

solemnidad para entender el mundo. Por esta vía Ruvalcaba nos permite acceder a una serie de perfiles fundamentalmente humanos con la intención de resaltar el aspecto irónico de su obra.

Destaca en los personajes de *Vida crónica* una suplantación sustancial: casi todos ellos se significan hacia el exterior mediante una referencia de índole profesional. Poetas, fotógrafos, agentes publicitarios, dibujantes... adoptan el disfraz de aventureros románticos en una comedia en la que no existe espacio para el lirismo. En este sentido, Ruvalcaba se comporta elaborando hasta el detallismo las relaciones de sus personajes, y sugiriendo de modo esquemático las situaciones de carácter más amplio.

Por otra parte, cada uno de los protagonistas desmiente en el campo de los hechos los papeles asignados, convirtiéndose en aventureros abrumados, inmóviles o vencidos. Ruvalcaba concluye por delatar la llamarada vitalista de Héctor, Chema, Jorge, Juan, Hermenegildo o Ramona insistiendo en la mediocridad que les aniquila, conformando una relación múltiple. De este modo el autor plantea el ideal amoroso como sinónimo de una conciencia cotidiana del desgaste, del infortunio, de la fatalidad, mientras el sentimiento y la esperanza quedan al margen de la tragedia *crónica* en la que ahonda la novela.

Numerosos guiños enriquecen este proceder y alejan a Ruvalcaba de su realismo implacable e inconformista, dostoievskiano. La promesa firme que cifra el despertar de la conciencia en el erotismo vencido de sus personajes.—F. J. S.

Las novelas de algunos escritores españoles se orientan con claridad a la búsqueda de la asimilación de géneros conocidos, como la narración erótica, el relato fantástico o la historia policíaca. A cobijo de la definición genérica de novela *negra* han surgido autores inéditos que se preocupaban por romper esquemas o adaptarlos a una circunstancia distinta a la de sus autores originales y sus ambientes característicos. Jaume Fuster cobró una importante notoriedad por la limpieza de títulos como *El procedimiento* y *Tarde sesión continua*, a la que ahora se añade *La corona valenciana*, y que utilizando el lenguaje lacónico de la literatura de Hammett, se acerca más en su conjunto al género aventurero, donde el héroe sortea todos los peligros para alzarse con un triunfo personal que reafirma su condición de solitario.

Sería pretencioso plantear ahora si esta novela supone un avance o un retroceso en el trabajo de Fuster. Aunque *La corona valenciana* * aparece un tanto sobrecargada por los recursos que podríamos denominar «jamesbondianos», se percibe una soltura técnica envidiable para hilar una narración aceptable, fluida en cuanto a tono, casi cinematográfica en su exposición y sugestiva en sus diálogos. El laconismo descriptivo, combinado con medidas dosis de violencia y sexualidad, disuelven la profundidad que se auguraba en los primeros capítulos para encauzarse en un camino que el

* JAUME FUSTER: *La corona valenciana*. Argos Vergara. Madrid, 1983.

personaje de Fuster, Enric Vidal, recorre con vehemencia. Huye traicionado y traidor, y como personaje transferido de una ficción criminal, enfrentado al mundo.

En esta rápida enumeración debe destacarse que el protagonismo real de la novela descansa en el personaje que Fuster ha trabajado para ofrecer una réplica consistente a Vidal, la muchacha que el héroe encuentra por casualidad y que desencadena la interminable sucesión de trucos que convierten al escritor en un mago de las peleas entre pistoleros, ambiciosos mecenas del crimen y curiosos personajes secundarios que recuerdan que la acción no se produce en San Francisco, sino en Valencia; la muchacha se llama Anna.

Numerosos detalles provocan la duda: ¿nos encontramos ante un *divertimiento* que Fuster ha realizado para aligerar las pesadas interpretaciones que la más reciente novela policíaca española, o negra, o criminal, está sufriendo o se trata de un alarde técnico mediante el cual Fuster se impone a un ejercicio narrativo? Acaso en la pregunta se encierran tensiones semejantes a las que en su fuga, reproducen por sí mismos Anna y Enric: tratan de vencer las circunstancias para remontar la idea de supervivencia que frustra sus vidas.

En último extremo, Fuster recalca su novelística personalísima, como una confirmación de la astucia.—F. J. S.

La publicación de *Si es no es* * representa en la trayectoria creativa de Andreu Martín un nuevo paso o, si se prefiere, un segundo período. Guionista cinematográfico y de *comics*, Andreu Martín ha desarrollado una sorprendente actividad en el campo de la novela *criminal*. No obstante, sus anteriores relatos discurrían entre la facilidad de su argumento, como ocurre en *Una gota de agua*, y la complejidad de sucesivas tramas que se entrecruzan hasta estallar en un epílogo final que roza lo apocalíptico, tal como sucede en *Por amor al arte*. En *Si es no es*, Andreu Martín juega con el equívoco de nuevo, pero intensificando su fascinación por el escenario de la acción, que describe con humor, agudeza y lealtad. Se diría que ha captado ese admirable interés de los autores clásicos por el mundo que rodea a los personajes míticos de la novela policíaca. De este modo, los personajes han de ayudarnos a descubrir las trampas del narrador, lo que en este caso parece sumamente difícil.

Pero no lo es. Andreu Martín conduce el relato a un ritmo vertiginoso que alcanza ese punto donde se revalúa la ambigüedad, la desorientación y el imposible, la tensión. Partiendo de la incógnita, que refuerza por rodeos eslabonados en varias direcciones, construye un retrato del mundo de la publicidad que no puede desligarse del ambiente de los suburbios de Barcelona, entre los que se distinguen pistas falsas, testimonios en absoluto fiables y donde asoman algunos de los trucos característicos del género. Violencia, sexo, ingenio detectivesco, marginalidad, cinismo y locura animan la actividad policíaca rutinaria, interrogatorios inevitables y eternas corazonadas.

Andreu Martín subordina los tópicos, aunque quizá sin renunciar a ellos por

* ANDREU MARTÍN: *Si es no es*. Ed. Planeta. Barcelona, 1983.

completo, a una sutil combinación en la que flotan tentaciones sociológicas. Ges, detective privado, reprimido obseso sexual, apocado monigote al que rodean ídolos de cartón, disfruta de un gran momento: ha de investigar la desaparición de un cerebro publicitario que, según apuntan todos los indicios, se encuentra complicado en un asesinato. Desde ese instante la novela parece dominada por el misterio, cuando en realidad, se halla subordinada a la descripción de un fenómeno cotidiano: la mentira.

En pos de esa mentira se movilizan seres a los que inspiran diversas motivaciones. Andreu Martín vacía sus psicologías en el relato hasta plasmar una panorámica humana que desvela el significado de comportamientos individuales y colectivos. El autor distingue así unos delitos determinados por un contexto específico de las sofisticadas técnicas del que pretende ser el crimen perfecto, frente al que el escritor mide su habilidad. Es aquí donde la mentira empieza a ser la novela de un crimen, aunque Andreu Martín se comporte con ironía para no caer en la trampa. Todos sus personajes son sospechosos.—F. J. S.

Antes que encontrar en *Bélver Yin* * una propuesta resuelta de carácter narrativo, habremos de considerar la ambivalencia de la que arranca Jesús Ferrero para convertir el relato breve en medida de lo que deviene en novela. Mediante cuentos muy cortos, Ferrero articula una novela que presenta, sin embargo, una coherencia profunda y, a manera de los personajes y ambientes que discurren por sus páginas, casi ritual.

Hay por ello que destacar tres planos en los que Ferrero ha desarrollado su labor de una forma concienzuda y penetrante, para condensar a la postre una historia en la que subyace el interrogante como uno más de sus atractivos: el plano esencial de la novela apunta a la pareja de hermanos, Nitya y Bélver. Acaso el simbolismo que les une y enfrenta (que Ferrero no excluye, aunque tampoco lo dramatice de un modo enfático) representa el factor que resta consistencia a personajes tan seductores.

Como un plano complementario del anterior, distinguiamos el ingenio con que Ferrero utiliza el mundo oriental —a veces punto de referencia intelectual, y en otros casos atmósfera cierta de una aventura que va más allá del capricho, como se ha dicho—, universo que aparece como escenario de la existencia de Nitya —auténtica protagonista, en contra de lo que indica el título de la novela—, centrada en el empeño de lograr una posición que permita a su sensibilidad, siempre simulante y sometida por su condición de mujer en una cultura donde reina lo determinismo, disfrutar de algo semejante a la libertad o a la soledad privada del fracaso.

En tercer lugar, se advierte que Ferrero conjuga en su obra elementos míticos y épicos, para transformar el cuento original en metáfora.

Puede afirmarse que Ferreró ha construido una obra ingeniosa que captura la atención desde la primera línea y que supera, en función de un estilo directo, en algunos pasajes lacónico, los altibajos que provoca el duelo entre la orientación

* JESÚS FERRERO: *Bélver Yin*. Edit. Bruguera. Barcelona, 1983.

novelística de la historia y su constante referencia al cuento como instrumento rígido de vertebración. Y en este aspecto debe subrayarse que no ha sido el ingenio el elemento que ha vencido en la pugna, sino el talento literario del autor. Ferrero relata con un aparente desapasionamiento. Fluyen las imágenes, que crean su propio ritmo, incluso su poesía, en una atmósfera donde se alternan la violencia —que nos recuerda tramas de la novela negra—, el morbo —planteando influencias de la novela erótica— y la serenidad reflexiva de las sentencias de la filosofía china. Esta combinación no habría sido posible sin esa capacidad fabuladora que insinúa, ya por intervención de Ferrero o de Bélver Yin, una realidad distinta.—F. J. S.

De cuando en cuando aparecen obras que implican un desafío. Trastornan esa relación habitual que la literatura mediocre consagra y codifica en una siesta eterna que nos amenaza al amparo de la facilidad, las cifras de ventas, un lenguaje prostituido o, en último extremo, del éxito que proporciona la celebridad. En ninguno de estos casos incurre la trayectoria literaria de Juan Tébar, que se inicia en el campo de la crítica y se confirma con su primer título, *El cuarto de Barba Azul*. Representaría un error estimar que este título es susceptible de clasificación en un género concreto o en un territorio generacional específico.

Basta señalar respecto al aspecto formal que Tébar ha reunido en su novela algunos de los elementos significativos de la literatura fantástica, no pocos guiños de su afición al cine norteamericano y el sentido obsesivo de los relatos de misterio. Su personaje, Alejandro, escindido por pasiones efímeras que conducen sus temores y carencias a la figura huidiza de Elsa —espejismo juvenil, tabla del naufrago, presencia fantasmal entre las costumbres solitarias de Alejandro— se recrea en una remembranza destructiva que comprime lo cotidiano, lo mágico, la aventura y la incertidumbre en un sueño.

Si Gonzalo Torrente Ballester nos advertía en su novela *Don Juan* que el mito galante por excelencia de la literatura española no se correspondía con su reputación, Tébar ha preferido asociar la estampa de Barba Azul a un fracaso distinto. En el fondo, *El cuarto de Barba Azul* * nos proporciona una recapitulación cargada de ironía sobre la soledad cuando la vida se ha convertido en un arte frustrado. Alejandro intenta reconquistar sus sentimientos desde la evocación, encarando las circunstancias que su personalidad confusa y distraída desencadena contra los proyectos de su voluntad. Es así que pasado y presente se funden en un solo reflejo. ¿Alicia, la infancia recuperada, los mitos necesarios de nuestra adolescencia, el amor como utopía?, parece preguntarse Alejandro cada vez que se plantea su matrimonio roto, sus relaciones con las muchachas que limpian su apartamento, sus peregrinaciones a locales nocturnos o la persecución erótica del espectro de Elsa. Y es evidente que no encuentra soluciones razonables a sus inquietudes.

* JUAN TÉBAR: *El cuarto de Barba Azul*. Edic. Alfaguara. Madrid, 1983.

En realidad, Tébar traza la semblanza de una mujer. Elsa es la verdad de su relato, como proclaman con sordos silbidos de ultratumba que saltan desde las novelas de Tolkien, respecto a las numerosas historias posibles que se sugieren en *El cuarto de Barba Azul*. Aunque no por esta razón Alejandro se convierte en una excusa estilística. Juan Tébar ha plasmado en su novela los dos campos de un espejo para subrayar su fascinación por lo que bulle al otro lado del vacío. El ritmo cinematográfico de la novela nos asegura un enigmático «continuará». Deseable.—F. J. S.

Dice Efraín Barradas en el prefacio de esta selección de cuentos de autores portorriqueños: «Para algunos de los nuevos cuentistas portorriqueños imitar a García Márquez o a Vargas Llosa o a Lezama Lima implica un ejercicio de autodefinición... Muy probablemente de estos maestros aprendieron los nuevos narradores que la literatura es esencialmente ejercicio de construcción de una irrealidad, de una mentira, de un artificio.» Como queda indicado, se trata de reclamar una herencia al tiempo que se consolidan unos signos de identidad cultural. Pero lo esencial radica en un matiz: no pocos de los autores incluidos en *Apalabramiento** convierte la vocación fantástica reivindicada por sus maestros en un escenario.

Ello presta a la selección una mayor amplitud. La reiteración, al igual que la imitación, por muy legítima que sea, implicaría una panorámica carente de originalidad. Tal vez sea reprochable que el sentido fantástico de los narradores gigantes citados más arriba no haya sido asimilado en cuanto tal por los autores boricuas, es decir: como lenguaje y transformación profunda de la realidad conocida. Sin embargo, esta antología nos participa de las líneas maestras de una generación de autores que discurren entre los cuarenta y los cincuenta años de edad.

Desde el experimentalismo de Tomás López Ramírez en *Ciudad que no tiene fantasmas* hasta el acento sardónico y crítico que indaga en detalles culturales y costumbres sociales de Manuel Abreu Adorno, pasando por el desconcierto cotidiano de Ana Lydia Vega, el humorismo rebelde de Juan Antonio Ramos, la captación estremecedora de lo ingenuo en Rosario Ferre y como rememoranza interrogante en Magali García Ramis, asistimos a una definición literaria autóctona que pretende responder a una tradición de colonialismo.

Lá atención por los personajes marginados de Luis Rafael Sánchez, presente, asimismo, en Sanabria Santaliz a través de imágenes apocalípticas y deshumanizadas o por el contrario, en el humanismo existencialista de Carmen Lugo Filippi, aportan la nota de la variedad, que se centra en la figura del ser humano desgarrado por las circunstancias que le rodean habitualmente. Con todo, ninguno de los nombres mencionados se entrega a la posibilidad fácil del testimonialismo, aunque ninguno de ellos lo soslaya tampoco como un componente de peculiar valor para su obra. Acaso por esto los autores portorriqueños se caractericen por alcanzar una síntesis poética

* EFRAÍN BARRADAS: *Apalabramiento. Cuentos puertorriqueños de hoy*. Ediciones del Norte. Hanover, USA, 1983.