierte en la «esencia» de la modernidad, en el signo de un mundo que busca su sentido en el *futuro* más que en el pasado»¹².

Tal aplazamiento hace que el desarrollo del protagonista no sea acumulativo. Como todo le sucede por primera vez, su aprendizaje se lleva a cabo bajo el signo de la crisis, por aproximación, estando siempre sujeto a la posibilidad de rectificar: «El caso es que, como los adivinos, también yo perseguía el conocimiento del tiempo futuro en las más breves palpitaciones de la realidad (...). Poniéndonos enfáticos, habría que decir que aquello consistió en un ensayo general para leer en el libro de la vida, ése que casi siempre resulta indescifrable, o que está en blanco» (BF, 57 y 169).

La novela de formación en sus comienzos (en el clasicismo alemán y en Jane Austen) es, según Moretti¹³, constructiva: en el curso de la narración llega un momento en que la incertidumbre del futuro abierto desaparece. Los hechos terminan por coincidir con su sentido en la madurez del protagonista, cuando éste, hacia el final de la obra, abandona la deriva de la educación sentimental o intelectual por el matrimonio o el ejercicio de una profesión.

Pero, a medida que avanza el siglo XIX (y también según Moretti)¹⁴ es frecuente que la novela de aprendizaje, en vez de concluir presentando al protagonista ya formado, incorpore la discrepancia misma entre los hechos y los ideales a fin de reflexionar irónicamente sobre la oportunidad de estos últimos: «El rasgo más típico de la ironía es su habilidad para (...) repasar acontecimientos ya terminados a una diferente luz»¹⁵. El narrador no considera ahora su aprendizaje una preparación para la vida, sino que lo revisa críticamente con un gesto lleno de alcance político, ya que presenta su propia desorientación juvenil como prueba de la insuficiencia de los ideales adoptados por su generación: «a todos mis viejos camaradas me gustaría redimirles, porque redimiéndoles a ellos me redimiría a mí mismo de una vida y una confusión de las que la vida misma no puede redimirnos» (BF, 98).

Mientras que gran número de las novelas de formación, por limitarse a seguir la evolución del personaje, emplean esa tercera persona a través de la cual, según Benveniste, los hechos parecen desplegarse impersonalmente, en *El buque fantasma* el narrador recurre a la primera persona para señalar la distancia irónica que separa a los hechos de su interpretación veinte años después, lejanía moral que se patentiza en su voluntad de no regresar a V.

La reflexión irónica sobre el pasado constituye, por tanto, el auténtico fruto del aprendizaje de Martín, lo único capaz de rescatar la inutilidad

¹² Moretti, *The Way of the World*, pág. 5.

¹³ Moretti, *The Way of the World*, págs. 22-24.

¹⁴ Moretti, *The Way of the World*, págs. 177-179.

¹⁵ Moretti, *The Way of the World*, pág. 121.

de su experiencia universitaria, porque implica el reconocimiento tardío de la enseñanza de su mentora: «La verdad —decía siempre Dolly— está en las medias tintas, en los grises, en toda la amplia gama de las penumbras» (BF, 158). Pues si la ironía implica desilusión, ya que relativiza los principios mediante la demostración de su falibilidad ocasional, no cabe duda de que al narrador no le falta donde ejercerla. Sus ideales y los de sus camaradas en sus tiempos de estudiantes estaban fundamentados en una explicación absoluta de la historia y la sociedad («esas condiciones objetivas que abrían y cerraban análisis como llave maestra»; BF, 141) que, al ser invalidada por el tiempo, queda reducida a ficción, a pura materia de novela: «Si alguien quiere ver en todo ello lógica, y llamarlo así, puede hacerlo, pero habrá entrado en el terreno de la literatura fantástica (...) la fantasía pura y angelical que un día se llamó análisis científico de la historia, eso tan poco científico» (BF, 101). *El buque fantasma*, es, en definitiva, la historia de una desalienación, la historia del despertar de un sueño ideológico: «Al final uno no se relaciona con ideas y programas, sino con personas que no son ni lo que quieren ser ni lo que pueden ser, sino lo que la vida les va dejando ser» (BF, 159).

La revisión del pasado contribuye a la narración de dos maneras. Por una parte, el rodeo irónico genera humor, al revelar que los principios que regían la conducta de Martín no eran sino modelos provisionales, precipitadamente adoptados para hacer frente a las situaciones en que se encontraba por primera vez. Así, cuando en el curso de su educación sentimental cree estar reviviendo secuencias eróticas de la película *El graduado* o actos sexuales descritos en páginas de Hamsun o de Hemingway. O bien cuando, lo mismo que *Don Quijote*, confunde cómicamente la realidad con la idealidad de su adoctrinamiento, hasta el punto de que las fábricas o las calles nocturnas de V. comienzan a parecerle sacadas de una película expresionista o de la vanguardia soviética y termina insultado por los mismos obreros a quienes debiera redimir.

Pero, por otra parte, el desmoronamiento de una ideología a los ojos del recuerdo no impide la nostalgia por el entusiasmo juvenil que la sostuvo: «A veces uno oye: “Aquello fue necesario hacerlo”. Se dice tal vez no por fidelidad a los viejos ideales, como a la juventud perdida» (BF, 100). Y añade el narrador: «Los recuerdos gozan de ese privilegio: vestirse con el disfraz que quieren».

De este modo, V. sobrevive en la memoria («como un recuerdo que no precisa ni de restauraciones ni de ocultaciones vergonzosas»; BF, 180) transfigurada en unas imágenes donde el relato se remansa igual que en unas láminas que acompañaran al texto: la ciudad vista pictóricamente, a lo lejos, entre las alamedas del río, o bien las calles del centro inmovilizadas