



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LA CONSTRUCCIÓN MÍTICA Y SIMBÓLICA EN TRES NOVELAS  
DE JOSÉ MARÍA GUELBENZU**

**TESIS**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN LETRAS (ESPAÑOLAS)**

**PRESENTA**

**HUGO ENRIQUE DEL CASTILLO REYES**

**ASESOR: DR. JOSÉ MARÍA VILLARÍAS ZUGAZAGOITIA  
ENERO DE 2012**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTOS**

Gracias quiero dar a la Universidad Nacional Autónoma de México, por su apoyo a través de la beca que me otorgó la Coordinación de Estudios de Posgrado por la cual el presente proyecto llegó a buen término.

Para mi asesor, José María Villarías, por la revisión minuciosa y estricta, los libros, los consejos y la oportunidad que me dio cuando le pedí que fuera mi mentor.

A la profesora Blanca Estela Treviño, por su ayuda, enseñanzas y apoyo incondicional.

A mis padres, los responsables de que sea lo que ahora soy.

Para Aline, quien me acompaña y da sentido a este trance tan complejo llamado vida.

A Daniel "The Cambridge Boy" Gutiérrez Trápaga, por presionarme como yo lo hiciera con él para la tesis de licenciatura.

En especial, quiero dedicar este trabajo a la memoria del Señor Rafael Sigler Ortega, de quien obtuve mucho soporte, su ausencia todavía nos duele: lo extrañamos sobremanera.

HUGO ENRIQUE DEL CASTILLO REYES

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
<b>1. GUEL BENZU: SU GENERACIÓN Y PROYECTO LITERARIO.....</b>	<b>10</b>
1.1 Contexto generacional y de ámbito literario.....	10
1.2 Caracterización narrativa.....	21
1.3 <i>El mercurio</i> o la nueva forma de novelar.....	30
1.4 <i>El río de la luna</i> : la novela símbolo.....	37
1.5 <i>Esta pared de hielo</i> : la Muerte y el Diablo se encuentran.....	40
<b>2. EL MUNDO INFANTIL: DESGRACIA, FELICIDAD, EL ABSOLUTO PRIMIGENIO.....</b>	<b>45</b>
2.1 La imaginación simbólica.....	45
2.2 La creación del mundo infantil propio.....	53
2.3 El despojo y retorno a la infancia.....	59
2.4 Un esbozo del mundo adulto: el choque necesario con la infancia....	67
2.5 Religión: imaginación e infancia.....	75
<b>3. EL DESCENSO A LOS INFIERNOS.....</b>	<b>80</b>
3.1 El mito del héroe que no lo es tanto: reelaboración, revivificación y reinterpretación del mito.....	87
3.2 La imagen negativa del mentor: el autor-personaje, la constelación de mentores y el barquero.....	105
3.3 El espacio del descenso: la noche eterna, el laberinto y la caverna. El mismísimo infierno.....	119
<b>4. LO FEMENINO Y LUNAR: EL MAL Y LA SERPIENTE.....</b>	<b>139</b>
4.1 La luna: muerte y tiempo.....	146
4.2 La serpiente: el mal y el tiempo cíclico.....	164
CONCLUSIONES.....	181
BIBLIOGRAFÍA.....	197

## INTRODUCCIÓN

La narrativa de José María Guelbenzu (1944) demuestra un compromiso fehaciente con el proceso creativo; rica en todo sentido, siempre da un paso más allá en cada nueva entrega. Su búsqueda literaria parte de los tres principales rubros en materia literaria: lingüístico, formal y temático. Los primeros años de su carrera estuvieron ligados a la experimentación formal y estilística. Puede reconocerse en ese periodo la influencia del *Boom* y el uso de recursos narrativos provenientes de Joyce. Esta primera etapa, vivida a la par de los demás escritores de su generación, reanimó el ámbito de la creación literaria en España a mediados del siglo pasado ante la ya entronada narrativa social.

El quehacer literario de Guelbenzu adquirió más tarde pautas más concretas y personales que, sin renunciar a la experimentación, han encontrado un estilo propio reconocido por la crítica y los lectores. No obstante, su obra apenas comienza a ser estudiada de manera detallada y rigurosa (pocas tesis y unos cuantos artículos académicos le hacen justicia por ahora). Esta narrativa encierra universos literarios muy diversos, pues su registro toca y remueve condiciones del ser humano moderno, las cuales llenan sus novelas de metáforas, símbolos y reflexiones que, además de desembocar en placer estético gracias a su impecable manufactura, replantean circunstancias y objetivos desde dónde mirar al mundo y

su realidad. Guelbenzu construye mundos alternos y fantásticos (*La cabeza del durmiente*, el primer capítulo de *El río de la luna*); escenarios complejos en que los instintos del hombre son llevados al extremo (el asesinato y la muerte, por ejemplo, en *La mirada* y *El mercurio*); y, también son objeto de su pluma, el conflicto moral y la desazón de un mundo a veces vacío, donde es fundamental tocar fondo para contemplar la condición personal y poder así salir adelante (*El pasajero de ultramar*, *El esperado*, *La tierra prometida* y *Un peso en el mundo*).

Este estudio plantea un acercamiento mítico y simbólico, pretende desentrañar los mecanismos y relaciones que hacen de gran valía el trabajo y visión del autor contemporáneo, pues el quehacer novelístico de Guelbenzu es universal. Sus planteamientos parten del ser individual, lo cual se ve en cada uno de sus personajes, pero jamás deja de lado el contexto histórico y emocional en el que se desenvuelven, dando una interpretación personal y global de los conflictos y vicisitudes enfrentados por la humanidad. Por tanto el análisis y estudio de su literatura resulta imprescindible.

Esta tesis se propone encontrar los símbolos más destacados y recurrentes del imaginario del narrador, exponer su contexto, cómo y dónde aparecen, para después poder interpretarlos y encontrar su verdadera función, tanto en la percepción como en la recepción. Asimismo se buscará la conexión existente entre ellos, esa intrincada red simbólica tejida para dar un sentido total comunicativo y estético que deriva en la construcción y reelaboración del mito. El contexto espacio-

temporal del narrador podrá servir sobremanera y ayudará también a observar en qué medida los valores fundamentales del símbolo y el mito se han transformado y de qué modo se presentan en el arte, en el ejercicio escritural y estilístico. Se llegará a conclusiones útiles sobre los textos, insertos ya en la tradición contemporánea, para así poder observar sus reales preocupaciones y aciertos literarios y humanísticos, de esta forma podrá llegarse a un mejor entendimiento y valoración de la faceta creadora.

El análisis a partir del aspecto simbólico y mítico esclarecerá la profundidad del pensamiento de Guelbenzu, las preocupaciones metafísicas de su creación, las interrelaciones existentes entre sus obras y las obsesiones que las circundan. Todo ello tomando en cuenta el juego verbal, los recursos expresivos y la organización discursiva particular de sus novelas; importará la obra como experiencia estética, pues de ahí se desprende el mensaje que develará el sentido de su narrativa.

Por tanto, esta tesis se basará, principalmente, en las consideraciones teóricas de Gaston Bachelard y Gilbert Durand; su enfoque estilístico y antropológico en el ámbito de los símbolos, imágenes y mitos, es adecuado para el análisis e interpretación del *corpus* a estudiar, pues se fundamentan en la concepción universal de la imaginación proteica del ser humano. Los motivos míticos aparecen como motores y estímulos de la actividad creadora, pero también vital, pues superan las limitaciones del tiempo y el espacio. En esta estructura del discurso literario, las imágenes simbólicas encuentran su principal riqueza semántica.

Las tres novelas analizadas, *El mercurio*, *El río de la luna* y *Esta pared de hielo*, contienen una fuerte carga simbólica, de ahí su elección. Incluso antes de adentrarse en la riqueza lingüística y temática de cada una de estas tres novelas, encontramos ya una similitud en sus títulos. Todos refieren a un elemento material vinculado a la liquidez: el mercurio en la primera y el agua en dos estados distintos para las restantes. En *El mercurio* dicho elemento refiere a la paradoja entre la inmovilidad y la fluidez, como aquel metal, la vida de los personajes no es movimiento pero tampoco estatismo. Para *El río de la luna* representa el líquido fluido, la vida misma que desemboca en la muerte. Finalmente, en *Esta pared de hielo*, se define por la desaparición, se observa la inacción del hielo: el muro sólo significa ese término del camino, el inexorable final de la vida humana. También las tres superficies pueden ser reflejantes, se manifiesta así como el símbolo de reflexión que extendido no sólo por dar la posibilidad de que el hombre pueda verse a sí mismo en el terreno material, sino también en la incidencia de explorar y rememorar metafóricamente la vida propia, la reflexión vista como reflejo de los personajes de forma introspectiva y retrospectiva.

En *El mercurio* este reflejo es ambivalente, unas veces tan claro y nítido que la narración opta por el punto de vista del realismo y hasta cierto punto del costumbrismo, aunque sólo para dinamitar y criticar este mismo recurso; otras veces se torna tan inasible que la imagen reflejada se deforma en sus contornos como el azogue en su estado líquido, correspondiendo con las múltiples formas

narrativas y de contenido, así se observa en su estructuración bajo ese ir y venir en cuatro tiempos que recurren a “Uno” como forma primordial que los abraza a todos, hasta que aparece “Begin the Beguine” como elemento unificador de la realidad escritural de Guelbenzu con su propio personaje ficcional. La coherencia de la novela es irrefutable, como el azogue: ora material plano, brillante y primordial de los espejos, ora convexo y oscuro como recordatorio de la relatividad y subjetividad a la que se sujeta la realidad misma.

*El río de la luna* representa ese reflejo efímero que pudiera dibujarse en una corriente acuática. La máxima heracliteana encuentra su esplendor en esta novela, pues el reflejo se transforma junto con las distintas fases del personaje. De este modo, el flujo lineal del río se hace complejo con la multivalente simbología lunar que esta tesis se encargará de desentrañar proponiendo un abanico que va desde la carga simbólica femenina, cíclica, nocturna, diabólica, hasta una propuesta teórica que plantea al héroe regido por el influjo lunar como un ser que se dirige en sentido contrario de la ejemplaridad del héroe clásico. Esta novela en su estructura y contenido se presenta, entonces, como una reelaboración mítica actualizada.

Finalmente, *Esta pared de hielo* enuncia el reflejo horrorizado y eterno de la muerte, el enfrentamiento del alma humana al final, a la nada. Las circunstancias narradas y la forma en que se trata a los personajes alegóricos (el Diablo, la Muerte, el Barquero) indican la reflexión sobre una realidad abstracta de la que sólo se tiene conciencia global ante el propio Aqueronte, símbolo límite entre lo humano e

infrahumano. Ahora bien, también se permite ver la pared fría del final de la vida como una superficie translúcida, tal como sugiere el poema de Cernuda de donde proviene el título. Esta semejanza con el cristal convierte a la pared en una ventana que asoma hacia una retrospectiva en la que sólo se es espectador, pues nada puede hacerse por volver, estatus que recuerda el muro. Hay cabida para una profunda reflexión interna que construye la novela como una pieza musical, un canto desde la muerte hacia la vida humana y viceversa. Así se especifica en su estructura: obertura, oratorio y coda. Recordando una pieza musical, en "Obertura" se definen los temas a tratar e incluso la alternancia de los dos principales hilos narrativos: el Diablo e Inmaculada; el Barquero y el alma de Julián Bo. "Oratorio" no sólo hace un juego de palabras con la situación concreta, dado que ocurre durante el velatorio de Julián sino que, musicalmente, es una pieza de grandes dimensiones para coro, orquesta y solistas. De ahí que en este apartado se encuentren las distintas voces de todos aquellos asistentes al evento. La transgresión viene cuando se sabe que esta pieza es para temas religiosos en su mayoría bíblicos, es decir, de gran envergadura, importancia y sacros; en la novela el tema es la opaca vida de Julián, un humano cualquiera que, no obstante, ha despertado el interés del mal. "Coda" remata la narración a dos voces entre la Muerte y Leonardo (el Diablo), con igual función que en las piezas musicales.

Vale la pena mencionar que el descenso al inframundo es otro importante punto en que estas tres novelas convergen, más adelante se verán las distintas

implicaciones y circunstancias de cada uno de estos descensos. Lo mismo pasa con el uso y remembranza del pasado infantil de los personajes que en los tres casos tiene distintos ecos, pues siempre aparece de manera tajante y fundamental.

Las tres novelas se tomarán como ejemplo vívido de la experiencia narrativa de Guelbenzu, como una suerte de puntos de anclaje que hacen consolidar su proyecto narrativo, lleno de vínculos entre sus obras y las de otros, lo que apunta a una poética narrativa muy particular y personalísima.

El itinerario a seguir comienza con una contextualización generacional y del ámbito literario en que el autor se desenvuelve, que se desarrollará en el primer capítulo. Incluirá una somera revisión crítica sobre la recepción de su obra así como una caracterización narrativa y consideraciones generales sobre las tres novelas a analizar.

En el segundo capítulo se observará el mundo infantil propuesto por Guelbenzu como un absoluto primigenio. Ello establecerá el fundamento que el autor propone para la construcción de su narrativa visto desde el horizonte teórico de la imaginación simbólica. Así podrá analizarse a partir de qué perspectiva y bajo qué términos el mundo infantil adquiere importancia en la poética del autor, su choque contra el ámbito adulto y la importancia del retorno a dicha etapa.

Se continuará, en el tercer capítulo, con el escrutinio de los elementos y circunstancias en que aparece el descenso a los infiernos: el protagonista como héroe que no lo es en realidad, la imagen de un mentor negativo y los símbolos

espaciales vinculados al inframundo (la noche, el laberinto, y la caverna). Este acercamiento mostrará los lineamientos míticos y simbólicos retomados y reinterpretados por el autor.

Para finalizar, en el cuarto capítulo, se examinarán dos elementos fundamentales para las tres novelas: la luna y la serpiente. El primero vinculado a lo femenino, a lo temporal y a la fatalidad, el segundo a la temporalidad cíclica y el mal. Así se establecerá su relación y funcionamiento hacia dentro de la narrativa y su contextualización con las principales interpretaciones universales de dichos símbolos.

## 1. GUELBENZU: SU GENERACIÓN Y PROYECTO LITERARIO

### 1.1 Contexto generacional y de ámbito literario

Durante mediados del siglo XX la narrativa española comenzó a padecer un desgaste estructural y temático definitivo que se debía, principalmente, a la incidencia exagerada de las formas planas y lineales, derivadas del esquema generado por la literatura social-realista. Estilísticamente se había caído en una hondonada que, en su mayoría, respondía a una especie de neo-naturalismo de posguerra; aunque esta fórmula resultó consolidarse y dar admirables ejemplos de maestría literaria (ya clásicos algunos), no tardó mucho tiempo en dibujar los primeros y porfiados esbozos decadentistas del objetivismo y sencillez formal, encadenados a una crítica social que dio lugar a una literatura cansada, repetitiva e insípida, sin reportar novedad alguna que anunciaba un estancamiento prolongado:

Es innegable que la situación socio-política de las décadas iniciales de la posguerra española resultaba inadecuada para que los novelistas consiguiesen frutos sazonados. Ni tenían claro el pensamiento con que se enfrentaban a la realidad, ni ésta les propiciaba muchas visiones estéticas. Los modelos de la picaresca y de la novela existencialista junto con una concepción de la realidad inspirada en el liberalismo institucionista-orteguiano eran los inciertos caminos de difícil encuentro artístico; sin embargo, y a pesar de tamaños obstáculos, escritores como Camilo José Cela, Ana María Matute y Carmen Laforet lograron sorprendernos dejando testimonio de la irrepresibilidad del instinto creador, bien fuera en su elemento estilístico (Cela), vivencial (Laforet), o sensible (Matute).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Germán Gullón, "El novelista como fabulador de la realidad: Mayoral, Merino, Guelbenzu...", en Ricardo Landeira y Luis González del Valle (editores), *Nuevos y novísimos (algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60)*, Boulder Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987, pp. 367-375. en línea:

Pocas novelas advirtieron el cambio indispensable para la reestructuración (y pronto desecho) del esquema anterior, sin embargo, como se puede intuir a partir de aquella balanza pendular con la que siempre se admira en retrospectiva los ámbitos artísticos, el cambio vendría directamente desde el lugar opuesto al encumbrado, como una acción rebelde ante la hegemonía única de la narrativa de corte social-realista. Entre aquellos textos que pueden definirse como puntos de partida (esto está más que citado, requisito decirlo) se encuentran *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos<sup>2</sup> y *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, ambas novelas aparecidas hacia 1962. Dichos textos pueden verse como cabeza eje de los movimientos en los que desembocaron autores posteriores.

La tendencia abierta por Vargas Llosa (que por demás parece haber sobrevivido más que su hermana), le dio una vuelta de tuerca a la forma clásica de novelar y presentó un mundo nuevo temática y estructuralmente aun cuando la presentación narrativa apelara más a formas decimonónicas, tanto descriptivas como formales. “El placer por contar una historia” es una de la convicciones más arraigadas en el acontecer novelístico actual (me refiero al de las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI). Si bien ya muy distantes del referente inicial, la novedad está en

---

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23587391091292742443679/p0000001.htm>  
[consultado 21 de julio de 2010], p. 2.

<sup>2</sup> Aunque para algunos “...esa transformación se plasma en términos de componente discursivo más que en su formulación temático-anecdótica, pues ésta todavía conserva en su interior el germen de la atmósfera neonaturalista de posguerra”. Miguel Herráez, “La novela española y sus rupturas, a treinta y cinco años del inicio del boom latinoamericano”, *Espéculo*: núm. 6, en: <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/herraez2.htm>, p. 2; también véase Ángel Lasanta, *La novela española de nuestro tiempo*, Madrid: Anaya, 1990.

el tratamiento y ambiente presentado por la novela, así como en algunos recursos estilísticos específicos como son la elipsis, la coralidad en las voces narrativas o el punto de vista limitado de un narrador omnisciente que muchas veces parece no serlo tanto, aunado al uso de un lenguaje coloquial (y muchas veces regional) que funcionará como elemento realista pero pasado a través de un filtro estético proveniente del *Boom* hispanoamericano: “El experimentalismo [del que se habla más adelante] quedó reducido en ocasiones a la complejidad estructural y a un puro juego lingüístico. Todo ello motivó un intento de vuelta a la sencillez narrativa, en el que tuvieron no poca parte las editoriales, que, salvo algunos casos, promocionaron literatura más comercial”.<sup>3</sup> Luis Martín-Santos, representativo de la tendencia más cara a este estudio, se allega a una narrativa “vanguardista”, recurre a elementos estilísticos novedosos que, si bien aparecían en novelistas contemporáneos o poco lejanos temporalmente (como el monólogo interior joyceano), ahora se amalgaman en un solo espacio pretendiendo despertar a la novela hacia una totalidad. Esta narrativa respondía a unas reglas propias impuestas por el lenguaje mismo y el tratamiento dado a éste, no es extraño encontrar a la crítica afirmando que, de hecho, la renovación, creación o

---

<sup>3</sup> Isabel Román, “La coherencia de *El río de la luna*” en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 10, núm. 1-3, p. 112. Se entiende que para la industria editorial, más ventas es igual a éxito, textos más simples y complacientes que puedan competir con el cine y la televisión comercial significan mejores ventas, dejando de lado el daño que esto puede ocasionar a la larga cuando se da cabida a más textos de índole menos creativa y de baja calidad, pero como siempre, debe saberse que hay muchas excepciones aunque esta tendencia es menor.

destrucción del lenguaje era, sin más, la mayor ambición de toda esa rama narrativa:

The elevation of language to an end in itself is one of the distinguishing features of the New Novel. Such interest fits into the intellectually and revisionist nature of this literature and its methods of distancing between text and author through the analytic mode. [...] The invention of a new language may be symbolic of a higher reality; the destruction of language may conversely signify the apocalyptic razing of civilization. [...] The intellectual character and experimental tendencies of the New Novel remove it substantially from the plot-oriented, closed-ended works of neorealism. In its place appears an hybrid form that strains the popular conception of the novel: in addition to minimal plot movement, the authors create a sort of essay novel, apparent not only in the theoretical discussions of any number of subjects (by the characters and even by the author) but in formal modifications as well.<sup>4</sup>

Este estudio también apunta a desentrañar el equívoco de esta idea: en muchos casos (no se afirma que sean inexistentes novelas manufacturadas enteramente bajo esta premisa), las novelas de ese entonces pretendían mucho más. Las influencias extranjeras se reflejan en esta zona de la novela española, la introducción de recursos utilizados y acotados por el *Nouveau Roman*, sobre todo en manos de Robbe-Grillet<sup>5</sup> y Marguerite Duras, vinculado, como muy recientemente y de forma afortunada ha notado la crítica, a un mundo imaginario, síntoma de la mente alienada del hombre moderno, desembocado directamente en mundos fantásticos y/o maravillosos, en variadas ocasiones:

Many novels treat individual introspection: a maladjusted or alienated individual takes stock of his personal, national, or cultural past in a desperate attempt to understand himself. The

---

<sup>4</sup> Margaret Jones, *The Contemporary Spanish Novel, 1939-1975*, Boston: Twayne Publishers, 1985, p. 107.

<sup>5</sup> Incluso algunos críticos como Jones llaman a esta nueva etapa la "New Novel", haciendo referencia más que explícita a la "nueva novela francesa" y al título de la carta de presentación de Robbe-Grillet, el libro *Por una nueva novela*, publicado en 1963, donde pronuncia su poética aplicable a sus novelas anteriores y posteriores, ahora vinculadas con el movimiento surrealista también, sobre todo después de la recepción crítica de *L'Année dernière à Marienbad*, filme dirigido por Alain Renais en que Robbe-Grillet fungió como guionista y colaborador.

antihero searches for the roots of his estrangement, a parodic or inverted quest revealing false gods and a destructive, ironic stance. This bitter attitude complements the novels that create new myths based on destruction of old ones. Once the cathartic process of analysis is complete, there may be hope for new values.<sup>6</sup>

Esta actitud de ruptura se enfoca en la percepción sensorial y mental del ser humano como individuo, por ello con frecuencia el tema se centra en cuestiones identitarias y en formas de retar a la realidad (o lo que se conoce como tal) para poner los convencionalismos en duda. Ejemplos de esta labor se encuentran en *Volverás a Región* (1967) de Juan Benet (y prácticamente en toda su obra) y *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo:

En los años sesenta las cosas cambian drásticamente. El genio de Luis Martín-Santos, la constancia creadora de Miguel Delibes, los poderosos desafíos a lo convencional de Juan Goytisolo, o el subyugante espacio mental de Juan Benet auguran un futuro esperanzador: a las novedades y primicias de la inmediata posguerra se agrega ahora la posibilidad del renacimiento de una novelística española original. Gracias a los unos (Cela y demás) y a quienes les siguieron (Martín-Santos y compañía), añadidos al empujón formal de la novelística hispanoamericana que vino a espabilar los intentos renovadores nacionales (de Gonzalo Torrente Ballester, por ejemplo), nuestra narrativa entra en la década de los setenta totalmente homologable con la escrita en lenguas ajenas al castellano y en las diversas latitudes de la nuestra.<sup>7</sup>

Sin embargo, no cabe duda que los narradores españoles estuvieron al pendiente de la reformación novelística que el *Boom* realizaba en el continente americano. Poco más tarde en 1963 aparecía la *Rayuela* cortazariana: otro hito en el acontecer literario mundial; dado el elemento generacional en la temática más el “juguete perfecto”, categoría a la que se elevaba la novela (haciendo alusión al nuevo orden que sostenía el lector como cómplice y partícipe activo) develaron todo un nuevo

---

<sup>6</sup> Jones, *op. cit.*, p. 104.

<sup>7</sup> Gullón, *op. cit.*, p. 2.

camino e inyectaron vida al género novelístico, que, como se insiste últimamente, nació tan imperfecto y herido de muerte que extraña su prolongada permanencia:

The new interpretations of reality, the complex aesthetic shell that contains them, and the unusual role of the reader in the creative process raise the act of reading to an intellectual exercise. The application of the term neobaroque to the New Novel is thus appropriate to describe the modernized version of culteranismo (the intentional obscurity of style) and conceptismo, (clever or unusual ideas, intellectually conceived works) as well as a philosophy that gives preeminence to aesthetics as an expression of a worldview.<sup>8</sup>

Así, en lo que atañe al contexto español, la guerra quedaba como fondo, soslayada pero sin perder presencia. Las nuevas incursiones proyectaban un sentir homogeneizado hacia la realidad individual inmersa en el ámbito español de la dictadura próxima a terminar. Gullón identifica un grupo de escritores, entre ellos Marina Mayoral, José María Merino y José María Guelbenzu, que satisface su ficción en la zona norte del país, donde encuentran un lugar para la imaginación desbordada que se desplaza en dirección opuesta a la realidad cotidiana, esa especie de "Región" benetiana que, por demás, está también ubicada al norte:

Como todos los escritores citados escriben en Madrid, la localización literaria de sus obras los obliga a efectuar un regreso imaginativo al lugar de origen, armados con sus respectivas conciencias narrativas, dispuestos a compenetrarse con la realidad originaria, a asomarse a las leyendas, lo curioso, los mitos, eso que yace entre lo maravilloso, lo fantástico y lo inaudito. Parece una literatura de escape sin serlo, lo que pretende es encontrar o ampliar nuestro sistema de valores (éticos y perceptuales) más allá del que adoptamos para valernos en la vida cotidiana. Y consiguen su objetivo al seguir el camino más viable, recrear lo inusitado y utilizarlo de llave con la que abren las puertas infranqueables a lo consuetudinario, al sentido común, al hábito burgués que domina la vida nacional. Así pues, esta generación intenta hacer dos cosas: reflejar la vida, el mundo, la España que les ha tocado vivir, mientras expande sus fronteras vitales. Ese viaje al noroeste que emprenden los escritores se asemeja al del personaje de Borges en el cuento que cierra su libro *Ficciones*, que se marcha hacia 'El sur'. Noroeste y sur tienen un sentido equivalente, son los lugares donde la imaginación remonta el vuelo hacia nuevos horizontes.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Jones, *op. cit.*, p. 110

<sup>9</sup> Gullón, *op. cit.*, p.3.

Esta “nueva” narrativa apuntaba a una desarticulación discursiva que sólo podía ser calificada de experimental: cada individualidad decanta su acontecer a través del tamiz del “uno mismo”, fundido a características que circundaban una sensibilidad más universal como la recurrencia de materia mítica o simbólica, como es el caso del narrador titular de este estudio.

Dentro de este marco aparece la “generación” (si es que puede utilizarse este término)<sup>10</sup> a la que pertenece José María Guelbenzu. Los diferentes apelativos responden a la fecha de publicación de estos autores y a la confluencia del fin estético que perseguían los pujantes recientes poetas publicados en la antología *Nueve novísimos poetas* a cargo de Castellet aparecida hacia 1970 (aunque contempla poesía aparecida y escrita durante la década anterior a su publicación). Soldevila afirma que su: “...característica primera es la de haber nacido a la conciencia del mundo bajo el régimen franquista [...] llega a su mayoría de edad entre el momento del auge de la literatura comprometida y el desmayo de dicha tendencia a manos de la desilusión por su ineficacia y de la aparición de las grandes estrellas de la novela hispanoamericana...”.<sup>11</sup> Gonzalo Sobejano escribe:

---

<sup>10</sup> Para una vasta revisión del término, así como de los criterios adoptados por críticos como Ortega y Gasset, Petersen, Pinder, Dilthey, entre otros, véase el artículo “Reflexiones en torno al criterio generacional, como teoría analítica y método crítico” de Rosa María Martínez de Codes en: *Quinto centenario*, núm. 3, 1982, Universidad Complutense de Madrid, pp. 51-87, [en línea: <http://www.ucm.es/BUCEM/revistas/ghi/02116111/articulos/QUCE8282120051A.PDF> consultado el 16 de agosto de 2011].

<sup>11</sup> Ignacio Soldevila, *Historia de la literatura española actual II, La novela desde 1936*, Madrid: Alhambra, 1980, p. 385.

...se suma la aparición pública de unos nuevos novelistas que, como rasgo común y general, se desentienden de la problemática de sus mayores. Ahí se encuentran Ramón Hernández, J. Leyva, José María Guelbenzu, Manuel Vázquez Montalbán. Son, por temperamento, inquietudes, aspiraciones, las gentes de la misma promoción a la que poco más tarde, en el terreno de la lírica, José María Castellet colocó una etiqueta que ha prosperado: 'Novísimos'. Y no deja de ser sintomático que bastantes de aquellas gentes fueran a la vez poetas y narradores, incluso que la narración haya desplazado con el paso del tiempo en sus preocupaciones a la lírica. Ahí están los nombres de Ana María Moix, Vázquez Montalbán, Vicente Molina Foix, José Antonio Gabriel y Galán, Félix de Azúa y otros más, por sólo citar a algunos de la primera hornada. Y es que un signo de los nuevos tiempos iba a ser precisamente la reivindicación de eso que todos llamamos 'novela lírica', aunque sus límites sean bien imprecisos.<sup>12</sup>

Javier Cercas, en su apartado "La novela" en la misma referencia, apunta:

Como se ha dicho antes por las vías de la experimentación no sólo se aventuraron los narradores de las dos primeras promociones de posguerra, sino también los de la 'Generación del 68'— para los que la figura de Benet fue, en más de un sentido, emblemática— cuya aparición pública puede datarse en ese mismo año 68, con la publicación de *El mercurio*, de José María Guelbenzu. Sanz Villanueva [1990] observa que en el desarrollo de la obra de esta generación cabe distinguir dos fases, unidas por el punto de sutura que para muchos críticos constituye la publicación en 1975, de *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza. La primera fase, de índole experimental, abarcaría desde finales de los sesenta; la segunda, caracterizada por una superación de los excesos formalistas y la recuperación del gusto por contar, desde mediados de los setenta hasta la actualidad.<sup>13</sup>

Si bien las novelas más importantes siguieron ese flujo, preferimos anotar que ambas etapas estaban vivas para la fecha. Los "novísimos" en narrativa también son identificados como "generación de 1966" o del "68" puesto que la mayoría publicó su primer o uno de sus más importantes trabajos en esos años en que también se vieron beneficiados por la promulgación de la nueva ley de prensa de 1966, gracias a la cual se suavizó considerablemente la censura y pudo proliferar la libertad de expresión:

---

<sup>12</sup> "Los años sesenta: de la renovación a la experimentación" en: *Historia y crítica de la literatura: Época contemporánea: 1939-1975*, al cuidado de Francisco Rico. Primer suplemento. Barcelona: Crítica, 1999, p. 531.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 367 y 368.

Con la influencia de la literatura hispanoamericana, francesa y norteamericana, esta generación logró dar un empujón a la literatura española, que hasta ese momento no había podido competir con la libertad de expresión que disfrutaban en otros países. [...hay un] experimentalismo en el lenguaje, temas y estructura, y una actitud irónica e inconformista que los distancia de la realidad social y contemporánea.<sup>14</sup>

Como se sabe, siempre hay peligro al querer ver desde fuera y a distancia las características que pueden observarse en un conjunto de escritores, sobre todo aún contemporáneos, en este caso mayor todavía, pues una característica que puede hermanarlos es, precisamente, aquella que los separa, es decir, la de perseguir estéticas individuales donde no se observan tantos puntos comunes como en una "generación" en términos con que se conoce clásicamente. No obstante, es necesaria esta revisión crítica para encontrar el cauce que la generación ha caminado y la brecha dentro de la cual Guelbenzu se encuentra inmerso y sobre la misma que, podría decirse, él mismo ha variado y reinventado el género.

Para Román, por ejemplo, debe tomarse en cuenta: "...la postura dialéctica entre el personaje y el entorno, tratamiento intelectual del tema y del lenguaje, renovaciones formales (clara influencia de Joyce, Proust, Kafka, Robbe-Grillet, entre otros) tales como el contrapunto, la alternancia del diálogo y monólogo interior, la estructuración en secuencias frente a los capítulos tradicionales, libertad tipográfica, etc".<sup>15</sup> Características que podrían aplicarse a muchos estilos y

---

<sup>14</sup> Margarita Lezcano, *Las novelas ganadoras del premio Nadal 1970-1979*, Madrid: Pliegos, 1992, pp. 104 y 107. José Domingo inscribe a Guelbenzu dentro de la "Nueva Tendencia u Oleada" junto a Manuel García Viñó, Antonio Martínez-Menchen, Héctor Vázquez Aspíri, Jorge C. Trulock, Gabriel G. Badell, Francisco Umbral, Jesús Torbado, Germán Sánchez Espeso, Javier Tomeo, Miguel Oca, Ana María Moix, Manuel Vázquez Montalbán, Vicente Molina Foix y Juan Cruz Ruiz en *La novela española del siglo XX. 2: de la posguerra a nuestros días*, Barcelona: Labor, 1973.

<sup>15</sup> *op. cit.* p. 111. Y poco más tarde enlista, siguiendo el criterio de Sanz Villanueva, a Guelbenzu, Ramón Hernández, P. Antonio Urbina, Antonio F. Molina, J. Leyva y a Vicente Molina-Foix, como

tendencias que surgieron después y que se quedan cortas dadas las circunstancias actuales de la narrativa española. Suñén identifica

...un doble rechazo: el de la tradición y el del entorno. [...] Así, la pérdida del pasado con lo que implica de desinterés por la realidad inmediata y el cuestionamiento del papel del escritor —que no del autor— como testigo de su tiempo, se unen, para configurar los datos de esta narrativa que queremos llamar nueva, con un interés por el lenguaje desde la consideración de la novela como el género de los géneros y del autor como dueño absoluto de su propio universo.<sup>16</sup>

Si el autor se refiere por “tradición” a la novela de corte realista inmediatamente anterior resulta tautológico que lo mencione, puesto que, de agregarse estos autores a aquélla, sólo estaría hablando de una prolongación y no de una “generación” distinta; si se refiere al acontecer general de la narrativa española hasta esa fecha, cometería un error grave ya que la tradición literaria está muy presente en la obra de los mentados escritores, por no decir que la misma novela de corte social-realista está presente todo el tiempo, en tanto que aquéllos intentan distanciarse y en muchos casos mofarse de ella; así también se verá que el acontecer cotidiano español presente y pasado es una prerrogativa, en tanto que están inmersos en él, no hay en realidad un nihilismo a ultranza; existe más bien

---

“generación del 68” para los que la preocupación esencial: “se centra en los aspectos formales de la narración, concediendo una especial importancia a la experimentación con el tiempo y el espacio”. p. 112.

<sup>16</sup> “Ser y parecer (hacia una perspectiva de la narrativa española, 1970-1981)”, en *Quimera*, núm. 16, febrero de 1982, p. 7. Aunque más tarde apunte que “una característica más de la nueva novela es su ausencia de referentes, el rechazo de la realidad inmediata como materia para la ficción. A pesar de que dos de sus mejores muestras —y vuelvo a referirme a los libros de José María Guelbenzu y Juan José Millás que cité antes [*El río de la luna* y *Visión del ahogado*, respectivamente] —, tengan como referencia directa el análisis de la realidad y, además de una realidad inmediata—, con unos protagonistas que, por añadidura coinciden generacionalmente con los propios autores, una gran parte de la novela reciente renuncia a tal empeño. Quizá ignorando —como demuestran Guelbenzu y Millás— que asumir la realidad inmediata no equivale a emplear un tratamiento realista, vale decir, de esa misma realidad. Que es el texto, la escritura, el estilo, quienes van a orientar la narración en un sentido o en otro.” *Idem*. Con lo que queda manifiesta aquella afirmación sobre el peligro de generalizar.

un desencanto por el modelo literario pasado, el desencanto por la España de la dictadura es pan de cada día y en las obras es constante (en cualquier tendencia).

Siguiendo con las caracterizaciones David Herzerberger dice:

...a group of "new novelists" has gained prominence by underscoring purely literary values over and above the functional use of fiction. [...] ...have renounced the use of narrative as a means of communicating a moral or social message to the reader, and have sought instead to create a literary work that exists as a self-sustaining linguistic and esthetic object. [...] For the most part, then, technique subordinates theme and artistry supersedes reality as the principal concern of the writer.<sup>17</sup>

Aunque precisos los comentarios, las excepciones pueden tener cabida, dado que, como se verá en el propio Guelbenzu, el tema y la técnica están relacionados y llevados a cabo como un todo que sostiene a cada novela. No obstante podría decirse en un análisis poco profundo que el tema es cosa olvidada y se encumbra de manera tajante la parte lingüística, pero deberán encontrarse también los vasos comunicantes entre estos elementos que no dejan concebir a uno sin el otro, haciendo de cada novela, sí un objeto estético predominantemente, pero, también, otra especie de objeto crítico que trae con sí una renovación del universal humano.

Algo de esto apunta Langa Pizarro:

Basándose en el criterio casi exclusivo de la edad, y sin tener en cuenta los requisitos que Julius Petersen estableció para definir una generación literaria, la crítica ha admitido la coexistencia de cuatro generaciones de escritores en la novela española de la democracia: la de la guerra, la del realismo, la del 68, y la de los nuevos narradores. [...] La generación del 68 está compuesta por autores que presenciaron en su juventud el triunfo de la literatura social, como M. Antolín Rato, F. de Azúa, J. M. Guelbenzu, M. Mayoral y V. Molina Foix. En los años sesenta contactaron con intelectuales europeos de izquierda, y comprendieron que la novela tenía futuro. Su compromiso personal antifranquista no les impidió romper con la novela realista y testimonial, e ignorar voluntariamente la guerra y sus consecuencias, en un intento de modernizar la narrativa española a partir de la vanguardia interrumpida por la contienda bélica. En la democracia han

---

<sup>17</sup> Herzerberger, "Experimentation and Alienation in the Novels of José María Guelbenzu", en *Hispania*, vol. 64, núm. 3, septiembre de 1981, p. 367.

contribuido al desarrollo de lo que hemos llamado «la nueva forma de narrar», sin excluir el uso de técnicas experimentales, fantasía e imaginación. Sus novelas de los últimos años son en su mayoría intimistas pero, a través de una memoria que recupera sus circunstancias generacionales, han llegado a la crítica de la realidad española.<sup>18</sup>

Guelbenzu aparece entonces como pionero y figura emblemática de su generación. La aparición de su primera novela *El mercurio* en 1968 removi6 a la adormilada crítica que no hacía más que reseñar o resumir la circunstancia literaria. Este sacudimiento estilístico y crítico la lleva a quedar finalista del premio Biblioteca Breve de Seix-Barral que en ese año ganara Carlos Fuentes con *Cambio de piel*. Sin embargo, ya estaba sembrado el cambio próximo: ahora un puñado entero y no sólo unos cuantos nombres proponían novedad literaria de calidad, con la consigna de echar abajo formalidades y modelos hechos a la medida desde el término de la guerra; con Franco a las puertas de la muerte, el panorama de esta generación pintaba un gran futuro y la consolidación tanto académica como en el gusto del lector promedio.

## 1.2 Guelbenzu: caracterización narrativa

José María Guelbenzu nace el 14 de abril de 1944 en Madrid,<sup>19</sup> estudia el bachillerato en el Colegio Areneros de la Compañía de Jesús<sup>20</sup> en la misma ciudad,

---

<sup>18</sup> *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999) Análisis y diccionario de autores*, Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 2000. pp. 49 y 50.

<sup>19</sup> “Yo nací en Madrid, aunque mi apellido es clarísimamente navarro y tengo una propensión por el norte. Además, creo que el novelista es del norte y el pintor del sur. El sur suele ser mucho más

después ingresa a la Universidad donde realiza estudios de Derecho y Dirección de Empresas en Icade y en la Facultad de Derecho de la Complutense.<sup>21</sup> Hacia 1964 se integra a la recién fundada revista *Cuadernos para el diálogo* y más tarde toma a su cargo la jefatura de producción de la selección de libros. Codirige el Cine-Club *Imagen* de Madrid y funge como colaborador en varios periódicos: *Madrid, Informaciones* y el semanario *Signo*, así como en varias revistas literarias de la época. En 1970 se integra a las filas de la editorial Taurus y siete años más tarde se convierte en su director editorial; en 1982, a la par del cargo anterior, adquiere la dirección literaria de editorial Alfaguara, desempeña ambos cargos hasta 1988 cuando decide dedicarse enteramente a su proyecto literario. Colaborador asiduo del diario *El País* desde su aparición, donde publica crítica semanalmente en el suplemento *Babelia* y en las secciones de "Opinión" y "Cultura", también escribe en la *Revista de Libros*. Ha sido convocado como jurado para el Nacional de Literatura, el Nadal y el Premio Café Gijón de novela. Se dedica a la docencia y preside la Escuela de Letras de Madrid los primeros cinco años de su existencia; dirige

---

abierto, mucho más propenso a la cháchara, en el mejor sentido de la palabra, que el norte, un lugar más de recogimiento, de reflexión y de construcción dramática." Lola Díaz, "José María Guelbenzu: 'De los escritores contemporáneos el que más me interesa soy yo'" (entrevista), *Cambio 16*, núm. 1,011, 8 de abril de 1991, p. 99.

<sup>20</sup> "Yo me he pasado la vida con los jesuitas" [...] "Los jesuitas imprimen la disciplina del triunfo y del esfuerzo. Los jesuitas, o crean excelentes profesionales que se asientan en una vida de paz y orden o—eso sí— cuando forman un rebelde, éste suele ser de los mejores. Hasta en eso son buenos. De hecho, todo mi sentido de rebeldía y de estar a la contra, incluso de la vida, se lo debo en buena parte a los jesuitas. Y les estoy agradecido por ello." *Ídem*.

<sup>21</sup> Hay un desencanto flagrante del autor por el ambiente literario de la Complutense por entonces: "La verdad es que yo buscaba amistades poco literarias porque ese mundillo literario me parecía esterilizador, al máximo." *Ibid.*, p. 96. Por lo que en realidad no hay una vinculación directa con un grupo literario.

seminarios, imparte clases en varias universidades españolas y extranjeras donde pronuncia diversas conferencias. Ha ganado dos premios de renombre internacional: el Premio Nacional de la crítica en narrativa por *El río de la luna* en 1981 y el Premio Internacional de Novela Plaza & Janés por *La tierra prometida* en 1991.

La carrera literaria de Guelbenzu, como se mencionó, inicia con la publicación de *El mercurio* en 1968. Si bien la sacudida crítica provocada cimbra el ámbito literario, también debe apuntarse que ese ánimo revestía a toda su generación, de ahí que dicha novela haya sido catalogada como generacional y “parte aguas” del acontecer nacional español; no obstante, por entonces, se le tachó a esta tendencia como un inacabado espíritu reformador que, las más de las veces, jamás pasó de anotarse como experimentalismo (y sólo formal en muchos comentarios y reseñas críticas). La escritura de Guelbenzu resultó, para una rama de la crítica, una adhesión juvenil a los cánones y modas de aquella actualidad:

A José María Guelbenzu, Madrid 1944, suele situársele entre los jóvenes narradores españoles que, a caballo entre los últimos años de los sesenta y los primeros de la década siguiente, introdujeron nuevos aires y nuevas ambiciones en la narrativa española hasta entonces —la llamada novela de posguerra— supeditada y dominada por el realismo. A Guelbenzu, además y hasta no hace mucho, se le atribuía un afán experimentador y de renovación técnica en el que —Joyce, Gide y Cortázar al fondo— se daban la mano inquietudes de vanguardia y preocupaciones estructurales. [...] Guelbenzu se ha ido perfilando, sobre todo, como el cronista y relator de la complejidad de las relaciones de los jóvenes de nuestro tiempo y de la desolación en que estas relaciones se resuelven.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Sabas Martín, “*El río de la luna*, de José María Guelbenzu, o la doble pasión”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 383, mayo de 1982, pp. 414 y 415.

En varios textos y notas se leerá que los ambientes y personajes planteados por Guelbenzu apelan a una verosimilitud cortazariana y que sus novelas se estructuran bajo recursos narrativos joyceanos, kafkianos o beckettianos. Entre más alejados temporalmente están esos comentarios y vuelve el lector a encontrarse con las primeras novelas de Guelbenzu se entiende la presencia de una influencia, pero no una reescritura, más bien hay un excelente ojo que observa y determina aquellas variantes, cuasi proféticamente, como constantes en la escritura que siguió a todo el siglo XX y aun lo que va del XXI. De esto se reconoce la búsqueda personal de Guelbenzu por manejar la escritura como un problema que debe enfatizarse desde dentro; problematizar la literatura a partir de su escritura es una máxima que lleva a la práctica en cada entrega novelística. El lector que busca Guelbenzu no se solaza con la facilidad de leer una historia brindada en charola de plata:

Pasándonos al nivel eminentemente técnico y estructural, el deseo de fabricar una obra abierta, 'en la que el lector debe de trabajar', carga de cierta heterogeneidad que dispersa en alguna medida el entramado medular, al tiempo que propone la solución no sólo más original, sino la más lograda de *Antifaz*: la multiplicidad de conclusiones a las que pueden llegar no sólo el autor, sino los propios personajes protagonistas. [...] Su trabajo, aun con las zonas oscuras que puede mostrar, es positivo y desde luego digno de ser anotado dentro de nuestra joven narrativa. Su eficaz experimentalismo plantea una vez más la eterna cuestión del vitalismo y la frescura de nuestra literatura contemporánea.<sup>23</sup>

Sirva de ejemplo el comentario anterior sobre *Antifaz*, segunda novela publicada por Guelbenzu en 1970, para ejemplificar a ese lector que se conmueve e inquieta, tanto como para adentrarse en un universo entero conformado por personajes y

---

<sup>23</sup> Jorge Rodríguez Padrón, "Antifaz una novela para la polémica", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 255, febrero de 1971, pp. 615 y 616.

situaciones, pero también ante la narración que hilvana y estructura tanto trama como ambientes. Este lector debe apreciar una arquitectura que responde a otros métodos claramente en dirección contraria de la linealidad temporal y el narrador omnisciente permanente.<sup>24</sup> Sin embargo, el proyecto literario de Guelbenzu se recibe también como una continuación de la tradición novelística, incluso con formatos y géneros caros para la creación española. La vuelta de tuerca guelbenzuniana se presenta en el tratamiento, en la combinación de recursos narrativos y la manufactura detallada y reflexiva en que viene contenida cada una de sus obras:

Guelbenzu was initially influenced in his writing by Joyce, Beckett, Cortázar, and Kafka, but has recently evolved toward a personal mode of narrative that gradually subordinates radical formal experimentation to the desire for a blending of theme and technique. Nonetheless, the future of Guelbenzu's work remains uncertain [...] his novels do not reflect a static literary mentality of narrow literary goals. Clearly, Guelbenzu refuses to follow a novelistic design established by others or even to adhere to formulas developed in his own previous fiction. Guelbenzu's narrative cannot be schematized into neat literary categories because each work represents another step in a still incomplete metamorphic process. Herein lies Guelbenzu's uniqueness as a writer, as well as his principal contribution to the contemporary Spanish novel.<sup>25</sup>

También debe notarse que se logra un balance entre tradición y vanguardia que sí persigue un ánimo de novedad, de salirse de convencionalismos, pero, a su vez,

---

<sup>24</sup> "Guelbenzu apuesta por un tipo de literatura que no parece brillar en las mesas de novedades españolas. No tiene por qué acertar pero sí es cierto que se sale de lo trillado buscando otro tipo de lector, aquel que debe (si quiere, que la lectura es un acto totalmente voluntario y tan lógico sería, por qué no, darle la espalda) recoger el guante que le lanza, a modo de reto, el autor. [...] Debe ir, pues, al encuentro del escritor (y no viceversa) y pasado el primer momento de desconcierto (el más comprometido, que en las primeras páginas se suelen apejar los impacientes) se verá envuelto por un atmósfera, por un estilo que le colmará. Por eso digo que es ésta una novela excelente, porque no engaña ni concede." Javier Goñi, "Vista desacostumbrada", *Cambio 16*, núm. 839, 28 de diciembre de 1987, p. 139. Reseña sobre la novela *La mirada*.

<sup>25</sup> Herzerberger, *op. cit.*, p. 374.

responde a la verosimilitud del relato según se advierta su temática, todo ello da un efecto distinto sin el cual el texto no sería cabalmente redondo y logrado:

'Guelbenzu —escribe Santos Alonso—armoniza perfectamente la moderación de las técnicas contemporáneas con el acopio de técnicas tradicionales. Por un lado, rehúye la linealidad, introduce digresiones o interpolaciones o mezcla las personas narrativas; pero, por otro, recupera numerosos aspectos de la novela realista, naturalista, lírica, bizantina, psicológica, existencialista, negra, etc. El visceral experimentalista que fue en *El mercurio* ha dado un vuelco en su forma de novelar y progresivamente siente mayor atracción por la narración fluyente hacia un desenlace expreso y elaborada con una consciente y conseguida voluntad de estilo.'<sup>26</sup>

Queda claro que la carrera literaria de Guelbenzu comenzó a criticarse bajo el mote de intimista; y en verdad hay un movimiento en que se traslada de una predominancia por el monólogo interior hacia el diálogo.<sup>27</sup> Este diálogo se acerca al *stream of consciousness* en el que los personajes tienen un interlocutor pero también hay una reflexión personal y el carácter de cada uno emerge gracias a las imprecaciones o la indiferencia del otro. El diálogo no se advierte en su dimensión dramática clásica, sino esbozando un retrato personal que apela a una intelectualidad y, sobre todo, a una sensibilidad muy singular que manifiesta puntos de vista sobre temas que desenvuelven y desnudan el alma humana:

En comparación con la novela española habitual, la de Guelbenzu representa el nuevo camino que todo crítico consciente debe elogiar. Frente al realismo chato, superficial, costumbrista, soso, sin reflexión ni perspectiva se impone una reconsideración de la novela como obra de arte (como

---

<sup>26</sup> Isabel Román, "La coherencia de *El río de la luna*" en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 10, issues 1-3, p. 113.

<sup>27</sup> "Me gusta buscar nuevas formas de expresión. Siempre he sido muy intimista por eso quise irme al lado contrario y experimentar con una novela de diálogos, así conseguí sacar una confesión íntima del diálogo, al fin las palabras son las que decidimos decir nosotros." Amelia Castilla: "José María Guelbenzu: 'Los jóvenes lo tienen muy difícil'" (entrevista), *El país*, a.xxvii, núm. 9.262, *Babelia*, núm. 567, Madrid: 5 de octubre de 2002, p. 5.

método de conocimiento, expresión y revelación de la realidad), una reflexión sobre el lenguaje y la técnica narrativa, una carga de elementos intelectuales, irónicos, críticos, etc.<sup>28</sup>

Otro punto que debe resaltarse es el compromiso que Guelbenzu adquiere con la realidad histórica española. Si bien sus novelas no persiguen un fin político ni un afán documental sí se revisten del plano socio-cultural de la temporalidad a la que se anclan. Las características de su narrativa no se perciben nunca como manifiesto panfletario, pero reflejan la situación del punto geográfico e histórico en el que se sitúan, es decir, hay una interpretación del momento espacio-temporal, una visión de mundo ante las circunstancias nacionales; esta narrativa no se deslinda del desencanto que su generación vive con la España inmersa en la posguerra aun después de la muerte de Franco:

Tanto Guelbenzu como Moix, como muchos otros escritores de nuestra generación, han encontrado que algo falla, que su ser y estar aquí y ahora, viviendo unas ciertas y determinadas circunstancias, ha sido promovido por algo que excede sus límites lógicos, sus presupuestos de formación intelectual y humana. [...] En José María Guelbenzu se conjugan todos los elementos indispensables que lo hacen parecer como el *enfant gaté* [sic] de nuestra generación. [...] Podemos deducir inmediatamente que en Guelbenzu se dan cita dos facetas muy significativas para considerar a un escritor: su penetración en la Historia (el pasado lejano o cercano) y su eficaz ejercitarse en el montaje de la ficción que aquella historia va a condicionar. Por eso el relato actúa en planos diferentes y paralelos.<sup>29</sup>

En diversas ocasiones se ha dicho que la narrativa conformada por la generación de Guelbenzu no escapa de su realidad sino que remite a nuevas formas de moldear la percepción a ésta. Las referencias al alcohol, el mundo del jazz y los bajos fondos vistos como escenario del inframundo despiertan las alarmas de la censura y la posible adhesión de su escritura a un mundillo banal de finales de los

---

<sup>28</sup> Andrés Amorós, "Carta a José María Guelbenzu y a un posible lector" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 229, p. 173.

<sup>29</sup> Rodríguez Padrón, *op. cit.*, pp. 610, 611 y 614.

sesenta e inicios de los setenta. Sin embargo, conforme se observa el trayecto novelístico puede verse que la presencia de la alienación en sus personajes es una reacción al mundo que enfrentan, en ocasiones el delirio propio de la modernidad se supedita al acontecer narrativo y explota en expresiones que maduran hacia una narrativa más hermética y del individuo. Gullón afirma al hablar del trinomio Guelbenzu-Mayoral-Merino que:

...en las novelas de José María Guelbenzu, lo increíble consiste en que tras el mundo habitado por los personajes parece ocultarse una realidad secundaria, cuyo velo nunca levantamos por entero, tan sólo intuimos su faz a través de unos leves fragmentos de evidencia. [...] Guelbenzu ficcionaliza magníficamente su engarce y la armonía de la que depende la calidad y cualidad del existir cotidiano. [...] Si los tres narradores coinciden en novelar el desencuentro de lo real y lo legendario (Mayoral), entre lo presentido y lo vivido (Merino), en armonizar las experiencias vividas en la creación de una identidad personal (Guelbenzu), coinciden también en utilizar la perspectiva múltiple, la configuración formal de la novela misma para tratar de penetrar en los secretos de la realidad por la novela. Su realismo ya no tiene nada que ver con el mimetismo; su instrumento de representación, la escritura, no les sirve de sustituto a la cámara fotográfica, ellos buscan reflejar algo que quizás preste sentido a la realidad cercana que no entendemos, quizás la clave de lo humano se halle en otro lado, en el más allá de la realidad, al sur, en la cara de la luna, por la orilla oscura.<sup>30</sup>

Esta literatura apela a una realidad muy distinta, no opuesta pero sí alterna de la percibida de manera cotidiana, a veces, distorsionada hasta el plano de lo simbólico que se confunde con lo fantástico y onírico, por ello la recurrencia del mito, no visto como una reestructuración o seguimiento de las líneas generales de las formas clásicas, sino en aquella recurrencia arquetípica de la conducta humana. De ahí también que sea útil, para este fin, la intertextualidad y el recurso metaficcional. La obra de Guelbenzu se conforma a partir de considerar al lenguaje

---

<sup>30</sup> Gullón, *op. cit.*, pp. 4, 8 y 9.

como una herramienta que lleva a cabo un fin pero también tomándolo en cuenta como una forma más de delimitar la realidad de la condición humana:

Me parece justo destacar en Guelbenzu una evidente facilidad para estructurar el relato, un despliegue de condiciones envidiable y sobre todo esa valentía para plantarse delante de la novela como hecho literario lánguido y abúlico y sacudirle las entrañas. [...] José María Guelbenzu, más que pretender ser original (y hablo, naturalmente, en función de la obra literaria), lo que quiere, intenta y consigue en gran medida es plantearse el hecho literario como una búsqueda, como una investigación, como un laborar impaciente y penetrante. Lenguaje y estructura son los dos polos de máxima atracción en su trayectoria; a ellos se encamina y de ellos extrae sus múltiples posibilidades. Y lo que es más curioso: no espera resultados.<sup>31</sup>

Debido a ello se entiende que con frecuencia utilice modelos literarios apegados a formalidades temáticas para transformarlos a través del idioma y la dislocación de prerrogativas acostumbradas, así, echa mano de estructuras y formas de la novela rosa, bizantina, negra y de aprendizaje:

José María Guelbenzu represents important source of originality and vitality for the development of new modes of narrative in Spain. His novelistic techniques are not just new ways to present old material, but rather are devices used to express and innovative concept of the novel and a particular philosophical attitude. His desire to renovate language and technique contrast with the fundamental traditions of neo-realism, while his thematic concerns reflect the anxieties of contemporary Spanish youth. Indeed, Guelbenzu may accurately be viewed as chronicler of the existential emptiness of his own generation. His characters embody the philosophical and political vacuity of postwar Spain and portray the ruinous problems of solitude and isolation. However, Guelbenzu's novels do not reflect the norms of a particular movement, nor do they promote a specific new tendency that advocates inflexible literary dogma. Instead, his work represents a search for individual literary identity that stems from the explicit rejection of the novel of social realism.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Rodríguez Padrón, *op. cit.*, p. 612.

<sup>32</sup> Herzerberger, *op. cit.*, p. 374.

### 1.3 *El mercurio* o la nueva forma de novelar

La recepción crítica de *El mercurio* fue de muy distinta índole y, transcurrido el tiempo, ha existido una revaloración innegable. Ya desde su aparición se vio como una respuesta y alternativa novedosa al hiperrealismo social. Algunos críticos encontraron en esta novela un germen que continuaba la transformación gradual de la novela española hacia una nueva etapa, pero la definían como inacabada y defectuosa, un intento sin más:

...la novela de Guelbenzu tiene defectos. En mi opinión, desde luego que los tiene, desde luego que no está plenamente lograda. Pero también me parece indudable que esta novela, hoy, en España, es importante: que abre nuevos caminos y que esos caminos no responden en absoluto a la arbitrariedad personal, sino a lo que, para entendernos, denominaríamos 'el signo de los tiempos' [...] ¿Qué valores hay en la obra de Guelbenzu que no sean habituales en la novela española actual? Muchísimos. (Aunque eso no debe ser gran elogio, dado el nivel habitual). Atención (casi obsesiva) al lenguaje, a la técnica narrativa, a la estructura. Deseo de renovación legítima a todos los niveles de forma y contenido. Interés por el libro, por la novela como objeto en sí y como obra de arte, humana. Complejidad mental. Ironía. Apertura a las formas culturales (cine, jazz, comics) y, en general, al mundo de hoy. Muchas y bien escogidas lecturas. Crítica social, pero no obvia, ni elemental, ni burda. Etcétera.<sup>33</sup>

Como se ve, el autor de esta crítica se debate entre la idea de enmarcar la novela como intento inacabado y enumerar las virtudes de su escritura. Sus bondades han sido señaladas también de forma definitiva, sobre todo en lo que respecta a la atención por el lenguaje y estructura. Sin embargo, mayormente catalogada como novela experimental, sin argumento, narración que vale sólo como curioso arte-objeto en la que es difícil encontrar intención o estilo:

---

<sup>33</sup> Amoros, *op. cit.*, p. 173.

Es posible, por tanto, en el momento de referirse a la totalidad de la obra, aludir a una anarquía estructural y a una discontinuidad estilística, visible la primera en la imposibilidad de vincular algunos capitulillos al tema central de la novela y apreciable la segunda en los distintos modos de agresión contra el lenguaje tradicional, periféricos algunos de ellos y no necesariamente coherentes entre sí.<sup>34</sup>

Herzerberger apunta que:

Rather than tell a story that conveys a moral, as do many social/existential novels, Guelbenzu formulates and incongruous pattern of linguistic and technical structures that undermines plot but magnifies the fundamental existential concerns of the novel: that the characters lack individual identity and their lives are devoid of purpose.<sup>35</sup>

Estos juicios pueden debatirse fácilmente, por ejemplo, Ana Rodríguez-Fischer difiere al observar la concatenación estructural de forma acertada:

De las cuatro unidades, la primera —Uno— es la principal. No sólo por su temática, sino también por la función estructural que desempeña en el conjunto de la novela: una especie de gran plataforma a la que remiten las otras tres unidades o partes. En Uno se relatan las aventuras y desventuras de Jorge Basco —el narrador— y su grupo de jóvenes amigos a partir de tres líneas argumentales que se presentan y se van desarrollando simultáneamente: la obsesión-paranoia de Ernesto, la ruptura amorosa de Jorge y Angélica y el problema de la creación literaria. Cada uno de estos tres hilos argumentales se corresponde nítidamente con los asuntos narrados en las otras tres partes o unidades de la novela: Dos (la historia de Pedro Dopico o una variación sobre el absurdo cotidiano que en Uno protagoniza Ernesto); Tres (la historia amorosa de Miguel González y María Victoria como trasunto de la de Jorge y Angélica en Uno), y Cuatro, un joven escritor, Guelbenzu, y su grupo de amigos de veraneo por San Sebastián, en perfecta relación con Jorge Basco y los suyos en Uno.<sup>36</sup>

Y aún antes que Rodríguez-Fischer, Bozal afirma:

El 'argumento' se perfila a través de una serie de momentos no lineales que tienden a dar una visión de conjunto, la significación no surge en el desarrollo de un tema con principio, medio y fin, ni nos expone la solución de un conflicto. Por el contrario, la significación surge del conjunto de momentos, fases y partes que dan lugar al todo de la novela. Ello no quiere decir que exista una total ausencia de argumento o tema, en el sentido tradicional del término. Hay efectivamente uno, pero no es nunca el aspecto fundamental de la obra. Simple motivo o hilo que mantiene la atención del lector, recordándole que el lenguaje novelesco es un lenguaje

---

<sup>34</sup> Juan Carlos Curutchet, "Una lectura de *El mercurio*" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 229, p. 176.

<sup>35</sup> *op. cit.*, p. 370.

<sup>36</sup> Ana Rodríguez-Fischer, "Introducción" a *El mercurio*, José María Guelbenzu Madrid: Cátedra, 1991, p. 26.

convencional, le orienta tímidamente, está subordinado a un sentido más amplio que pretende expresar el medio en toda su integridad y en toda su complejidad. Como sucede en la vida cotidiana, el argumento o tema está entrelazado con otros mil motivos diarios que nada tienen que ver con él, pero que le influyen y proporcionan el medio vital.<sup>37</sup>

No obstante hoy día considerada "punto de partida", *El mercurio* se perfila recientemente por la crítica, como muestra el estudio introductorio de Ana Rodríguez-Fischer a su reedición en editorial Cátedra, como una novela reveladora de un fuerte espíritu renovador a la que no puede simplemente meterse dentro de la categoría de "experimento".

...*El mercurio*, una especie de nuevo punto de partida que no supone, *strictu sensu*, una desviación o cambio respecto a los planteamientos narrativos de la anterior década sino más bien una radicalización de los mismos. Es otra vuelta de tuerca, un paso decidido en ese camino de ruptura e innovación emprendido antes, pero con la peculiaridad de que ahora el cambio afecta a la novela en su totalidad. No se trata ya de variar parcialmente tal o cual aspecto sino de cambiar o ensayar a la vez, en una misma obra, una nueva estructura, diversos modos narrativos, técnicas, recursos, y no tanto los temas o conflictos novelescos cuanto a línea anecdótico-argumental en que éstos se expresan y, sobre todo, el lenguaje, que decididamente es ya muy otro. Al hablar de radicalización tenía presente esta simultaneidad con que Guelbenzu procede a introducir cambios narrativos en *El mercurio*, un modo particularmente acelerado e intenso de recorrer y explotar determinadas sendas, que le lleva a borrar casi por completo el andamiaje convencional de la novela y a romper tantas artificiosas limitaciones que atenazaban el género.<sup>38</sup>

La estructura de *El mercurio* deja ver un juego detrás que la sostiene.<sup>39</sup> No hay anarquía estructural ni dificultad al hilvanar el acontecer narrativo, sino un

---

<sup>37</sup> Valeriano Bozal, "José María Guelbenzu: *El mercurio*" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 223, julio de 1968, p. 253.

<sup>38</sup> Rodríguez-Fischer, *op. cit.*, p. 13. Acá otra apreciación similar, laudatoria, pero que también considera a la novela un fallo: "*El mercurio* es, sin lugar a dudas, el síntoma de un profundo malestar dentro de la actual narrativa española, pero esa condición de síntoma no agota su significación. Es también una legítima obra de creación. La obra falla desde el punto de vista artesanal: la estructura es endeble, la trama inexistente. Pero estas carencias quedan satisfactoriamente compensadas por un indiscutible brío imaginativo, por el vigor de su prosa, original y sugestiva, e incluso innovadora [...] *El mercurio* no es obviamente una obra de consumación. Pero sí, en cambio, un importantísimo punto de partida. Y como tal resulta un libro merecedor de la más franca aprobación." Juan Carlos Curutchet, *op. cit.*, p. 177.

<sup>39</sup> "No hay rompecabezas. Sí un diseño lúdico y lúcido, en tanto que perfectamente calculado, exacto y brillante como el metal que da su nombre a la novela. En *El mercurio* Guelbenzu rompe con

proyecto literario concreto que permite, precisamente, llevar a cabo una ambición literaria en la que también hay un trasfondo simbólico. El argumento no es un pretexto, el tejido que conforma la novela se mueve dentro de un binomio irrompible entre contenido y forma. Las variadas técnicas narrativas de las que se sirve: monólogo interior, diálogo, narrador en tercera (omnisciente y personaje), soliloquios (*stream of consciousness*),<sup>40</sup> estilo indirecto libre; así como el aparente desorden de sus partes, que en realidad es un orden exacto y coherente dentro de la obra, contribuyen a un todo que da como resultado este paso hacia una narrativa más libre y desencadenadora de una realidad otra muy distinta a la de la literatura nacional costumbrista:

What Guelbenzu in essence has created in *El mercurio*, then, is a novel that is conscious of itself as literature. We are constantly reminded that what stand before us is a literary text, a structuring of words and mixing of techniques, and not a transcription of reality conveyed through the eyes of an objective observer. [...] In contrast to the neorealists, Guelbenzu not only responds to the potentially esthetic nature of language, but creates his discourse as the principal element of his fiction through the process of foregrounding.<sup>41</sup>

Rodríguez-Fischer apoya esta concepción cuando dice que:

---

la narración en espiral no a partir de la fuga ni la dispersión indiscriminada de los elementos que componen la novela, sino a partir de la articulación de éstos según un orden interior, más radicalmente literario que aquel que obedece únicamente a las meras leyes de la anécdota argumental." Rodríguez-Fischer, *op. cit.*, p. 30.

<sup>40</sup> "...[Guelbenzu] en ciertos momentos toma prestadas las conciencias que él mismo ha creado , y de ellas se sirve para continuar su absorbente meditación sobre los temas del tiempo, la soledad, la muerte, el fracaso, la creación artística. Esta meditación constituye, pues, una suerte de cañamazo de fondo, sobre el cual se perfila el bordado de algunos motivos y figuras humanas. A veces, Guelbenzu lleva esta meditación por los cauces de lo concreto, y a través de la imagen obtiene la corporización de sus abstracciones conceptuales: son imágenes líricas. Sus palabras se cargan de intensidad evocadora, y la nostalgia del futuro realizable se convierte en una especie de desiderátum existencial." Juan Carlos Curutchet, *op. cit.*, p. 176.

<sup>41</sup> Herzerberger, *op. cit.*, p. 368.

La invención o experimentación formal y lingüística que despliega Guelbenzu es la *conditio sine qua non* de un realismo *otro*: un realismo más a fondo capaz de ofrecer no una ilusoria representación mimética sino una visión de la realidad profundamente interiorizada. Tanto la ruptura con los cauces anecdóticos y discursivos para llevar a la novela hacia la representación de las conciencias, como las técnicas narrativas que emplea el autor y, sobre todo, el lenguaje, contribuyen a alejar a *El mercurio* de la tradición del realismo autóctono y emparenta directamente la novela de Guelbenzu con otra tradición: la de la novela moderna —Joyce o Cortázar—, en la que la pátina de realidad se obtiene ya por muy distintos medios.<sup>42</sup>

También se ha señalado que las referencias culturales que Guelbenzu utiliza sientan un manifiesto generacional en el que se difunde una crítica certera hacia el mundillo intelectual y literario español. Esta visión del mundo evidentemente encuentra su creatividad y libertad eclipsadas por el aburrimiento y la desesperación de una España subsumida la decadencia de posguerra. A pesar de ello se introduce ya un devenir europeo que en *El mercurio* se encuentra como un desdén generalizado por la realidad global, lo que también le ha valido el mote de novela existencial, junto con el de testimonial. Así se contraponen la actitud de un señorito ocioso como puede ser la imagen de Ernesto contra la dificultad de la situación *cuasi* de supervivencia del protagonista Jorge Basco, tanto en lo económico como en lo intelectual. Pero Guelbenzu da una vuelta de tuerca cuando al primero se le presenta la paranoia por el ascensor y hacia el final de la novela muestra la amistad de ambos personajes terminada así como, más tarde, la entrega de Ernesto a manos de Basco (sin que él lo sepa conscientemente) y a su enfrentamiento con la muerte.

El jazz (Billie Holiday, Armstrong, Ellington, etcétera), la literatura latinoamericana (Cortázar, Vargas Llosa, Vallejo) y en lengua inglesa (Bellow,

---

<sup>42</sup> Rodríguez-Fischer, *op. cit.*, p. 36.

Joyce), las referencias a los no tan antiguos clásicos (Kafka, Kavafis, Rimbaud) y la vida citadina nocturna une al grupo de personajes que Guelbenzu presenta hermanados por la circunstancia espacio-temporal en la España de los años sesenta, incluso a los que vienen de otro ámbito como son Angélica y el Entrerriano, ambos de origen argentino.

Sin embargo, lo que más salta a la vista es el juego metaficcional que envuelve toda la novela. La complejidad que representa Jorge Basco en su imposibilidad de novelista pero constante escritor, se recibió muchas veces como la principal característica de ruptura de la obra de Guelbenzu:

Es la presencia de estos personajes-escritores, novelistas o poetas, lo que posibilita abrir las páginas de *El mercurio* a una serie de discusiones, reflexiones incluso soliloquios sobre la literatura que, en su conjunto, explicitan la posición estética de una generación que aspiraba a renovar la literatura contemporánea. Y la explicitan por una doble vía: la de la oposición-negación y la del homenaje-afirmación-reivindicación.<sup>43</sup>

Este elemento permite ver el problema de la novela en su totalidad y al binomio ficción-realidad en su plena realización.

... el personaje posee una configuración que se conforma a partir de las interrelaciones entre los diversos fenómenos, situaciones y apariencias, y lo que, en la novelística tradicional, llamaríamos esencia. Todos estos en un plano de igualdad y en función expresiva manifiesta. La forma en que la obra está configurada determina esta contextura de los personajes. La narración lineal se prestaba al descubrimiento de los seres, esta narración fluida en sectores no ligados, aparentemente, por el argumento, que va de uno a otro lado, configura una significación del conjunto. [...] que sea una novela sobre la novela quiere decir algo: el autor ha tomado conciencia de la crisis en principio resumida y de las dificultades técnico-formales de cualquier intento positivo en este campo.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>44</sup> Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 253 y 254.

La introducción del autor como personaje y su aparición en el paseo madrileño final con claras referencias de *descensus ad inferos* devela la intención transgresora de la concepción literaria del autor:

No se trata sólo de que el autor real entre en el orbe de la ficción, de la típica presencia del autor en el interior de su obra —un recurso característico de la metaficción ya desde el Quijote—, sino de ampliar y acentuar el procedimiento clásico haciendo aparecer también a otros personajes —Rafael Conte, Félix Grande, Alberto Santiago, Bilbatúa, Javier y Álvaro del Amo. El efecto de tal proceder es inequívoco: sacar a un personaje de la ficción al mundo de la realidad y, simultáneamente, meter a uno o varios personajes reales en el orbe ficticio supone quebrantar las barreras —convencionales— que incomunican y separan ambos mundos, poniendo así seriamente en cuestión las habituales relaciones entre ellos. Supone insinuar que la realidad puede ser ficción. Y viceversa.<sup>45</sup>

Para reforzar esta actitud también es importante citar que los recursos irónicos, de humor negro y absurdo representan otro modo de dar tratamiento a esa nueva forma de novelar la realidad, cosa que más tarde trocará en característica fundamental de la literatura contemporánea de las últimas décadas:

La inversión radical en el tratamiento del absurdo la logra Guelbenzu acudiendo al juego de las parodias y el pastiche. Por eso podría hablarse de ósmosis kafkiana —es expresión que está en la novela— al referirse a esta unidad Dos: porque la aventura de Dopico, remedo bufo de Gregorio Samsa que calcula las mil formas en que podrá moverse, acaba trocándose en epopeya burlesca gracias a ese juego paródico o trasposición de lo solemne-heroico al plano de lo vulgar-anodino-cotidiano, y mediante el empleo de la ironía con que progresivamente se va cargando la voz del narrador.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Rodríguez-Fischer, *op. cit.*, p. 29.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 46. Y más tarde señala: "En *El mercurio* la realidad no aparece nunca como materia dada y apta para ser reproducida tal cual, sino que está previamente sometida a una serie de quiebros, y entra en la novela de modos muy diversos: como un magma multívoco o como una rápida sucesión de fotografías discontinuas, como captación fantástica o como desgarradura íntima, pero siempre ajena al marco de un sistema meramente referencial.", p. 36.

#### 1.4 *El río de la luna*: la novela símbolo

Tres novelas escribió Guelbenzu después de *El mercurio* para que, en 1981, *El río de la luna* fuera publicada: *Antifaz* (1970), *El pasajero de ultramar* (1976) y *La noche en casa* (1977).<sup>47</sup> Las dos primeras persiguen esa llamada “experimentación” y “novedad” formal-lingüística y apelan a una realidad fantástica producto de la decadencia de la realidad histórica; la última determina ya un corolario de identidades en pugna donde la escritura es más sobria pero potente, los personajes insisten en dibujarse a partir de sus diálogos, por tanto predominan sólo los dos protagonistas (recurso que Guelbenzu retoma en *Un peso en el mundo* de 1999).

*El río de la luna* fue galardonada con el Premio de la Crítica. Guelbenzu apuesta por una elaborada estructura que delimita un símbolo completo, mismo que la novela esboza a partir de una red de correspondencias determinada por las situaciones y los personajes:

Aunque mantiene la estructuración clásica en capítulos, las secuencias en la que éstos a su vez se subdividen desempeñan una importante función significativa sin llegar a perder al lector en el

---

<sup>47</sup> A veinte años de su aparición Guelbenzu comenta sobre *El río de la luna*: “Cuando la escribí pensé que era mi primera buena novela, la que resumía todo lo anterior, pero entonces creí que había tenido mala suerte porque coincidió con el intento de golpe de Estado de Tejero, luego no ha sido así. No suelo releer mis novelas más que para corregirlas cuando las reeditan y en el caso de *El río de la luna* me he encontrado con que, pese al paso del tiempo, sigo pensando igual que cuando se publicó. Me gusta, aunque sea demasiado barroca para los gustos actuales.” [...] “Es la obra en la que domino recursos y ambiciones y así consigo algo de verdadera importancia. Hay una parte que es un homenaje a Guillermo Brown y a Salgari, y el resto, en cambio, pertenece a la madurez del personaje. Es una novela de amor en el sentido amplio, la historia de alguien que trata de ser más poderoso que la vida, y eso aplicado al amor tiene muchos conflictos. En el fondo queda la imagen de la España de los setenta.” Amelia Castilla: “José María Guelbenzu: ‘Los jóvenes lo tienen muy difícil’” (entrevista), *El País*, a. xxvii, núm. 9.262, *Babelia*, núm. 567, Madrid: 5 de octubre de 2002, p. 5.

caos, si bien obligándole a ejercer su capacidad interpretativa. Idéntica importancia adquieren el juego temporal y las constantes recurrencias entre personajes y temas de la obra.<sup>48</sup>

La recepción crítica fue en su mayoría positiva y reconoció el cauce encontrado por *El mercurio*, así como en novelas subsecuentes. En *El río de la luna* hay un ánimo similar pero trabajado de una forma grandilocuente y ambiciosa, la novela respira por sí misma, pero ahora los fines son otros:

Esta novela no sólo supone la culminación de la trayectoria iniciada en las novelas anteriores, sino que también marca una nueva dirección en el panorama narrativo general. Estamos ante una novela que asimila, además del quehacer precedente de su autor, los hallazgos formales y la renovación temática de las tendencias narrativas anteriores a través de una perfecta estructuración y una expresión impecable.<sup>49</sup>

Guelbenzu propone en *El río de la luna* una lectura del mundo a través de los símbolos; ese fracaso al que todos los personajes están destinados se refleja en el entramado construido a partir del *uroboros* estructural y la luna cambiante:

La serpiente comienza en la narración de las aventuras de José, y se llega al ojo (volvemos a aludir a los títulos de los capítulos primero y quinto) en el encuentro con Teresa, en cuyo anillo—igual que en el del recitador— Fidel entrevé su imagen. La serpiente se muerde su propia cola para volver a comenzar. Quedan así simbolizados a la vez del sentido circular de la vida de Fidel y la estructura de la novela.<sup>50</sup>

También hay, de nueva cuenta, un uso y apropiación de las características genéricas en las formas novelísticas: las cinco partes que conforman la obra aparecen bajo distintos marcos paternos distorsionados y alienados: novela de aventuras, sentimental, de aprendizaje, fantástica y erótica: "Guelbenzu maneja la evocación lírica y la minuciosidad descriptiva, la reflexión íntima y las

---

<sup>48</sup> Román, *op. cit.*, p. 121.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 112

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 120.

complicidades literarias, el humor y la parodia, y —¡cómo no!—el erotismo, a veces directo y carnal, otras insinuaciones y claroscuro”.<sup>51</sup>

El personaje principal, Fidel Euba, se construye a partir de una realidad aparentemente “realista”, nace en 1936 y muere en 1975:<sup>52</sup> “no son casuales las alusiones al clima represivo y a la mediocridad del ambiente”,<sup>53</sup> pero también implica un trasfondo mítico que lo emparenta directamente con el héroe clásico; es decir, su circunstancia es históricamente verosímil pero, en otro nivel, recorre un camino simbólico que va directamente a su derrota. Como antihéroe contemporáneo debe existir en él un relato sentimental:

*El río de la luna* puede considerarse —y ya se ha dicho— como la crónica de una ‘educación sentimental’. Sin embargo, creo que esa calificación es sólo una verdad a medias y que no transparenta toda la riqueza y sugestión que encierra el libro. Yo prefiero denominarlo —y perdónenme los ecos románticos— como la ‘historia de una gran pasión’ (entre paréntesis y a modo de anticipo diré que se trata de una doble pasión: la pasión amorosa del protagonista y la de Guelbenzu por la escritura.) [...] *El río de la luna* es, pues, una sucesión de intensidades y de fracasos repetidos, un trayecto en el que aguarda y asalta el desencanto, una cima que se escala perpetuamente sin llegar a coronarla. Es la tragedia de quienes pretenden encontrarse a sí mismos reconociéndose en el amor y son derrotados.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Sabas, *op. cit.*, p. 419. “Es, además un arduo trabajo sobre la técnica novelística, en tanto busca —y halla— la conexión indirecta entre cinco partes que gozan, sin embargo, de relativa autonomía. También puede considerarse impecable el lenguaje espléndido, y sobre todo, variado, según las necesidades del relato, de que se provee dicha novela. Pero *El río de la luna* es, sobre todo, una gran novela porque trasciende todos estos planos en la creación de seres vivos, como son Fidel y Teresa, que quedarán ya en nuestras vidas de lectores apasionados después de haber gozado, durante varios días, la historia de sus amores. Y aún diré más: lo que hace a *El río de la luna* una novela soberbia es, en última instancia, el que toda ella se articula y se dispara, se concentra y se dispersa, en torno a una idea poética, la que da título a la novela, que aparece y reaparece sin cesar, comunicándonos toda la belleza y el esplendor, pero también el espanto, ligado a la entrevisión de esa diosa, única diosa, que aparece y desaparece a través de un ventanal cada noche, regando nuestra visión y nuestra inspiración con un río magnético que hacia ella nos arrastra, aun a sabiendas que en el goce y felicidad que nos comunica se halla también nuestra perdición.” Eugenio Trías, “*El río de la luna*”, 1981. En línea:

[http://www.jmguelbenzu.com/index.php?s=articulos\\_detalle&id=7](http://www.jmguelbenzu.com/index.php?s=articulos_detalle&id=7) [21 de julio de 2010].

<sup>52</sup> Hay que notar que nace y muere, precisamente, a la par del franquismo.

<sup>53</sup> Román, *op. cit.*, 117.

<sup>54</sup> Sabas, *op. cit.*, p. 416.

Esta tragedia está constituida principalmente por la derrota amorosa que conlleva a la muerte como fin inexorable, de ahí que el simbolismo cíclico y femenino lunar, aunado a la irrevocabilidad temporal simbolizada por el río, alcancen real relevancia:

En un primer acercamiento, *El río de la luna* presenta la trayectoria vital de un personaje hacia el fracaso y la destrucción. En realidad, todos los personajes de la novela están abocados al fracaso y huyen inútilmente de él. La vida de Fidel Euba, además, está dominada por el amor, y aquí cabe hacer referencia al título del libro: la luna es el símbolo del principio femenino en los arcanos esotéricos; el río, en la tradición literaria, simboliza la vida que inexorablemente termina en la muerte, según la formulación manriqueña. Amor y muerte, pues, unidos desde el título. El amor preside la vida de Fidel, y es el amor el que le lleva a la muerte.<sup>55</sup>

*El río de la luna* es perfecto ejemplo de ambición literaria llevada a buen fin, a pesar de su complejidad, es una novela redonda en la que se sabe todo perfectamente planeado: no hay cabos sueltos pero sí una serie de elementos que aparecen velados, sugeridos y encriptados, mismos que este estudio interpretará y valorará.

### **1.5 *Esta pared de hielo: la muerte y el diablo se encuentran***

Guelbenzu publicó casi una decena de novelas entre *El río de esta luna* y *Esta pared de hielo*, que vio la luz en 2005. No obstante esta distancia, dicha novela encuentra similitudes que la hermanan con las otras dos consideradas. Su aparición vino después de una breve pausa que Guelbenzu hizo en su proyecto literario "serio" y

---

<sup>55</sup> Román, *op. cit.*, p. 113.

“comprometido” para publicar las primeras dos entregas de su ciclo policiaco firmadas con el *cuasi* seudónimo “J. M. Guelbenzu”: *No acosen al asesino* en 2001 y *La muerte viene de lejos* en 2004, separadas, a su vez, por la aparición de una novela de aventuras situada en un ámbito maravilloso-fantástico, rica en elementos simbólicos y dedicada a un lector juvenil, publicada en 2003: *La cabeza del durmiente*.

A cinco años de su aparición, *Esta pared de hielo* no ha sido objeto de un estudio o artículo crítico aún, cosa de la que se encargará esta tesis. Hasta el momento su “reciente” publicación, que ya no lo es tanto, ha dejado dos breves reseñas que podrían servir para dar una idea de la recepción crítica al momento de su publicación, sobre todo porque una de ellas viene de la pluma de Ana Rodríguez-Fischer, quien la califica como:

...una de las novelas más graves y hondas (y sólidas y arriesgadas, literariamente hablando) que recuerdo en mucho tiempo. Y sería, muy sería, en la que podemos considerar parte principal de la misma, aquella que discurre por la conciencia de un personaje haciendo de *Esta pared de hielo*, una novela de profundo sentido existencial, una verdadera epopeya del pensamiento y de la reflexión.<sup>56</sup>

Así como se hace con *El mercurio* y *El río de la luna*, hecho y conducta mítica son llevados a la contemporaneidad, hay un desarraigo de valores y características

---

<sup>56</sup> “Belleza y espanto. *Esta pared de hielo* de José María Guelbenzu”, en *Letras libre*, noviembre de 2005, p. 65, en línea: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=10851> [consultado el 24 de septiembre de 2010]. La otra reseña apunta: “José María Guelbenzu afronta de nuevo una novela de gran calado, comprometida como pocas, como si esta entrega respondiera a un desafío personal meditado durante los cuatro años que ha durado su composición. Han merecido la pena. Considero que Guelbenzu ha dado su mejor libro, consciente quizá del reto de afrontar un tema que tiene su fuente nada menos que en Virgilio, y que cruza por Dante, hasta llegar a Herman Broch en *La muerte de Virgilio*.” José María Pozuelo Yvancos, “*Esta pared de hielo* de José María Guelbenzu”, en *ABC*, 2005, en línea: [http://www.jmguelbenzu.com/index.php?s=articulos\\_detalle&id=13](http://www.jmguelbenzu.com/index.php?s=articulos_detalle&id=13) [consultada 24 de septiembre de 2010].

propias de esta temática que los tergiversa. El personaje principal es el alma de un hombre recién llegada a orillas del Aqueronte. Su diálogo con el barquero apunta más a un soliloquio reflexivo en que conceptos como muerte, amor, miedo y demás pasiones humanas son cuestionadas y replanteadas a partir de su experiencia cotidiana sin la acción de momentos cumbres: es el alma de Julián Bo, un gerente comercial de una empresa dedicada a la fabricación de cítricos.

Es como si hubiese querido, antes del epílogo sobre la mediocridad que ofrece en el soberbio vis a vis de la Muerte y el Diablo que da cierre a la novela, y precisamente para contrarrestar tal mediocridad, volver a traer a la literatura española al aliento de los grandes asuntos que preocupan a los clásicos de todas las literaturas: la Muerte, el Tiempo, el dolor, Dios, los miedos, el sentido o no de la vida. Excelente, por ejemplo, la glosa al Libro de Job, para decirnos que, fuera ya de la realidad virtual y de las situaciones, todavía tiene sentido hablar del dolor, de la esperanza, o de ese canto a la vida que trae el retrato último del hombre que ha aprendido a no saber caminar hacia el futuro y sabe que el único secreto es esperarlo, tranquilo.<sup>57</sup>

Por otra parte está el diálogo establecido entre Leonardo, personificación del diablo, con la viuda de Julián, Inmaculada. Aquí se apuntan más rasgos de la vida de Julián, pero también el único hecho por el que Leonardo se interesa en su alma (dado que la captación de almas está en crisis): un maletín lleno de dinero y la historia de la fotografía con una escena cruel durante la Segunda Guerra Mundial. Aunado a estas dos brechas narrativas aparecen fragmentos multicorales de muy distinta índole en los que se escucha desde familia y amigos del difunto durante su velatorio, hasta personajes literarios de la infancia y un objeto inanimado de plástico, permitiendo dar una amplia gama de voces y estilo. Para estos fines

---

<sup>57</sup> *Idem.*

Guelbenzu echa mano de distintas técnicas y registros narrativos que Rodríguez-Fischer caracteriza como:

...linaje y estirpe, de fraternidades literarias, de sedimentos que permiten condensar en la voz propia (y lo recalco) otras ajenas que incluso pueden ser estilísticamente muy distintas, porque en ocasiones es la mirada lo que revela ese sentido de pertenencia. Y así, a ratos me parecía volver al subsuelo dostoiévskiano y escuchar de nuevo el fragor de las batallas que Dios y el Diablo (el Bien y el Mal, si se prefiere) libran en el corazón y la mente de los hombres. Otras veces creía ver el mundo representado desde la farsa y las licencias esperpénticas de Valle-Inclán, pero también oía resonar la aridez lúcida y desengañada de Cioran, la elevada vibración lírica de Cernuda (unos versos de su poema "Tristeza del recuerdo" sirven para dar título a la novela) o el eco de "Don Juan [Benet] en Pisuerga" (a quien Guelbenzu dedica *Esta pared de hielo*).<sup>58</sup>

Así, *Esta pared de hielo* también perfila una crítica muy sutil para con la realidad contemporánea, no tanto en su acontecer social (que también la hay), sino en la crisis humana donde los verdaderos sentimientos y verdades han pasado a un plano secundario en que su importancia comienza a decaer. Utilizar tanto la personificación del diablo como la de la muerte, insertas en el mundo actual, permite entrever las constantes pérdidas que el Humanismo ha sufrido: "Guelbenzu retrata despiadadamente nuestra entrada colectiva en la vacuidad, la anemia espiritual, la degradación y corrupción de las conciencias, el deslizamiento sin nobleza y sin pasión, el vacío exento de su antigua positividad (qué lejos la fuerza motriz del No de los viejos nihilistas) y por eso ya degradado en parálisis y abotargamiento".<sup>59</sup> Se entiende entonces que esta novela contiene una fuerte carga simbólica y presupone una apuesta que persigue un fin estético determinado, de ahí que se catalogue como "comprometida" y "seria". Su reciente aparición servirá

---

<sup>58</sup> Rodríguez-Fischer, *op. cit.*, p. 66.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 67.

también para análisis del desarrollo creativo del autor y la transformación de diversos símbolos propios a través del tiempo.

## 2. EL MUNDO INFANTIL: DESGRACIA Y FELICIDAD, EL ABSOLUTO PRIMIGENIO

### 2.1 La imaginación simbólica

Según Bachelard, la imaginación tiene facultades para la creación de imágenes cuando en realidad deforma las suministradas por la percepción: “Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante*. Si una imagen *presente* no hace pensar en una imagen *ausente*, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación. Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y de las formas”.<sup>1</sup> Las imágenes que se estabilizan pierden su principio imaginario, al fijarse de forma definitiva toman características de la percepción presente. Esto: “Nos destrona de esa imaginación soñadora que no se encierra en ninguna imagen y a la que podríamos llamar por eso *imaginación sin imágenes* [...]. Sin duda, en su vida prodigiosa, lo imaginario deposita imágenes, pero se presenta siempre como algo allende sus imágenes, está siempre un poco más allá que ellas”.<sup>2</sup> Sin embargo, la percepción no determina los procesos imaginarios en su totalidad, aunque se

---

<sup>1</sup> Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, México: FCE, 2006, p. 9. “El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es *imagen*, es *imaginario*. El valor de una imagen se mide por el valor de su aureola *imaginaria*. Gracias a lo *imaginario*, la imaginación es esencialmente *abierto*, *evasiva*. Es dentro del psiquismo humano la experiencia misma de la apertura, la experiencia misma de su novedad.” *Idem*.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 10.

perciben las cosas y después pueden imaginarse, ello no aludiría a una imaginación creadora. Por tanto, como líneas distintas: "...la imagen percibida y la imagen creada son dos instancias psíquicas muy diferentes y se necesitaría un término muy especial para designar a la *imagen imaginada*. Todo lo que se dice en los manuales sobre la imaginación reproductora debe atribuirse a la percepción y a la memoria. La imaginación creadora tiene funciones muy distintas de las de la imaginación reproductora".<sup>3</sup> Bachelard es muy claro al aseverar que las imágenes imaginadas son sublimación de los arquetipos; éstas tienen una doble realidad: física y psíquica, caracterizan al pensamiento del hombre: "Por la imagen se acercan al máximo el ser imaginante y el ser imaginado. El psiquismo humano se formula primitivamente en imágenes".<sup>4</sup> Por tanto, en dicho psiquismo hay una predominancia del material onírico, pues la ensoñación es más dependiente de los cuatro elementos fundamentales de la materia (los que le interesa analizar a Bachelard) que las imágenes conscientes y el pensamiento de la vigilia: "Sufrimos por los sueños y nos curamos mediante los sueños. En la cosmología del sueño, los elementos materiales siguen siendo los elementos fundamentales".<sup>5</sup> La ensoñación precede a la percepción: se sueña antes de contemplar.<sup>6</sup> Bachelard propone entonces pasar de una psicología de la ensoñación a una psicología de la ensoñación literaria: "...extraña ensoñación que se escribe, que se coordina al

---

<sup>3</sup> Gastón Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México: FCE, 1996, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>5</sup> Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*, México: FCE, 2003, p. 12.

<sup>6</sup> "Antes de ser un espectáculo consciente todo paisaje es una experiencia onírica. Sólo se miran con una pasión estética los paisajes que hemos visto primero en sueños." *Idem.*

escribirse, que sobrepasa sistemáticamente su sueño inicial, pero que permanece por lo menos fiel a realidades oníricas elementales".<sup>7</sup> Es indispensable escudriñar las imágenes profundas con origen en el hombre, habitantes de los sueños, aquellas que brotan cargadas de material onírico para pasar a la realidad literaria: "Gracias a ellas, la palabra, el verbo, la literatura, ascienden a la jerarquía de la imaginación creadora. El pensamiento, al expresarse en una imagen nueva, se enriquece enriqueciendo la lengua. El ser se hace palabra. La palabra aparece en la cima psíquica del ser. Se revela como devenir inmediato del psiquismo humano".<sup>8</sup> El principio imaginante se resuelve en novedad literaria, la imaginación debe resultar en imágenes renovadoras de la experiencia creadora: "Una imagen literaria dice lo que nunca se imaginará dos veces".<sup>9</sup> Dicha imagen permite experimentar la creación del lenguaje, si su análisis conlleva una conciencia lingüística puede derivar en un nuevo dinamismo psíquico: "...en el simple examen de las imágenes literarias, creímos tener la posibilidad de encontrar una acción eminente de la imaginación".<sup>10</sup> De esta manera la imaginación aparece como un principio

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>8</sup> *El aire y los sueños, op. cit.*, p. 11. "Hay otras imágenes completamente nuevas. Viven la vida del lenguaje vivo. Se las reconoce, en su lirismo activo, por una señal íntima: renuevan el corazón y el alma; dan —esas imágenes literarias— esperanza a un sentimiento, vigor especial a nuestra decisión de ser una persona, tonifican incluso nuestra vida física. El libro que las contiene es de súbito para nosotros una carta íntima. Desempeñan un papel en nuestra existencia. Nos vitalizan." *Idem.*

<sup>9</sup> *La tierra y las ensueños de la voluntad, op. cit.*, p. 12. "Pues esa *novedad* es evidentemente señal de la fuerza creadora de la imaginación. Una imagen literaria pierde su virtud de animación. La literatura debe sorprender. Ciertamente, las imágenes literarias pueden explotar imágenes fundamentales —y nuestro trabajo general consiste en clasificar esas imágenes fundamentales—, mas cada una de las imágenes que vienen a la pluma de un escritor debe tener su diferencial de novedad." *Idem.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 13. "...la expresión literaria tiene una vida autónoma [...], la imaginación literaria no es una imaginación de segunda posición, que venga después de las imágenes visuales registradas por la percepción." *Ibid.*, p. 14.

inherente a la conciencia humana que atiende a su interior. No obstante, en el marco literario, el problema yace en el nivel comunicativo, donde entra la categoría de símbolo.

La conciencia tiene dos formas para aprehender la realidad del mundo: la directa, donde la percepción y sensación de las cosas es primordial (en ella los signos pueden denominarse arbitrarios); y la indirecta, cuando el objeto en cuestión no puede presentarse materialmente a la sensibilidad. Esta ausencia se intenta salvar por medio de una re-presentación, una imagen.<sup>11</sup> Dicho signo que se encuentra eternamente separado de un significado es el denominado símbolo. En la imaginación simbólica, es decir, aquel terreno donde el símbolo puede representarse para la imaginación y el psiquismo humano, el significado es imposible de representarse, por tanto el signo sólo puede referirse a un sentido y no a la percepción misma. De tal suerte se considera que el símbolo es epifanía, debido a su revelación de lo inefable; se considera la transfiguración de una representación concreta a un sentido abstracto. Por tanto, significante y significado se abren al infinito en la imaginación simbólica, ésta es la llamada flexibilidad simbólica: un solo símbolo puede referirse a elementos y conceptos opuestos. Este carácter redundante, la repetición de significados y significantes en distintos niveles, lleva al símbolo a un estadio de perfeccionamiento; una red simbólica sobre un mismo tema esclarece un símbolo con otro, a esto se le ha llamado

---

<sup>11</sup> Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu, 1971, p. 10.

redundancia perfeccionante.<sup>12</sup> El símbolo es un: “signo que remite a un significado inefable e invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y complementan inagotablemente la inadecuación”.<sup>13</sup> El símbolo intenta rescatar una información ausente, su repetición llena poco a poco las casillas y regiones del mapa inmenso del imaginario; salvar esta ausencia es cercano a un fin epifánico. Por ello, la imagen simbólica necesita revivirse constantemente, si no trueca en convención, en sistema: “La virtud esencial del símbolo es asegurar la presencia misma de la trascendencia en el seno del misterio personal”.<sup>14</sup> El proceso simbólico es una especie de gnosis, una mediación entre el conocimiento concreto y el experimental; la libertad personal resulta esencial para tal labor pues es creadora de sentido.

---

<sup>12</sup> En el símbolo existe una homogeneidad del significado y el significante en una dinámica ordenadora dando como resultado que la imagen simbólica difiera del signo lingüístico. Si la imaginación es un dinamismo organizador, entonces es lógico pensar que la aparición de las imágenes simbólicas lleven a una corrección constante del conocimiento que les incumbe; así puede plantearse a la estructuración simbólica como raíz de todo pensamiento: “...es de capital importancia observar que en el lenguaje, si la elección del signo es insignificante porque este último es arbitrario, nunca ocurre lo mismo en el dominio de la imaginación, donde la imagen —por degradada que se la pueda concebir— en sí misma es portadora de un sentido que no debe ser buscado fuera de la significación imaginaria.” Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México: FCE, 2006, p. 32.

<sup>13</sup> Durand, *La imaginación simbólica, op. cit.*, p. 21. Para Ricoeur todo símbolo tiene tres dimensiones: es cósmico, extrae de lleno su representación del mundo visible; onírico, porque se arraiga en el sueño y en el recuerdo (ensoñación); y poético, debido a que recurre al lenguaje de forma íntima. *Ibid.*, p. 16.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 39. La iconoclastia occidental terminó con el pensamiento simbólico a través del positivismo. El cartesianismo rechazó a la imaginación y a la sensación reduciendo el símbolo a mero signo: “...la impugnación cartesiana de las causas finales, y la resultante reducción del ser a un tejido de relaciones objetivas, han eliminado en el significante todo lo que era sentido figurado, toda reconducción hacia la profundidad vital del llamado ontológico” *Ibid.*, p. 29.

Es aquí que el elemento memorístico encuentra un cauce muy particular. El mundo de la infancia tiene siempre un referente perceptivo, un inicio sensitivo; para el adulto, este recuerdo se llena de una carga simbólica reflejada en su actitud presente a partir de la imaginación, es decir, hay una transformación de elementos perceptivos que deben restaurarse hacia una reconstrucción de un pasado *cuasi* mítico en el imaginario, si se piensa en que da sentido y vertebra la existencia de la historia personal de cada individuo.<sup>15</sup> Si bien no hay una ausencia definitiva del significado, sí existe una deformación de las imágenes infantiles desde la imaginación simbólica para reinterpretarlas y asumirlas en el presente.

Para distintas teorías es fundamental el elemento infantil. Por ejemplo, Levi-Strauss sostiene que: "...la psicología de todo infante realmente constituye «el fondo universal infinitamente más rico que aquel de que dispone cada sociedad particular». Cada niño «aporta al nacer, y en forma de estructuras mentales bosquejadas, la totalidad de los medios de que dispone la humanidad desde tiempos inmemoriales para definir sus relaciones con el mundo»".<sup>16</sup> Y bajo esa idea Durand recurre a la reflexología del recién nacido postulada por Bechterev para fundamentar la estructura de su estudio simbólico. Tres dominantes reflejas ocupan la clasificación: la primera es la postural, mediante la cual el niño se

---

<sup>15</sup> Recuérdese que la imaginación simbólica no crea imágenes como tal, sino que deforma, convierte las que suministra la percepción misma. Ese dinamismo reformador de las sensaciones se convierte en el fundamento de toda la vida psíquica. Por tanto, la relación entre el sentido y el símbolo es coherente. No hay confusión, tiene que verse como una dialéctica: "La unidad del pensamiento y de sus expresiones simbólicas se presenta como una constante corrección, como un perpetuo afinamiento." Durand, *Las estructuras antropológicas...*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>16</sup> Citado en *Ibid.*, p. 49.

percata de la verticalidad y horizontalidad: "Puede decirse que, en tal dominante refleja, se acumulan el analogon afectivo y el quinestésico de la imagen".<sup>17</sup> La segunda es de la nutrición, representada por los reflejos de succión labial y orientación de la cabeza. La tercera es el reflejo sexual, que no está comprobado como dominante tajantemente, pero se conoce su importancia para la simbología ya que trae consigo un ritmo: "Pero, sobre todo, lo que hay de notable es que las motivaciones hormonales del acoplamiento siguen un ciclo, y que el propio acto sexual, en los vertebrados superiores, trae aparejados movimientos rítmicos [...]. Por lo tanto, el acto sexual se desarrolla bajo el signo del ritmo".<sup>18</sup> Así, para no redundar en la clasificación clásica por elementos materiales que propone Bachelard, se presenta un esquema derivado, precisamente, de las pulsiones reflejas mencionadas:

...diremos que cada gesto solicita a la vez una materia y una técnica; suscita un material imaginario y, si no una herramienta, por lo menos un utensilio. Así es como el primer gesto, la dominante postural, exige las materias luminosas visuales y las técnicas de separación, de purificación, cuyos frecuentes símbolos son las armas, las flechas, las espadas. El segundo gesto, ligado al descenso digestivo, suscita las materias de la profundidad: el agua o la tierra cavernosa, los utensilios continentes, las copas y los cofres; y se inclina por las ensoñaciones técnicas de la bebida o el alimento. Por último, los gestos rítmicos, cuyo modelo natural consumado es la sexualidad, se proyectan sobre los ritmos estacionales y su cortejo astral, anexando todos los sustitutos técnicos del ciclo: la rueda, el torno, la mantequera y el eslabón; y finalmente, sobredeterminan todo frotamiento tecnológico mediante la rítmica sexual.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 51. "Los 'analogon' son precisamente los equivalentes psíquicos —afecto, movimientos— del imaginante que vienen en ayuda de la materia perceptiva desfalleciente". Joaquín Maristany Sartre. *El círculo imaginario: ontología irreal de la imagen*, Barcelona: Anthropos, 1987, p. 157.

<sup>18</sup> Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 57. Más adelante, Durand apunta resolver la división de los grandes símbolos en *Régimen Diurno* y *Régimen Nocturno* de la imagen, tomando como base los mismos elementos de la reflexología estudiados en los niños: "El *Régimen Diurno* concierne a la dominante postural, la tecnología de las armas, la sociología del soberano mago y herrero, los rituales de la elevación y la purificación; y el *Régimen Nocturno* se subdivide en dominantes digestiva y cíclica; la primera subsume las técnicas del continente y el hábitat, los valores alimenticios y digestivos, la sociología

Sirvan estas breves notas como ejemplo de la importancia que se le debe al mundo infantil y para consideraciones posteriores, pues en la narrativa de Guelbenzu el inicio vital representado por la infancia adquiere primordial relevancia. Es necesario entonces apuntar que Bachelard describe tres sectores de aparición simbólica: el de la ciencia objetiva, donde el nivel simbólico tiende y debe desaparecer para que el objeto no se pierda en momento alguno; el del sueño, donde el símbolo se descompone y restituye su precisión en la conciencia; y por último, en la palabra humana, lengua y pensamiento, en la dimensión poética y literaria, porque en ella se revela un *no-yo mío*, se asimila el mundo al ideal humano y, a su vez, resulta en la ensoñación de quien recrea el lenguaje. Debido a esto tiene que acentuarse la virtud originaria de las imágenes, se capta al símbolo en carne y hueso de forma *ingenua*. El lector es receptáculo de la resonancia poética e imaginante. El funcionamiento esencial del símbolo es: "una *conducción instaurativa* hacia un ser que se manifiesta *por* tal imagen singular, y *sólo* por ella".<sup>20</sup>

La representación del mundo poético resulta en la simbólica fenomenológica, la ensoñación de las palabras. El símbolo es el núcleo de la ensoñación poetizante y la reconciliación con el universo, devuelve al hombre a un estado de inconsciencia

---

matriarcal y nutricia, y la segunda agrupa las técnicas del ciclo, del calendario agrícola y de la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno, los mitos y los dramas astrobiológicos." *Ibid.*, pp. 60 y 61.

<sup>20</sup> Durand, *La imaginación simbólica*, *op. cit.*, p. 82.

que lo acerca a la hierofanía y a la escatología.<sup>21</sup> La pérdida del mundo infantil que persigue Guelbenzu de forma recurrente en su obra, es también el *incipit* de este movimiento poético-imaginante que brinda el símbolo, incluso se puede ver como esa fuente de la que bebe el imaginario en un esquema personal. Dicha pérdida es el movimiento que describe Durand pero con dirección opuesta al de su revisión teórica, ya que la ensoñación de ese mundo poético primordial de la infancia también acerca al hombre a un estado de inconsciencia que lo hermana con su aparición en el mundo.

## **2.2 La creación del mundo infantil propio**

Existe en el hombre un deseo de abandonar lo que se ve y se dice para alcanzar lo imaginado. La percepción y la imaginación resultan antitéticos: imaginar es ausentarse, aventurarse a una novedad vital, a una esencia trascendental del alma humana: "Para poder «vivir directamente las imágenes» todavía es preciso que la imaginación sea suficientemente humilde para dignarse a llenarse por completo de imágenes. Porque si uno se niega a esa humildad primordial, a ese abandono originario al fenómeno de las imágenes, jamás —por falta de elemento inductor—

---

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 91. *Hierofanía* viene del griego (*hieros*, sagrado; *fanéia*, manifestar) y para Eliade es el despertar de la conciencia a lo sagrado cuando hay una manifestación a partir de objetos del entorno habitual. Véase *Tratado de Historia de las religiones*, México: Era, 1972. *Escatología*, también del griego (*ésjatos*, último), se refiere al estudio, doctrinas y creencias de las verdades últimas, más allá de la tumba: la muerte, el infierno, el cielo, la gloria, etcétera.

podrá hacerse esa «repercusión» que es el inicio mismo de toda progresión fenomenológica”.<sup>22</sup> La circunstancia infantil está justo en esa fase donde se busca sustituir el mundo perceptible por la ficción imaginaria, por tanto, puede verse al niño como ese inicio imaginante en el que se desdibujan la ensoñación y la vigilia. Esta condición conlleva a un aislamiento natural. La imaginación del mundo infantil regala variadas imágenes de esta invención de un mundo propio en el que las reglas se inventan a gusto personal. En el caso de Guelbenzu esta etapa creativa se debe a una evasión que experimenta el niño frente al mundo del adulto, véanse como ejemplo los juicios de Guelbenzu-personaje al rememorar su infancia en *El mercurio*: “Tuve, como todos los que con sorda solidaridad pertenecíamos al cuerpo de los oprimidos, necesidad de crearme un mundo aparte de lindas maravillas y aparte de mi casa también”.<sup>23</sup> Así se percata de las precarias posibilidades que ofrece el mundo adulto al infantil: “El dolor descendía también de arriba abajo, de grandes a chicos y la sensibilidad, y la tristeza y la omnipotencia”.<sup>24</sup> Estas consideraciones permiten recrear el mundo infantil desde terrenos inusitados, dado que la valorización desde el presente adulto en realidad puede ser negativa o positiva de forma oscilatoria. No importa tanto juzgar tajantemente si la niñez fue mala o buena, sino denotar que funge como mito personal, da origen al individuo, y en su remembranza se confunden toda la gama de sensaciones y sentimientos que podrán experimentarse en el futuro. De ahí que este rechazo hacia el mundo

---

<sup>22</sup> Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>23</sup> José María Guelbenzu, *El mercurio*, Madrid: Cátedra, 1991, p. 296.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 297.

adulto permita la creación libre de otra realidad, tanto o más perceptible que aquella donde conviven el mundo infantil y el adulto.

El segundo apartado de *El río de la luna*, “En poder de los eimuros”, presenta a Fidel y José como niños durante el verano en que sus aventuras alcanzan consecuencias extremas. Desde el título, la referencia es clara a la obra de Emilio Salgari, muy popular entre la niñez española. Guelbenzu retoma la aparición de los eimuros, una tribu “salvaje” caracterizada por el semi-antropomorfismo y crueldad de sus integrantes que, según las leyendas y libros de viaje, pudo existir en América antes de la llegada de los europeos. La narración cita textualmente un fragmento del libro de Salgari, *L'uomo di fuoco* de 1904:

—“¿Tan terribles son esos *eimuros*?  
—Son más semejantes a fieras que a hombres; todo destruyen a su paso. [...]  
—Sin embargo, son hombres.  
—¡Quién sabe! —respondió el marinero Solís—. Sé que andan a cuatro patas como las fieras. No sé si son hombres o monos, señor Viana. [...]  
—¿*Eimuros*? —preguntó Álvaro en voz baja.  
—Sí —respondió el marinero.  
—Los hubiera tomado por dos jaguares.”<sup>25</sup>

Los protagonistas de Salgari huyen y se ocultan entre la selva para poder salvar la vida ante la amenaza de los eimuros. Esta fuga constante se corresponde con el arquetipo del caos al que apuntan los símbolos teriomorfos, es decir, aquellos que se muestran en las imágenes animales: “Esta repugnancia primitiva ante la agitación se racionaliza en la variante del esquema de la animación constituida por

---

<sup>25</sup> José María Guelbenzu, *El río de la luna*, Madrid: Alianza, 1985, pp. 120 y 121. El ejemplar de Salgari con el que se cotejó la cita también es una traducción y presenta dos variaciones: aparece “Correa” por “Viana”, y se lee: “los hubiera tomado por jaguares”, no se mencionan que sean “dos”. Emilio Salgari, *En la selva virgen*, Colección a cargo de Virgilio Ortega, Barcelona: Orbis, 1987, pp. 175 y 176.

el arquetipo del caos".<sup>26</sup> Como se verá más adelante este indicio caótico que se expone en la huida ante el animal tendrá gran importancia en *El río de la luna*.

Embebidos con las aventuras escritas por Salgari, Fidel y José crean ese mundo aparte del que comparten con los adultos. Al encontrar una vieja almadía abandonada Fidel toma su papel de Yáñez, fiel compañero de Sandokan en la saga "Los piratas de Malasia" (todas nuevas referencias a la literatura del autor italiano), y deja su propia identidad para lanzarse a la aventura y conquistar Mompracem, isla hogar de Sandokan, que en realidad es un islote de difícil acceso a nado, debido a la corriente del río en el que se encuentra.<sup>27</sup> Junto a la caracterización de Fidel como personaje se encuentra también la del mundo infantil propio, donde puede convertirse en cualquiera de los personajes de sus lecturas preferidas. Resulta determinante la información que proporciona el narrador:

De todos modos, desde hacía un par de días [Fidel] dudaba entre continuar con su papel de Yáñez acechando la reconquista de *Mompracem* o de Álvaro de Viana acosado por los eimuros en la sabana. Siempre elegía jugar el papel de lugarteniente pero sin ceder a nadie el de jefe: Sandokan estaba allí presente, sin duda, pero nadie lo encarnaba, él era Yáñez, o, si la acción cambiaba de escenario y Yáñez andaba en otras ocupaciones, hacía de Kammamuri, que le fascinaba especialmente. [...] Y le gustaban aquellos papeles porque en realidad no le agradaba el triunfo. Sandokan debía triunfar llegado el momento y entonces la magia de la acción desaparecería. [...]. Aquella sólida ligazón entre la libertad absoluta y ser no el primero sino el

---

<sup>26</sup> Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>27</sup> La nave, el barco o el arca pertenecen a los símbolos de la intimidad como "la morada sobre el agua". Para Fidel, efectivamente, es una extensión y herramienta que le permitiría llegar a su "hogar" en *Mompracem*: "Indudablemente la barca es un símbolo extremadamente polivalente: no sólo está hecha de madera, como un monóxilo, sino además de pieles, cañas, materiales que remiten a otros tantos matices simbólicos; la forma ahusada del artefacto también puede sugerir la rueda de las hilanderas o los 'cuernos' de la Luna." Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 257.

segundo blanco en la batalla, le concedía una prioridad vital aplastante sobre cualesquiera otros de aquellos formidables aventureros.<sup>28</sup>

Otro modo de pasar desapercibido, aun en la aventura que Fidel plantea, se refleja en ese disgusto por el triunfo. Fidel como adulto será reflejo de su niño en el pasado; el fracaso se prefigura desde el mundo arquetípico de la infancia, no obstante hay otra frase que adquiere especial valor cuando se ve de manera conjunta en la novela: "...pero el no gritar a causa del dolor era una regla de oro que respetaban aunque les hubiera mordido una víbora de agua".<sup>29</sup> Aun con el fracaso prefigurado, hay una resistencia al dolor, un código de honor impide la expresión de éste; estoicismo que será claro al transcurrir la novela para el personaje: "El hombre no comienza en modo alguno, como el animal, por esa inocencia [...]; comienza por conductas de actor y de truhán; lo que descubre es el arte de engañarse y de engañar a los demás (y mediante ese engaño, crear un mundo de fantasmas)".<sup>30</sup> La invención de esta realidad propia de los niños, que a su vez se alimenta del mundo ficcional creado por Salgari, se lleva a las últimas consecuencias narrativas cuando el propio narrador entra en esta dinámica donde los referentes reales se empalman y, por momentos, desaparecen, y dan lugar a la fantasía infantil. Basten como ejemplo estas dos oraciones en que, refiriéndose a José y Fidel, se nombra a los personajes de "Los piratas de Malasia": "Yáñez y

---

<sup>28</sup> *El río de la luna, op. cit.*, pp. 122 y 123.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 125. Es significativa la mención a la "víbora de agua", como una premonición de lo que sucederá más adelante en la novela con el simbolismo ofidio y con el personaje de Teresa en particular.

<sup>30</sup> Jean Chateau, *Las fuentes de lo imaginario*, México: FCE, 1972, p. 227.

Timur el rastreador se dejaron caer al suelo, exhaustos". Y: "Timur el rastreador, agazapado junto a la esquina del caserón, le hizo señas indicándole su calzado húmedo".<sup>31</sup> Esta particular característica permite, tanto a Fidel como a José, ser cualquiera de sus personajes favoritos y jugar con ello; sin embargo su aventura será una transgresión al orden impuesto por los adultos, lo que conllevará a un choque entre ambas realidades: "...ya no eran Yáñez ni Timur camino de la querida *Mompracem*, sino Álvaro Correa y su valiente grumete quienes se disponían a aventuras en la terrible sabana a la busca de algún islote que les pusiera a salvo, al menos momentáneamente, de los terribles eimuros que andaban casi a sus alcances".<sup>32</sup>

Para terminar con esta breve caracterización de la invención de un mundo alterno en los personajes infantiles de Guelbenzu, se aludirá al soliloquio de un personaje *cuasi* alegórico que aparece en *Esta pared de hielo*: una pieza de plástico. Este objeto inanimado fue en inicio el soldado de juguete favorito de Julián, ahora calza la mesa donde descansa su féretro. La ironía acompaña este discurso, precisamente cuando menciona la infancia como única época en que Julián persiguió sus sueños al crearse un mundo alterno como resguardo:

En fin, para qué hablar de los tiempos heroicos, ¿verdad?... Pero lo cierto es que es la única época de nuestra vida en la que fuimos héroes, auténticos héroes que libraron mil batallas, siempre dispuestos a dar la vida por la causa; luchamos con un coraje y una fe en el triunfo que nunca hemos vuelto a tener. Después, el olvido. [...] ¿Adónde has llegado, Julianín? ¿Cumpliste tus sueños? Me temo que no. Éramos guerreros llenos de valor e imaginación y ni tú ni yo tenemos ahora el aspecto de haber colmado nuestras aspiraciones. Mal no te ha debido de ir:

---

<sup>31</sup> *El río de la luna, op. cit.*, pp. 131 y 133.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 141.

viene gente a despedirte, el entierro es muy honorable. No, mal no te ha debido de ir, pero bien tampoco. ¡Lo que va de lo que éramos a lo que somos! [...] Yo me degrado pero mi esencia no se aparta de mí. La tuya muere contigo. Te envidio, Julianín, pero no te tengo mala ley. Lo pasamos bien juntos, hijo, mira que eras buen chico entonces.<sup>33</sup>

Ya sea en el recuerdo o de forma explícita, los personajes de Guelbenzu apelan al mundo infantil para denotar la primordialidad perdida, pero también esa capacidad de guarecerse en un mundo imaginario donde la percepción se combina con la representación, principio creador emparentado con la enunciación poética e imaginante. Esta realidad alterna que convive con la adulta suprime la dimensión enteramente lógica-racional. El choque de ambos mundos y el abandono de ese refugio mental permanecen como experiencias traumáticas que dibujan un trayecto a seguir para los personajes.

### **2.3 El despojo y retorno a la infancia**

La narrativa de Guelbenzu, a través de sus símbolos y consideraciones situacionales, persiste en la idea de mirar al mundo infantil como representación de un deseo hegemónico que rige la vida de todo ser humano pues se busca regresar, descansar y terminar en él, después de su pérdida. Así como distintas disciplinas teóricas indican como recurrencia artística el denotado deseo por volver al vientre, Guelbenzu encuentra la etapa infantil como fuente de todo proceso

---

<sup>33</sup> José María Guelbenzu, *Esta pared de hielo*, Madrid: Alfaguara, 2005, pp. 122-124.

humano, una especie de paraíso perdido al que debe volverse.<sup>34</sup> En *El mercurio*, el capítulo "Cuatro" está dedicado enteramente a una serie de recuerdos infantiles de José María Guelbenzu-personaje; de hecho así se introduce en el relato la entidad ficcional correspondiente con la real autoral. Este hecho sólo denota la importancia que tiene, aun en terrenos narrativos, presentar al personaje a partir de ese absoluto primordial que se expresa en el mundo infantil. Ideal y verosímil será entonces la primera aparición de Jorge Basco, envuelta con este ánimo de caracterizar al personaje a partir de un retorno a la niñez. Como sólo se puede volver a aquello ya abandonado, la primera descripción de Basco se teje con la disolución de su rostro infantil frente al reflejo que emite el acetato del disco mientras gira:

Voy descubriendo a Jorge Basco, su enarenada infancia y el rostro restregado erosionado. Va descendiendo sobre la superficie una cálida y triste monigotada, un pizarrón, un cero inconsolable irrefragable carne de niño. Va descendiendo transformándose una línea irracional de horizonte de rostro humano y el horizontespejismo desvanécese, allá lejos extiende su línea el verdadero, pero un hombre nuevo camina sobre la tierra ya muy viejo ya muy cansado ya muy imperfecto.<sup>35</sup>

Los dos primeros capítulos de *El río de la luna* responden a una pérdida ("La serpiente comienza") y un retorno ("En poder de los eimuros") al mundo infantil.

En el primero se encuentra José, un chico de catorce años, a punto de experimentar

---

<sup>34</sup> "Porque la infancia es la infancia y golpea a conciencia. Muchos olvidan. Podemos! Dividir la vida en dos partes claramente diferenciadas: a) agotamiento vital absoluto durante la infancia y juventud encaminada a conseguir un puesto en la sociedad. b) Descanso de ese agotamiento hasta el día de la muerte (entiéndase inacción, inmovilismo, pesadez, alguna que otra úlcera, vida de bolsillo). Estos, relatada, olvidan su infancia y de nuevo la sociedad infantil continuará germinando en ellos y no, no hay círculo vicioso. Hay que (ja ja ja) voltear estructuras (ja ja ja). Porque usted lo diga. Salut au monde!" *El mercurio, op. cit.*, p. 302. Aunque se advierte un tono irónico y sardónico, la alusión a esta temática es constante en la construcción narrativa de Guelbenzu.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 102.

un descenso al inframundo que le da entrada a una realidad alterna; como se puede intuir, este ámbito es rico en símbolos y merecerá un análisis detallado más adelante. En el segundo, donde se describe la aventura veraniega de Fidel y José ya citada, problematiza la creación de un mundo imaginario propio ante la instauración del ámbito adulto. En ambos casos, como también en otras novelas de Guelbenzu, hay claramente una propuesta autoral, escritural, por volver a ese mundo infantil desde la narrativa, con lo que este deseo no se limita al interior de la ficción, sino a la propia intención estilística y estética del autor en ese retornar al mundo prístino de la infancia visto como una fuente originaria del mito humano.

La meditación sobre la infancia en *Esta pared de hielo* aparece en ocasiones como un recuerdo. Julián Bo rememora su vida como niño y aunque no narra alguna anécdota en particular, la precisión reflexiva que obtiene al ya no estar vivo y ser una conciencia pronta a desaparecer, hace sus participaciones elocuentes y juiciosas:

Mis primeros años fueron duros, años de carencia, de precariedad —prosiguió el alma—, pero yo era un niño y me conformé como todos los niños. Ésos fueron los años que me introdujeron en el mundo y, además, la infancia es el único tiempo donde todo está cerca y tú estás en medio. Los niños no miden el tiempo, no lo sitúan, su tiempo es sólo 'ya' o 'luego' del mismo modo que su espacio es 'cerca' o 'lejos'. Después, la vida consiste en ir descubriendo que el mundo es cada vez más grande y tú eres cada vez más pequeño hasta que, finalmente, la muerte te reduce a la nada.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> *Esta pared de hielo*, *op. cit.*, p. 43. Compárese con la afirmación de Isa en *La tierra prometida*: "Pero no, no sería la ausencia del tiempo lo que me gustase, lo que pasa es que el tiempo nos acucia siempre con obligaciones, marca las rupturas, señala los sufrimientos; el tiempo también nos acusa, nos acusa siempre por lo que no hemos hecho y por lo que hicimos mal. El cielo era un lugar sin tiempo, como la infancia." José María Guelbenzu, *La tierra prometida*, Barcelona: Plaza & Janés, 1991, p. 209.

Este *hic et nunc* indefinido de los niños ayuda a comprender aquella idea que considera al infante como un ser capaz de aprehender, de forma inconsciente quizá, las máximas que lo regirán en su vida adulta.<sup>37</sup> Igual de amargo, como en los casos anteriores, la experiencia de Julián demuestra que el abandono del mundo infantil conlleva a una miniaturización, a un empequeñecimiento. El alma de Julián, próxima a partir, revela su desplome como humano a partir del conocimiento y visualización de una fotografía: un niño yace moribundo sobre una calle del Gueto de Varsovia durante la Segunda Guerra Mundial. Esta imagen proclama la remembranza de la infancia de Julián, un nuevo retorno desde la memoria. Pero esto representa un peligro latente: es imposible volver al absoluto infantil, al percatarse de ello, el personaje reconoce su cercanía con la muerte. Perder la capacidad del retorno (aun en el recuerdo), esa muerte simbólica de él como niño que da paso a su presente, es perder también el sentido de continuar con su vida:

Lo cierto es que yo no esperaba la muerte, ¿sabe? La noche anterior a su llegada, sin embargo, miré mi cara en el espejo del cuarto de baño y me pregunté en qué se había convertido el niño que fui, me dio pena el hombre maduro del espejo que parecía una fruta ajada. Eso me hizo pensar en la muerte. No en mi muerte sino en la de aquel niño: no quedaba rastro de él, salvo en los reflejos instantáneos de la memoria, pero el niño había muerto para que yo estuviera allí, frente al espejo, y no pude evitar que se me llenaran los ojos de lágrimas. [...]  
—Esa noche viste a la Muerte, a tu manera.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Otro personaje de *La tierra prometida*, Rio, apunta: "...allí en la infancia fue donde se criaron los miedos con los que hemos vivido desde chicos, yo por lo menos, y eso es atroz, es lo peor." *Ibid.*, p. 221.

<sup>38</sup> *Esta pared...*, *op. cit.*, pp. 74 y 75. "Miraba a los niños, señor, miraba a los hombres y me preguntaba cómo habrían sido cuando niños y comprendía que todos debían haberlo sido de una manera semejante en lo esencial. Además, los niños, los niños que han vivido sin daño grave en la infancia, han de ser aún más parecidos." *Idem*. También en *La tierra prometida* Guelbenzu retoma esta idea: "Entonces fue cuando comprendió que había perdido la infancia [...] ni oyó el ruido de

Si se compara esta anagnórisis, este reconocimiento del personaje frente al espejo, con el ya citado que experimenta Jorge Basco en *El mercurio*, se encuentran francas similitudes, pero también diferencias: mientras la cara infantil da paso a la adulta en la primera, por ello se presenta al personaje de ese modo; en la segunda el personaje adulto encuentra la muerte al ver que la cara infantil está por desvanecerse. Así queda expuesta la importancia del retorno a la infancia cuyo referente debe estar a la mano, pues representa esa fuerza vital que comparten símbolo y mito.

La imaginación simbólica es negación vital y dinámica de la nada, la muerte y el tiempo. El símbolo restaura un equilibrio vital, pues ayuda a comprender la muerte y a restablecer una armonía psicosocial; instauro al hombre como *homo symbolicus*, por tanto también resulta antropológico, erige el dominio del *valor supremo*, equilibra al universo que transcurre con el ámbito de un Ser que no transcurre, por ello desemboca en teofanía. Durand, por ejemplo, encuentra la función principal de la imaginación simbólica como eufemización, un dinamismo prospectivo que intenta mejorar la condición humana: "...el símbolo, en su dinamismo instaurativo en busca de sentido, constituye el modelo mismo de la

---

las puertas que se cerraban tras él con un sordo y fuerte golpe de clausura ni volvió la vista si quiera un segundo hacia la infancia definitivamente abolida por una adolescencia anhelosa y una juventud triunfante [...] diciendo a su hija los nombres de las cosas del mundo, había descubierto que ella contenía y veía todos los mundos." *La tierra prometida., op. cit., p. 73*. La última afirmación apunta a ver la infancia como una alteridad absoluta, semejante a la eternidad donde para la conciencia del infante el principio temporal no existe, lo que refuerza el deseo por volver a este estado y lo vincula al fin místico.

mediación de lo Eterno en lo temporal”.<sup>39</sup> La posible esperanza del ser humano se encuentra en esta teofanía operante en la imaginación simbólica, en esa mediación entre lo temporal (humano) y lo eterno (divino). Los personajes de Guelbenzu, frente a su circunstancia, pierden su condición de *homo symbolicus*, esa negación vital del tiempo que anula la muerte; ese desequilibrio los expone a la nada o, como en el caso de Julián, a una muerte insignificante.

En *Esta pared de hielo* se presume otra forma de retornar al mundo infantil desde la ficción misma. En el tanatorio, dentro del coro de personajes visitantes del cadáver de Julián, saltan a la vista los primeros personajes que aparecen, incluso antes que los familiares. En realidad no han sido creados por Guelbenzu sino por la pluma de Emilio Salgari: el señor Perpignano y el capitán Laczinski pertenecientes a la novela *Capitan Tempesta*, escrita en 1905. Esta reconstrucción del mundo infantil bebe desde la ficción literaria, en este caso la lectura juvenil de Salgari es una constante en el autor y en el personaje, de ahí la presentación de estas entidades.<sup>40</sup> Podría dudarse sobre la existencia consciente de estos entes

---

<sup>39</sup> Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>40</sup> Después de hacer una serie de referencias a la trama de la novela de donde provienen, apuntan: “—Bah, bah, así es la aventura y cada uno debe aceptar su papel sin recriminaciones que a nada conducen. [...]—La muerte nos iguala a todos./ —No a nosotros, pero... sí. Para él, ahora ya somos iguales.” *Esta pared de hielo*, *op. cit.*, p. 51. Su preocupación como personajes inmortales se debe a una falta de lectura, dado que las generaciones que leían a Salgari ya han comenzado a desaparecer: “Lo cierto es, vive el cielo, que cada vez que inauguramos una nueva lectura volvemos a la vida, pero son ya tantos los velatorios a los que hemos asistido... Sí, quizá envejecemos, quizá un día nadie abra la primera página.” *Ibid.*, pp. 51 y 52. Así la remembranza de Julián como niño se da en boca de estos personajes: “...no dejó de leer ni uno solo de los libros de nuestro autor que se guardaban en la biblioteca de la casa. [...] Recuerdo como si fuera ayer las horas transcurridas desde que las noches se acortaban y sabíamos que con el cambio de luz aparecerían ellos, los niños, y al frente de ellos este pobre Julián Bo que hoy yace exánime ante nosotros. [...] y el niño leyendo con una avidez que nos corría por la sangre.” *Ibid.*, pp. 52 y 53.

imaginarios: los de la novela de Salgari, los ángeles del bien y el mal, así como el soldadito de plástico, y pensarse todo una alucinación del alma muerta (cosa que no parece indicar ningún elemento en el texto), pero importa más su aparición ante el cadáver, pues representa una reconstrucción de la etapa infantil de Julián. En este pasaje se plantea la misma premisa sobre la infancia como un paraíso perdido al que no se vuelve sino en la melancolía o amargura del recuerdo:

—¿Será cierto que la infancia es el tiempo más hermoso? Ah, he sido leído por tantos infantes y siempre con parecida emoción que estoy por apostar que sí. Pero ¿qué es de ellos luego? Al fin y al cabo nosotros nunca hemos cambiado.

—Cierto. Ni tenido infancia.

—Os equivocáis, capitán: hemos tenido miles, ésa es nuestra suerte, acaso inmerecida. Ved a este mortal. ¿Cómo ha llegado hasta aquí? ¿A costa de qué felicidad o desdicha? Finalmente, nada es y en la nada desaparece. Nosotros sabemos quiénes somos y qué hacemos en el mundo pero ¿y ellos?, ¿y este infeliz?<sup>41</sup>

Estas presencias intentan recrear ese mundo infantil para dar cuenta del carácter de Julián, pero también contienen un fin simbólico: la infancia funge como ese absoluto que debe buscarse. De igual manera que Guelbenzu-personaje en *El mercurio*, este retorno necesario, ya postulado por los personajes de Salgari, símbolos vivos de la lectura infantil, aparece de nueva cuenta en boca de Inmaculada:

—Como el niño que repasa sus mapas y estampas con avidez. Esa manera de decirlo es lo que me llena la cabeza de imágenes de mi niñez y, sobre todo, de una oleada de felicidad como no he vuelto a sentir nunca, a lo mejor es verdad eso de que nuestra idea de felicidad viene sólo de cuando hemos sido niños y todo el resto de nuestra vida consiste en acercarnos o alejarnos de aquella sensación, ¿no le parece?

—Pero hay infancias, al parecer, desgarradoras... —comentó Leonardo aceptando la pausa que ella le proponía implícitamente.

—Entonces la vida es un infierno.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 197.

Hay algunas otras imágenes que nos remiten a este retorno en las obras analizadas, aunque en esos casos la valoración del mundo infantil resulte opuesta. En *El mercurio* el personaje de Pedro Dopico, por ejemplo, remite claramente a una experiencia propia de la etapa infantil. En este caso el retorno refiere un final absurdo y negativo, así como el paroxismo, tan parecido a la embriaguez, el balbuceo y la repentina necesidad de orinar se expresan como la vuelta a la incomodidad infantil. Como resultado, dentro del recurso narrativo utilizado para este pasaje, el flujo de conciencia lleva directamente al lector a la fragmentariedad del lenguaje, a esa imposibilidad de una comunicación adecuada y a la literalidad del balbuceo mismo a través de la escritura sin corrección. Este retorno está simbolizado, hacia el final, como una caída:

*...por favor señor vamos a cerrar dice i no lla no puedes para nunca jamás lla lebántate como puedas ké lo mismo da y llo me lebanté poco ha poco kon huna tristesa tremenda porke me havía holbidado dean dar lloe raun pe keñoniñito hel kamarero hasustado bino ha donde llo hestava yorando ¿me necesita? dijo klaro ke le nesesito! claro que le nesesito grité llo i le grité lla seguro dél: no hestoi borracho hustedz bé cómo no? I hel lo beía pero llo azia hel suelo lla kaía i kaía i kaí.<sup>43</sup>*

---

<sup>43</sup> *El mercurio*, op. cit., p. 187. De igual forma puede leerse la *cuasi* locura de Ernesto como este retroceso a la infancia.

## 2. 4 Un esbozo del mundo adulto: el choque necesario con la infancia

La figura de los eimuros es de particular importancia ya que representa la amenaza adulta hacia la realidad creada por los niños. Esos seres inhumanos y crueles no tienen sino un instinto asesino, lo cual queda manifiesto al final de la aventura en la almadía donde claramente hay una identificación entre los padres y la amenaza de los seres salvajes.<sup>44</sup> Para Durand, mediante la representación teriomorfa se obtiene la primera angustia ante el devenir del tiempo:

El esquema de la animación acelerada que es la agitación hormigueante, bullente o caótica parece ser una proyección asimiladora de la angustia hacia el cambio brusco. Pero el cambio y la adaptación o la asimilación que motiva son la primera experiencia del tiempo. [...] El esquema peyorativo de la animación, al parecer, se ve reforzado por el traumatismo de la dentición, que coincide con las ensoñaciones compensadoras de la infancia. Por ende, son unas fauces terribles, sádicas y devastadoras las que constituyen la segunda epifanía de la animalidad.<sup>45</sup>

La figura de los eimuros simboliza ese cambio que está por darse; entrar al mundo adulto es encontrarse directamente con unas fauces. Fidel dejará de existir como ese aventurero que se refugia en su mundo propio y con ello abandonará el principio imaginante y creativo de la infancia; y él mismo terminará siendo uno de

---

<sup>44</sup> "Fidel se volvió en dirección del grito y pudo apreciar una figura que corría paralelamente a ellos y al menos dos o tres que la seguían haciendo visajes y gritando a su vez. Miró a José, que no apartaba sus desorbitados ojos de la orilla y dijo angustiadamente: / —¡Eimuros! [...] Si caemos en sus manos no doy un céntimo por nuestras vidas. [...] / Se volvió y comprobó que los eimuros ya casi se igualaban a ellos: habían reducido distancias y les atraparían en las rocas. Entonces se dirigió a José y murmuró sordamente: / —Estamos perdidos." *El río de la luna., op. cit.,* pp. 144 y 145.

<sup>45</sup> Durand, *Las estructuras..., op. cit.,* p. 78 y 88. La primera epifanía es el movimiento que simboliza el cambio. También: "...con frecuencia, en el sueño o la ensoñación infantil, el animal devorador se metamorfosea en justiciero. Pero la mayor parte de las veces, la animalidad, tras haber sido el símbolo de la agitación y el cambio, carga más simplemente con el simbolismo de la agresividad, de la crueldad. [...] Por lo tanto, es en las fauces de los animales donde vienen a concentrarse todas las fantasías terroríficas de la animalidad: agitación, manducación agresiva, gruñidos y rugidos siniestros." *Ibid.,* pp. 88 y 89.

aquellos eimuros, al acecho dinámico, provisto de dientes animales. El final de su aventura evidentemente no es el triunfo, en realidad están en poder de los eimuros, bajo el orden adulto y por más que Fidel se resista abandonará su infancia; la metáfora que implica el título de este apartado toma todo su brillo. Ese mundo creado para escapar a las vicisitudes del mundo adulto se desvanece.

También, véase cómo considera Fidel a su padre debido a sus actos en la guerra:

—Porque es una bestia. No sabe más que pegar y gritar. Es una bestia. [...] Una vez le oí decir al Tomás que había matado gente y todo, en la guerra. [...] Pero no de pelear en la guerra y eso sino después, a los rojos. O sea que fíjate si es una bestia.

—Pero es que eran rojos —protestó José.

—¿Y qué? A los prisioneros no se les mata. ¿Tú has visto que los matara Yáñez cada vez que ganaba? ¿A que no? Ni tampoco habría pegado a su hijo. No te creas que es la primera vez que me sacude, pero ya me las pagará.<sup>46</sup>

Para el niño es incomprensible la actitud del padre, de ahí la amenaza para su mundo, pues la fantasía todavía funge como rector de su pensamiento. El límite entre realidad y ficción se desdibuja y con ello se entiende su indignación. Al final del apartado, Fidel insiste en no disculparse y con un reiterado “que se jodan” pretende dar la espalda a ese mundo adulto al que está próximo a adentrarse para después, como se reafirma en la narrativa de Guelbenzu, intentar y volver a la infancia de algún modo, aunque sea sólo mediante la memoria.

Cabe destacar la mención del sentimiento de unicidad que se experimenta en la niñez como un elemento más que se pierde con la adultez (esta idea se continúa en Fidel cuando, más adelante en *El río de la luna*, intenta ser único y dejar de lado la mediocridad, que bajo esta idea apunta a un retorno al mundo infantil). En *Esta*

---

<sup>46</sup> *El río de la luna, op. cit.*, p. 149.

*pared de hielo* el alma de Julián medita sobre las representaciones teatrales que realizaba para la familia y en ello se identifica esta brecha temática:

Por eso me conmueven tanto los niños. [...] Lo que no sabía es que sólo somos únicos cuando somos niños; algunos son únicos sólo para sí mismos, sin otro apoyo; otros lo son porque su entorno les reconoce como únicos. Esa felicidad es incomparable, ésa es la que tratamos de retomar de nuevo por el resto de nuestras vidas. Pero la vida es la que se ocupa, al término de la niñez, de alejarnos del sentimiento de ser únicos. Lo entendí a la perfección cuando me reconocí como un hombre de orden.<sup>47</sup>

Este orden que se introduce es el del mundo adulto. Pero este orden se rompe cuando Julián conoce la imagen del niño en Varsovia, sin embargo no regresa a la conciencia infantil, sino a un nuevo ámbito, a una condición estática en que la vida pierde sentido. Mediante un ejercicio efrástico, el alma de Julián describe su circunstancia ante la foto y la imagen misma: "...lo único que aún conmueve a este pobre espíritu mío, aquí mismo incluso, es la convicción de que al menos cuando desaparezca conmigo, cuando mi memoria muera, la parte de vida que ese niño tiene depositada en ella encontrará el descanso que buscó al morir. Mírame: estoy muerto y aun en esta condición no logro olvidar la imagen de ese niño".<sup>48</sup> En numerosas ocasiones el alma de Julián vuelve a la imagen del niño a punto de

---

<sup>47</sup> *Esta pared de hielo, op. cit.*, p. 153.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 174. La foto aparece impresa en la página 217 para que el lector entienda de forma cabal todo lo que causa al personaje e incluso para causárselo también. La imagen fue capturada por Heinrich Jöst, se encuentra dentro de los Yam Vashem Photo Archives en Jerusalem, fechada el 19 de septiembre de 1941. Es parte de una serie fotográfica tomada por Jöst, en aquel entonces sargento de la Wehrmacht alemana, el día de su cumpleaños, cuando decidió dar un paseo por el gueto de Varsovia. Después de ver las atrocidades vividas por los judíos, regresó a su hotel, canceló su celebración y mandó revelar las fotografías, después las resguardó bajo llave en un cajón de su escritorio. Cuarenta años después, en noviembre de 1982, las entregó al periodista alemán Gunther Schwarberg, a quien le rechazaron publicarlas, por lo que las mandó al centro de documentación Yam Vashem. En 1988 fueron expuestas en una exhibición itinerante alrededor del mundo. Jöst ya había fallecido (3 de diciembre del 1983). Las fotos se publicaron en el libro *In the Ghetto of Warsaw* de Günter Schwarberg, Gottingen (Alemania): Steidl Publishing, 2001.

morir porque simboliza la destrucción total de su mundo infantil,<sup>49</sup> incluso su vida como adulto se detiene, el orden desaparece y vive sólo para aliviar el dolor de la muerte de ese niño, por ello quema el dinero del maletín al enterarse de su procedencia: su padre lo obtuvo de la venta de pasaportes falsos a judíos, a los cuales él mismo denunciaba a cambio de más dinero. A pesar del choque que existe entre el mundo adulto y el infantil es preciso anotar que hay un trayecto de uno a otro, pero este proceso se observa de forma inexorable desde inicio, es decir, la estructura del mundo adulto se encuentra ya en el infantil. Esto se ve cuando un par de profesores de Julián visitan su cuerpo en el tanatorio.<sup>50</sup> Aunque de opiniones encontradas, ambos coinciden en ver la infancia como un anticipo de la vida posterior. En Julián la mediocridad e indecisión se presentaban desde entonces, ese único interés que podría despertar estaba en la verdadera fijación de la atención en él, como después lo intenta Leonardo al investigar con Inmaculada

---

<sup>49</sup> "...aquel crío famélico que se echó sobre una acera del gueto de Varsovia para dejarse morir solo [...] me hizo sufrir y llorar de tal modo que aún recuerdo la sensación de las lágrimas y el sentimiento de impotencia que me acuciaban en cualquier lugar o momento en que recordara esa imagen desde entonces. Pensé en mis hijos muertos por aborto. Pensé en los niños del mundo y en el suicidio." *Esta pared...*, op. cit., p. 216. "...nadie tiene derecho a vivir mientras ese niño se tienda a morir en mitad de la calle..." *Ibid.*, p. 218. "...he muerto sin dignidad, como el pobre niño del gueto, pero yo no quería y él no tuvo otro remedio. A él le habían negado la vida y a mí me la ha arrebatado la enfermedad [...]. El sufrimiento de un niño es insoportable para un adulto." *Ibid.*, p. 226. "...al niño del gueto le fue peor. Yo me hice responsable de él hasta que pude hacer míos su dolor y su incomprensión del mundo. Pero lo que quedó después de todo eso fue la incredulidad, la resignación reforzada y la definitiva conciencia de ser un desplazado del Mundo." *Ibid.*, p. 227. "¡Cómo se debió abatir la soledad sobre aquel niño y qué grado de soledad debió de ser! Si los padres o los seres queridos son quienes ordenan el mundo al niño, ¡qué espanto el de ese niño privado de toda referencia, de todo entendimiento, de toda seguridad y de todo recurso!" *Ibid.*, p. 237.

<sup>50</sup> "...no recuerdo que el chico destacase en nada. [...] quizá se debiera a que me pareció un proyecto perfecto de ciudadano anónimo. Mire: puede que ésa fuera su emblemática cualidad. [...] Es inútil trabajar con gente así. Llevan su destino marcado en cada uno de sus gestos. A usted le pierde la sensibilidad. Hay que educar a los que valen. [...] Si se ocupó de él, perdió su tiempo. Hubiera sido lo que es de todos modos. Y nada más que eso. Una pena." *Ibid.*, pp. 61 y 62.

la historia del maletín, para ver si su alma valía la pena, idea que desecha al final de la novela.

El recuerdo de la infancia que se hace en *El mercurio* aparece vívido y apela a una identificación con el mundo adulto pero de forma primigenia. No como caos desordenado, sino como una simplificación de las estructuras humanas,<sup>51</sup> las cuales son una imagen primera que más tarde se reflejarán en el mundo adulto como la injusticia propia de la condición humana. La mención de los grupos de niños conformados en “bandas” restituye la primordialidad de las acciones adultas, de las guerras y la violencia. El recuerdo entonces se concentra en el temor por huir de los grupos que acosan a los niños en los baños: la humillación consiste en abrir la puerta de la cabina mientras defecan para burlarse ante la vista de todos.<sup>52</sup> Esta exposición de una necesidad vital ante el mundo es otra constante de la obra de Guelbenzu, aquí la simbolización de estar en la cabina se puede interpretar como una paz interrumpida que no se vive en su totalidad, debido a ese miedo constante. Así el mundo infantil es una fuente de símbolos que aparecerán como reflejo de esa primordialidad en el mundo adulto. El miedo se verá con otras

---

<sup>51</sup> “Primera consecuencia: el mundo infantil es la ferocidad de la fuerza, la sociedad de adultos regresada a la primitividad, no complejizada. El golpe, el golpe.” *El mercurio*, *op. cit.*, p. 294.

<sup>52</sup> “Jamás me agarraron en una cabina. ¿Habilidad? Miedo.” *Idem*. Compárese con el fragmento de *Antifaz*: “Tiempo atrás cuando acudía al Instituto, durante la infancia [...] Era triste y sórdido como el cielo gris y las calles sucias, como los viejos faroles de gas que aún parpadeaban a esa hora para guiar a los madrugadores del invierno [...] El miedo le brotaba de su falta de coraje y, por supuesto, del pánico empapado en la sangre. Hasta que un día, al fin, corriendo enloquecido delante de quienes le perseguían, cayó por la escalera botando en seco [...] tan humillado como para saltar arriba contra el grupo inmovilizado de pronto en mitad de la escalera y tratar enloquecido de golpearles...” Guelbenzu, *Antifaz*, Madrid: Seix-Barral, 1970, pp. 29 y 30.

circunstancias en los personajes, pero siempre como esa interrupción de la tranquilidad y el actuar frente a las circunstancias solamente bajo su influencia.

La percepción del niño funcionará como una especie de imaginario del que beberán variados símbolos a los que debe volverse de forma inexorable.<sup>53</sup> El trastoque de un verso de Vallejo servirá a Guelbenzu para caracterizar este mundo prístino al que todos deben sobreponerse:

Hay un lugar en el mundo que se llama Infancia. Un lugar muy triste y lejano y otra vez triste. Hay un lugar en el mundo donde el profesor te dice: mi mamá me ama, y uno recuerda que no aprendió a decirlo sino tarde, así le insultaron, le castigaron. Y así que hubo cobrado horror inabarcable a los profesores sucedió que el niño era débil y muy pequeño y arrinconado en aquel lugar de la Infancia tuvo que encontrar amigos y sonrió pero entonces sus amigos jugaron al fútbol y él se amedrentó de que una pelota le destrozara las gafas. Entonces los otros comprendieron que podían atizarle con tranquilidad, etcétera.<sup>54</sup>

Esa debilidad infantil se extiende a la vida adulta, por tanto se entiende ese pasado incómodo como una advertencia que los personajes tienen en cuenta durante el resto de su existencia. Esa infinita tristeza conduce al fracaso: "...dotado de una soledad cósmica, sangrando con tristeza, una gran pesadumbre de intuir que no hacía sino entregar posibilidades de ridículo a los otros, a los enemigos".<sup>55</sup> No hace falta mencionar que en la formación del niño hay constantes que serán importantes para su vida adulta, aunque sin conciencia de ello. El adulto que recuerda

---

<sup>53</sup> "...el imaginario no es nada más que ese trayecto en el cual la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto..." Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 44. Chateau apunta: "Como desde su origen, la conducta de lo imaginario es ambigua, como su naturaleza misma consiste en esa ambigüedad, en esa mala fe, es esa simulación, sólo muy difícilmente podrá desembarazarse de esa característica. El pensamiento humano que de ella nacerá lleva siempre consigo, como se ha dicho, una parte de mala fe; un rasgo característico del hombre es la hipocresía latente, esa capacidad de no siempre cumplir sus promesas y de mentir, a los demás y a sí mismo." *op. cit.*, p. 227.

<sup>54</sup> *El mercurio*, *op. cit.*, pp. 294 y 295.

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 295.

encuentra estas estructuras de forma única, de las que no puede escapar y tampoco hacer algo por cambiarlas (no en las novelas de Guelbenzu por lo menos), en todo caso rememorarlas, enunciarlas, servirá como una suerte de paliativo ante lo vivido:

Muy lejos de estar a las órdenes del tiempo, la memoria permite un redoblamiento de los instantes, y un desdoblamiento del presente; da un espesor inusitado al flujo taciturno y fatal del devenir, y en las fluctuaciones del destino garantiza la supervivencia y la perpetuidad de una sustancia. Eso hace que el pesar siempre esté penetrado de cierta dulzura y, tarde o temprano, desemboque en el remordimiento. Pues la memoria, al permitir que se vuelva sobre el pasado, autoriza en parte la reparación de los ultrajes del tiempo. La memoria está realmente en el dominio de lo fantástico, porque arregla estéticamente el recuerdo.<sup>56</sup>

Uno de esos principios que se recuerdan es el de la injusticia: “Él sólo se preguntó ¿por qué me pegan? Con el desarrollo de su condicionante barro escuálido creció una memoria de injusticia. También la idea de que los profesores siempre sonrían a los más fuertes. [...] todas las historias sin embargo se reducen a una sola: las relaciones de miedo-fuerza”.<sup>57</sup> Tras esta caracterización se pasa directamente a consideraciones sobre la infancia, en donde se apunta, como se dijo más arriba, que

---

<sup>56</sup> Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 409. “Pero si la memoria realmente posee la característica fundamental del imaginario, que es ser un eufemismo, también, por ese mismo motivo, es antidesestino, y se alza contra el tiempo. [...] La memoria es poder de organización de un todo a partir de un fragmento vivido [...]. Ese poder reflexógeno sería el poder general de la vida; la vida no es un devenir ciego, es potencia de reacción, de retorno. La organización que hace que una parte se vuelva “dominante” respecto de un todo es en verdad la negación de la potencia de equivalencia irreversible que es el tiempo. La memoria —como la imagen— es esa magia supletoria por la cual un fragmento existencial puede resumir y simbolizar la totalidad del tiempo recobrado. [...] Muy lejos de abogar por el tiempo, la memoria, al igual que lo imaginario, se alza contra las caras del tiempo y, contra la disolución del devenir, garantiza al ser la continuidad de la conciencia y la posibilidad de volver, de regresar, más allá de las necesidades del destino. Es ese pesar injertado en lo más profundo y lejano de nuestro ser lo que motiva nuestras representaciones y aprovecha todas las carencias de la temporalidad para hacer crecer en nosotros, con ayuda de las imágenes de nuestras pequeñas experiencias muertas, la figura misma de nuestra *esperanza esencial*.” *Ibid.*, pp. 409-410.

<sup>57</sup> *El mercurio*, *op. cit.*, p. 295.

la verdadera importancia de este periodo se encuentra en la revaloración y determinación que se hace desde la adultez:

La infancia, dice la gente, es una cosa de niños. Soberbia, estupidez, si me permite. La infancia es propiamente una cosa de adultos. Nosotros respondemos a su estructura a su miedo a su mediocridad a su temor a su estallido a su vergüenza a su parálisis a su mala sangre a su odio. Y ustedes, entretenidos, consideran a los niños como adultos imbéciles y les escriben cuentitos. Plácida educación nomás: a menor edad se concede mayor grado de imbecilidad y con el transcurso de los años va disminuyendo el grado hasta que uno se transforma en alguien dispuesto a continuar la cinta interminable y los mayores, ancianos ya, van yéndose al cielo beatíficamente. Tempo lento. [...] Jamás a un niño se le enseñó cuando fue creciendo a descubrir que el hombre es inestable, traidor, amigo, desgraciado, sorprendente y admirable todojunto todoaparte. De este modo a mí también me pegaron. Porque donde existe el culto a la patada sana y el desarrollo vital, muy pronto la patada encuentra en su camino a un ser humano y se descubre el placer de herir. Qué bárbaro, cómo zumban las leyes de la herencia.<sup>58</sup>

Aunque popularmente la idea de infancia puede coincidir con la de paraíso del que se sufre una expulsión, aquí no lo parece tanto. Su valoración es negativa, pero no se trata de una contradicción sino de un juego de contrastes. Así como el mundo infantil significa la felicidad total, la plenitud de los sentidos y lo prístino de la conciencia, también representa ese miedo primordial, esa humillación constante y la simplificación primitiva de la sociedad humana: “La nostalgia de la experiencia infantil es consustancial a la nostalgia del ser. Mientras que la infancia es objetivamente anestésica, porque no necesita recurrir al arte para oponerse a un destino mortal del que no tiene conciencia, todo recuerdo de infancia, por el doble poder del prestigio de la despreocupación primordial, por un lado, y, por el otro, de la memoria, de antemano es una obra de arte”.<sup>59</sup> La infancia simboliza el

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 301-302.

<sup>59</sup> Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 409. “En eso consiste el ‘aura’ estética que aureola la infancia, ya que ésta, siempre y universalmente, es un recuerdo de infancia, al ser un arquetipo del ser eufémico, ignorante de la muerte, porque cualquiera de nosotros fue niño antes de ser hombre...”

absoluto, simpleza vital que es a un tiempo caos, dado que no hay límites definidos y la moral apenas comienza a formarse, sólo hay aprendizaje y desarrollo, imposición de ideas y choque contra el mundo adulto:

He aquí que a Ángel, Chéspir, Manolo, muchos, nos une esta condición de infancia atroz. La cuestión de una juventud en la que no se rebela una condición vital de machismo lógico, no este concepto mezquino. Se rebela, como un fantasma mundial que cubre todo el frente, la desesperada infancia, la desesperada infancia rota, destrozada, que clama desde su muerte con una voz de siglos de dolor.<sup>60</sup>

## 2.5 Religión: imaginación e infancia

En la obra de Guelbenzu siempre se alude a su instrucción primaria con los jesuitas en el colegio de Areneros.<sup>61</sup> El recuerdo infantil regido por un orden violento despierta el pensamiento crítico del autor-personaje: "Una sola pregunta en aquellos momento: ¿dónde están los curas?".<sup>62</sup> La ausencia de la única figura de autoridad representa el desamparo que el hombre puede sentir hacia la figura de Dios en la actualidad, con esta afirmación cobraría sentido la idea del sacerdote como proveedor de orden. Ante el despertar de la conciencia descrito en este apartado, existen hechos muy claros que quedan grabados en la memoria y que servirán como recurrencias futuras. De nuevo hay una identificación de la figura

---

Hasta la infancia objetivamente desdichado o triste de un Gorki o un Stendhal no puede sustraerse al encantamiento eufemizante de la función fantástica." *Idem*.

<sup>60</sup> *El mercurio, op. cit.*, p. 302.

<sup>61</sup> "El patio del Colegio, religiosos, naturalmente, un gran arenal abierto hasta las tapias (sensación de shock), un cielo arriba y los pedacitos de edificaciones que se alcanzan a ver desde nuestra estatura." *Ibid.*, p. 293.

<sup>62</sup> *Idem*.

del sacerdote con una divinidad omnipotente: “Cuando el hermano X me abofeteó tuve por primera vez conciencia simultánea de que volvería a mentir como conducto lógico de autodefensa y de que trataba con un ser superior omnipotente”.<sup>63</sup> Este principio se corresponde con el de la imaginación simbólica: “Si bien las imágenes no bastan generalmente para explicar la invención, están en el punto de partida de la misma; producen el chispazo que pone la maquinaria en movimiento y por ello no puede ignorarse su importancia. Constituyen la fantasía sin la cual ninguna invocación es posible”.<sup>64</sup> Esta posibilidad de fingimiento, de representación, que catapulta el miedo ante la superioridad religiosa permite el desenvolvimiento del autor-personaje como ente imaginante, capaz de mentir y con ello ser libre. De ahí que la forma en que la generación de Guelbenzu recibió las ideas religiosas sea expresada de forma mordaz.<sup>65</sup> La ironía con la que se aborda estas premisas tiene claramente un acicate de incredulidad, incluso en la enunciación de este texto la remembranza lleva a dislocar el discurso en una especie de regreso a la edad infante; así el discurso se fragmenta en sílabas como si fuera un ejercicio gramatical de entonces, conserva las sinalefas y los guiones de separación:

Pe – roes – to – noa – ca – ba – rá – nun – caun – que – siem – prea – ca – ba – pe – ro – co – mo –  
 si – noa – ca – ba – se – por – queu – na – co – sa – sí – de – be – ser – el – lim – bo – y – de – queo –  
 tro – mo – do – po – drí – a – ser – siel – lim – bo – tie – nen – ques – pli – car – lo – los – mis – mos

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>64</sup> Chateau, *op. cit.*, p. 230.

<sup>65</sup> “Dios en su infinita bondad nos incluyó en el mundo para que fuéramos felices hasta que la vida nos tuerza que no nos torcerá si somos como el oro todos iguales brillando dijo el padre espiritual en misa...” *El mercurio*, *op. cit.*, p. 299.

- cu - ras - y - pa - dres - que - no - sen - se - ñan - y - nos - a - man - ca - lu - ro - sa - men - te - de - ca - sal - co - le - gio - del - co - le - gioal - pa - tio - del - pa - tioal - pol - vo - del - pol - voa - los - u - ri - na - rios - de - los - u - ri - na - rios - a - cla - se - de - cla - sea - la - ca - pi - lla - de - la - ca - pi - lla - cla - se - ya - sí - su - ce - si - va - men - te - po - bre - ci - tos - mí - os - con - que - po - co - se - con - ten - taun - ni - ño - qué - dad - dios - mí - o - lae - dad - de - lai - lu - sión - dios - es - táen - e - llos - an - ge - li - tos...<sup>66</sup>

Las ideas religiosas son ahora puntos de burla, pero hay en el estilo narrativo un reclamo hacia la forma en que este carácter religioso entró a la conciencia del niño.<sup>67</sup> Incluso la imaginería lunar tan importante para la poética de Guelbenzu encuentra en su personaje infantil una imagen que recordará por siempre; esta exposición del personaje con signo adverso, bajo influjo maligno, aparecerá de forma recurrente:

Recuerdo muy bien porque a alguno en el nuevo colegio le colocaron de espaldas al pizarrón (donde por cierto aprendimos a jugar) mirando al resto de la clase en pie sobre la tarima los brazos extendidos en cruz, un turbante sobre su cabeza dibujado con tiza así como un alfanje en la mano derecha, o una lanza, o, qué sé yo, todo coronado por la media luna. Y el profesor le gritó: moro! Todos los demás nos quedamos anonadados de pánico rememorando ancestrales ideas sobre el genízaro inhumano, sádico parido del diablo.<sup>68</sup>

El “parido del diablo” regido por una influencia lunar incluso podrá ser identificado con los personajes principales de las novelas de Guelbenzu: en *El río de la luna* se verán referencias a “la piel del diablo” que viste Fidel: “—Ese niño es la piel del diablo —dijo su padre— y tú —añadió acto seguido dirigiéndose a la madre— deberías saber de dónde le viene—. [...] mientras él se desfogaba asegurando que si era necesario le arrancaría la piel a tiras, lo que aterró a José, que

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>67</sup> “El verdadero Cristo debió entonces haberse dirigido a todos los apacibles padres espirituales ordenándoles: Deja de una vez que los niños se acerquen a mí! [...] Antes cada cual se limitó a ser fuerte o estudioso para sobrevivir. Ahora comienza a jugar la inteligencia: por ahí penetrará la religión emparejada con la complejización paulatina de los odios y las relaciones” *Ibid.*, p. 300.

<sup>68</sup> *Idem.*

contemplaba a su primo con los ojos desorbitados mientras se interrogaba sobre el misterio de la procedencia de la piel de Fidel”.<sup>69</sup> Esta “piel del diablo” se corresponde al referente real de la piel de Fidel después de la paliza que le propina su padre haciendo un juego de doble significación, tanto real como simbólica.

En *Esta pared de hielo* es clara la indecisión de Julián por tomar el camino del mal. De hecho en un tono satírico también, aparecen tanto el ángel bueno como el malo del personaje protagonista. Ambos detallan el carácter mediocre y soso de Julián, así como su indecisión y abulia moral:

Tu madre, que era una mujer piadosa, me encomendó a ti desde pequeño y tú, en cambio, te encomendaste a la fatal mediocridad. [...] acabas dando pena; pero esa grisura, esa falta de nervio... acaban con cualquiera. [...] Como te has pasado la vida entre el ángel de la guarda y yo sin hacernos caso a ninguno de los dos, así te ves ahora que la cosa ya no tiene remedio y no te servimos ni uno ni el otro. [...] En la infancia es cuando el hombre y el ángel establecen su pacto. Sólo cuando el hombre crece, el ángel malo viene a hacer de las suyas, pero si el pacto es firme, si el recuerdo de infancia es duradero, no hay quien rompa esa alianza. El niño sobrevive siempre en el hombre a todos los conflictos, a todos los enredos y desviaciones, si éste no deja que en su corazón entre la duda, que es la que trae consigo el ángel malo.<sup>70</sup>

Esta falta de interés religioso encuentra auge en la remembranza de *El mercurio*, continuando con la idea de “la religión del caramelo” para criticar la educación religiosa que recibieran sus personajes: “Servir a Dios o al Diablo. —Dios somos nosotrosss (una voz untuosa que forzaba la sonrisa como mueca), son tus padres,

---

<sup>69</sup> *El río de la luna*, op. cit., p. 135. Y más adelante: “José estuvo tumbado, mirando con un solo ojo, mientras le aplicaban la pomada a Fidel sobre aquella piel del diablo...” p.146. En el recuerdo de ese momento de angustia se revelan algunos detalles que traen al presente el fantasma de la guerra: “—Éste ya es un desgraciado —gritaba su padre. —En la guerra me hubiera gustado verlo a mí, que ya se me está calentando la sangre.[...]/—Deja de hablar así, que de eso hace ya casi diez años, coño, y bastante mal lo hemos pasado —contestaba el tío/— Si es que no tiene alma, joder, que éste es peor que un chíbiri...”, pp. 146 y 147. Precisamente más adelante se hace referencia a la “mala sangre” de la familia de Fidel y a un familiar suyo llamado Emilio, seguramente de ideología izquierdista.

<sup>70</sup> *Esta pared de hielo*, op. cit., pp. 161 y 162.

son tus mayores. Y allá vamos en montón, queremos ser buenos, oiga padre a mí, míreme a mí, déme un caramelo, padre".<sup>71</sup> Así la caracterización de la infancia por este personaje-autor termina en una generalización de la educación jesuita, en la cual cabe destacar la elección del sentimiento religioso bajo la influencia del miedo, no por convicción propia:

Esto es, pues, lo que recuerdo: el horror, valiente mierda. Para eso los padres nos envían al colegio; educación, ahí me las den todas. Elegir la bondad de puro miedo y sublimarla hasta que a trancas y barrancas cabe un nuevo factor: misticismo. Oh, encandilación de los conceptos puros entendidos como qué bonito es lo bonito y qué bello es lo bello y qué malo es lo malo! Infancia: te dan los profesores, te dan los compañeros. Escondarse, pasar desapercibidos.<sup>72</sup>

En consecuencia, las ideas religiosas ya no cunden como estructuradoras de un pensamiento que se incline hacia la fe, sino como una experiencia asimiladora del mundo adulto, donde el niño observa, pero sin entender cabalmente, la ambigüedad de la realidad humana, tan parecida a la que vislumbra en su imaginación: "Hacer pasar así la imaginación a primer plano es, pues, liberar el espíritu de las cadenas de razón que haga falta, con el fin de descubrir el momento en que se plantea la dificultad, y por lo tanto, en que se esboza un progreso nuevo".<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> *El mercurio, op. cit.*, p. 301.

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> Chateau, *op. cit.*, p. 232.

### 3. EL DESCENSO A LOS INFIERNOS

La experiencia heroica conocida como *descensos ad inferos* o *catábasis* adquiere valor fundamental en la poética de Guelbenzu. Este espacio no es adecuado para realizar una revisión de todas aquellas hazañas ctónicas (término griego que designa a la tierra en su profundidad, en su condición inframundana) de las que está plagada la literatura universal para observar su esquematismo y variantes, sino reconocer algunas redes simbólicas que el autor teje para revalorar la materia mítica en su construcción narrativa. Sin embargo, hay referencias claras y tajantes (en otras ocasiones desdibujadas, esbozadas) que acercan a las tres novelas hacia interpretaciones que hermanan el acontecimiento literario de Guelbenzu como uno solo, aunque en tres vertientes muy distintas.

La conformación del descenso al inframundo queda referida como una de las partes fundamentales en el camino mítico del héroe.<sup>1</sup> Regularmente, al finalizar esta experiencia, la voluntad del personaje da un vuelco en el que queda patente su determinación y convencimiento como individuo señalado por los dioses, destinado a empresas mayores. A partir de ese momento su persona sufre una purificación, una resurrección, que señala a la región de la muerte como territorio lleno de sabiduría y enseñanza, visto esto en Inanna, Endiku, Perséfone, Ulises,

---

<sup>1</sup> Para una descripción minuciosa de este concepto véase, *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica*, Rodríguez Fontela, María de los Ángeles, Universidad de Oviedo-Edition Reichenberger, 1996. Así como *El héroe de las mil caras*, Joseph Campbell, México: FCE, 1972.

Hércules, Eneas, Orfeo, Jesús (en el Evangelio de Nicodemo) y Dante, sólo por citar algunos de los más grandes ejemplos (cada caso particular con características y variantes propias). Sin embargo, una de las vueltas de tuerca que Guelbenzu manifiesta es, precisamente, eliminar esta resurrección, esta especie de apoteosis, vista como la elevación del héroe desde la región ctónica a su nueva vida como héroe ungido. La vertiente del autor es llevar a los personajes más humanos posibles a estas circunstancias *cuasi* míticas, pero en las que su actuar no deriva en reconocimiento. No hay anagnórisis en los personajes, de hecho, esta simpleza de su carácter los lleva a recordarse como grandes fracasados. Su desaparición, su pérdida es tan ordinaria que raya en otro tipo de apoteosis cuyo flujo se invierte permitiendo al lector asemejarla con una caída abismal. El descenso se convierte en caída, luego en desaparición, cancelación de la personalidad misma y, por tanto, el flujo mítico hace al relato parte del imaginario como una variante más. Pero la estructura es dinamitada desde su base primordial, dando como resultado una reelaboración, una reinención del mito. Consintiéndolo con la concepción clásica, aunque en términos contemporáneos que echan nuevas luces sobre el alma humana.

Antes del análisis convendrá hacer hincapié en algunas nociones que por su diversificación han quedado opacas al entendimiento en áreas distintas del conocimiento, se ha dicho tanto de ellas que resultará mejor enmarcar su uso en el contexto de este trabajo.

La noción de arquetipo referirá a aquellos puntos de unión entre el imaginario y los procesos racionales; es una imagen primordial, un engrama o prototipo intermedio entre las imágenes aprehendidas a través de la percepción y los esquemas subjetivos. El arquetipo carece de ambivalencia, a diferencia del símbolo donde es constante la multiplicidad de significados y referencias. El arquetipo conlleva una universalidad constante.

Así también cabe aclarar la noción, tan vasta, de mito. Aquí no se le verá como la elemental representación del acto ritual sino como una estructura dinámica provista de símbolos, arquetipos y esquemas, construida por tendencia natural como relato. El mito es un proceso de racionalización: echa mano del discurso donde los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas. La fuerza del mito promueve las doctrinas religiosas, los sistemas filosóficos y los relatos históricos legendarios.<sup>2</sup> Igual que la imaginación simbólica, el mito se presenta para contrarrestar la angustia temporal hacia la muerte. Los símbolos forman constelaciones en redes que desarrollan un tema arquetípico, es decir, estas variaciones de las imágenes convergen en núcleos organizadores.<sup>3</sup> Durand encuentra la incidencia mítica en el *Régimen Nocturno* de las imágenes<sup>4</sup> dado que lleva al simbolismo a organizarse en relatos dramáticos o históricos:

---

<sup>2</sup> Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, pp. 63-66.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 46. La llamada arquetipología antropológica (fundada por Durand) es la rama del conocimiento que identifica y describe estas constelaciones en todas las manifestaciones humanas de la imaginación.

<sup>4</sup> En oposición al *Diurno* que se caracteriza por entender sus imágenes a través de la antítesis, este *Régimen* está emparentado con la eufemización y la intimidad, de ahí que en él se encuentre

...las imágenes arquetípicas o simbólicas ya no se bastan a sí mismas en su dinamismo intrínseco, sino que, a través de un dinamismo extrínseco, se relacionan unas con otras en forma de relato. Es este relato —recorrido por los estilos de la historia y las estructuras dramáticas— lo que llamamos *mito*. [...]. Así, el término “mito”, para nosotros, recubre tanto el mito propiamente dicho, o sea, el relato que legitima tal o cual fe religiosa o mágica, como la leyenda y sus exigencias explicativas, el cuento popular o el relato novelesco.<sup>5</sup>

En el contexto mítico es fundamental observar el sentido simbólico de los términos y no sólo primar el hilo narrativo ante el escrutinio. A diferencia de Levi-Strauss, que apunta a “la frase” como el elemento más elevado dentro del relato mítico, Durand encuentra al nivel simbólico (y arquetípico) como eje rector del transcurrir narrativo porque está fundado en el isomorfismo de los símbolos, en las entrañas de las constelaciones estructurales. Es decir, las estructuras simbólicas con idéntica forma dan la tónica y revisten de poder las narraciones míticas: “El mito no se reduce ni a un lenguaje: ni siquiera, como intenta hacerlo Levi-Strauss en una metáfora, a una armonía, así sea musical. Porque el mito jamás es una notación que se traduce o se descifra; es precisamente semántica y, formado de símbolos, contiene comprensivamente su propio sentido”.<sup>6</sup>

El relato mítico puede verse como eterno comienzo de una cosmología, de ese modo funciona como un paliativo contra la amenaza constante del tiempo y la

---

inmerso el descenso y la materia mítica como tal, es decir, las redes simbólicas constituidas como relato. Ambos devenires del imaginario luchan contra la fatalidad temporal pero se yerguen con distintas armas para ello.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 366. Y para aclarar este argumento apunta más tarde: “Lo repetimos, el mito no se traduce, ni siquiera en lógica: todo esfuerzo de traducción del mito —como todo esfuerzo para pasar de lo semántico a lo semiológico— es un esfuerzo de empobrecimiento. Acabamos de escribir todo un libro para reivindicar no un derecho de igualdad entre lo imaginario y la razón, sino un derecho de integración o, por lo menos, de antecendencia de lo imaginario y de sus modos arquetípicos, simbólicos y míticos, sobre el sentido propio y su sintaxis. Quisimos mostrar que lo que hay de universal en lo imaginario no es una forma en desuso sino realmente el fondo.” *Ibid.*, p. 367.

muerte. En este sentido Guelbenzu critica la cosmovisión humana contemporánea, de igual forma que lo hace Durand, en tanto que la imaginación simbólica ha quedado relegada a mero entretenimiento. Retomar las estructuras míticas conlleva una significación implícita: el mito no sólo es narración sino también repetición; es isomorfo de la música, pero añade el sentido verbal: "...en el fondo, [el mito] es un encantamiento, un hacerse cargo del vulgar sentido verbal por el ritmo musical y, a través de él, una capacidad mágica de «cambiar» el mundo".<sup>7</sup> El mito se configura de forma híbrida entre el discurso y el símbolo; es la linealidad del relato, lo sucesivo del lenguaje verbal en el plano no lineal del semantismo.<sup>8</sup> El mito adapta el diacronismo del discurso al sincronismo simbólico, de ahí que su estructura sea sintética y con ello intente organizar en el tiempo del discurso la intemporalidad simbólica: "Esto es lo que hace que al lado de la linealidad profunda del *logos* o del *epos*, el *mythos* siempre aparezca como el dominio que paradójicamente se escapa a la racionalidad del discurso. [...] Al ser el mito síntesis, de ese modo es «imperialista» y concentra en sí mismo la mayor cantidad de significaciones posibles. Por eso, es en vano querer «explicar» un mito y convertirlo en mero lenguaje semiológico".<sup>9</sup> Este doble carácter redundante y

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 379. "En ninguna parte mejor que el mito se ve en la práctica el esfuerzo semiológico y sintáctico del discurso, que viene a quebrarse sobre las redundancias del semantismo. Porque la inmutabilidad de los arquetipos y los símbolos resiste al discurso. [...] Por lo tanto, el semantismo es tan imperativo en el mito como en el simple símbolo. Falso discurso, el mito es un enjambre semántico ordenado por las estructuras cíclicas. Una vez más, comprobamos que el «sentido figurado», o sea, el semantismo, está cargado de sentido, de sentidos, y no lo inverso." *Ibid.*, pp. 381 y 382.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 380.

discursivo hace que el mito busque el tiempo perdido, la reconciliación con el tiempo inexorable y la muerte vencida, todo ello convertido en aventura, en camino heroico. Experimentarlo es una vuelta a la significación de lo imaginario, provee de armas para luchar contra las caras del tiempo y la muerte: “El argumento del mito va a ser entonces el legendario argumento del viaje ambivalente, que implica una *ida*, generalmente un *descenso*, y un *retorno* más o menos triunfante en forma de fuga”.<sup>10</sup>

Este capítulo está dedicado al descenso visto como esa forma de desaprender el miedo que el mito se encarga de elaborar. Mientras que la imaginación dedicada a la ascensión se encuentra recargada por el símbolo del ala, el descenso implica una mayor precaución en su proceso, su imaginación requiere armarse con corazas, escafandras o incluso un mentor, ya que durante el descenso existe un inminente peligro hacia la caída, por ello que deba acompañarse por los símbolos de la intimidad, como una manera de tranquilizarse ante la angustia.<sup>11</sup> El descenso es lento, en ocasiones linda con las imágenes de la penetración.<sup>12</sup> Aquí aparece entonces una transmutación de los valores de la imaginación, el descenso también puede ser un camino hacia el absoluto, se desciende para remontar el tiempo, en ocasiones hasta llegar a las imágenes íntimas prenatales (en Guelbenzu se va más

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 378. Este último eslabón es el que se verá modificado en Guelbenzu.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>12</sup> Durand, siguiendo a Bachelard, identifica este caso en lo que llama el “complejo de Novalis”, que asimila el descenso del minero en la tierra con la copulación y vincula dicho esquema con el “complejo de Jonás”, en tanto que en ambos figura un vientre ya sea digestivo o sexual, así se inaugura toda la fenomenología eufemizante de las cavidades. *Ibid.*, p. 209.

allá, el retorno se extiende hasta la inexistencia). Para Durand este proceso se debe a una doble negación ya que el abismo se convierte en cavidad, en un objetivo, y la caída convertida en descenso se advierte como placer.<sup>13</sup> Esta doble negación aparece también como un intento de domesticación del tiempo y la muerte: “Puede decirse que la antífrasis constituye una verdadera conversión que transfigura el sentido y la vocación de las cosas y los seres al tiempo que conserva su ineluctable destino”.<sup>14</sup> La transmutación de valores dirige la imaginación hacia el pensamiento de lo ausente, en tanto se desea que todo lo desaparecido en la tierra esté en su inframundo, en el mundo de la muerte. Entonces existe una revalorización de la noche y los muertos. Hay una necrofilia que da valor positivo al duelo y la tumba, emparentándolos a imágenes íntimas: “Por consiguiente vemos, tanto en las culturas donde se desarrolla el culto a los muertos y los cadáveres como entre los místicos y los poetas, que se rehabilitan la noche y la constelación nictomorfa por entero. En tanto que los esquemas ascensionales tenían por atmósfera la luz, los esquemas del descenso íntimo se colorean con el espesor nocturno”.<sup>15</sup> El agua, por

---

<sup>13</sup> Esto según las ideas gnósticas donde el ascenso y el descenso son isomorfos, y en la doctrina mística de Blake que encuentra el descenso como camino al absoluto. “El procedimiento radica esencialmente en que a través de lo negativo se reconstituye lo positivo; por una negación o un acto negativo se destruye el efecto de una primera negatividad. Puede decirse que la fuente del vuelco dialéctico está en ese procedimiento de la doble negación vivida en el plano de las imágenes antes de ser codificado por el formalismo gramatical.” *Ibid.*, pp. 210-211.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 213. “Naturalmente, el reflejo es factor de redoblamiento, el fondo del lago se vuelve el cielo, los peces son sus pájaros. En esta perspectiva hay una revalorización del espejo y del doble.” *Ibid.*, p. 216. También esta revalorización aparece en Guelbenzu bajo el simbolismo del mercurio, como se verá posteriormente.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 226 y 227.

ejemplo, que tiene particularidades de ablución y lavado, después de esta revalorización ante la imaginación nocturna terminará por ser la tintura.

### **3.1 El mito del héroe que no lo es tanto: reelaboración, revivificación y reinterpretación del mito.**

El proyecto literario de Guelbenzu tiene características particulares que se hermanan en las tres novelas analizadas para este estudio. En el presente apartado se expondrán algunos elementos con trayectorias paralelas que el autor reelabora en cada nueva obra donde aborda el descenso. El uso de la estructura mítica tiene como finalidad dar un nuevo significado a las concepciones convencionales en este rubro, no sólo hacia dentro de las obras literarias sino fuera de ellas. Esto gracias a la reelaboración mítica donde se aborda una figura que debiera ser heroica pero, debido a esta revaloración y tratamiento, termina por desaparecer o fracasar, es decir, se introduce una variante significativamente opuesta a la concepción clásica, según la cual: "...héroe extraordinario y fabuloso, y, héroe común y chato, comparten el mismo fundamento combativo e iniciático: la lucha contra fuerzas externas al *yo* y el fortalecimiento interno de este *yo*, una vez resuelta la confrontación. [...] La mayor victoria del héroe es su *humanidad*, esa naturaleza continuamente puesta a prueba, que sólo se consagra en la lucha y búsqueda

ininterrumpidas...".<sup>16</sup> Precisamente, en las obras de Guelbenzu, esa *humanidad* es la que derrota a sus "héroes", como se verá más adelante. Campbell, sobre este rubro, apunta: "El héroe ha muerto en cuanto a hombre moderno; pero como hombre eterno —perfecto, no específico, universal— ha vuelto a nacer. Su segunda tarea y hazaña formal ha de ser (como Toynbee declara y como todas las mitologías de la humanidad indican) volver a nosotros, transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida".<sup>17</sup> Esto determina una característica del proyecto de Guelbenzu, pues la única resurrección del héroe, paradójicamente, se da a través de su derrota dentro del hecho narrativo y propone el sacrificio del personaje en pro del quehacer literario. Se equipara el fracaso del héroe con la labor narrativa dentro de un esquema donde cada uno traza líneas paralelas, pero con flujo contrario. La caída, desaparición, confusión y abulia del personaje, elementos que podrían interpretarse como negativos, dan lugar al hecho narrativo en forma de una crítica hacia el ámbito social e histórico de la realidad contemporánea. Esta forma de reinterpretar la realidad gracias al mito, exorciza aquellas figuras que han denostado el acontecer español y mundial de forma reciente y, por otro lado, da cabida a una creación estética renovada tanto en el ámbito lingüístico como poético, lo cual es totalmente positivo. Para esta hazaña Guelbenzu pone sobre la mesa no sólo el conocimiento previo del lector sino una identificación propia con el personaje, de ahí que la mitología lunar le sea tan útil,

---

<sup>16</sup> Rodríguez Fontela, *op. cit.*, pp. 69 y 72.

<sup>17</sup> Campbell, *op. cit.*, p. 25.

de hecho los personajes, a pesar de tener una voluntad y lógica férrea, no pueden actuar frente a sus circunstancias, pues están ceñidos a una ley y un camino trazado al cual no se puede desobedecer, como se indica en la mayoría de los mitos lunares. De esto deriva también la importancia de volver al mito a través de la revivificación de la palabra. Por ello el autor expone las virtudes de la oralidad y la escritura. El ritual no es entonces la simple repetición, débil y desdibujada, de lo que alguna vez fue el mito, sino que a través de la palabra se revive, se re-experimenta la realidad mítica; en su enunciación radica su existencia. Así, a través del descenso infernal mítico de este héroe que no lo es tanto se construyen las principales preocupaciones existenciales y literarias de la humanidad contemporánea, por ello no es extraño observar que una figura tradicional, venida de los cuentos de hadas o de los mitos clásicos, se empalme con la del personaje principal para dar lugar a un mito personal que a su vez, en virtud del fenómeno literario, se comparte con una colectividad a manera de crítica y arte escritural.

Para este rubro se hará referencia específica al capítulo final de la novela *El mercurio* llamado "Begin the Beguine".<sup>18</sup> Desde inicio el texto sienta las bases

---

<sup>18</sup> Cabe mencionar que este título viene de la famosa canción compuesta por Cole Porter en 1934 tras visitar el Caribe. El "Beguine" es una danza y ritmo erótico-ritual que atañe a la luna proveniente de Martinica, Cuba y Guadalupe, se dice que "begue" es la forma para llamar a un hombre blanco en el creole local, "beguine" sería su forma femenina. El ritmo es parecido a una rumba pero más lenta y se popularizó gracias a la grabación de Artie Shaw en 1938 a ritmo de *swing*. Así también se extendió al arte plástico con el cuadro del mismo nombre que pintara Max Beckmann en 1946. Después aparecería una versión en jazz grabada por Charlie Parker, a la que seguramente hace referencia la novela de Guelbenzu (por ser cercana esta narrativa a la estética del jazz, como se ve de manera explícita en la novela). Aunque esta última versión es instrumental, la melodía original tiene letra compuesta por el mismo Porter. Su sentido erótico y de nostalgia hacia el amor también contiene ecos en la narrativa de Guelbenzu: "When they begin the beguine,/ It

argumentales e interpretativas a partir del epígrafe, en este caso el paratexto es muy revelador: “Y al bajar distraído, por la escalera/ Perdí pie y, rotas las vértebras del cuello, / Buscó mi alma el Averno”.<sup>19</sup> Pertenece al *Canto I* de Ezra Pound. El poema es una reelaboración del “Canto XI” de la *Odisea*, en el que Ulises desciende al Hades para preguntar a Tiresias sobre su destino. El fragmento del poema de Pound está en voz de un remero oficial, miembro más joven de la tripulación y amigo de Ulises: Elpenor,<sup>20</sup> quien murió al bajar el techo de la casa de Circe donde dormía la borrachera,<sup>21</sup> poco antes del descenso. Es la primera alma en acercarse a Odiseo tras llevar a cabo los sacrificios necesarios para adentrarse en el

---

brings back the sound of music so tender,/ It brings back the night of tropical splendor,/ It brings back a memory evergreen!/ I'm with you once more under the stars,/ And down by the shore an orchestra's playing./ Even the palms seem to be swaying/ When they begin the beguine!/ To live it again is past all endeavor,/ Except when that tune clutches my heart,/ And there we are swearing to love forever,/ And promising never, never to part!/ What moments divine, what raptures serene,/ Till clouds came along to disperse the joys we had tasted.../ And now, when I hear people curse the chance that was wasted,/ I know but too well what they mean!/ So, don't let them begin the beguine,/ Let the love that was once a fire remain an ember.../ Let it sleep like the dead desire I only remember,/ When they begin the beguine!/ Oh yes, let them begin the beguine, make them play!/ Till the stars that were there before return above you,/ Till you whisper to me once more, "Darling, I love you!" / And we suddenly know, what heaven we're in,/ When they begin the beguine!/ When they begin... the beguine!". La referencia a la canción puede connotar múltiples interpretaciones, desde el origen lunar del baile ritual, hasta la despedida amorosa a la que hace referencia la letra, ya que con este episodio se despide *El mercurio* y también, como se verá más adelante, Jorge Basco.

<sup>19</sup> *El mercurio*, op. cit., p. 369.

<sup>20</sup> “Homer describes him as ‘neither very strong in combat nor very well constructed in his thoughts’ (*Odyssey* 10: 553); the term he uses, *arērōs* (ill-fitted, poorly constructed), is a metaphor drawn for carpentry. Elpenor, then, is both less virile and less pragmatic than his fellow warrior. His manner of thinking is unsound with regard to its craft or *technē*; he is a dreamer, and his character has a distinctly feminine quality. Tiresias instructs Odysseus to take a journey inland until he stopped by a stranger who mistakes his oar (that of Odysseus) for a winnowing fan (*Odyssey* 11: 119-130). Though the oar serves here to mark the difference between the living and the dead (Odysseus and Elpenor), it is also an inscrutable implement that unites the two men. The dreamy Elpenor is clearly an alter ego for Odysseus *polymetis*.” Daniel Tiffany, *Radio Corpse: Imagism and The Cryptaesthetic of Ezra Pound*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 103. Este juicio permite ver el juego de personalidades que construye Guelbenzu al identificar a sus personajes con Elpenor y Ulises.

<sup>21</sup> *Canto X*.

Hades. Elpenor le pide un debido funeral, ya que por la urgencia del viaje no se percataron de que habían abandonado su cuerpo insepulto y sin llorar:

But first Elpenor came, our friend Elpenor, / Unburied, cast on the wide earth, / Limbs that we left in the house of Circe, / Unwept, unwrapped in the sepulchre, since toils urged other. / Pitiful spirit. And I cried in hurried speech: / "Elpenor, how art thou come to this dark coast? / «Cam'st thou afoot, outstripping seamen?» / And he in heavy speech: / «Ill fate and abundant wine. I slept in Circe's ingle. / »Going down the long ladder unguarded, / »I fell against the buttress, / »Shattered the nape-nerve, the soul sought Avernus. / »But thou, O King, I bid remember me, unwept, unburied, / »Heap up mine arms, be tomb by sea-board, and inscribed: / »A *man of no fortune, and with a name to come.* / »And set my oar up, that I swung mid fellows.»<sup>22</sup>

Las implicaciones del epígrafe son abundantes. Principalmente debe equipararse la manera en que muere Elpenor y la forma anónima en que quiere que lo entierren con el carácter de Basco en *El mercurio*. Elpenor desea que sus restos sean sepultados bajo un túmulo coronado por su remo, donde figure la leyenda: "Un hombre sin fortuna, y con un nombre por venir" que podría leerse como "Un hombre desafortunado que estaba por hacerse un nombre". Basco, precisamente, busca su lugar en el mundo mediante el amor por Angélica pero sobre todo con su papel como escritor. Una de las angustias que acarrea toda la novela es la del escritor novel que sufre al llevar a cabo su tarea narrativa, esto es evidente en las

---

<sup>22</sup> Ezra Pound, *Cantares completos*, Tomo I, Ed. bilingüe de Javier Coy, Madrid: Cátedra, 2002, pp. 122-125. "Mas el primero en llegar fue Elpenor, Elpenor nuestro amigo, / Insepulto, lanzado sobre la tierra vasta, / Extremidades que abandonamos donde Circe, / Sin derramar lágrimas por él, sin amortajar su cuerpo, porque cosas urgentes nos llamaban / Lastimoso espíritu. Y grité con palabra apresurada: / «Elpenor, ¿cómo llegaste a esta costa oscura?» / »Viniste a pie acaso, más veloz que los marinos?» / Y entonces, él, con palabras graves: / «El adverso Hado y el abundoso vino. En el hogar de Circe pernocté. / »Bajando descuidado las altas escaleras, / »Caí de golpe sobre el contrafuerte, / »Rompiéndome la nuca, el alma voló en busca del Averno. / »Mas a ti, ¡Oh Rey!, te pido recuerdes a mí, el no llorado, el insepulto / »Amontona mis armas y sea mi túmulo la orilla del mar y mi epitafio: / »Un hombre desgraciado, con su fama en el futuro. / Y cabal vertical el remo que blandía entre mis compañeros.»"

conversaciones entre Guelbenzu-personaje y Basco durante su estancia en los bares:

—Descubres de pronto lo que es sudar sangre de ti mismo —dijo Jorge—. Escribir con un profundo rencor, una avaricia de gloria, un deseo de morir a fin de capítulo.  
—El rencor —le contestó pensativo Guelbenzu—. Hay una gran novela escrita con un enorme rencor: *La ciudad y los perros*. Es casi grande escribir con rencor. [...]  
—Y nuevamente de pronto, toda la sangre, el rencor, el desastre se ha evaporado: nada yace sobre la mesa que amas tanto. Qué ha sucedido?, hemos muerto nosotros? Polvo, sudor y hierro: linda frase.<sup>23</sup>

Entre aquellos argumentos salta a la vista uno en que Guelbenzu nombra la experiencia del descenso como inútil ante la escritura: es la historia de Basco, aun ante el descenso su carácter es más parecido a Elpenor que a Ulises, su condición heroica es mínima, la embriaguez del remero y su muerte, esa caída, aparecen de forma simbólica en Basco:

—Sí —dijo Guelbenzu—. Aquí estamos hablando, dándole vueltas a lo que ya no las tiene, lo que no es, no vale, no existe: tu obra en forma de novela. De qué modo plantearnos una cosa así? Cómo voy a acudir a los famosos argumentos, la incapacidad, la lejana madurez, el futuro, el llegarás. Hay un hecho incontrovertible: toda la sangre para nada, puesto que de sangre hablamos. Hay respuesta o yo las tengo; y qué inútiles las respuestas ante una realidad sin réplica, explicable, justificable, cognoscible, *sin réplica*. Bájate al infierno, pero tendrás que

---

<sup>23</sup> *El mercurio*, op. cit., pp. 371 y 372. El último fragmento viene del poema "Castilla" de Manuel Machado: "El ciego sol se estrella/ en las duras aristas de las armas,/ llaga de luz los petos y espaldares/ y flamea en las puntas de las lanzas./ El ciego sol, la sed y la fatiga./ Por la terrible estepa castellana,/ el destierro, con doce de los suyos/ —polvo, sudor y hierro—, el Cid cabalga./ Cerrado está el mesón a piedra y lodo./ Nadie responde. Al pomo de la espada/ y al cuento de las picas el postigo/ va a ceder... ¡Quema el sol, el aire abrasa!/ A los terribles golpes,/ de eco ronco, una voz pura, de plata/ y de cristal responde... Hay una niña/ muy débil y muy blanca/ en el umbral. Es toda/ ojos azules y en los ojos lágrimas./ Oro pálido nimba/ su carita curiosa y asustada./ "¡Buen Cid, pasad...! El rey nos dará muerte,/ arruinará la casa,/ y sembrará de sal el pobre campo/ que mi padre trabaja.../ Idos. El cielo os colme de venturas.../ ¡En nuestro mal, oh Cid no ganáis nada!" / Calla la niña y llora sin gemido.../ Un sollozo infantil cruza la escuadra/ de feroces guerreros,/ y una voz inflexible grita "¡En marcha!" / El ciego sol, la sed y la fatiga./ Por la terrible estepa castellana,/ al desierto, con doce de los suyos/ —polvo, sudor y hierro—, el Cid cabalga." en: *Antología*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952, pp. 115-116. Este poema permite encarar el drama del destierro. La identidad de Basco sufre esta condición ante la escritura, por mucho que intenta sólo cree tener la necesidad de escribir.

tomarte la molestia de volver a subir, y no recobrarás el tiempo perdido. Acude a tu presente y es comenzar una historia inmemorial. Para qué hablar de ello. Fuera.<sup>24</sup>

El descenso, en este caso, no termina con la resurrección ni con el regreso triunfal, sino en caída. Las condiciones que caracterizan a Basco, las que lo definen y dan identidad, quedan eliminadas al final de la novela, tanto su amor por Angélica como su condición de escritor, de narrador. Es en el apartado "Últimas indicaciones", páginas finales de la obra, que vemos a Basco quemar todo cuanto ha escrito desde niño: "Cuál es la historia: bien, yo mismo. Me toca aceptarlo así o tomarme por imbécil y es más interesante lo primero. No queda nada, mi habitación no es nada, independencia no es nada y nada todo lo que he escrito. Nada es Angélica: temporalidad, pero yo amaba a Helena de Troya. Tú eres el tiempo, Angélica, y no he podido apresar un solo minuto tuyo en toda mi obra".<sup>25</sup> Aunque vive, Basco ha quedado eliminado, no hay heroicidad en su acontecer. Al final rompe y tira por la ventana las dos hojas restantes. No obstante, se sugiere que él mismo escribe el fragmento en que se deshace de las hojas. Si al final sigue escribiendo o abandona por completo su oficio (esta circunstancia queda abierta) es innegable su derrota. Sin embargo, pudiera interpretarse también que este personaje ha sido sacrificado por Guelbenzu. Basco responde a la figura de Elpenor, ha tenido que desaparecer para que Guelbenzu siga su travesía; la novela

---

<sup>24</sup> *El mercurio, op. cit.*, p. 372. "Imaginemos que de pronto el Mercado Común es un valor dañino, una pena infernaria, estupenda conmoción por otra parte. —un manuscrito desesperado —pensó Basco—, qué poético. —Escribir bien podría ser otra pena —continuóse Guelbenzu—. Y esta noche la magnífica ocasión de hacernos con una tabla que luego probablemente colgaré en la pared de mi habitación, encima de la fotografía de Buster Keaton lo que no dejaría de ser un acto estúpido y punible, un private joke infernal, me he quedado con la palabra." *Ibid.*, p. 379.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 397.

se convierte entonces en ese túmulo que Ulises-autor ha erigido en su honor, es Guelbenzu quien sigue su camino como narrador; *El mercurio* simboliza el descenso donde encontró la respuesta, su camino de héroe, su incursión en el ámbito literario.

Este sacrificio del personaje para bien del quehacer narrativo durante la empresa mítica del descenso infernal, también está presente en *El río de la luna*. Será relevante analizar la forma en que se refiere el descenso, pues tiene connotaciones fundamentales en la reconstrucción del mito. El capítulo uno, "La serpiente comienza", se vislumbra como el relato mítico transcrito al papel, una fijación del discurso oral, medio de trasmisión tradicional de los mitos. La aventura de José se interrumpe en cinco ocasiones con fragmentos de la noche anterior a la muerte de Fidel, quien es en realidad el protagonista de la novela (se sabe que José es su primo, pero Fidel no tiene conocimiento de que sea el "muchacho" del relato). Estos apartados intercalados en el descenso infernal de José se construyen como un ritual que Fidel presencia, desde el presagio: "No le gustaba aquella abrupta y mala noche",<sup>26</sup> hasta la ambientación del lugar donde tiene lugar la secuencia que demuestra un preámbulo para presenciar el ritual.<sup>27</sup> Particularmente la forma en que Fidel es "llamado" hacia el lugar donde está ocurriendo la recitación del

---

<sup>26</sup> *El río de la luna, op. cit., p. 37.*

<sup>27</sup> "Era un hotel desencantado, falto de amabilidad en sus paredes acaso la acrimonia y el cansancio de un tiempo sometido no tanto a la decrepitud como a la rutina y el mal sabor de boca. [...] Todo ahora cubierto de sombras como un alicaído y fantasmal presagio que aún no lograba sobreponerse a una cierta prestancia que la obscuridad concedía a aquel antiguo pero tozudo albergue." *Idem.*

enigmático mito, adquiere realce, en tanto que es una admonición de la caída que sufrirá José (y él también hacia el final de la novela):

Era (fue) la sensación de abandono tridimensional y de su propio cuerpo con respecto a sí mismo al no hallar punto de apoyo; techo y paredes se habían ido y algo azotaba todo su cuerpo; la mesilla y la cabecera tampoco estaban allí. Fue el golpeteo de la ventana lo que terminó de despertarle y le orientó: se lanzó hacia ella sin saber si sus pies alcanzarían suelo firme al saltar, impotente para evitarlo ya mientras caía. [...] Aquella habitación, invadida por el viento, había dejado de ser sólida y estable de repente.<sup>28</sup>

Al reconstruir la temporalidad del relato se ve que el despertar de Fidel coincide con el inicio verbal del mito en boca del personaje en el bar. No sólo es el viento que lo despierta al arrancar la falleba de la ventana, sino esa sensación de caída, un dictamen que se ve reforzado por la acción del viento que golpea, esta acción de caer y golpear son una sola, un impulso interno (caer) y uno externo (el viento) alienan su sensibilidad esa noche.<sup>29</sup> Siguiendo el esquema que se ha planteado en el primer capítulo, se da cuenta de un recuerdo infantil que concuerda con la prestancia de esa noche, por tanto la importancia del ritual adquiere mayor realce.

El recuerdo de la infancia como fuente sensorial y emocional está presente:

Alguna otra vez —los recuerdos no eran claros— sintió aquel despertar, sobre todo una noche en la niñez en la que repentinamente abrió los ojos en la oscuridad y un vacío insondable amarró su cerebro y su cuerpo en un solo nudo de terror y eternidad hasta que la intensidad de tal conciencia le obligó a buscar y gritar. Luego la luz y los tobillos de su madre le revelaron la naturaleza de la inmaterialidad en la que se encontraba: sobre la madera del suelo bajo la cama. La

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>29</sup> "...el señorío del viento le había estremecido y asombrado pero la pesadumbre que lo siguió le arrojó a él de la habitación, ya era otro para sí mismo esa noche en que el desamparo de un cuarto vino a dibujar líneas inquietantes para sus sentimientos recién despiertos." *Idem.* Bachelard apunta: "Podría decirse que el viento furioso es el símbolo de la *cólera pura*, de la *cólera* sin objeto, sin pretexto. [...] Con el aire violento podemos captar la furia elemental, la que es todo movimiento y nada más que movimiento. [...] El viento en su exceso es la *cólera* que está en todos lados y en ninguna parte, que nace y renace de sí misma, que se gira y se vuelca." *El aire y los sueños*, *op. cit.*, pp. 278-279. Esta *cólera* se desencadena con la escena final de este capítulo en "*Addenda*".

ausencia de las sábanas y, simultáneamente, la conciencia de que *tenía que* estar en su cama de alguna manera, acababan de manifestarle el sentido del pánico a través de la contradicción: una experiencia que, como inolvidable, vino a él esta noche traída de algún lugar del planeta de la mano del viento.<sup>30</sup>

Este recuerdo coincide con la pronta narración del relato de José, planteado como un descenso mítico. La imagen del personaje transmisor del mito, a través del ritual, se dibuja durante las interrupciones a la narración del descenso, así se muestra la contraposición del relato oral y escrito, este último es el que tiene el lector ante sí y, a su vez, contiene al personaje-emisor recreando el mito verbalmente. Poco antes de comenzar la labor ritual, se describe al hombre como un gordo jadeante y sudoroso abstraído de su entorno, pero en movimiento: “En la perdida fijeza con que su mirada descansaba en la profundidad del vino se diría que estaba a la espera de algo que la noche debía acercarle prontamente”.<sup>31</sup> Al vino se suman otros elementos para dar comienzo al relato. Primero el anillo con el uroboros (serpiente devorando su cola, en su dedo y luego sobre la mesa),<sup>32</sup> referencia al ciclo, al retorno temporal, coincidente con el mito, pues revive una realidad cada vez que se pronuncia, la novela misma dibuja este símbolo en su estructura capitular;<sup>33</sup> después, otro elemento fundamental para la novela, la luna,

---

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 24. “El vino es símbolo de la vida oculta, de la juventud triunfante y secreta. Por eso, y por su color rojo es una rehabilitación tecnológica de la sangre. La sangre recreada por el lagar es el signo de una inmensa victoria sobre la fuga anémica del tiempo.” Durand, *Op. cit.*, p. 268.

<sup>32</sup> Símbolo que se abordará más ampliamente en el capítulo 4.

<sup>33</sup> “De pronto extendió la palma de su mano derecha sobre la madera y distendió los dedos; en el anular portaba un grueso anillo en cuyo sello se dibujaba la estilizada figura de una serpiente. Volvió a encoger y distender la mano.” *Ibid.*, pp. 24-25.

el máximo símbolo cíclico y femenino;<sup>34</sup> y, para finalizar, el viento.<sup>35</sup> Con todos los elementos se da inicio al ritual: la recitación del mito. En la descripción de este hecho se ven las implicaciones melódicas y cíclicas del relato:

El hombre sacó el anillo de su dedo y lo depositó junto a él. Suspiró de nuevo y, como respondiendo a una llamada, sus labios se abrieron y, con una voz tan ronca como silbante, comenzó a hablar con un sonsonete de salmodia. Su relato comenzaba así: *El muchacho escuchó un trueno a su espalda, sintió un escalofrío súbito recorriéndole el cuerpo y de pronto se halló sentado en el suelo, sin la menor idea de dónde estaban de dónde se encontraba, en verdad, la realidad y el sueño.*<sup>36</sup>

La narración relatada por el personaje comienza poco después de la que el lector tiene como texto fijado; precisamente no refiere todo el primer pasaje en que aparece el personaje "idealista" con tres narices, cuando sucede la inmersión de José en la alcantarilla como descenso y la transfiguración de la realidad en fantasía simbolizada con las heridas de los pies causadas por las ratas, es decir, de la página 1 a la 23. La historia en forma oral llega como otra versión, como una variante. Lo dicho es muy claro cuando el apartado comienza así:

José oyó un trueno a su espalda, sintió algo como un escalofrío disparatado recorriéndole el cuerpo y de repente se halló sentado en el suelo, sin la menor idea de dónde se encontraba ni de dónde estaban en realidad, suelo y techo, arriba y abajo, derecha e izquierda. Se dijo: «Estoy muerto por el rayo, seguro.» Pero una cortina de agua, inclinada y punzante por efecto del viento, le envolvió y corrió a refugiarse en algún lugar pese al estado de sus pies.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> "En un preciso momento la luz de la luna penetró por los intersticios de las contraventanas cerradas. El hombre suspiró profundamente." *Ibid.*, p. 25. También el simbolismo lunar será detallado en el capítulo 4.

<sup>35</sup> "Un viento terrible y furioso comenzó a azotar repentinamente los ventanales. La fuerza del viento era tal que hasta la misma lámpara que pendía sobre la mesa comenzó a oscilar amedrentada pese a la inmovilidad del aire en la habitación." *Idem.*

<sup>36</sup> *Idem.* Una descripción posterior aborda de lleno la cuestión musical: "Parecía una salmodia por su monótono ritmo, pero tampoco era exactamente música recitada, sino más bien la cantinela de quien desarrolla, con la reiteración propia de la tradición oral, un largo tema cuyo contenido no acertaba a distinguir el observador, debido a la distancia que aún le separaba del recitador." *Ibid.*, p. 48.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 26. Cabe destacar la frase "Estoy muerto...", efectivamente, debe estarlo para entrar al inframundo, al infierno que simboliza La Taberna.

La variación no enuncia el nombre de José sino un impersonal "muchacho"; además, la verosimilitud del relato escrito propone no apelar al binomio realidad-sueño, sino a una cuestión referencial, material, que ya linda con la objetividad de lo narrado en las parejas suelo-techo y en las direcciones locativas derecha-izquierda y arriba-abajo; no obstante, en ambos relatos deriva en la confusión del personaje, aunque en muy distintos niveles.

Para seguir con el análisis de las circunstancias en que aparece la historia de José, héroe que no lo es tanto, al igual que Fidel, debe tomarse en cuenta que cuando este último llega al bar del hotel encuentra otros indicios que apuntan a ver la historia de José como un relato del descenso mítico que se revive a través del ritual y, por tanto, debería tener características heroicas. La constante presencia del viento apunta a la violencia del relato. Llama la atención de Fidel el vino frente al personaje recitador, como si estuviera a punto de llevar a cabo una libación. Esto contrasta al vincular la posición del hombre a la imagen del durmiente lo que conlleva a contraponer el estatismo del personaje con su movimiento inicial, no se ha movido desde que comienza el ritual.<sup>38</sup> También llama su atención la lámpara que, él piensa, se mueve por sí misma, en ello deja ver que el balanceo se presenta como una especie de elemento repetitivo y constante, pendular como un

---

<sup>38</sup> "La figura parecía estar dormida. El abultado vientre se retraía y se expandía regularmente pero el resto del cuerpo expresaba una inmovilidad absoluta. La posición de las manos, sin embargo, no correspondía a la del durmiente, sino, muy al contrario, a alguien que medita y, en la meditación, protege su vaso con ánimo de apurarlo lenta y metódicamente." *Ibid.*, p. 47.

metrónomo. De igual modo se percata del anillo y el viento.<sup>39</sup> Sólo entonces puede prestar real atención al relato:

Le llevó un cierto esfuerzo acoplarse con aquella voz de barítono pero al cabo el relato comenzó a llegarle con nitidez suficiente. Y lo que oyó no pudo por menos de prender su atención y, a medida que la narración avanzaba, convertir ésta en una firme y sostenida dedicación al encuentro con la ansiedad de conocer la historia que el encuentro ceremoniosamente desliaba. El hombre estaba diciendo: *Al resplandor de la rojiza luz, el muchacho observó algo que pasara por alto: los cuatro ángulos de la estancia se hallaban cubiertos cada uno por cuatro columnas de extraño aspecto.*<sup>40</sup>

Fidel comienza a escuchar la historia de José a partir de su entrada a La Taberna, la simbolización del infierno, el lugar del que no se puede salir sino desapareciendo. Unas páginas después se presiente el valor mítico de lo escuchado cuando a pesar de desconocer la historia le parece familiar de una manera misteriosa, es decir, el poder del mito se revela como un regreso o un recuerdo que no logra reconocer del todo, como si su presencia ante el ritual despertara una empatía humana y milenaria:

Al parecer hablaba de un muchacho en una taberna, aunque el recitador parecía referirse a ella como La Taberna. Era una historia que nunca antes había escuchado y que con dulce lentitud — a la que contribuía no poco el recitador— iba introduciéndose en él y ascendiendo y descendiendo como la misma circulación de la sangre evocaba sensaciones que, si bien le eran extrañas en tanto que pertenecían a los distintos episodios, no dejaba de reconocerlas, aunque indefinibles aún, en sí mismo, en alguno de los misteriosos recovecos de la memoria; las asociaba como un vaivén, melodiosamente justas y cercanas. Y sí, era cierto que se refería a un extraño y quizá inexpugnable lugar denominado La Taberna, un lugar que le sugería la inquietante (y por lo mismo amenazadora) presencia de una trampa que se sentía incapaz de reconocer; y permaneció allí sentado, aguzando el oído y sin efectuar el más leve movimiento.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> "Junto a la mano derecha —la más próxima a él— reposaba sobre la madera un grueso anillo con un dibujo inidentificable a esa distancia que, por su sinuosidad, le recordó la forma de una serpiente. Pero el hombre no dio muestra de movilidad ni de reconocimiento." Y: "De vez en cuando se detenía a escuchar el aullido del viento, no lastimero, sino bronco y adusto para aquél a quien golpease en la cara: como a él mismo, cuando despertó batido por su llegada, tan imperiosa y vehemente que había hecho saltar las falleba de su ventana." *Ibid.*, pp. 48 y 36 respectivamente.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 59.

Las interrupciones cesan hasta el final de la historia de José. La escena sitúa a Fidel trastornado por haber presenciado la fuerza mítica del relato. Después de ese momento puede decirse que ha sido preparado para la muerte, para cometer su fin opuesto al heroico y morir durante la noche y el anonimato, así como lo hace de forma simbólica Basco en *El mercurio*.

*El río de la luna* es una novela de múltiples conexiones internas. El apartado denominado "*Addenda*", ese colofón o coda al primer capítulo, permite observar al personaje Pedro, el de la cicatriz en forma de medialuna en la mejilla, gritando para perforar la tierra, un grito de cólera ante el abandono de la mujer que ama (todo indica que es Teresa, aunque en ese momento no se sabe). La fuerza del grito desencadena el viento que despierta a Fidel, esa misma fuerza de la recreación del mito, y como se sabe, el hombre que le da muerte, es aquel con la cicatriz: "Fue un grito que perforó la tierra y, perfecto y seco, llegó al origen introduciéndose por la pequeña hendidura insondable que se abría a sus pies. Un estampido instantáneo total que conmovió la lámina del cielo, quebró a las gaviotas, cristalizó al oleaje y, como un rayo de dolor y de pánico, atravesó las edades alojándose entre los ecos infinitos de la materia".<sup>42</sup> Hay un vínculo entre el grito y el viento. Esta unión se muestra en la motivación del grito, que, como en este caso, es la cólera: "El grito es

---

<sup>42</sup> "...con una sola grieta dentro de sí y una sola decisión que aunaban todo cuanto él era vino a inclinarse muy despacio sobre la tierra, vaciándose en un grito terrible que dilapidó el contenido de su memoria. [...] Alguien, en ese preciso instante, en un hotel quién sabe dónde, un hombre llamado Fidel Euba y sumido en la oscuridad y el sueño de la madrugada, despertó atónito y alzó la cabeza; entonces advirtió que un viento huracanado había desencajado la falleba de la ventana y soplaba fortísimo, batiendo con toda la furia la habitación." *Ibid.*, pp. 106-107.

a la vez la primera realidad verbal y la primera realidad cosmogónica”.<sup>43</sup> No sorprende entonces que el grito del personaje con la cicatriz recomience el ciclo que tenemos en la novela. Así el destino de Fidel como héroe lunar está trazado; al igual que el de José, el ciclo no hace sino cumplirse.

Para finalizar con la exposición de estos héroes que en realidad no resultan serlo tanto, está Julián en *Esta pared de hielo*. En él es recurrente la idea clásica de ver a la muerte como el sueño eterno. Pero esta reflexión va más allá de la simple identificación del cuerpo del durmiente con la posición del cadáver. El alma de Julián ve su entorno inmediato, su llegada a la morada de la muerte, ese descenso, como un despertar. “Me siento como si acabara de despertar de un sueño... [...] Y la Muerte, la Muerte... ¿Fue la que me despertó?”.<sup>44</sup> La reflexión se aboca a concebir su vida entera como un sueño, no porque parezca material onírico, sino por la pasividad de su existencia, por esa abulia que tenía en su cotidianidad y el conformismo que le ofrecían las circunstancias de su vida ordinaria.<sup>45</sup> La condición

---

<sup>43</sup> Bachelard, *op. cit.*, pp. 280. “Por la cólera el mundo es creado como una provocación, la cólera funda el ser dinámico. La cólera es el acto incipiente. Por muy prudente que sea una acción, por muy insidiosa que pretenda ser, debe franquear primero un pequeño umbral de cólera”. Y: “Así se reúnen en los torbellinos del huracán, seres monstruosos y discordantes. Pero cuando se quiere seguir la producción de esos seres imaginarios, se reconoce pronto que la fuerza que los crea es un grito de cólera. Y no un grito surgido de un garrapateo animal, sino el grito de una tempestad.” *Ibid.*, pp. 280 y 281.

<sup>44</sup> *Esta pared de hielo, op. cit.*, p. 17.

<sup>45</sup> “Me pregunto... —empezó a decir el alma—. Pero yo he vivido aparte, en un país aparte. Tal vez mi vida ha sido un largo sueño del que he despertado bruscamente, pero en ese caso ha sido como un sueño inofensivo. Yo no merezco estar aquí, aún tengo que despertar, eso es lo natural y no la muerte. La muerte del durmiente no es la continuación del sueño.” *Ibid.*, p. 22. Este juicio conlleva la misma consideración: “He dormido durante tanto tiempo..., he soñado mi vida tal y como ha sido..., he vivido en ese sueño esperando..., ¿qué esperaba? Alguien tenía que haber venido a rescatarme, a darme aviso, una oportunidad... El tiempo es una bestia voraz y pasaba por mí como el mismo sueño, sí, así ha sido, un sueño del que acabo de despertar, el sueño de la resignación de

reflexiva hace que observe su propia conciencia despierta como un tormento y, ante la idea de abandonar la vida y acercarse a la muerte, la negación encuentra cauce en el discurso del durmiente bajo la forma del sueño de la muerte. El límite entre lo que fue vida y sueño comienza a borrarse en su confusión. Esta reflexión fundamental de la existencia, si la vida es sueño, o el sueño vida, termina por encontrar su principal vía en la metáfora de *La bella durmiente* y, en ese sentido, la reflexión se carga de significado mítico y simbólico. El alma de Julián equipara su condición y transpone su circunstancia con el argumento del cuento. La parsimonia en la vida, ese confortable descanso obligado, tiene cabida en su discursar histórico. Entonces se construye una crítica hacia sí pero también dirigida a la Historia política de España:

Yo he sido como la bella durmiente del cuento, porque yo no dormía, pero en mi conformidad era consciente de dónde me encontraba, del palacio fingido y de la maraña de zarzas espinosas que nos escondían de la mirada de los otros, la gente del Mundo, y nos sumía en la decadencia, en la ignorancia. [...] Pero el mundo al que pertenecíamos por derecho de nacimiento construía mientras tanto la Historia y hasta mí sólo llegaban los ecos de su progreso y de su trabajo. Ellos, la otra gente, vivían en un mundo abierto y yo..., yo era un desplazado que merodeaba por el lado de dentro de la barrera de espinas, soñando, siempre soñando con que algún día esa maraña se pudriría y desaparecería. [...] Un día la maraña se acabó pudriendo. Al fin, pensé, abrid puertas y ventanas, salid afuera y celebrad que la Historia ha venido a despertarnos. Y para mí ya era tarde, en los años ochenta la historia pasó por delante de mi casa, pero la ilusión es para los jóvenes. Yo era ya un desplazado sin edad y sin fuerzas; fueron los sueños de espera los que mermaron mis fuerzas, los que me hicieron débil sin que yo me diera cuenta. Perdí la esperanza como quien pierde el sueño de su vida.<sup>46</sup>

Los ecos míticos del cuento son reelaborados y utilizados como esquema para exponer la realidad histórica de toda una generación. El elemento diairético (de

---

mi vida. No debía ser así, no debía ser así. Alguien tenía que haber llegado a tiempo y no ha venido. Alguien hubiera debido despertarme. El destino..." *Ibid.*, p. 27.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 118.

corte, de desunión) que podría representar la llegada del príncipe se sustituye por la pudrición de las zarzas, es decir, la falta de voluntad apunta hacia el final del franquismo, que tuvo que secarse y pudrirse (tal vez no la ideología sino Franco mismo), para que el despertar pueda darse, aunque demasiado tarde:

Una vez se me ocurrió una imagen que se hizo tan obsesiva que llegué a soñarla; una imagen que me guardé y que no me atreví a contar a nadie. El Caudillo pequeño y redondo se miraba complacido, aflautando la voz y preguntándose si en el Imperio había marcialidad superior a la suya, y «No», se respondía, «no hay más Dios ni más destino que el tuyo». Luego, satisfecho, volvía a cerrar con siete llaves su gabinete y eran las siete llaves de la predestinación que se cerraban sobre todos nosotros.<sup>47</sup>

El personaje del Caudillo aparece en plena escena de cuento de hadas, preguntándose sobre su poderío, no hace falta el espejo para identificarlo con la villana de *Blanca Nieves*; se pregunta a sí mismo, y él mismo contesta, a manera de reflejo. La idea de un Dios superior es descartada, no obstante, es vasto el simbolismo de la referencia a las siete llaves. En *La bella durmiente* de Perrault son siete las hadas jóvenes a las que se les obsequia con el cofre a la mesa, la octava hada, ya muy vieja, decide reaparecer para el banquete del bautizo de la princesa, su cólera se desata por no obtener ese cofre, por lo que la maldice y predestina a caer en ese sueño profundo (que en realidad era la muerte, pero la protección de un hada joven permite trocar la muerte por sueño indefinido, otro elemento que vincula sueño y muerte). Sin embargo, el simbolismo también es bíblico. Debe recordarse que el libro con los siete sellos aparecido en el *Apocalipsis* es el que desata las plagas y los males. Con este símbolo puede interpretarse el poder del

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 166

Caudillo y la magnanimidad de su avaricia.<sup>48</sup> Sin embargo, las siete llaves que menciona el texto son de la predestinación. Debe referirse a la doctrina calvinista que expone a Dios con un plan fraguado desde siempre donde figura una lista no modificable de quiénes se salvarán y quiénes no. Así este poder lo tiene el Caudillo, la figura de Dios es desplazada por la suya, el personaje sólo cumple un designio obligado por una fuerza superior, del mismo modo que lo haría un héroe clásico, pero aquí no hay triunfo, sino fracaso.

Así, puede verse que el alma de Julián experimenta un despertar triple. El primero al morir y descender a esperar la muerte, es decir, la vida era el sueño;<sup>49</sup> el segundo cuando la Historia pasa y España entera despierta al mundo tras la muerte de Franco;<sup>50</sup> y el tercero es un hecho de su vida que hermana dos elementos parte aguas para su conciencia humana: la quema de la foto del niño en el gueto de Varsovia y del maletín que le heredó su padre con 15 millones de pesetas. Lleva a cabo esta acción al enterarse que su padre, mientras servía en Alemania, vendía pasaportes falsos a judíos para luego denunciarlos, es decir, el dinero era tanto nazi como judío, pero manchado infinitamente. De ahí que quemar estos dos elementos

---

<sup>48</sup> El simbolismo del siete en la Biblia es muy amplio y aparece de forma recurrente, por tanto aquí no se pretende agotar el tema.

<sup>49</sup> "El sueño es una verdad, el sueño es real." Y más adelante: "...ahora lo que me despierta y vuelve a poner fin a mi sueño es la Muerte, el beso de la Muerte" *Ibid.*, pp. 183 y 216.

<sup>50</sup> "He vivido dormido, pero ese día la realidad penetró en mi sueño en forma de pesadilla y, como ahora la Muerte, la Historia me despertó bruscamente con un beso atroz. Entonces ya no tuve sosiego, descanso, mi sueño se volvió destemplado, intermitente. [...] Y entretanto, la zarzamora que rodeaba mi sueño se fue consumiendo por sí misma, quedé expuesto al mundo y la Historia volvió a pasar ante mí cuando la libertad levantó la cabeza, pero yo estaba cansado, la duermevela y los años me habían cansado y no quise mirar y ver sino lo justo para no tropezar, para no trastabillar en el lugar donde viví rodeado de zarzas." *Ibid.*, pp. 215 y 216.

cargados simbólicamente definan la neutralidad que determina esa inmovilidad moral de Julián:

Y así fue como la Historia me golpeó, a mí, el desplazado. [...] Ése fue mi primer y único contacto con la Historia. Puesto que yo estaba fuera de ella, la Historia vino a mí, ése era mi príncipe, el que venía hacia mí a través de las zarzas y comprendí que estaba ante la cruel y macabra representación del Destino que me atormentó siempre. Ahora me alcanzaba para sellarlo. [...] Y a pesar de todo, mientras el maletín desaparecía por la boca de fuego, no supe si lloraba por mí o por el niño, pero sentí un golpe de paz del que no pude avergonzarme.<sup>51</sup>

### **3.2 La imagen negativa del mentor: el autor-personaje, la constelación de mentores y el barquero.**

Como se vio, Guelbenzu construye con flujo opuesto al convencional la figura heroica y repite este esquema con el arquetipo del mentor,<sup>52</sup> a tal grado que las intenciones de esta figura pueden encontrarse como negativas cuando de forma convencional son positivas. Campbell, por ejemplo, caracteriza al mentor como representación de la fuerza protectora y benigna del destino:

...aunque la omnipotencia parezca amenazada por los pasajes de los umbrales y despertares a la vida, la fuerza protectora está siempre presente dentro del santuario del corazón y existe en forma inmanente dentro o detrás de las extrañas apariencias del mundo. El individuo tiene que saber y confiar, y los guardianes eternos aparecerán. [...] Protector y peligroso, maternal y paternal al mismo tiempo, este principio sobrenatural de la guardia y de la dirección une en sí mismo todas las ambigüedades del inconsciente, significando así el apoyo de nuestra

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 250 y 251.

<sup>52</sup> El término *mentor* viene de Méntor el personaje de la *Odisea* que funge como consejero de Telémaco, hijo de Ulises. Atenea toma la forma de Méntor para acompañar a Telémaco en la búsqueda de su padre. Se usará el término para designar también la figura del *psicopompo* que en *strictu sensu* es aquel ser que conduce las almas al inframundo, dicho término proviene del griego *psychopompós*: *psyche*, alma y *pompós*, el que guía o conduce.

personalidad consciente en ese otro sistema, más grande, pero también la inescrutabilidad del guía que se hace seguir por nosotros, con peligro de todos nuestros fines racionales.<sup>53</sup>

En las tres novelas analizadas se verá que la imagen del mentor se encuentra en un camino ambiguo donde el personaje-autor, la constelación de mentores y el barquero, según el caso, apoyarán de alguna manera el hundimiento y desaparición del héroe en su descenso infernal. En el primer caso, el tema escritural vuelve a surgir, por ello la introducción de Guelbenzu como personaje mentor de Basco resulta eminente. Esta figura no funge en realidad como un guía en el descenso sino como una de las caras del binomio inseparable creador-creado, por tanto, la perdición y fracaso es para ambos, aunque con distintos resultados. En el segundo, existe una fragmentación y diversificación de la figura del mentor en varios personajes, que, sin hacerlo conscientemente, causan, cada uno, un daño que denigra poco a poco al personaje principal, esto lo lleva a su decisión final: desaparecer. El tercero, por último, aparece como la figura tradicional del barquero Caronte al cual se le concede un carácter humano para que pueda entonces comportarse de manera cruel y contrastar con la voz del alma de Julián, un ser ordinario sin destino magnánimo que simplemente desaparecerá, por lo que busca un mentor en Caronte del que sólo obtendrá indiferencia.

---

<sup>53</sup> Campbell, *op. cit.*, pp. 72 y 73. "Las mitologías superiores han desarrollado el papel en la gran figura del guía, el maestro, el conductor, el que lleva las almas al otro mundo. En el mito clásico es Hermes-Mercurio; en el egipcio, usualmente es Thoth (el dios ibis, el dios cinocéfalos); en el cristiano, el Espíritu Santo. Goethe presenta el guía masculino en *Fausto* como Mefistófeles, y a menudo se subraya el peligroso aspecto de la figura "mercurial", porque él es quien induce a las almas inocentes a los reinos de la prueba. En la visión de Dante esta parte está representada por Virgilio, que cede ante Beatriz en el umbral del Paraíso" *Ibid.*, p. 73.

El esquema mítico que persigue Guelbenzu en el descenso infernal de *El mercurio* está sobrepuesto al que sugiere el epígrafe al capítulo ya citado. De ahí la importancia de entrar él mismo en el relato como personaje. La temática del creador-creado está en juego (aunque en ningún momento los personajes se reconocen como parte del binomio), así como la de mentor-héroe, la de Virgilio-Dante, donde ambos son poetas, en este caso, dos novelistas.<sup>54</sup> La introducción de la reflexión sobre la escritura creativa (el elemento metaliterario), en conjunto con el viaje ctónico a través de la laberíntica noche madrileña, completan el trayecto mítico.

La identificación de ambos personajes queda clara cuando, al inicio del capítulo, se cruzan con un niño que bien pudo ser cualquiera de los dos (nótese cómo entra aquí el absoluto del que se hablaba en el capítulo anterior). La imagen de la ballena que acompaña la escena indica el simbolismo del complejo de Jonás que admite identificar el esquema del descenso hacia un vientre nutricio y el elemento infantil como el inicio del viaje hacia el inframundo. Además de un guía Guelbenzu-personaje es parte de Basco, así como Basco de Guelbenzu. El inicio de su vida, la infancia, es idéntico; por tanto quedan hermanados y relacionados como un todo, de ello que la figura del mentor tome tintes negativos, ya que, siendo parte de una

---

<sup>54</sup> "—Observa —dijo Guelbenzu— los bares, las cafeterías: hoy ahora no son más que reductos de una noche típicamente alcoholizada y triste./ —No entramos?/ —No, ya conozco la trampa. Vine aquí antes que tú. Es conocer la desolación del mármol y el pavimento de terrazo, el helor de los retretes abandonados. Perderte demasiado en la propia densidad de tu dolor: el dolor hastiado en definitiva. No merece la pena. Sígueme." *El mercurio, op. cit.*, p. 372. En esta cita puede verse que Guelbenzu-personaje ya ha estado en aquella circunstancia y pretende guiar a Basco aunque en realidad no sea por una senda que pueda salvarlo sino, por el contrario, como se verá, a la de la perdición (no se sabe si consciente de ello).

misma entidad la experiencia de Guelbenzu no ayuda a la resurrección de Basco, sino que, en todo caso, lo lleva a fracasar:

...la gigantesca ballena Moby Dick expuesta en mitad de la plaza, hediendo íntegro el barrio de Argüelles mientras los curiosos entraban y salían de su interior y los niños la contemplaban boquiabiertos presintiendo oscuras amenazas, el gravísimo peligro, soltarse de la mano de la chacha y hundirse en la lengua del animal, viscosas arenas movedizas, desaparecer para siempre. [...] José María y Jorge son perfectamente capaces de percibir en el rostro, por las ventanas de la nariz, desde las plantas de los pies al apoyarlas, la dimensión caóticasensitiva de aquel personaje en pantalones cortos, gafas de pasta, pelirrevuelto, feliz y horrorizado, ingenuo, duramente triste, que fueron con variantes.<sup>55</sup>

Este elemento infantil está también en *El río de la luna*, tanto Fidel como José comparten un pasado al principio de sus vidas que queda expuesto en el capítulo segundo. Pero en este caso no son ellos los que adquieren la figura del mentor-héroe, sino aquellos personajes referidos por la recitación del mito del descenso de José. En este relato se dibuja un trayecto espacial: José se traslada a la alcantarilla primero, luego a una parte de la ciudad que no reconoce y después entra a La Taberna; no obstante, a partir de los distintos "mentores" o guías se traza la línea del recorrido infernal. La conformación de su aventura se puede ver a través de las distintas personalidades e historias que ellos le refieren. Hay una violencia hacia José por parte de los personajes condenados a vivir la eternidad en La Taberna, esta violencia termina sólo al final cuando el encuentro con el regente del lugar, identificable con el Diablo, sea su último mentor. Existe una particular relevancia

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 369. "Lo perciben de golpe, conjunto, indiferenciado en edades: sólo la masa principal, infantilmente K., el-padre-dicen-lostratadistas-principales-del-hombre, cuerpo propicio; les ahoga un sentimiento de compasión, y ternura! Cómo sería posible solamente cruzarse con ellos mismos, tan pequeños a la vuelta del colegio." *Ibid.*, p. 370. Nótese cómo refiere el narrador a que los tratadistas llaman a los niños "el padre del hombre" debido a los argumentos del capítulo anterior, principalmente al observar que los hábitos y experiencias que se crean en la infancia son las que conforman al hombre adulto.

en los dos primeros personajes con que José se encuentra, dado que el primero lo lleva fuera de su realidad y el segundo lo adentra en el infierno (La Taberna). Será importante, entonces, analizar las principales características de cada uno de estos mentores para exponer algunas particularidades simbólicas que los mantienen bajo el rubro de "mentor" pero con valoración negativa.

El primer personaje corresponde a un ser alienado mental y físicamente, su estancia en el mundo subterráneo de las alcantarillas ha hecho una adaptación de su naturaleza, por lo que ha desarrollado narices donde estaban los ojos. Su discurso contiene una crítica ironizada del autor hacia las personas idealistas. El personaje de las tres narices ha renunciado a una vida acomodada y sinsentido por una existencia deforme, solitaria, subterránea y ciega sólo para ser congruente con sus ideas de resistencia y oposición hacia la sociedad contemporánea. Contrasta que un personaje de características que apelan a la fantasía, a la irrealidad, entone el racionamiento e intente que "la idea" vertebral la vida.<sup>56</sup> Su escape del mundo, esa reclusión impuesta a sí mismo, parece ser verosímil cuando sus argumentos refieren al imperio del poder y el dinero. Sólo entonces la alcantarilla adquiere valor simbólico, ya que inmerso en la inmundicia, el personaje no parece condenado sino por seguir sus ideas. Así, ese primer ámbito subterráneo funge como un limbo, un preámbulo del infierno, primera realidad después de la muerte

---

<sup>56</sup> "Yo soy un idealista [...]. Un idealista auténtico, no uno inconsecuente sino uno que prefirió no enzarzarse en una mediocre vida de familia y de placeres mediocres y creencias mediocres para poder ser fiel a sí mismo sin comprometer a nadie más que a sí mismo [...]. Un idealista, que como tal, no espera otro reconocimiento que el de cumplir su destino para que el mundo lo conozca algún día: el día en que la idea prime sobre la podredumbre de lo fungible." *Ibid.*, p. 19.

simbólica de José, y ello lo define como espacio de transición. Las ratas que devoran sus pies sólo refuerzan esta idea.<sup>57</sup>

El segundo mentor encarna a un insomne obsesionado con un crujido que va a buscarlo; debido a esta conducta esquizoide es que no se permite dormir. Hay varios detalles en la descripción del sonido que lo vinculan con un accidente automovilístico,<sup>58</sup> pero también le circunscriben características propias de una entidad que lo acosa, un tormento más allá de la muerte misma.<sup>59</sup> Cuando José ofrece una salida lógica al tormento (deshacerse del coche), el tipo le contesta: “*No puedo abandonar este automóvil. ¿Cómo voy a abandonar el coche si de él procede el crujido? La única manera de saber que el crujido me ataca es teniendo el coche, es estando en él. [...] Aquí dentro no me queda más que esperar una muerte por sorpresa, a la que el crujido no alcance para, por lo menos, poder descansar en la otra vida*”.<sup>60</sup> Aunque la respuesta resulta contradictoria e irracional, en inicio

---

<sup>57</sup> La herida que dejan las ratas no sólo es física, también mental, es un constante recuerdo de que se ha perdido la realidad cotidiana e incluso la que apela a las leyes físicas del mundo tal y como se conoce: “Y en ese momento recordó sus tobillos desgarrados por las ratas y se vino abajo [...] No podía entender ni aceptar en modo alguno la sarta de disparates sucedidos ni la horrible realidad de las ratas”. Y: ¿Para qué voy a ir a casa con estos pies deshechos? Pensó algo más [...] ésa era la señal de la imposibilidad de su regreso porque nada de lo que contenía su casa tenía que ver con ellos...” *Ibid.*, p. 30 y 31.

<sup>58</sup> Por cierto que éste es un tema recurrente en la obra de Guelbenzu. Incluso en el mismo *El río de la luna*, Fidel y Teresa están a punto de accidentarse en la carretera: “Marie Bonaparte, con justa razón, insistió en el carácter hedónico y sexual del paseo en auto. El automóvil es un equivalente, en cuanto refugio y abrigo, de la navicilla romántica.” Durand, *op. cit.*, p. 259. Precisamente los personajes están en un éxtasis sexual en el coche, a Teresa parece excitarla la velocidad.

<sup>59</sup> “Es un sonido indescriptible lento y minucioso en todas sus quebraduras que no puedes olvidar ni confundir jamás y si mueres te lo llevas contigo como un alma en pena. Pero eso sólo lo conoce quien lo haya vivido y ya toda tu vida estás amenazado por él...” *El río...*, *op. cit.*, pp. 32.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 33. Las cursivas son del original. Durand apunta que: “Ocurre que también el automóvil es un microcosmos; como la morada, se anima, se animaliza, se antropomorfiza. Como la morada, sobre todo, se feminiza.” *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 259.

funciona como un mecanismo de la lógica más básica: la certeza del peligro inminente está en el coche, por tanto, no tenerlo sería quedar a la deriva ante la amenaza, es decir, *ten más cerca a tus enemigos...* Este hombre es quien lleva a José a La Taberna, pudiera pensarse que José asiste a su inmersión al infierno, no obstante, el personaje es un cliente frecuente de La Taberna, por lo que el lector puede preguntarse si no se trata de un personaje que cruza las almas: “En la conciencia contemporánea modernizada por el progreso técnico, a menudo la barca es remplazada por el *automóvil*, o incluso con el avión”.<sup>61</sup> Aunque no se trate un personaje con las características clásicas de Caronte, el hombre del crujido funciona como tal.

El tercer “mentor” es el hombre que tiene un cuchillo entre las manos,<sup>62</sup> quien mató a su mujer por razones amorosas.<sup>63</sup> La alienación del hombre pertenece a un instinto de supervivencia ya que, según su discurso, aquella mujer le estaba dando una muerte en vida.<sup>64</sup> La referencia a la Gorgona no sólo deja verla como un

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>62</sup> Ante la constante mirada de José le dice: “La curiosidad es boba, es poco amiga de la imaginación, y antes prefiere horadar con la mirada que emplearla para interrogarse, lo cual deberías haber hecho tú, ayudarte de ella y sacar tus conclusiones.” Y más adelante: “Puede ser que alguna vez te hayas enamorado [...]. Pero habrá sido sólo como los chavales lo hacen: todo lo que la imaginación les da de sí se lo niega su realidad.” *El río... op. cit.*, p. 33 y 54. Salta a la vista la predominancia que se le da a la imaginación, dadas la circunstancia de José al estar inmerso en ese ámbito que parece sacado del terreno imaginario.

<sup>63</sup> “La amaba como un perro rabioso y no pude soportarlo, por eso la maté.” *Ibid.*, p. 55. Esta muerte recuerda al argumento de *La mirada*.

<sup>64</sup> La descripción de la relación que lo llevó al asesinato continúa: “...yo era finito y no podía más, yo era mi límite y no podía tolerarlo y cuanto más se sumergía ella en mí más lejos estaba yo de mí y menos podía desprenderme de mí y nunca podría alcanzarla a ella ni aunque muriese de placer...”. Y: “...ella desenvuelve su cuerpo esplendoroso en el punto justo en que mi cuerpo es devorado por ella para ser todo lo que yo anhelo tener; yo, el devorado, el amante condenado a no ser para que ella sea. [...] me arrebató mi cuerpo y mi espíritu para poder ser ese ángel de amor y

monstruo, sino al hombre como un nuevo Perseo: "...ni siquiera el placer va a perdonarte. Te sabes perdido lo rondas como un animal en celo y la belleza insufrible de sus formas sólo te lleva al rostro de la Gorgona, que no es la muerte, sino peor: la vida muerta".<sup>65</sup> Las referencias a la decapitación y a la mirada son claras: "No me miró, sino al techo y atrás, tenía la cabeza casi separada del tronco y se quedó quieta luego, con los ojos abiertos. Si la hubiese movido se le hubiera desprendido la cabeza...".<sup>66</sup> De forma sorprendente (hasta para él) José le sugiere que se mate, sin embargo, a semejanza del hombre del automóvil, éste responde: "—Y si soy yo quien ahora se mata será ella quien muera. ¡Yo soy todo lo que queda de ella! ¿Aún no comprendes por qué la he matado?".<sup>67</sup> Así el calvario también tiene un principio contradictorio; mientras sufre por no haber tenido más remedio que matarla, tampoco puede descansar: el amor que le profesa permanece en el recuerdo que, paradójicamente, sólo vive en él. Este personaje simboliza las paradojas amorosas que para José son aún incomprensibles.

El siguiente mentor es Pedro, el personaje de la cicatriz en forma de medialuna que se identifica con el asesino de Fidel hacia el final de la novela. Pareciera ser el único que quiere guiar a José, pues le explica algunas minucias de La Taberna (por

---

lascivia que me enloquece [...] finalmente la penetraba tan escindido que el placer me abría como un cuchillo irremediable al no poder contenerme dentro de sí." *Ibid.*, pp. 56-57. La última frase es rica en implicaciones simbólicas: aún cuando en el acto sexual es el que lleva a cabo la penetración, es ella quien logra partirlo como con un cuchillo, él le da muerte de esta forma en específico, como si quisiera vengarse de la primera incisión simbólica.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 55. La Gorgona está vinculada directamente a la serpiente y a la luna, símbolos que se tratarán en el capítulo 4.

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 56. Las cursivas son del original.

ejemplo, que los tipos que discuten en la barra, se presume, pueden salir y entrar al antro a placer) y con quien se convence de que no hay una salida posible, aunque en un principio le prometa ayudarlo a salir. Resulta de principal interés lo que dice a José: "Si miras a tu alrededor verás gente muy extraña pero todos ellos tienen una razón *propia* para estar aquí. Por el contrario, tú no la tienes, salvo el azar. Y eso es, precisamente, lo que me sorprende. Tendré que hablar con el caballero que regenta este selecto club".<sup>68</sup> José no tiene por qué estar ahí, su aventura es una circunstancia fortuita. Es también Pedro quien nota un parecido entre José y Arkadi Makarovich, el personaje de Dostoievsky en *El adolescente*. Sin embargo, José logra advertir que Pedro tiene una relevancia mayor, pero no sabe definir en qué, para la novela dicha relevancia radicarán en darle muerte a Fidel Euba y con ello dar cabida al ciclo.

Luego aparece el tipo gordo que corresponde en descripción al recitador del mito en el hotel, no obstante no hay indicios que lo identifiquen como el mismo personaje en ningún lugar de la novela. La importancia de este personaje radica en que encontró la forma de hacer un negocio dentro de La Taberna: quien lo contrate será convencido de que puede salir, de que está ahí por su gusto. José no quiere colaborar con él, puesto que le ofrece ser su aprendiz.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>69</sup> La siguiente intervención de este personaje apunta a la idea laberíntica del rizoma, para ello véase la cita de Umberto Eco de la nota 113 de este trabajo: "Oh, pero ninguno de los lugares es *exactamente* igual al otro. Son asimétricos ¿sabes? Y lo divertido es encontrar esas asimetrías. Se dice por aquí que quien encuentra y une todas las *pequeñas* diferencias logra la fórmula que le permite abandonar este sitio. Claro que otros aseguran que la multiplicación de lugares tan sólo separados

Más tarde aparece otro personaje que le refiere su desgracia a José. Un hombre borracho abandonado por su mujer después de haberla rechazado por ser descuidada y sucia. Una vez sin ella, prefiere vivir con la inmundicia con tal de que regrese, le ruega que sea así incluso perdonando que ella fuera infiel y planeara que la viera teniendo sexo con otro hombre. Al final se va abandonándolo. Este relato también apela a la mujer como perdición.

Cuando José va a los sanitarios y ve una única ventana en el lugar con la luna llamándolo, la presencia de un sacerdote jesuita destruye aquella posibilidad de salir. Incluso a nivel espacial el cuarto sufre una transformación negativa y horrenda en presencia del cura. El simbolismo es muy claro: la religión despoja a José de aquella posible salvación. El discurso de la culpa y la cobardía no se hacen esperar en el cura, y como buen religioso cree tener la solución en la fe.<sup>70</sup> El simbolismo más importante se presenta cuando el cura, frente a la rebeldía de José, decide castrarlo:

...el deseo de cubrir la entrepierna quedó en su cerebro, helado por el objeto que el sacerdote asía en su puño y sólo quedó el espantoso dolor, el aullido animal, el cuerpo desplomado, la pérdida del sentido.

—Que Dios te perdone y me perdone —murmuró el otro.

Un relámpago iluminó súbitamente la estrecha estancia y el viento seco revoleó los faldones de la sotana. Siguió el trueno y, tras él, una voz que clamaba desde lo alto:

---

por una pequeña diferencia es infinita, de modo que no hay manera de salir. ¿Quién puede descubrirlo? A veces desaparece gente y pensamos si habrá encontrado la salida pero ¿quién sabe si no se encontrará precisamente en uno de los infinitos salones y sólo en ése, de modo que él es precisamente, en el lugar en que se encuentra, la *pequeña* diferencia?" *Ibid.*, pp. 75-76.

<sup>70</sup> "Pero en Dios está la facultad de escribir derecho con renglones torcidos [...] sólo Dios conoce el destino que te tiene reservado. [...] Has de aguardar hasta que Él te ilumine y entretanto encomendarte con toda tu fe, esa fe que es la que ha movido montañas a través de los siglos." *Ibid.*, p. 90.

—Este es mi hijo muy amado, en quien tengo puestas mis complacencias.<sup>71</sup>

El simbolismo de la castración no sólo indica cómo la religión pretende eliminar la parte sexual e instintiva del hombre, sino que también apunta a ver la sexualidad como esa fuente inagotable del pecado. Sin su sexo José ya no podrá ser desobediente ante Dios. Ahora bien, en la última frase citada, esa voz de Dios que presenta a José, viene, textualmente, del enunciado dicho por Él mismo después de que Jesús sea bautizado (Mt 3:13-17, Mc 1:9-11 y Lc 3:21-22), y después de sufrir la *Transfiguración* en el monte Tabor (Mt 17:1-6, Mc 9:1-8 y Lc 9: 28-36). Pero en la novela toma un significado irónico: mientras que en la Biblia tanto la ablución bautismal como la transfiguración son símbolos de la divinidad humanizada, ya que confirman el carácter divino de Jesús y lo vinculan directamente como el hijo que salvará a la humanidad mediante el sacrificio; en *El río de la luna* José no será sacrificado para salvar a nadie, ni siquiera es ungido de la manera corriente, el acto es violento y contra su voluntad. El despojar a José de su miembro sexual y que luego esa suerte de Dios en el infierno lo presente como su hijo amado, es una vuelta de tuerca simbólica que sólo deja al personaje ante su nadificación, su desaparición, no hay empresas mayores para José, sino simplemente seguir el curso de su destino o del azar. También es importante que en el texto bíblico de la *Transfiguración* le sigue a la frase un: “A él escuchad”. Aquí, con más

---

<sup>71</sup> *Ibid.* p. 92.

correspondencia al bautismo, a José no será necesario escucharlo, sino como lo hará el Diablo, para darle fin a su existencia.

Ya hacia el final del capítulo, José tiene un encuentro con todos los “mentores”, quienes tratan de convencerlo para que se resigne, incluso Pedro refiere haberle mentido. José se niega y se desata un caos en La Taberna, similar al de la parte final de *El mercurio*. Para poner fin a esto aparece el regente del lugar, el Diablo: “...debo colegir que su incomodidad está unida al hecho mismo de su acceso aquí, es decir, a que por alguna razón que posiblemente desconozco usted ha sido introducido aquí a destiempo”.<sup>72</sup> Ante este hecho, propone concederle un deseo que no ponga en entredicho su condición de Satanás: José sólo le pide desaparecer. José da fin a su propio infierno gracias a la intercesión del Diablo, su último mentor, al que debe el final de su descenso.

Para seguir con el análisis del mentor como figura negativa, se analiza, por último, *Esta pared de hielo* donde el alma de Julián tiene por interlocutor a un desinteresado barquero, hostil e indiferente, al que él quisiera como mentor. Aunque se anuncian sus funciones, por cierto muy precisas, ante la voluntad del alma recién llegada, el barquero no queda incólume y aun a regañadientes queda envuelto en el diálogo con ella. La figura aburrida del barquero<sup>73</sup> despierta interés en el alma de Julián; las imprecaciones y disquisiciones lanzadas por ésta hacen

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>73</sup> “Ante la muerte, todos son unos tristes como tú, salvo, quizá, cierta clase de necios iluminados por su propia ignorancia. Yo me aburro porque casi nadie que llega aquí trae nada interesante que contar. Lo que a mí me mata es el aburrimiento”, p. 45.

que Caronte deje su papel de oyente y, a su vez, emita algunos juicios sobre cuestiones fundamentales como la muerte. Este “mentor” gusta de contrastar y criticar la pericia humana, que a veces no ve sino como falibilidad y estulticia. Considera inútil por ejemplo, que la conciencia de Julián quiera encontrar respuestas en lugar de sólo resignarse.<sup>74</sup> Cabe anotar que este carácter se describe a medida que aparecen los apartados exclusivamente dedicados a la charla entre estos dos personajes, pues dichos fragmentos están intercalados con la historia de Inmaculada con el Diablo y el acontecer social en el funeral; sobresale un fragmento en que se sabe que el barquero lee *La Ilíada*:

—Barquero: hay algo humano en ti que me conforta en este horrible trance./ —Ésta es una historia de muerte y destrucción que me complace. ¿Acaso la conoces?/ —Sí/ —¿Acaso te complace a ti también?/ —Me conmueve./ —Eso es correcto. A ti te corresponde conmoverte con ella, pero no esperes que yo la tome como tú./ —Hay algo humano en ti. Antes dijiste que no tienes sentimientos. No es cierto, no podrías leer esa historia careciendo de ellos./ —Yo no existía cuando Homero concibió este poema. En realidad debo mi existencia a Virgilio. Pero me entretiene conocer lo que hubo antes de que yo fuese puesto aquí para cruzar las almas de los muertos por este río. Al menos sé que nací y antes de mí estaba este río y los muertos lo cruzaban sin mi ayuda. Por lo mismo que nací, quizá la Muerte prescindiera de mis servicios. Eso me llama la atención.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> “La llama se apaga y el hilo se deshace en briznas. Así es el final ¿Por qué perder el tiempo en lamentaciones? Pero todos lo hacen. La vida humana ha de ser, vista desde este trance, algo muy penoso”, *Ibid.*, p. 93.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 173. Efectivamente en Homero no hay ninguna referencia al personaje. Su primera aparición parece ser en un poema de Minio que cita Pausanias, donde se le circunscribe un origen egipcio. En *La divina comedia* aparece en el Canto III. “Dígame quién le ha concedido este paso exclusivo, este puesto que seguramente no merece. ¿Es verdad que fue el poeta Virgilio?” *Ibid.*, p. 195. La propia naturaleza del barquero crea curiosidad en el alma de Julián, de hecho este aspecto en específico le acarrea nuevas dudas: “—¿Es que pretendes ser un personaje literario?/ —Soy quien ves ante ti, pero, ante todo, no olvides que tu muerte es tu única realidad. [...] En cuanto a la *Ilíada*, reconozco que hay algo en ella que me conmueve [...]. Algo sucedió en ella para que yo apareciera, algo hay en ella que tiene que ver con mi presencia aquí, con mi existencia y mi función. Es más, te confesaré algo que quizá no sepas: dos seres vivos cuyo nombre no revelaré cruzaron este río a pesar mío, uno de ellos con engaños y otro con muy malos modos [...] / —Sé de quienes hablas pues yo también he leído a los antiguos, pero esos a los que no te atreves a mencionar son personajes de ficción, como quizá lo seas tú. ¿Estaré viviendo un sueño?/ —El sueño de la muerte. Sí.” *Ibid.*, p. 174. Se refiere a Orfeo y a Hércules, respectivamente.

Sin embargo, el alma no puede encontrar consuelo en una figura parca sin sentimientos ni corazón, como ella misma lo estipula. La inmersión del alma de Julián al mundo de los muertos es inminente y a Caronte no le queda más que seguir con su tarea monótona y aburrida, esas condiciones también lo humanizan. La novela lo retoma porque es el “mentor” más adecuado para un alma tan insignificante y ordinaria como la de Julián, pero hacia el final en el diálogo que tiene Caronte con la Muerte le reconoce al alma una especie de particularidad en cuanto a su estricta moral. Caronte ha cruzado almas heroicas hacia el inframundo, contrasta aquí que el alma atormentada corresponda a un ser humano cualquiera, que solamente tiene una conciencia muy despierta y una moral incorruptible:

—Sabido que eres el último ser que los hombres encontramos en la horrible muerte, ¿nos haces oídos sordos, además?

—Muy a menudo, porque debo cumplir con mi dedicación y lo hago sin una vacilación, sin un error, sin un mal gesto.

—Por un momento, barquero, he creído que querías desahogarte.

—No me ofendes con eso que dices. ¿Cómo puedes, por tanto, insinuar siquiera que yo necesito ayuda? Bien se ve que me desconoces y que cuando me miras no me estás mirando sino que te miras a ti mismo, hombre débil, quejoso y espantado.

—Pero tú sabes y no quieres hablar.

—Yo sé. Yo sé. Sé tantas cosas que necesitarías toda tu vida para escucharlas. Con eso está dicho todo.<sup>76</sup>

Por más que el alma necesite un guía y sugiera a Caronte fungir como tal, la negativa es constante. El barquero aceptará a la larga seguir escuchando la historia y reflexión del alma humana, pero de ningún modo ayudará a reconfortarlo ni lo guiará hacia la paz; de hecho, hay un carácter crítico y de repugnancia en sus palabras que sólo ayudan a la angustia del alma, de ahí que

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 196.

deba verse a esta reelaboración del personaje de Caronte con valoración negativa, opuesta a la concepción clásica del mentor.

### **3.3 El espacio del descenso: la noche eterna, el laberinto y la caverna. El mismísimo infierno**

El mito del héroe necesita la constelación imaginaria del descenso y ésta a su vez se complementa con la inversión de los valores nictomorfos. De este modo la noche aparece como un fondo indispensable en el que los colores se disuelven, una especie de madre redentora, guía de las almas dispuestas a descender. Ante la eminente caída, la noche funge como un manto que protege de la angustia.<sup>77</sup> Este espacio *cuasi* sagrado se ayuda de otro símbolo que implica el viaje, el traslado, pero también la pérdida: el laberinto. En *El mercurio* el laberinto aparece bosquejado sobre el escenario citadino, se muestra a medida que los personajes trazan la línea de su recorrido. El binomio inseparable Guelbenzu-Basco, al descender, ilumina una serie de intrincados caminos en calles, callejuelas y

---

<sup>77</sup> "Es una masa oscura sin dimensiones, matemáticas, geométricas, científicas, solamente emocionales. Es una masa emocional la noche (neutra, no hay estrellas ni la luna) sobre Jorge Basco y José María Guelbenzu." *El mercurio*, *op. cit.*, p. 369. "Pero la noche no cede aunque ellos se deslicen por callejuelas estrechadas: luces y cuerpos, rojo y mole, azul y oscuridad, tonos del gris, verde y negro luminosos a tientas, la calle —los adoquines—, espejos a trozos, alucinantemente inestables en la raíz de tanta-es-su-fijeza, las sombras, los claroscuros, interrogación, masas compactas, círculos focales. [...] Es una noche negra, caligrafía lenta de los espacios: todo parece inmutable, pero nada está en su lugar esta madrugada..." *Ibid.*, p. 370..

callejones de un Madrid dispuesto a convertirse en Hades.<sup>78</sup> También debe resaltarse las dos veces que se cita el poema en prosa de Rimbaud “La ville”:

*Un amour désespéré et un joli crime.* Athur Rimbaud. Innecesarios comentarios, él situó la frase: *piaulant dans la boue de la rue*. Eso es todo ha dejado de llover, el barrillo cubrirá enseguida la calzada. [...] *Un amour désespéré et un joli crime*, recordó Basco. Si diéramos vuelta a la frase retornaríamos a la normalidad, un bello amor y un crimen desesperado. Sin embargo, por qué han de ser bellos los amores y desesperados los crímenes? Lógica, ética, escala de valores, sociedad organizada. Sí, es así. Pero Rimbaud cambió la frase y también es cierto. Porque entonces —pensó Guelbenzu—, qué es el infierno. Ah Marlowe. *Pero si esto es el infierno y yo no estoy fuera de él!*<sup>79</sup> Habría que establecer la relación jerárquica de daños en este nuestro infierno, a lo mejor es una tarea de escriba, muy divertido.<sup>80</sup>

La cita del poema de Rimbaud integra aquella sensibilidad poética y simbólica de la ciudad como un signo adverso pero necesario; *El mercurio* se construye bajo ese signo. El imaginario de la ciudad siempre permite emparentarla con el infierno. Conforme avanza la travesía de Guelbenzu y Basco, aumenta el nivel de alcohol en su sangre.<sup>81</sup> La suma de la noche y el simbolismo citadino hace claramente

---

<sup>78</sup> La caminata nocturna es un tema recurrente en toda la novela, véase el apartado 5 de la introducción a esta edición de Rodríguez-Fischer.

<sup>79</sup> La cita es de Christopher Marlowe, *The Tragical History of Doctor Faustus*: “MEPHIST. Why, this is hell, nor am I out of it:/ Think'st thou that I, that saw the face of God,/ And tasted the eternal joys of heaven,/ Am not tormented with ten thousand hells,/ In being depriv'd of everlasting bliss?/ O, Faustus, leave these frivolous demands,/ Which strike a terror to my fainting soul!”, escena III, v. 78-84, ed. De John D. Jump, Londres y Nueva York: Routledge, 1995, p. 84.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 372 y 378. Aquí el poema completo: “Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne parce que tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l'extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville. Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument de superstition. La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression, enfin! Ces millions de gens qui n'ont pas besoin de se connaître amènent si pareillement l'éducation, le métier et la vieillesse, que ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu'une statistique folle trouve pour les peuples du continent. Aussi comme, de ma fenêtre, je vois des spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse et éternelle fumée de charbon, - notre ombre des bois, notre nuit d'été! - des Erinnyes nouvelles, devant mon cottage qui est ma patrie et tout mon cœur puisque tout ici ressemble à ceci, - la Mort sans pleurs, notre active fille et servante, et un Amour désespéré, et un joli Crime piaulant dans la boue de la rue.” El poema fue publicado en 1875: “Ville” en: Arthur Rimbaud, *Illuminations*, ed. de H. de Bouillane de Lacoste, Paris: Mercure de France, 1949, p. 88.

<sup>81</sup> “... sobrepasar ante todo el cansancio que el alcohol les distribuye en los brazos y piernas, por otra parte a qué tanto alcohol, independientes de los dos gin tonic y el vino en general antes de la

identificable el trayecto con el descenso. No sólo se trata del relato progresivo local-temporal, sino también existe un descenso a nivel intelectual mediante el alcohol y la música, reflexiones y sensibilidad que no podrían aparecer de ningún otro modo:

Un gran letrero luminoso los hiere en mitad de la frente previendo la cercanía de la catástrofe y la mujer difuminada de belleza, totalmente lejana y sensitiva, sonrío para siempre en el fotograma ampliado susurrando delante de los tubos de neón: *Usa camisas «Gentil», amado mío*, desvanecida de amor sobre el slogan. Ambos salen a la calle con un paso ebrio de avenidas en la madrugada, recorren los oscuros pasadizos de la gran ciudad. [...] Ambos salen a la calle con toda la estridencia y la masa enérgica de su rencor, se introducen en el laberinto aceptado, van remontando las direcciones urbanas hacia el último reducto. *Usa camisas «Gentil», amado mío*. Van empapados de lágrimas genitales, escarban en los cubos de basura observados desde la oscura esquina por una pareja de gatos.<sup>82</sup>

El letrero luminoso resulta la única presencia de una mujer en todo el episodio. Al principio se anota que la noche carece de luna, es decir, lo femenino está fuera del alcance del descenso. Este letrero es un símbolo de esa femineidad velada, por ello significa una mala señal, el estigma adverso que acompaña a esa noche en particular; por tanto la imagen debe ser vulgar, el eslogan consumista como frase funesta, esa "gentilidad" es también una inversión de valores, la artificialidad del lenguaje comercial resulta repugnante, igual que la luz en medio de la negra noche y las tinieblas. Al final puede entenderse el grado de inmersión nocturna que experimentan Guelbenzu y Basco, cuando los gatos se admiran de encontrar a los humanos realizando sus labores nocturnas. Esta condición irónica permite al lector entender cabalmente el simbolismo del descenso infernal contemporáneo.

---

cena. Masacre de las palabras que se disuelven, el ritual acariciador, medias brillantes, los muslos impresionados bajo la luz cálida, pero el rasgueo metódico de un furor irracional en el estómago anula el sexo en sus ojos..." *El mercurio, op. cit.*, p. 386.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 382 y 383

La contraparte del macrocosmos externo de la ciudad es la interioridad de los bares de jazz a los que entran los personajes, este microcosmos es una especie de gruta que alberga y pone estatismo, así como descanso, a la trayectoria espacial. Sin embargo, es en ellos donde el verdadero descenso, y más tarde la caída, tendrá lugar, de ahí que haya tantas referencias a lo infernal en su descripción.<sup>83</sup> Basco y Guelbenzu precisan encontrar respuestas a su existencia en el Hades-Madrid nocturno, pero no están destinados para empresas mayores, ni movidos por una fuerza superior, de hecho, es esta ausencia la que caracteriza su descenso como una adaptación contemporánea del mito clásico en donde lo divino no existe. Al *Whisky Jazz*, uno de los bares-antros ctónicos, asisten varios miembros intelectuales de la generación de Guelbenzu, en sus mesas disfrutaban del jazz y la bebida.<sup>84</sup> Más tarde en la visita con la que termina la noche, en *In memoriam Fats*,<sup>85</sup> el otro de los bares-caverna, aparecen otros intelectuales más.<sup>86</sup> Ante las puertas de este último antro hay una descripción de la voz narrativa que remite directamente al ámbito mítico:

---

<sup>83</sup> "—Si tratas de llegar a que nuestra actual situación sea un descenso a los infiernos, procura no apresurarte, apenas hemos comenzado. Además la relación con Orfeo-Eurídice o el Dante se desvanece rápido, nuestra situación es mucho más humilde." *Ibid.*, p. 378. Calificar como "humilde" su situación no es simplemente una indicación del poco parecido entre las circunstancias citadas y la propia, sino que muestra una de las ideas principales del relato: ellos no son héroes (son personajes literarios, *in stricto sensu*), sino sólo hombres comunes y corrientes aquejados, en todo caso, por la problemática artística, en particular la narrativa.

<sup>84</sup> Véanse pp. 374 y 375 de la novela.

<sup>85</sup> La referencia es seguramente a Fats Waller (1904-1943), famoso pianista de swing y stride piano, quien muriera de una complicación de resfriado convertida a neumonía, en el tren que lo llevaba de vuelta a su natal New York.

<sup>86</sup> Véase la p. 386 de la novela. En las notas a pie respectivas de la edición de Rodríguez Fischer, están enumerados y descritos todos los aparecidos. Es el primer bar donde Guelbenzu sugiere que Basco lleve su novela a Conte, ofrece presentárselo.

Como si el saxo de Johnny Hodges —hondo sonido, una larga llamada a los campos desde el manzano junto al viejo porche— distribuyera *A flower is a lovesome thing*<sup>87</sup> a la caída de la tarde que se extiende infinita de rumores, templada y dulcemente triste, los dos ven cómo cambia el ambiente de improviso y se detienen ante la puerta de madera, su centuria de míticos artesanos grabada como una leyenda de antiguos leños, los herrajes, el letrero colgado golpeando por efecto del viento. Una bocanada roja y sombra del jazz, alcohol y saxofón les sumerge dentro, un instinto, la voz de la sangre, el barro, el sexo, la memoria del hombre sobre la tierra, la tierra. Una noche comienza ahora en el sonido y la presencia límites de un santuario del jazz. Basco y Guelbenzu descienden las escaleras del *In memoriam Fats*.<sup>88</sup>

En esta descripción, después de mencionar la melodía que viene de dentro, el lenguaje trueca a uno más poético (“...ven cómo cambia el ambiente de improviso...”), hay una forma mítica de narrar que refiere a la primordialidad del tiempo, el mundo y el hombre. La música no sólo aparece para crear ambiente y decorado, sino que es un catalizador de la sensibilidad del descenso, creará el vértigo experimentado por los personajes, esa penetración y disolución en la noche y el inframundo mismo. Ante la puerta del recinto sagrado, la melodía los invita a enfrentarse a la última prueba de su viaje iniciático (que también es el último en este caso):

El eufemismo constituido por los colores nocturnos respecto de las tinieblas parece ser el equivalente de la melodía respecto del ruido. Así como el color es una especie de noche disuelta y la tintura, una sustancia en solución, puede decirse que la melodía, que la suavidad musical

---

<sup>87</sup> La canción es una composición de Billie Strayhorn con letra de Norma Winston, grabada por la banda de Duke Ellington de la que Hodges es el saxo, la referencia es al solo de este instrumento, sin embargo la melodía da mucha vitalidad al entorno, ya que es pausada, pero rítmica, una balada blues con el clásico toque melancólico, la letra también puede tener ecos interpretativos: “A flower is a lovesome thing/ A luscious living lovesome thing/ A daffodil, a rose, no matter where it grows/ is such a lovely lovesome thing./ A flower is the heart of spring / that makes the rolling hillsides sing/ the gentle winds that blow/ blow gently for they know / a flower is a lovesome thing./ Flaming with the breeze/ swaying with the trees/ in the silent night/ or in the misty light/ such a miracle./ Azaleas drinking pale moonbeams/ gardenias floating through daydreams/ wherever they may grow/ no matter where you go / a flower is a lovesome thing.” Resulta contrastante las imágenes de las flores y el amor con la entrada al último antro infernal, sin embargo ese mismo contraste está en la melodía que acontece con una tristeza inmensa, como si lo cantado hubiera sido inspiración de la pérdida de esa belleza.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 384.

tan preferida por los románticos, es el doblete eufemizante de la duración existencial. La música melodiosa representa el mismo papel estático que la noche. [...]. El simbolismo de la melodía, como el de los colores, es el tema de una regresión hacia las aspiraciones más primitivas de la psiquis, pero también el medio de exorcizar y rehabilitar, por una suerte de eufemización constante, la misma sustancia del tiempo.<sup>89</sup>

El jazz y el blues son géneros extremadamente importantes si se piensa en la imaginación y la sensibilidad; en el primero, a pesar de existir una melodía que puede reconocerse y que regularmente está escrita en el papel pautado (o en la mente del ejecutante o compositor) existen compases asignados, secciones enteras dentro de la pieza en que el instrumento solista (regularmente) lleva a cabo figuras y movimientos improvisados; se entra en contacto directo con la percepción y sensibilidad del músico; se toca la naturaleza humana que trasciende los límites corporales y el *hic et nunc* de la conciencia intelectual. El blues se eleva como un lamento cantado, una sensibilidad que siempre está a flor de piel y aun en sus melodías más rítmicas, permite encontrar ese elemento melancólico y triste del alma humana:

Sin embargo, esas fusiones melódicas, esas confusiones coloreadas y esos éntasis nocturnos no deben hacernos perder de vista el gran esquema de engullimiento y de deglución que los inspira, gran esquema que lleva constantemente los símbolos coloriformes, melódicos y nocturnos hacia un arquetipo de *la* femineidad, hacia una antífrasis radical de la mujer fatal y funesta. Vamos a ver como el esquema del engullimiento, de la regresión nocturna, de algún modo proyecta la gran imagen maternal por el término medio de la sustancia, de la materia primordial, a veces marina, otras telúrica.<sup>90</sup>

En la cita anterior aparecen las imágenes de intimidad. Basco logra encontrar la respuesta a su existencia mediante una regresión trascendental, no sólo está la

---

<sup>89</sup> Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 231. "Mientras que el pensamiento solar nombra, la melodía nocturna se contenta con penetrar y disolver." *Ibid.*, p. 232.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 232.

imagen de la madre en ese adentramiento en la tierra cuando llegan al *In Memoriam Fats*, sino que hay una asimilación entre tierra y madre durante el lapso en que Basco y Guelbenzu tienen un tipo de revelación paroxística. En este sentido se nombra la caída, la regresión; hay una figura de amor hacia la vida, confirmación de la esperanza mientras viven en una especie de vientre materno:

El doloroso jazz penetra, ataca, convulsiona, Guelbenzu y Basco se contraen ante él, defienden sus posiciones mentales a la luz de este saxo que entra, un relámpago de altura vertiginosa, su continua existencia se pone en pie, basta, no, adelante, penetrar como rayos en sí mismos, cuela el trueno y otra vez el relámpago, la prueba torturante, no van a ceder? Tenazmente aferrados a sí mismos, bailándoles en las venas de las frente esta feria, el carrusel de los colores calidoscópicos, el caleidoscopio de su misma intensidad mental cuando ya descienden adentro y dicen sí, existo, existo, existo, mientras la barquilla de la noria les precipita y precipita y aman la vida totalmente aterrorizados tenazmente.<sup>91</sup>

Una ecuación comienza a completarse. Los personajes están ante un ritual milenario, donde todas las constelaciones simbólicas indican las condiciones propicias para la trascendencia a través de la regresión mítica, es decir, la escena se configura como una defensa ante el tiempo y la muerte. Están en un centro sagrado (el *In Memoriam Fats*):

...la caverna es la cavidad geográfica perfecta, la cavidad arquetipo, 'mundo cerrado donde trabaja la materia misma de los crepúsculos', o sea, lugar mágico donde las tinieblas pueden revalorizarse en noche. [...] La historia de las religiones, con justa razón, insiste en esa facilidad de multiplicación de los 'centros' y la ubicuidad absoluta de lo sagrado [...]. De este modo, el hombre afirma su poder de eterno comienzo, el espacio sagrado se convierte en prototipo del tiempo sagrado. La dramatización del tiempo y los procesos cíclicos de la imaginación, al parecer, sólo vienen tras ese primordial ejercicio de redoblamiento espacial.<sup>92</sup>

Los bares-caverna fungen como centros sagrados que anuncian y atestiguan la presencia del ritual y, por tanto, del mito, los personajes experimentarán la

---

<sup>91</sup> *El mercurio*, op. cit., p. 389.

<sup>92</sup> Durand, *Las estructuras...*, op. cit., pp. 250 y 257.

dramatización del tiempo gracias al recorrido que han hecho de un centro sagrado a otro. Sus cuerpos llenos de bebida embriagante, de la que Durand afirma: "La misión del brebaje embriagador es derogar la condición cotidiana de la existencia y permitir la reintegración orgiástica y mística";<sup>93</sup> y está también la noche que se trueca en benefactora, así como las calles, y con ellas la ciudad, embebidas del simbolismo del laberinto; la ausencia de luna y, por tanto, de presencia femenina (aunque la tierra misma comienza a ser una madre y no ya el tan temido Hades). Y como elemento fundamental el poder evocador y liberador de la música:

Carga el *Afro-blue* contra el espacio, desde el centro emisor/ el cuarteto golpea, un continente, un pasado, altavoces/ densan la llamada? El grito? la formidable/ interpretación desde las piernas nerviosas, los/ pulmones, el mecanismo de los brazos, una/ nube emocional sobre el teclado, baila el/ agua, llueve sobre nuestro escondido lirismo con/ un estampido continuo y la terrible dureza/ del granizo, bárbaramente cuero tenso, luces/ de colores vertiginosos, cubiletes de hielo golpeando/ contra la ginebra en el estómago, a la altura del/ tumulto, párrafos que cobra vida, Jorge Basco oye/ hablar las manos heridas de algodón sureño y/ latigazos, el arte a tiras, el jazz moderno, la tradición/ oral de los tam-tams, en pie descubre que los acentos, la/ oración, el fraseo, las condiciones de subsistencia y el/ saxo barítono, *el humo ciega tus/ ojos*, chisporrotea nuestro sexo encendido, mana/ música libre, qué antigua furia, pasado, qué/ historia genital los llama de pronto, qué coro de/ voces, qué futuro se juegan a una/ carta, la propia vida? tiemblan los candelabros, los globos/ de luz estallan con un sonido de cristales sangrantes,/ ábrense los hielos de los vasos, la vibración enloquecida, el/ piano, el piano! Jorge siente que una lanzada le/ recorre el cuerpo desde la cabeza, lo clava hacia el/ suelo, le arrastra al centro del mundo, rebasa/ los minerales, tacta los abismos candentes, el rojo resplandor/ de lava triunfante y estampidos opacos, derrotan sus/ raíces hasta el final o los orígenes, quién los/ delimita a esta hora, en este segundo, fibra, sentimiento,/ ascua, hueso, piedra angular, guijarro despeñado que/ rebota a pico, se aferra, y el sonido convulsiona todo/ el temblor del cuerpo rizándolo de

---

<sup>93</sup> *Las estructuras*, p. 269. "El arquetipo de la bebida sagrada y el vino, entre los místicos, alcanza el isomorfismo con valorizaciones sexuales y maternas de la leche. Leche natural y vino artificial se confunden en el goce juvenil de los místicos." *Ibid.*, p. 268. Véanse como este ánimo monótono está presente en la sensibilidad de *El mercurio*, de ahí que el argumento de Durand sea insoslayable: "...parece que las sensaciones se remitieran a la atonía diaria, la acumulación de sucesos secundarios, pequeñísimos, desarrollados igual que los adoquines miloscurecidos en cualquier calle de Madrid a horas normales, totales, de un día más, otro más. Porque levanta las dieciséis horas hábiles bajo la conciencia absoluta de los segundos tic tac provoca una coalición de células meditativas, el reconocimiento palmario del cuerpo humano infinitesimalmente en acción." *El mercurio, op. cit.*, p. 388.

ira, de/ huecos rotundos y puntas de acero templado en el repique/ ronco de las oscuras cuerdas del bajo; y el famoso tambor revienta hecho trizas por los aires/ el comienzo final, en la mitad de su totalidad, al/ nivel de una tromba sobre el público levantado/ el último gesto de la melodía. Ya!<sup>94</sup>

La pieza musical que toca el cuarteto del bar es la famosa *Afro-blue*, composición del jazzista cubano Mongo Santamaría aparecida en 1959 en el álbum *Mongo*. Aunque no se nombra en la novela puede inferirse, por lo que se ha estado tocando hasta entonces, que la versión escuchada por Guelbenzu y Basco es la que Coltrane grabara en 1963 para el álbum *Afro-Blue Impressions*. En ambas la melodía está cargada de acentos y sonidos africanos, por ello el discurrir del narrador está lleno de referencias al continente (los tam-tams, por ejemplo), y que remita a los orígenes humanos (también debe atenderse a la disposición del discurso a renglón cortado, no como forma poética, sino como una diferenciación con el resto del discurso). Esta regresión es similar al fin místico, equiparable con el absoluto infantil del que se habló en el capítulo anterior: en un esquema donde estuvieran como principales rubros la humanidad (como género) y el hombre (como individuo) se tendría como origen, en el primero, a los albores de la vida a partir de la aparición humana en la tierra, es decir, este regreso a los orígenes (en este caso el continente africano, a partir del jazz, que se sabe viene de tradiciones africanas); y en el segundo, estaría la niñez como la aparición del individuo en el mundo.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, pp. 390-391. Las diagonales indican renglón cortado en esta cita.

<sup>95</sup> "El engrama de la caída, en efecto, es reforzado desde la más tierna infancia por la prueba de *la gravedad* que el niño experimenta durante el penoso aprendizaje de la marcha, que no es otra cosa que una caída correctamente utilizada como soporte de la postura eréctil, y cuyo fracaso es sancionado por caídas reales, golpes, heridas leves que agravan la índole peyorativa de la dominante refleja." *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 117.

El descenso se convierte en caída. Pareciera un engaño: mientras Basco se encuentra en mitad de un ritual que apuntaba a su unidad con el absoluto, una lanzada lo atraviesa y lleva de manera acelerada al centro del mundo, arrastrándolo en caída: “La caída resume y condensa los aspectos terribles del tiempo [...]. El vértigo es una evocación cruel de nuestra condición terrenal humana y presente”.<sup>96</sup> Basco culmina el viaje junto con la canción, después de encontrarse, ni más ni menos, con los orígenes de la humanidad, en el centro ctónico donde las imágenes infernales se acrecientan. La caída al abismo y la visión de material incandescente hacen experimentar ira: “En el contexto físico de la caída se introducen una moralización y hasta una psicopatología de la caída: en ciertos apocalipsis apócrifos, la caída es confundida con la «posesión» del mal. La caída se convierte, entonces, en el emblema de los pecados de fornicación, celos, ira, idolatría y homicidio”.<sup>97</sup> Precisamente en cuanto termina el trance, un tipo en una mesa contigua se burla de los negros con onomatopeyas como “tongo tongo tongo”, Basco le pide se calle y le contesta con un “negrito, negrito”, la respuesta es: “Nazi de la mierda, te parto la madre”.<sup>98</sup> Durante la pelea, desatada la burla racista, Basco grita: “Cabrón, hijo de Hitler, maricón”. Esta trifulca es la culminación de su descenso y su inmersión en la caída: “...Basco, cegado de dolor y de ira golpea continuamente a todas partes, vomita a puñetazos su historia turbia, el pasado, el rencor, la tristeza, las lágrimas, lo va a matar si no les separan

---

<sup>96</sup> *Las estructuras...*, *Idem*.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>98</sup> *El mercurio*, *op. cit.*, p. 392.

pronto...".<sup>99</sup> Guelbenzu es golpeado también y cae al suelo en dos ocasiones, una más se dobla, pero aun así sin dejar de lado su papel de mentor, logra sacar del bar a Basco, los dos corren para escapar del caos.

La circunstancia en que se desenvuelve el personaje de José en *El río de la luna* apunta a un principio creciente de irrealidad, es decir, pasa de una situación totalmente realista, referencial, a un entorno enteramente trastornado que apunta al onirismo, a la imaginación, a un descenso infernal, en el que hay una revaloración del mito. La noche citadina trueca en amargura cuando José es llamado por el primero de sus "mentores". Cabe resaltar la descripción de su inmersión en la alcantarilla, el mundo de cavernas al que accede funciona como un lugar de transición:

El agujero resultaba tan estrecho que aunque se hubiera soltado no hubiese podido caer, pero la oscuridad era tal que necesitaba afirmar los pies en alguna parte... [...]. Un descenso interminable pero agradecido porque de haber estado iluminado el trayecto muy probablemente se habría precipitado abajo presa del vértigo, así de largo era. Una vez que puso los pies en el suelo y rodeado aún de sombras confusas cuyos contornos distinguía gracias a la menguada claridad, sintió un profundo estremecimiento y, al relajarse, se encontró penetrado de humedad hasta la médula de los huesos. Entonces comenzó a pensar que se había metido en una buena.<sup>100</sup>

Ya aquí se denota la proximidad del descenso por convertirse en caída. Como se dijo, el descenso presupone un ritmo, una lentitud y no la vertiginosidad propia de la caída. Esta idea se continúa en posteriores descripciones. El descenso vertical ha terminado, pero ahora se identifica su trayecto con la imagen laberíntica y aun se indica otra *cuasi* caída física que impide el mentor:

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>100</sup> *El río de la luna, op. cit.*, p. 16.

En ningún momento pudo vislumbrar otra cosa que sombras, pero cada vez que apoyaba la mano en la pared, bien al tomar un recodo, bien al sentir extraños vacíos a su frente, la retiraba o húmeda o viscosa y con la permanente sensación de que algún animalillo inidentificable le clavaría sus finos dientes en los dedos. A todo esto se unía el ruido de los regueros de agua, o el goteo, o el chapoteo de sus zapatos; varias veces estuvo a punto de perder el equilibrio sobre lo que le parecieron grandes losetas desigualmente alineadas y resbaladizas, pero la inercia con que respondía a estos tropezones el férreo tirón de su compañero no le permitía llegar a caer, aunque iba progresivamente colmándose de un terror que le obligó a cerrar los ojos, sin que por un momento atravesara su mente la idea de escapar; y continuó a ciegas más muerto que vivo y encomendándose a su propia desesperación por todo consuelo.<sup>101</sup>

Esta caracterización responde a la entrada al inframundo, la caída inminente no deja de ser un descenso solamente, pues la verdadera caída se dará en un nivel existencial. Hacia el final del episodio con el primer mentor, José se llevará consigo un recordatorio simbólico de la pérdida de su contacto con la realidad. Los pies, por antonomasia, figuran como un elemento primordial que mantiene al hombre sobre la tierra, sobre el mundo, es su principal contacto con él, una extensión de esta idea lleva a una valorización de los pies como vínculo con la realidad. La oscuridad del antro remite al espacio propicio para adentrarse en el inframundo, esta oscuridad deja a las ratas actuar y llevar a cabo la desconexión con la realidad cotidiana de José: "Los reflejos plateados eran ratas [...]. Afirmándose con las palmas de las manos recorrió el muro a lo largo, los pies lacerados y acribillados por los dienteillos de las pequeñas bestias pero sin detenerse, sintiendo la piel de las palmas, que antes le pareciera poco menos que lisa, surcada de numerosas desgarraduras...".<sup>102</sup> Sólo momentos después se percatará de la verdadera

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 22. En la tradición antigua el pie es el lugar donde nace de forma simbólica el ala. También debe anotarse que José sigue el esquema del personaje lunar, por tanto, debe sufrir esta mutilación: "Puede decirse que hay todo un complejo agrolunar de la mutilación: los seres míticos

atrocidad que se ha cometido con sus pies: "...no había apoyado los pies en la pared porque no le obedecían; sencillamente —y esta sola idea le impulsó contra la rejilla con un alarido de terror e impotencia— porque las ratas los habían devorado".<sup>103</sup> La salida de José de este primer laberinto lo lleva a otra zona citadina donde continúa la transición, ya que su entrada a La Taberna significa el verdadero ingreso al infierno: "...cuanto más observaba y meditaba más le convencía que aquella oscuridad lo hubiese sepultado en Dios sabe qué lóbregas cavernas al otro lado de la puerta...".<sup>104</sup> Las referencias son constantes: la atmósfera es rojiza, así como el decorado.<sup>105</sup> Este descenso sólo indica la muerte. Todas las descripciones remiten al ámbito infernal, al inframundo ctónico.<sup>106</sup> Hay en el lugar unas columnas talladas que el narrador compara con la entrada de atracciones de feria:

---

lunares a menudo no tienen más que un solo pie o una sola mano, y aún en nuestros días nuestros campesinos talan los árboles en Luna menguante." Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 317. No hay duda de que José es un héroe lunar, consideración que se tratará a detalle en el capítulo 4.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 22-23. "De todos modos sentía aquel lugar como cercano. No había en él más que misterios simples o sospechas familiares y cada cosa estaba en su lugar, urbana y sumisa [...] contemplaba atónito los dos sangrientos revoltijos de carne en que concluían ambas piernas sin comprender cómo había llegado hasta allí." *Ibid.*, p.27. A partir de este hecho José contrasta su nueva realidad con la conocida: "...en aquellos momentos eso era el mundo para un muchacho que ya no recordaba cuándo, una vez descendió para su mala fortuna hacia las cloacas de la ciudad de sus padres." *Ibid.*, p. 64.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 50. El viento arrecia cuando este hecho sucede, así se coincide con lo que acontece con Fidel en el hotel.

<sup>105</sup> "Todas las paredes, a excepción de la que acogía a la barra estaban tapizadas con una tela de color originariamente rojizo que el humo y el polvo habían deslucido con esmero y con paciencia. [...] Exactamente en el centro del gran y único salón colgaba una gigantesca e historiada araña de cristal; el resto de la luz, de un tinte rojizo y desvaído que animaba en algo el de las paredes, era indirecta, oculta junto a las molduras del artesonado. [...] Y aún el vocerío de las conversaciones entremezcladas contribuía de modo decisivo a convocar una pronunciada sensación de abigarramiento." *Ibid.*, pp. 41 y 42.

<sup>106</sup> "El color rojo oscuro con jirones de resplandores que no delimitaban y la iluminación amarilla de las vidrieras le sugerían una llama que, lentísima, se extendiera como una pesada burbuja por todo el local, curiosamente alimentada con la prisa y el alboroto de las conversaciones, un sinsentido." *Ibid.*, p. 50.

“la gruta del horror” o “el túnel de los misterios”, a dichas columnas se les presta más atención, ya que confieren un significado simbólico:

Las tallas representaban a un conjunto de ángeles sobrepuestos de alas plegadas y rostros con una mueca entre crispada y jocosa, salvo el último ángel de cada columna, que exhibía sus alas desplegadas, con las que se adosaba al techo mostrando su anverso al observador. [...] la que parecía regir el salón, y la más iluminada, semejaba una barroca y majestuosa pero turbia emanación de la música que a sus pies arrancaba del viejo piano el pájaro extraño y José, con un ligero estremecimiento, no dudó que fuera ella la que, finalmente, dominase, y en cierto modo tapiara, la atmósfera del lugar.<sup>107</sup>

Los ángeles con alas plegadas denotan la presencia de la caída y el mito católico de Luzbel condenado al infierno, precisamente, debe ser el de alas extendidas. La música tiene aquí también ese valor característico de poder catalizar la imaginación y esta concretización de la música en la talla de la columna deja claro su sentido primordial, dado que dicha figura se observa como principal.<sup>108</sup>

Además, el segundo “mentor”, quien lleva a José al lugar, se refiere a éste último como: “El único lugar donde uno puede venir a gusto todas las noches, todas y cada una de las noches antes y después de salir al condenado mundo, ¿eh muchacho? ¿Qué te parece mi buen hogar?”.<sup>109</sup> Hogar debe verse en ambos sentidos, como llama y como morada. Este hecho hace que José comience a sentir

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>108</sup> El pianista es un pájaro irlandés, este elemento es muy inquietante, no obstante Guelbenzu ya ha utilizado la figura del pájaro en *El pasajero de ultramar*: en una visión del personaje principal Víctor Echave, aparece Víctor Grak, un cuervo que mediante la prosopopeya espeta estar escribiendo una tesis sobre la pena de muerte entre los humanos, el tono del relato es irónico. Más tarde en su novela para jóvenes *La cabeza del durmiente*, este personaje reaparece como compañero del anciano del bosque.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 42.

una cierta incomodidad.<sup>110</sup> Las referencias no sólo se atienen a la parte física; La Taberna encierra también un misterio en su forma temporal: lo nocturno es eterno en aquel antro,<sup>111</sup> la forma en que pasa el tiempo no contiene mayores dificultades, sin embargo, la noche y la juerga no cesan. Hasta que José vuelve con Pedro se aclaran algunas de estas características. El ánimo de José por salir se encuentra con la imposibilidad tajante de hacerlo, porque cuando lo intenta:

...al otro lado de la puerta se hallaba, invertido como si se tratara de un espejo, el mismo local [...] se reproducía a sí mismo punto por punto y al interrogar mudamente al hombre de la cicatriz creyó en él con toda firmeza y creyó que todo aquello, cierto o no, estaba sucediendo. Pues como ya se dijera a sí mismo en otra ocasión —y como ahora entendía más que nunca— necesitaba *creer* en ello con absoluta firmeza porque sólo así sería posible escapar de allí, si es que eso era posible.<sup>112</sup>

El lugar es una trampa laberíntica, pero de una especie que se bifurca de manera infinita, el de estructura rizomática: "...el rizoma, o red infinita, donde cada punto puede conectarse con los restantes puntos y la sucesión de las conexiones no tiene término teórico, dado que ya no hay un interior ni un exterior: en otras palabras, el

---

<sup>110</sup> "...había descubierto que nadie en aquel local parecía haberse admirado de los dos ensangrentados y destrozados pies sobre los que tan mal se sostenía. [...] No recordaba haber sentido nunca tan cerca la soledad, por más que sus andanzas de adolescente primerizo le hubiesen aproximado a ella y en realidad se encontraba tan desamparado como fundamentalmente en ridículo." *Ibid.*, p. 44. No obstante más tarde, a medida que avanza su estadía, siente una atracción por el lugar: "Bebió despacio otro trago de cerveza descubriendo, a medida que el líquido entraba, cómo no deseaba salir de allí a pesar de toda la extrañeza y cómo, si el lugar no le acogía, él pretendía acogerse o cuando menos dejarse llevar." *Ibid.*, p. 50.

<sup>111</sup> "...como si fuera obligatorio permanecer toda la noche, una noche ya alta a aquellas horas y, por otra parte, inquietantemente ajena, exterior al local, hasta el punto que por un segundo cruzó su mente la idea de que afuera hubiese amanecido: o, más exactamente, que el tiempo transcurría dentro de otro modo, es decir, con otros ciclos distintos al de la noche y el día y al de los habitantes de la ciudad..." *Ibid.*, p. 61. Pedro comenta: "Antes he hablado de la noche pero lo cierto es que el tiempo aquí no se rige sino ilusoriamente igual que el nuestro, y hablamos siempre de noche porque quizás todos llegan de noche y, de algún modo, mantenemos la ficción de una noche eterna; o mejor; que aún no ha terminado; lo primero les abocaría a la desesperación..." *Ibid.*, p. 64.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 63.

rizoma puede extenderse al infinito”.<sup>113</sup> En este caso no locativa sino temporalmente, de este modo no hay manera de salir, no hay solución. La clásica forma de resolver un laberinto físico es recorrerlo sin despegar la mano de una de sus paredes, así por más recovecos que se recorran la maraña se desenvuelve y termina en su resolución, en el hilo de Ariadna.<sup>114</sup> Pero cuando la maraña es temporal ¿a qué pared se puede asir esa mano? La nueva realidad de José es laberíntica y fatal, del infierno no se puede salir sino desapareciendo, en la caída, en la perdición, en la nada.

Para continuar con las menciones al infierno en su forma laberíntica habrá que hacer referencia a *Esta pared de hielo* donde Inmaculada, en su entrevista con Leonardo, el Diablo, refiere un pasaje de su infancia en el que desciende a los infiernos de forma simbólica. El episodio ocurre en el juego del laberinto de espejos de la feria de San Miguel. El descenso comienza cuando se adentra en la habitación de los espejos deformantes con lo que se pierden los límites del espacio pero a la vez se sabe atrapada: “Era un laberinto de verdad y yo empecé a inquietarme

---

<sup>113</sup> Umberto Eco en la introducción a Santarcangeli, *El libro de los laberintos*, Siruela, Madrid, 1999, p. 15. Refiero sólo a la construcción rizomática del laberinto, no al *rizoma* como concepción filosófica.

<sup>114</sup> “Visto desde arriba, parece un entramado indescriptible y al recorrerlo somos presa de la angustia de que ya no podremos salir nunca, aunque en realidad su recorrido se genera con un algoritmo muy simple, pues no es otra cosa que un ovillo con dos cabos, de modo que quien entre por un lado sólo podrá salir por el opuesto. Estamos ante el laberinto clásico, un laberinto que no tendría necesidad de hilo de Ariadna porque es el hilo de Ariadna mismo, De ahí que en el centro tenga que hallarse el Minotauro [...]” Eco en el prólogo a Santarcangeli, *op. cit.*, p.15. Santarcangeli apunta “El elemento laberíntico de las civilizaciones antiguas es una «metáfora unificadora» de los elementos cuantificables e incuantificables que existen en el mundo. La larga vuelta conduce al centro; se percibe vagamente que sólo el camino más largo puede llevar a la perfección. [...] El laberinto es doble: si sus pasillos sinuosos evocan las torturas del Infierno, conducen también hacia el lugar en el que se cumple la iluminación.” *Ibid.*, pp. 152 y 153. En el caso de José la iluminación es negativa, es desaparición.

cuando me vi dando vueltas sin sentido y sin rumbo y traté de salir, no porque tuviera miedo sino porque estaba cada vez más incómoda, agredida por un espacio que de pronto había perdido sus límites".<sup>115</sup> Los espejos muestran a la mujer una imagen espectral de ella misma, la sensación de verse con esas variantes hace que su sensibilidad se acendre y reflexione sobre su interioridad, la gente alrededor ríe y parece mirarla en una especie de caos. Inmaculada cree que miran su interior a partir de vislumbrar su exterior deforme, como si los espejos convexos pudieran desnudar su alma, esto le da la certeza de haber descendido al infierno.<sup>116</sup> No sabe en qué momento logra escapar del descenso, pero la escena la ha perturbado sobremanera, tanto que ha sentido la presencia del Diablo, por lo que decide guardar silencio: "...habría tenido que decirles que estuve en el infierno y que pude salir, pero que el Diablo vive y acecha en los juegos de la verbena y en las fiestas callejeras porque le gusta actuar allí donde percibe la felicidad [...]. El Diablo siempre entra por la felicidad, nunca por el dolor, por eso se extiende tanto y es tan mentiroso. Hasta que te engancha para siempre".<sup>117</sup> Tampoco Inmaculada logra salir ilesa del descenso, no hay resurrección, por el contrario, existe una muerte simbólica: "[El Diablo] Se apoderó de mi corazón como si lo encerrara en

---

<sup>115</sup> *Esta pared de hielo, op. cit.*, p. 178.

<sup>116</sup> "Todos reían, pero yo estaba viendo formas horribles de mí misma, formas que me miraban como si estuviera en otro mundo donde la gente fuera así y me llamasen agitándose como llamas, y yo veía mi propia fealdad, mis propias deformidades, y las sentía como si hubiesen salido de mí y se pusieran delante para mostrar cómo era yo por dentro; y las risas seguían, resonaban también en la superficie de los espejos, pero la gente empezó a mirarme, yo me di cuenta de que me miraban y comprendí que habían visto mi interior y de repente supe que estaba en el infierno, que me había metido en el infierno por una puerta equivocada." *Idem*.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pp. 178-179.

su puño. Me vació de mí como usted lo ha hecho con sus preguntas hasta hacerme reconocer lo que deseaba que reconociera. Siento ese hueco dentro de mí como si me faltara la respiración. Como si hubiera muerto".<sup>118</sup>

Por otro lado, el ámbito espacial que experimenta el alma de Julián corresponde a la clásica concepción antigua del inframundo, frente al río Aqueronte, hay una desolación que sirve como fondo a la falta de esperanza de las almas.<sup>119</sup> La experiencia humana que aún aqueja al alma de Julián busca elementos terrenales en el espacio ctónico: "En este lugar no hay nada donde poner los ojos que no sea el vacío y la ausencia, y al lazar la vista tampoco hay un cielo donde acogerse porque todo parece polvo y hueso, piedra y sed. Nada llama la atención salvo usted y su barca y el negro río que linda con la oscuridad. ¿Es esta horrible ausencia el reino de la Muerte o aún nos espera algo peor al otro lado?[/...]/ —Del otro lado no hay nada. Así es como es el olvido".<sup>120</sup> Aunque no aparezca el laberinto o la caverna, ni siquiera la noche, de forma explícita, el lugar donde habita la muerte, ese espacio de transición queda manifiesto en *Esta pared de hielo* al remitir a la creencia antigua, al mito de Caronte y el cruce del río. La angustia que se experimenta para el alma no es física, sino psicológica, mental y hacia su

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>119</sup> "...caminaba penosamente por un paraje seco, pelado y frío [...]. Una barca flotaba inmóvil amarrada al árbol. El árbol estaba desnudo de hojas, desguarnecido y era escuálido; se alzaba en el aire como un esqueleto sorprendido en el acto de contraer sus huesos. [...] El cielo incoloro reflejaba la tierra." *Ibid.*, p. 13.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 94.

interior. Su ilusión no está en ver cómo volverá a su mundo sino en poder ver si hay algo más allá. El olvido es la caída:

Todo es negación, todo es negado. La negación es una esfera negra que se cierra sobre ti hasta que la última franja de luz se extingue, y entonces descubres lo que es la esencia de la vida porque regresas a tu mente, ya para desaparecer: el recuerdo del útero, la madre; pero en el espacio al que el recuerdo regresa no hay líquido alrededor ni cordón sino una sequedad extrema y la ausencia de aire y de gratitud. Es sólo un recuerdo despojado de toda materia. Nada es lo que te rodea, estás dentro de nada, la esfera te consume y la memoria y el recuerdo de desvanecen. Para entrar en la nada es preciso que nada quede de ti, es preciso el olvido.<sup>121</sup>

Aquí la regresión es a la cavidad materna, pero valorada negativamente. Esta idea se corresponde con la desolación del lugar espacial al que accede el alma, sólo como preámbulo de su desaparición: “—Es la humedad del río. Todo este espacio incoloro como una luz ciega, parece una pared de hielo. Pero la niebla oscura que se extiende por el otro lado, por la otra orilla, es inescrutable. [...] ¿estoy regresando a aquel miedo infantil al desamparo?/—Tú eres un desamparado. La muerte priva de todo”.<sup>122</sup> El verso de Cernuda aparece como una imagen que contrasta la del río,<sup>123</sup> mientras el flujo debería ser constante, aquí el elemento

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 203 y 204.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>123</sup> Viene del poema “Tristeza del recuerdo”: “Por las esquinas vagas de los sueños,/ alta la madrugada, fue conmigo/tu imagen bien amada, como un día/ en tiempos idos, cuando Dios lo quiso./ Agua ha pasado por el río abajo,/ hojas verdes perdidas llevó el viento/ desde que nuestras sombras vieron quedas/ su afán borrarse con el sol traspuesto./ Hermosa era aquella llama, breve/ como todo lo hermoso: luz y ocaso./ Vino la noche honda, y sus cenizas/ guardaron el desvelo de los astros./ Tal jugador febril ante una carta, un alma solitaria fue la apuesta/ arriesgada y perdida en nuestro encuentro;/ el cuerpo entre los hombres quedó en pena./ ¿Quién dice que se olvida? No hay olvido./ Mira a través de esta pared de hielo/ ir esa sombra hacia la lejanía/ sin el nimbo radiante del deseo./ Todo tiene su precio. Yo he pagado/ el mío por aquella antigua gracia,/ y así despierto; hallando tras mi sueño/ un lecho solo, afuera yerta el alba.” Del poemario *Las nubes (1937-1940)* en: Luis Cernuda, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Madrid: Alianza, 2002, p. 167. En contraste con la novela, el poema refiere la inexistencia del olvido, en todo caso es así para los vivos que mantienen al muerto en la mente.

acuático está en continua fijación, estático. La aparición de la niebla en el otro lado refuerza la angustia de la pérdida: no sólo se regresa a la infancia, se va un paso más allá, al olvido y la inexistencia.

#### 4. LO FEMENINO Y LUNAR: EL MAL Y LA SERPIENTE

Para la imaginación simbólica, la luna está emparentada de forma directa con el carácter femenino y así también con algunos símbolos teriomorfos que remiten a ello, sobre todo por su vinculación con el ciclo menstrual, sin embargo, su simbolismo es plurívoco para muchos contextos, se puede apuntar, como ejemplo, que la palabra luna es de género masculino en alemán (*der Mond*) y sol femenino (*die Sonne*). Una conjunción de símbolos arquetípicos la dotan con características que apuntan a una totalidad. Por un lado se le ve como la atrocidad del tiempo, equivale a la medida más elemental y antigua de éste, la forma más natural de cuantificarlo: "A todas luces, lo que en primer término va a convertirse en el símbolo concreto de la repetición temporal, del carácter cíclico del año, es el fenómeno natural cuyas fases están marcadas y cuyo ciclo es suficientemente largo y regular. Sin duda la *Luna* aparece como la primera medida del tiempo".<sup>1</sup> De ahí que el hombre deba luchar contra su aspecto negativo pues implica su miedo primordial: desaparecer en la muerte. Por el otro, se trata de un símbolo inequívoco del ciclo temporal, es decir, de la recurrencia del tiempo, del tiempo cíclico. Así como el hombre, la luna nace, crece, decrece y muere sólo para volver a nacer, por tanto, también es esperanza de vida, la vida que continúa.<sup>2</sup> Esta doble significación, propia de los símbolos más extendidos (en

---

<sup>1</sup> Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 295.

<sup>2</sup> "La Luna está indisolublemente unida a la muerte y a la femineidad, y precisamente a través de la femineidad llega al simbolismo acuático. [...] *la luna* aparece como la gran epifanía dramática del

cuanto a que contienen interpretaciones opuestas), permite ver a la mujer como arquetipo principal de la luna.<sup>3</sup> Hay una liquidez en el símbolo lunar que conlleva lo femenino, esta característica se determina debido al elemento menstrual: "...el arquetipo del elemento acuático y nefasto es la *sangre menstrual*. Es lo que confirma la relación frecuente, aunque insólita de entrada, del agua y la Luna".<sup>4</sup> El flujo lunar somete las aguas y da origen al movimiento marino, pero también está el elemento germinal: el agua da vida a la vegetación de forma natural. Antiguamente, se creía que la luna era la que regía estos ciclos germinativos: "Eliade explica ese constante isomorfismo, por un lado, porque las aguas están sometidas al flujo lunar y, por el otro, porque al ser germinativas, se unen al gran símbolo agrario que es la Luna. [...] las aguas están ligadas a la Luna porque su arquetipo es menstrual; en cuanto al papel fecundante de las aguas y la Luna, no es más que efecto secundario de esta motivación primordial".<sup>5</sup> El ciclo vegetal es un

---

tiempo. [...] es un astro que crece, decrece, desaparece, un astro caprichoso que parece sometido a la temporalidad y a la muerte." *Ibid.*, p. 106.

<sup>3</sup> "Los cuernos de los bóvidos son el símbolo directo de los «cuernos» de la Luna creciente, morfología semántica que se refuerza por su isomorfismo con la guadaña o la hoz de Cronos el Tiempo, instrumento de mutilación, símbolo de la mutilación de la Luna, que es la creciente, el «cuarto» de Luna. Por consiguiente, a través del símbolo teriomorfo, el astro [...] no es tomado sino como símbolo del tiempo. *Ibid.*, pp. 85-86. "Las diosas lunares de los griegos, los escandinavos, los persas viajan en vehículos arrastrados por caballos. En consecuencia el caballo es símbolo del tiempo, por estar ligado a los grandes relojes naturales. [...] Primitivamente, sin embargo, el caballo sigue siendo el símbolo de la fuga del tiempo..." p. 81-82. Se cree en varias culturas que los lobos muerden a la luna o al sol, aúllan la luna o la muerte: "hay una convergencia muy clara entre la mordedura de los cánidos y el temor al tiempo destructor. Cronos aparece aquí con la cara de Anubis, del monstruo que devora el tiempo humano o ataca, incluso, a los astros que miden el tiempo." pp. 90-91. El simbolismo teriomorfo implica, como ya se vio en el caso de los eimuros, terror ante el cambio y la propia muerte que devora; Cronos y Tánatos están presentes en ellos.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>5</sup> *Idem.*

paralelo microcósmico e isomorfo de las fases lunares. Así toda divinidad lunar rige a la vez la tierra, la vegetación, la muerte y el nacimiento.<sup>6</sup>

No es de extrañarse que pueda atribuirse a la luna un carácter maléfico pues implica tanto muerte como tiempo. El tema de la muerte y la luna están estrechamente relacionados, muy a menudo, a través de la femineidad. El isomorfismo de las aguas y la luna implica una feminización, pues la luna está relacionada a los menstros, según el folclore universal. La sangre menstrual se liga entonces a las aguas lunares y a la muerte: el agua negra contendrá toda esta carga simbólica: "La sangre menstrual es simplemente el agua nefasta y la femineidad inquietante que hay que evitar o exorcizar por todos los medios".<sup>7</sup> Ahora bien, la luna es un símbolo nictomorfo por antonomasia y por tanto remite a una profundidad, una oscuridad; las aguas subterráneas y con ellas la sangre menstrual son invocación epifánica de la muerte y, a su vez, una incorporación del fluir temporal, de ahí el esquema heracliteano del río:

...los símbolos nictomorfos están animados en su subsuelo por el esquema heracliteano del agua que fluye, o del agua cuya profundidad, por su misma negrura, se nos escapa, del reflejo que duplica la imagen como la sombra que duplica el cuerpo. En el fondo, esta agua negra no es sino la sangre, el misterio de la sangre que fluye en las venas o se escapa por la vida con la herida, cuyo aspecto menstrual viene a sobredeterminar todavía más la valorización temporal. La

---

<sup>6</sup> "Sin duda, la intuición del ritmo cíclico tiene un soporte diferente del soporte astronómico lunar: es el ciclo natural de la fructificación y de la *vegetación* estacionales. Claro que dicho ciclo, a nuestro juicio, está regulado por el año solar, pero esa solarización sólo existe por una reflexión que racionalizó suficientemente la astronomía. En una representación ingenuamente imaginativa, el ciclo de las estaciones y la rítmica agrícola están primero relacionados con la Luna. Únicamente el ritmo lunar tiene la lentitud «tranquilizadora» propicia para la instauración de una filosofía agrícola." *Ibid.*, p. 305.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 113.

sangre es temible porque es dueña de la vida y la muerte, pero también porque en su femineidad es el primer reloj humano, el primer signo humano correlativo del drama lunar.<sup>8</sup>

Sólo nombrar a la luna implica evocar un proceso de repetición, afirmar una vía cíclica temporal. Astro nefasto y propicio a la vez, representa la unión de contrarios y la reconciliación con la totalidad.<sup>9</sup> De esta idea fundamental nace el andrógino lunar, símbolo de la totalidad: “la esperanza de cierta perpetuidad a través de los episodios dramáticos del brillo casi solar y las tinieblas de la muerte”.<sup>10</sup> La luna tiene un carácter fatídico y a la vez benefactor que apunta a considerarla como la primera muerte, la muerte primordial; de igual modo es la primera resurrección, regreso de la muerte, esto debido a sus fases y su transcurrir cíclico: “...la Luna es simultáneamente medida del tiempo y promesa explícita del *eterno retorno*. La historia de las religiones subraya el inmenso papel representado por la Luna en la elaboración de mitos cíclicos. Mitos del diluvio, de la renovación, liturgias del nacimiento y el crecimiento, mitos de la decrepitud de la humanidad, todos se inspiran siempre en las fases lunares”.<sup>11</sup> Por tanto, el tema lunar acaba en una visión rítmica del universo que subyace en los términos dialécticos vida-muerte, forma-latencia, ser-no ser. La importancia de esta dialéctica reside en

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>9</sup> “Ni la poesía ni la historia, así como tampoco la mitología o la religión, escapan al gran esquema cíclico de la conciliación de los contrarios. La repetición temporal, el exorcismo del tiempo, es posibilitada por la mediación de los contrarios, y es el mismo esquema mítico el que sustenta el optimismo romántico y el ritual lunar de las divinidades andróginas.” *Ibid.*, p. 303.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 302. “En este contexto puede designarse la imaginería criptográfica de la alquimia por su motivo preferido, el Hermafrodita, cruce del estímulo sensual (Afrodita) con la vindicación del espíritu (Hermes). Esta imaginería se endereza a la intuición, y no a las facultades discursivas, consideradas destructivas. «Lo que vive según la razón, vive contra el espíritu», escribe Paracelso.” Alexander Roob, *Alquimia y mística*, China: Taschen, 2006, p. 11.

<sup>11</sup> Durand, *Las estructuras...*, *op cit.*, p. 304.

observar que sus elementos no tienen una división tajante diairética sino un principio sintético: la luna es muerte y final pero también renovación y recomienzo:

No obstante, la Luna no es un simple modelo de confusión mística, sino escansión dramática del tiempo. El propio hermafrodita lunar conserva los rasgos distintivos de su doble sexualidad. Por cierto, la fantasía lunar y los mitos que de ella se desprenden mantienen un optimismo fundacional: la catástrofe, la muerte o la mutilación lunar nunca es definitiva. La regresión no es más que un mal momento pasajero, pero que se anula a través del nuevo comienzo del propio tiempo. Muy poco falta para pasar del ciclo al progreso. Sin embargo, el optimismo lunar jamás escamotea el terror y la muerte por doble negación y antífrasis.<sup>12</sup>

Esta estructura simbólica entra en juego con el mito agrolunar. Su argumento se constituye principalmente por la muerte y resurrección del héroe, que en más de las ocasiones, tiene un origen divino. Este personaje es a la vez hijo y amante de la diosa Luna: "*El drama agrolunar* sirve de soporte arquetípico a una dialéctica que no es ya de separación, ni tampoco es inversión de los valores, sino que, por disposición en un relato o en una perspectiva imaginaria, utiliza situaciones nefastas y valores negativos para el progreso de los valores positivos".<sup>13</sup> El esquema del mito agrolunar es de especial importancia para *El río de la luna* dado que la novela lo utiliza por completo como base. La figura del Hijo adquiere un valor primordial pues conserva la ambivalencia de la madre lunar, es una referencia al andrógino primitivo.<sup>14</sup> Los elementos opuestos que conforman al andrógino, al separarse, no pierden su relación cíclica: "...la madre engendra al

---

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 309

<sup>14</sup> "El símbolo del *Hijo* sería una traducción tardía del andrógino primitivo de las divinidades lunares. El Hijo conserva la valencia masculina al lado de la femineidad de la madre celestial." *Idem.*

hijo y éste se vuelve amante de la madre en una suerte de *uroboros* heredosexual. El Hijo manifiesta así un carácter ambiguo, participa en la bisexualidad y siempre representará el papel de *mediador*. Ya descienda del cielo a la tierra o de la tierra a los infiernos para mostrar el camino de la salvación, participa de dos naturalezas: varón y mujer, divino y humano”.<sup>15</sup>La ejecución y resurrección del Hijo se vinculan directamente con el drama alquímico<sup>16</sup> mediante la figura de Hermes Trismegisto.<sup>17</sup> Este personaje divino único asume las fases de la tríada. Para los hermetistas es figura central de la alquimia por su triple naturaleza y acción temporal: “Es el principio mismo del devenir, o sea, según el hermetismo, de la sublimación del ser”.<sup>18</sup> Es el Hijo y el Cristo, la trinidad simbólica de la totalidad: “La alquimia representa a ese hijo, *Filius philosophorum*, en el huevo, en la

---

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> La ideología alquímica reconoce su fuerza central en la imaginación que va más allá de la racionalización lógica pero que se opone a la simple ‘fantasía’: “...no hay que confundir imaginación con fantasía. La primera se concibe como una fuerza solar, creadora, que se concentra en el *eidá*, las ideas, los arquetipos paradigmáticos del «mundo real»; la segunda, por el contrario, no es más que una ilusión lunática y engañosa, relacionada con la *eidola*, pálido reflejo de las apariencias en el «mundo de las apariencias»”. Roob, *op. cit.*, p. 20.

<sup>17</sup> “Hermes será el dios de los pelagos, sustituto de una Gran Diosa de la generación y la fecundidad, y encabezaría la tríada de los Cabires. Por lo tanto, la tétrada cabérico-hermética parece formada por la antigua tríada a la que se añade la Diosa Madre en la forma de su sustituto masculino: el Hijo.” Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 312. “Fueron los colonizadores griegos en Egipto, en la Antigüedad tardía, quienes identificaron a uno de sus dioses, Hermes (lat. *Mercurius*), mensajero alado y conocedor del arte de curar, con Thot, el «tres veces grande», del Antiguo Egipto. Thot era el dios de la escritura y de la magia siendo venerado al igual que Hermes como «psicopompos», como guía de las almas en los infiernos. La figura de Hermes Trismegisto se asoció también a un faraón legendario que supuestamente había dotado al pueblo egipcio de 30.000 volúmenes que contenían todos los conocimientos naturales y sobrenaturales, entre ellos la escritura jeroglífica. Fue una especie de Moisés de los alquimistas, pues había transmitido los mandamientos divinos de su arte en la «Tabla Esmeralda». Esa «Tabula esmaragdina», hoy día datada entre los siglos VI y VII de nuestra era, andaba por el occidente cristiano, a partir del siglo XIV, en traducciones del árabe.” Roob, *op. cit.*, p. 8. En la “tabla esmeralda” aparecen las doce tesis centrales del conocimiento alquímico, el manifiesto del triplemente poderoso Hermes-Trismegisto, véase *Ibid.*, p. 9.

<sup>18</sup> Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 312.

conjunción del Sol y la Luna. Es el producto de la boda alquímica; el hijo convirtiéndose en su propio padre y, a menudo, el rey devorando a su propio hijo".<sup>19</sup> En la alquimia no hay aislamiento sino *conjunctio*, el rito nupcial al que suceden la muerte y la resurrección: "De esta *conjunctio* nace el Mercurio transmutado, llamado hermafrodita debido a su carácter completo".<sup>20</sup> El objetivo alquímico reside en trascender "engendrando luz" para acelerar la historia y dominar el tiempo (en palabras de Eliade). El símbolo del Hijo es por tanto repetición de los padres en el tiempo, la forma de vencer la temporalidad se da a partir de la perpetuación del linaje: "...el tema del Hijo, ya sea simple alusión literaria o, por el contrario, divinidad plenamente reconocida, Hermes, Tammuz, Hércules o Cristo, siempre aparece como un precipitado dramático y antropomorfo de la ambivalencia, una traducción temporal de la síntesis de los contrarios, sobredeterminada por el proceso de la génesis vegetal o alquímica".<sup>21</sup> De este mito dramático del Hijo resultan isomorfas todas las ceremonias iniciáticas, repetición

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>20</sup> *Idem.* "Empédocles enseñó también que toda vida es producto del movimiento nacido de la tensión entre las dos fuerzas polares del amor y la disputa. En el opus magnum, esas fuerzas corresponden a las dos operaciones sucesivas de disolución y coagulación, dispersión y fijación, destilación y condensación, sístole y diástole, «sí y no en todas las cosas» (J. Boehme). A su vez se corresponde con los dos agentes bipolares de la alquimia árabe: el mercurio filosófico y el azufre, el sol y la luna, la esposa blanca y el esposo rojo. Pero el punto culminante de la obra es la *conjunctio*, es decir, la unión de los dos principios masculino y femenino en los desposorios del cielo y de la tierra, del espíritu ígneo y la materia acuosa (el término latino materia deriva de mater, madre). El producto de este coito cósmico es el *lapis*, el «hijo rojo del sol»." Roob, *op. cit.*, p. 25.

<sup>21</sup> Durand, *op. cit.*, p. 315.

del drama temporal y sagrado, donde el tiempo se domina gracias al ritmo de la repetición.<sup>22</sup>

#### 4.1 La luna: muerte y tiempo

Aunque las referencias literales a la luna como símbolo aparecen de forma constante en *El río de la luna*, también hay algunas en *El mercurio* que delinear como antecedente el proyecto de renovación del mito agrolunar que Guelbenzu lleva a cabo en *El río...* En *Esta pared de hielo*, el flujo lunar existe en las figuras que protagonizan el diálogo paralelo al de Julián con el Barquero, entre el personaje alegórico del Diablo, visto como la serpiente primordial, con Inmaculada, elemento femenino. Entre ellos se ensaya una especie de mito genético revertido en que el sexo será una especie de reivindicación negada (del que se hablará más adelante).

La primera mención del astro en *El mercurio* ya contiene una carga simbólica que no puede soslayarse. La historia amorosa y de fracaso de Jorge Basco inicia durante una de las reuniones organizadas por el círculo amistoso, donde Angélica, que Jorge supone su chica, termina en pleno juego sexual con Sergio. La aparición de

---

<sup>22</sup> "...la iniciación implica todo un ritual de revelaciones sucesivas, se hace lentamente por etapas y parece seguir muy de cerca, como en el ritual mitriático, el esquema agrolunar: muerte, tumba, resurrección. La iniciación comprende casi siempre una prueba mutilante o sacrificial que simboliza, en segundo grado, una pasión divina." *Idem*. Más adelante se hará referencia al carácter deforme o de marcaje físico con el que cumplen los personajes lunares. A menudo las mutilaciones son sexuales como sucede a José en el ya citado capítulo de *El río de la luna*.

un muchacho que Jorge no conoce funciona como pretexto para utilizar la segunda persona y denotar su sentimiento de derrota ante esa libertad sexual que entiende desde la racionalización pero que no tiene cabida en su sentir visceral:

...excitado y tenso sobre la banquetta, fija inmóvil toda su energía entre los vagos incisivos de luna y sombras, el suelo que —es moqueta— no dañará a Angélica ni al bello Sergio. Y a la luz de la luna, pasando del romántico proceso a tantas cosas mártires y sucias, al barro y las lágrimas, muchachito, vendrá un bello juego, desde tu perspectiva, de formas, sombras y cuerpos iluminados a pedazos que finalizará para ti y para mí de otra manera (¿quién te dejó entrar aquí?), muy fuera de ti como dentro de mí y, para qué contar, recibe la tristeza que te siento me siento, mi leve adiós...<sup>23</sup>

Aquí la luna actúa no sólo como un factor visual efectista, proveedora de claroscuros, sino también destaca una fuerza que da cabida al erotismo y, al mismo tiempo, ilumina simbólicamente la salida de Jorge Basco derrotado. La figura del muchacho como voyeur sólo refuerza el consentimiento que la luna, tanto benefactora (para el muchacho y la pareja) como atroz (para Basco), ofrece al trance erótico. En el apartado contiguo, hay una segunda alusión en particular relevante para seguir el trayecto del personaje: “Entra fácilmente la luna por la ventana iluminando suave la mesa, el lecho, los libros... está limpia la cama, imagino lo que hubiera sido una luna deslizándose entre las sábanas revueltas, su olor, su característica condensación turbia (legumbres, mamá en la cocina blanca cocinando comida pálida, luna). Lo mejor de hoy es sin duda el cuarto, algo tenemos todavía”.<sup>24</sup> El espacio íntimo de Jorge Basco se remite a su cuarto. La luna entra por la ventana para iluminar, en sentido literal pero también simbólico, elementos que

---

<sup>23</sup> *El mercurio*, op. cit., p. 114.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 115.

resultan poderosamente ensalzados. Primero la mesa, desde donde Basco escribe, una de las condiciones que le dan identidad: el drama de la novela es el del escritor novel, como ya se ha mencionado en el capítulo anterior. Luego el lecho, que simboliza el erotismo sexual, otro hecho que da forma al personaje (poco después es vinculado directamente con la luna cuando Basco la imagina entrar a sus sábanas), también es el lugar desde donde sueña, en el cual la imaginación entra en el esquema mítico contemporáneo. Finalmente la luminosidad lunar toca los libros: otro tema recurrente en toda la novela es la literatura y la cultura, poco después Basco se encuentra repasando la historia del *Ulysses* de Joyce, que no lee en ese momento pero al que despega las páginas con un cuchillo (acción que también puede llevar a múltiples interpretaciones simbólicas). Aun la frase entre paréntesis: “legumbres, mamá en la cocina blanca cocinando comida pálida, luna”, refieren al carácter germinal del astro y a la maternidad patente del mito agrolunar, donde los elementos erótico y alimenticio se encuentran unidos.

Más adelante en “Dos”, en la historia del trayecto por Madrid de Pedro Dopico, salta a la vista la ausencia del astro en el cielo: “Arriba en el cielo las estrellas parecían a millares, qué barbaridad, pero ningún rastro de la luna”.<sup>25</sup> Sin embargo, la dolencia del personaje, es decir, aquello de que una pierna no le responde y su intento por seguir avanzando implican una especie de deformidad propia de los

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 163.

personajes lunares.<sup>26</sup> El camino de Dopico tiene claras implicaciones míticas, sobre todo en las menciones a los dioses Neptuno y Cibeles que, aunque tienen su referente físico en estatuas de monumentos madrileños,<sup>27</sup> atienden a la necesidad del trayecto mítico, visto aquí como una absurda y “vulgar historia”, por citar el subtítulo del apartado.<sup>28</sup> Dentro del complejo *stream of consciousness* de Dopico hay un fragmento que se asemeja a la sintaxis de las hagiografías y novelas ejemplares medievales, justo para enmarcar y contrastar la aparición de la diosa Cibeles con el erotismo de una pareja de novios en plena calle que el personaje está por presenciar. Aquí la idea de pecado se patentiza y la mirada *cuasi* voyerista es paralela a la del muchacho de la reunión con Sergio y Angélica descrita por Basco:<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Este elemento es paralelo al recuerdo que tiene de la tía Clara, una pianista que cuya enfermedad durante la guerra le deforma las manos, véase p. 161 de *El mercurio*.

<sup>27</sup> La fuente de Neptuno está en la Plaza de Cánovas del Castillo, entre el Hotel Palace y el Ritz justo en frente se encuentra la fuente de Cibeles en la Plaza de Madrid (ahora Castelar). Ambos monumentos forman parte del Paseo del Prado, que Dopico recorre. Cabe resaltar que ambas representaciones de los dioses son tiradas en carros, Neptuno por caballos marinos y Cibeles por leones, el caballo suele ser símbolo de la fugacidad temporal (véase p. 81 de *Las estructuras...*, *op cit.*). Así también debe mencionarse que el equivalente griego para la diosa Cibeles es la deidad conocida como la Magna Mater, con lo que pueden vincularse ambas deidades a la simbólica lunar, por no mencionar la presencia del agua en ambos casos.

<sup>28</sup> “Una pregunta se hizo: ¿no acabaría nunca este suplicio? Una mirada suya imploró a la noche y una noche le devolvió unas miradas de unas estrellas metálicas, unas estrellas hirientes y unas estrellas frías. Lentamente fue descendiendo otra vez a Neptuno. La visión de la figura del rey le turbó.” *Ibid.*, p. 169. “¿Habría acaso en el mundo ser más desgraciado y escarnecido que él? ¿Qué falta de pecadores pagaba este justo? Mala hora, sí, aquella en que ocurriósele salir de su casa porque las mallas del destino que tejía su historia habían caído ya sobre él sin que el desgraciado se apercibiera y en atrapándole nunca jamás dejarían escapar la presa. Pero la noche, muda e incorruptible, cerraba sus ciegos ojos a las preguntas que Pedro le dirigía [...] Neptuno gorgoteando inmóvil, agarrado al tridente, figura decorativa, agua.” *Ibid.*, p. 170. Aparece la queja ante el hado adverso que se trueca en reclamo a los cielos y la presencia del dios. Aunque hay un reordenamiento del mito en tanto que no hay desorden cósmico, sólo castigo.

<sup>29</sup> También Dopico tiene en mente un proyecto narrativo de relato policiaco, lo que permite identificarlo con Basco, pero también con Guelbenzu hoy en día: “Con entusiasmo, recordó el

...flaqueó su voluntad cuando cruzaba por delante de aquellos dos desgraciados seres entregados a las más bajas pasiones con el estigma del pecado sito en su frente, pues en verdad pensó él de qué sirve ser bueno si en cualquier caso hemos de sufrir y estremeciése su alma de haber concebido tan negro pensamiento y turbóse una y otra vez mas no vencida sino que agujoneada la tentación volvió a inspirarle el espíritu del mal y el desdichado debatíase en terrible conflicto que hería y desgarraba sus entrañas a más no poder [...] pues verdad es que por los ojos entran las cosas y alójanse en el lugar denominado memoria donde subyace el espíritu del mal siempre presto a recordar al hombre los placeres corruptos...<sup>30</sup>

El discurrir de Dopico se ciñe al modelo católico y rechaza la idea erótica del cuerpo, no sin sentir una tentación. El influjo lunar se centra en el personaje, en una lucha interna que tiene consigo mismo, con su cuerpo que ha dejado de responderle parcialmente y su pensamiento desbordado en el discurso. Esa dualidad se construye de forma muy sutil, en todo caso tiene que ver con la ocultación del astro.

La crítica ya ha notado la similitud entre el apartado "Dos" y el *Ulysses*, la alusión es plena y deliberada, por ello para regresar a "Uno" aparece un epígrafe de Jung sobre la famosa novela de Joyce que remite a la técnica narrativa,<sup>31</sup> a su carácter meramente perceptivo, y más tarde lo compara con el astro lunar: "*Mas el efecto perturbador del Ulises reside en que tras miles y miles de envolturas nada se esconde,*

---

esqueleto argumental de su narración. Paladeó el título: *El testamento escrito después de la muerte*. Era un buen título: hay que hacer impacto desde el principio..." *ibid.*, p. 153. De hecho, como lo sugiere Ana Rodríguez-Fischer, no resulta descabellado pensar que los capítulos "Dos" y "Tres" sean la transcripción de la novela de Basco.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>31</sup> Además el apartado inicia con la ya comentada escena en que Basco despega las hojas del libro de Joyce con un cuchillo mientras recuerda algunos pasajes que reconoce al llevar a cabo esta maniobra. Después hay otra referencia a la luna que también puede vincularse al mito de Odiseo, cuando Basco describe a Angélica como a Penélope tejiendo y destejiendo el tiempo ante la espera de su llegada: "Arriba la luna se destaca por el hueco de la calle desembocando la Plaza de Santa Bárbara parece que justo debajo de ella. Subir la calle en diez minutos es una hazaña, veremos si hago el héroe protagonista al final y Angélica teje y desteje estos pasados minutos de la cita." *Ibid.*, p. 324.

*en que no se dirige ni al espíritu ni al mundo y en que, frío, como la luna, deja rodar, contemplándolo desde una cósmica lejanía, la comedia del devenir, del ser y del pasar".*<sup>32</sup>

Este juicio refuerza la idea del constante influjo lunar, aunque no explícito, sí en la base misma de la concepción escritural de Guelbenzu.

Otra referencia literal aparece cuando, durante una crisis de Ernesto con el elevador (del que se hablará más tarde), el artefacto aparece iluminado por el astro, dotándolo de un carácter fatídico. La descripción carece de comas y puntos para darle un dinamismo complejo, acelerado; también denota el estado mental de Basco, apurado, preocupado y desmedido:

...de pronto Ernesto grita relacioné encuadro este grito enseguida corría hacia la puerta como si yo soy un imposible ya en mi carrera: el ascensor antes recuerdo la luna introduciendo la luz por las ventanas del patio y el ascensor al fondo enturbiado de su característica luminosidad parecía un rugir sostenido de luna agazapado seguro: ahora ha saltado (imperio de las sensaciones) ataca a Ernesto llego a la puerta y pude verle arrodillado alucinado mirando arriba el ascensor en el séptimo donde lo envié y él gritaba como un condenado gritó.<sup>33</sup>

Incluso la locura de Ernesto puede verse como consecuencia de la fuerza de la diosa luna: el elevador es una advocación de la muerte, como será confirmado al finalizar la novela. En el *Río de la Luna*, las referencias lunares aparecen desde el inicio con la cita que sirve de epígrafe a toda la novela: "*O moon my pin up*", pertenece, de nueva cuenta, a un "canto" de Ezra Pound, el número LXXXIV de los llamados "cantos pisanos", que Pound escribiera desde su encarcelamiento en una celda al aire libre en Pisa, hacia 1945. La frase es prácticamente intraducible sin que pierda su sentido poético. En la edición ya citada en el capítulo anterior (el canto

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 191. La cita es de: C. G. Jung, *¿Quién es Ulises?*, Santiago de Chile: Beuvedraís, 2005, p. 31.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 223.

que nos ocupa aparece en el tomo III, p. 2348), Javier Coy traduce como: "Oh luna, mi vampiresa" y refiere en nota una traducción menos poética pero poco más acertada: "Oh, luna mi idolatrado recorte de suplemento dominical". "Pin-up", en efecto, debe aludir a las fotografías o ilustraciones de mujeres en posiciones o actitudes sugerentes o provocadoras que se publicaban en las revistas y calendarios, que, ya clásicamente, los presos tienen en sus paredes. La frase completa dicta "O moon my pin-up/ chronometer." Con lo que se destaca el elemento temporal lunar junto al erótico. En efecto, Pound, paradójicamente encerrado al aire libre, tiene a la luna como musa y objeto de deseo emparentado a lo femenino (pin-up), así como reloj natural (cronómetro). Guelbenzu retoma esta idea para abrir su novela, ya que la luna tendrá este carácter ambivalente en *El río de la luna*.

La luna aparece en su faceta benefactora ante el laberinto sin salida que enfrenta José en el primer capítulo "La serpiente comienza". Al entrar a los baños de La Taberna, un ámbito masculino por antonomasia del que se ha borrado toda referencia femenina que no sea a partir del recuerdo de las almas que penan dentro, José nota que la única ventana muestra al astro madre llamándolo a su libertad: "...la luna, casi llena, luminosa, exactamente del tamaño del cristal por el que se filtraba clamorosamente; [...] José sintió, sin poder evitarlo, que los ojos se le inundaban y le recorría, descendiendo por todo el cuerpo, una intensa felicidad.

[...] *acababa de encontrar la salida*".<sup>34</sup> La luna significa la posibilidad de resurrección, la salida del laberinto infernal simbólico bajo el cual se ha estructurado La Taberna. La única ventana visible en todo el lugar muestra al astro en pleno apogeo. José no puede dejar de mirarlo porque presente en la luna un influjo favorecedor. Este enamoramiento a medias materno y a medias erótico entre la luna y José continúa:

Era bellísima. Cálida cuando se adentraba en los ojos de José y esbelta cuando él le devolvía la mirada, fascinado por aquel vaivén que fluía entre ellos. De pronto notaba la suavidad de su propia piel y la llamada sensitiva a la que su cuerpo respondía con un alerta empujado hacia el gesto de la caricia y el tanteo a la búsqueda del lugar en que depositarla, dulce comienzo de un recorrido a cuyo término rodasen enlazados el ardor y la ternura, ahora una placidez sin límites, un enamorado deseo de sentir. [...] Aquel era el lugar y afuera estaba la libertad. La luna le llamaba y al otro lado del ventanuco aguardaba su libertad, aquellas calles de aquella ciudad que imaginaba soberbia bajo la luz de la luna. Aquella luna feliz.<sup>35</sup>

La entrada del sacerdote al baño proclama el fin de vínculo entre la luna y José. La aparición del religioso, la degradación del ambiente, el desvanecimiento de la ventana y la visión de la luna, permite interpretar la tajante terminación del erotismo en manos del pensamiento religioso. Este hecho es paralelo al recién citado fragmento de *El mercurio*, cuando Dopico adquiere la mentalidad católica ante la pareja que se besa en la calle. El capítulo tres "Una estación de amor" abre con un epígrafe de Robert Graves que da cuenta del mito agrolunar.<sup>36</sup> En *The White Goddess*, de donde proviene la cita, se lee:

---

<sup>34</sup> *El río de la luna, op. cit.*, p. 87.

<sup>35</sup> *Idem*.

<sup>36</sup> "...ella tenía un amante que era alternativamente la benéfica Serpiente de la Sabiduría o la benéfica Estrella de la vida, su hijo. El hijo se encarnaba en los demonios masculinos de las diversas sociedades totémicas regidas por ella, los que intervenían en las danzas eróticas realizadas en su honor. La Serpiente, encarnada en las serpientes sagradas que eran los espectros de los difuntos, enviaban los vientos. (...) El hijo Estrella y la Serpiente están en guerra; el uno sucede al otro en el favor de la mujer Luna, como el verano sucede al invierno y el invierno sucede al verano, como muerte sucede al nacimiento y el nacimiento sucede a la muerte.

In Europe there were at first no male gods contemporary with the Goddess to challenge her prestige or power, but she had a lover who was alternatively the beneficent Serpent of Wisdom, and the beneficent Star of Life, her son. The son was incarnate in the male demons of the various totem societies ruled by her, who assisted in the erotic dances held in her honour. The Serpent, incarnate in the sacred serpents which were the ghosts of the dead, sent the winds. The son, who was also called Lucifer or Phosphorus ('bringer of light') because as evening-star he led in the light of the Moon, was reborn every year, grew up as the year advanced, destroyed the Serpent, and won the Goddess's love. Her love destroyed him, but from his ashes was born another Serpent which, at Easter, laid the *glain* or red egg which she ate; so that the Son was reborn to her as child once more. Osiris was a Star-son, and though after his death he looped himself around the world like a serpent, yet when his fifty-yard long phallus was carried in procession it was topped with a golden star; this stood for himself renewed as the Child Horus, son of Isis, who had been both his bride and his layer-out and was now his mother once again. Her absolute power was proved by a yearly holocaust in her honour as 'Lady of the Wild Things', in which the totem bird or beast of each society was burned alive.

The most familiar icon of Aegean religion is therefore a Moon-woman, a Star-son and a wise spotted Serpent grouped under a fruit tree— Artemis, Hercules and Erechtheus. Star-son and Serpent are at war; one succeeds the other in the Moon-woman's favour, as summer succeeds winter, and winter succeeds summer; as death succeeds birth and birth succeeds death. The Sun grows weaker or stronger as the year takes its course, the branches of the tree are now loaded and now bare, but the light of the Moon is invariable. She is impartial: she destroys or creates with equal passion.<sup>37</sup>

El conocimiento erudito de Graves sobre materia mítica refiere al estado matriarcal de la Europa pagana donde existía sólo una diosa, madre de un hijo que también era dios (mito agrolunar). La diosa es una totalidad que abarca conceptos binómicos opuestos pero sintéticos como fecundidad-muerte, amor-terror, cielo-infierno, virginidad-procreación, de donde, en realidad se derivan todos los mitos gestores de sociedades. La diosa luna era una deidad trinitaria pues regía cielo, tierra e infierno, a partir de la simbolización de sus tres fases temporales: la luna nueva, la primavera, una joven muchacha; la llena, el verano, la mujer plena; y la

---

*El Sol se debilita o fortalece a medida que el año sigue su curso, las ramas del árbol están ora cargadas, ora desnudas, pero la luz de la Luna es invariable. Ella es imparcial: destruye o crea con el mismo apasionamiento." Ibid., p. 157.*

<sup>37</sup> Robert Graves, *The White Goddess: A historical grammar of poetic myth*, London: Faber and Faber Limited, 1971, pp. 387-388.

menguante invernal, la anciana bruja. Después de instalarse el patriarcado, el dios hijo y los demás dioses ocuparon su lugar. Graves afirma que el culto a la grandiosa luna persiste de forma fragmentaria en mitos posteriores, donde es representada por musas, gracias, sirenas, ninfas, etcétera. Incluso también por diosas de la tradición politeísta clásica como Venus, Diana o Circe. Después pasó al folclor de las sociedades en leyendas de brujas y hechiceras caza hombres, donde prevalece el sentido negativo y la pérdida del alma masculina a través del motivo erótico-seductor que lleva a la muerte: la *femme fatale*, la *Belle Dame Sans Merci*. Graves observa que toda poesía que valga la pena se inscribe también como reminiscencia de este culto. Con el epígrafe se reafirma que Guelbenzu tomará como estructura base el mito agrolunar, en particular el vínculo que hay con la serpiente, el mal y la complementariedad entre lo cíclico y la constancia del ritmo del astro. La luna será una constante referencia. A partir de este momento estará vinculada de manera recurrente a la mujer, en este capítulo y en el último particularmente, con Teresa.<sup>38</sup>

Aparece entonces un primer recuerdo de Fidel: una noche junto a Raúl, el mexicano, y David, otro de sus amigos, obligan a tres muchachas a desnudarse y desfilan alrededor del Taunus de Raúl, a la luz de los faros del auto. La escena alude a un acomodo ritual en sus elementos, la reiteración del paso de las mujeres

---

<sup>38</sup> De ahí que cuando Teresa se revela como la única mujer toda la parte simbólica se confirme: "...a todas las [mujeres] que he querido de veras se ha acabado superponiendo tu figura. No sé cómo lo has hecho [...] Yo era todas ellas, seguro, y ellas eran yo. Sólo que tú no sabías verme más que a mí." *Ibid.*, p. 318.

ante las luces y su marcha en círculo recuerda el ciclo lunar, también se ocultan y aparecen, las tres muchachas entre los claroscuros del juego luminoso de los faros y la luna: “seguía con fascinación el movimiento de sus pechos, de las nalgas, mientras pasaban y pasaban con el miedo pintado en el rostro [...] las tenían rodeando el coche con el temor asomando a los ojos, bailándoles los pechos alternativamente a la luz de la luna y de los faros”.<sup>39</sup> El recuerdo termina cuando cada cual escoge una muchacha para alejarse y dar rienda suelta a la pulsión erótica. No obstante, Fidel encuentra a su chica sumisa y la relación demasiado insípida, y experimenta un sentimiento de decepción: “...se sentía vacío, desolado, como quien ha perdido algo que deseaba mucho; no defraudado o cosa semejante, sino viviendo una pérdida, real como la angustia cuando se prende del estómago...”.<sup>40</sup> No hay una satisfacción real, pero cuando vuelve a su presente al lado de Teresa,<sup>41</sup> la luna es contemplada con su manto benefactor, asimilada a la felicidad, la belleza y la juventud:

Pensó si el recuerdo no habría llegado por el olor de los eucaliptos que llenaba el aire bajo aquella luna casi redonda, perfecta, plena, brillante como la vida, bajo la que reposaba ahíto y perdido en la felicidad. Aquella noche lejana también estuvo a la luz de la luna; la recordaba de a ratos, entre nube y nube, iluminando los cuerpos de las chicas desnudas, junto con los faros, pero no había levantado los ojos para mirarla, pues no le llegaba su imagen. Ahora, recortada en el cielo limpio, prendido de su fulgor, sabiéndola sobre el mar a unas decenas de metros de él, al otro lado de la ventana abierta, le pareció que se le metía al cuerpo al tiempo que lucía frente a él; y nunca hasta ese momento se dio cuenta de que podía nombrarla con una sola palabra que de pronto le llenó la boca: juventud. Y su propia juventud vibró de tal modo al sentirlo que no pudo por menos de cerrar los ojos y evitar su vista, tan asustado estaba de la magnitud de su

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>41</sup> Para tener en cuenta una cronología minuciosa y exacta de los hechos ocurridos en *El río de la luna* véase: “The Orderly Disorder of *El río de la luna*”, en: *Post-totalitarian Spanish Fiction*, Robert C. Spires, Columbia: University of Missouri Press, pp. 120-131

alegría y de la certeza de aquellos versos grabados hacía mucho tiempo ya, tan misteriosos entonces: *Primavera, gioventú del'anno/ gioventú, primavera de la vita*.<sup>42</sup>

La visión de la luna es una profecía del idilio que vivirá con Teresa durante ese verano. La luna-mujer-amante se inscribe en la figura de Teresa, justo después de que Fidel cae en la cuenta de este pensamiento, un par de imágenes terminan este apartado del capítulo: en primer lugar está el relato de cómo esa misma luna que Fidel contempla ha aparecido después de la lluvia y ciertas nubosidades y, en segundo, la visión de Teresa emergiendo de una alberca: "Miró a la luna como a una amante y se sonrojó, quién sabe por qué. Acababa de llover y tan sólo hacía una hora que el cielo se había abierto; primero las nubes se fueron haciendo jirones, ya en la noche, y la encapotada bóveda celeste fue dejando filtrarse entre ellas el color del cielo iluminado por la luna [...]. La imagen de Teresa surgiendo del agua, en la piscina de uno de los hoteles de Villalba, justo en el comienzo del verano, le sacudió tan vivamente como aquel día".<sup>43</sup> El empalme de estas dos imágenes deja ver la clara identificación entre Teresa con la divinidad lunar. Teresa es, en todo caso, la representación humana de la diosa luna. La advocación de la totalidad para Fidel, tanto en sentido negativo como positivo. Para Fidel no hay más realidad que Teresa.<sup>44</sup> Aun más tarde, otra noche de luna en ese verano recuerda la plenitud de la relación entre Teresa y Fidel: "El cielo era claro y

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 162 y 163.

<sup>44</sup> Ya la cita de Popercio con la que termina el capítulo lo anuncia: "*Para mí, ni amar a otra ni de ésta desistir es posible:/ Cintia fue la primera, Cintia será el final*". *Ibid.*, p. 213. Corresponde al poema I-12 de las *Elegías*.

estrellado y la luna, decreciente ya, aún debía ser muy luminosa y, sobre todo, debía *estar*, pasadas como eran ya las once y media”.<sup>45</sup> Hay que notar que la luna decrece ya, así como la relación de los enamorados, la fuerza ya no es de un erotismo carnal por completo, por ello de fondo está el jazz: “El drama del Hijo, el ciclo dramático de las estaciones y las fases lunares, finalmente no es más que la proyección mundana del «drama» sexual, cuyo símbolo más sublimado, más allá de las técnicas de herrería y las artes del fuego, es la música”.<sup>46</sup> La presencia de la luna implica de nueva cuenta el encuentro erótico, aquí representado por esa unión en el ritmo musical con la legendaria figura de Charlie Parker:

Y entonces apareció, detrás de la colina, de un color amarillo pero cálido y radiante. Él la vio primero y Teresa le miró abrazándole y en ese momento el condenado locutor francés calló y apareció la música y era él, el viejo y tremendo Charlie Parker, irguiéndose sobre las yemas de los dedos en los pistones, enamorado de la embocadura de su saxofón, íntegro y estremecido de ternura, tocando inolvidablemente para su chica *Lover Man*, sobre los años del mundo.<sup>47</sup>

En el capítulo cuatro, “Las mujeres de mi vida”, Fidel expresa aquello que lo enamoraba de Delia, su esposa mexicana y madre de su hijo, a lo que ella contesta: “Es porque me trajo la luna ¿sabes? Yo vine aquí con la luna llena”.<sup>48</sup> En verdad

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>46</sup> Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 345. “...podemos aclarar hasta qué punto las implicaciones sexuales estructuran la música por completo, sustentan el diálogo musical tanto en el dominio de los ritmos, que nuestros tratados de composición siguen clasificando en «femenino» y «masculino», como en el de la altura del sonido —el agudo es atribuido a las voces de mujeres y el grave, a las de hombres— y, asimismo, en los diferentes timbres de la orquesta. Puede decirse que, desde ese punto de vista, toda la música no es más que una vasta metaerotización. En el más alto punto es «cruzamiento» ordenado de timbres, voces, ritmos, tonalidades, sobre la trama continua del tiempo...” *Idem*.

<sup>47</sup> *El río...*, *op. cit.*, p. 184.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 298.

Delia simboliza la fecundidad, es otra faceta más de la divinidad lunar, madre y amante, su presencia permite dar cabida a la perpetuidad del ciclo.

Más tarde Fidel desde su presente, a punto de encontrarse de nuevo con Teresa, diserta sobre la *armonía* que vislumbró en su vida.<sup>49</sup> Es significativo que confiese: "...no supe franquear la puerta que conduce a sus dominios y ahora no soy capaz de reconocerla. Dicen que, en algún punto, la atraviesa el río de la luna. Para mí, al cabo de tanto tiempo, la llave es sólo un nombre: Teresa".<sup>50</sup> La presencia del símbolo formado por el río y la luna, aunado al concepto de armonía, resulta fundamental; además, este último nace de ideas musicales y poéticas, lo que también lo vincula al tema. Hay por tanto un ritmo en esa armonía de la vida, en algún punto el influjo lunar llega hasta ella. El símbolo del río contribuye a ver todo este sistema como ese flujo constante que a la vez no se repite en sus elementos, es decir, la fuerza del río no varía, igual que la luz de la luna, pero sí sus aguas (la idea heracliteana del tiempo), como las cambiantes fases lunares: "El agua sombría es «devenir hídrico». El agua que corre es amarga invitación al viaje sin regreso: uno nunca se baña dos veces en el mismo río, y éstos nunca remontan a su fuente. El agua que corre es la figura de lo irrevocable. [...] El agua es epifanía de la desdicha del tiempo, es una clepsidra definitiva. Este devenir está cargado de

---

<sup>49</sup> "...ella se nutre de nuestra vida, de la vida, es una pasión insondable y total [...] no he sabido volver a hallarla tan plena y eso me causa dolor y, en ocasiones, ramalazos de impotencia que me abisman al terror [...]. La armonía, finalmente, es algo que cuando uno la ha conocido ya no puede prescindir jamás de ella..." *Ibid.*, p. 299

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 299-300.

espanto, es la expresión del espanto.”<sup>51</sup> Fidel quedó envuelto en la corriente, en el río lunar que cruzó con su armonía. Sin embargo, ese instante se convierte en un recuerdo que el deseo persigue (así como la infancia), al que debe volverse, aun cuando sepa que no acabará bien:<sup>52</sup> “No sé si Teresa ha vuelto valiéndose de Delia o si he sido yo quien la ha llamado por medio de ella; porque si esto último es cierto, no encuentro lugar en mí que pueda soportar el daño inferido”.<sup>53</sup>

La siguiente referencia corresponde al enigmático personaje de la cicatriz con forma de media luna en la mejilla. En el capítulo dos lleva por nombre Pedro, y, recuérdese, aparece al final del mismo gritando de forma destemplada ante el abandono de una mujer: Teresa. La historia que cuenta la misma Teresa a Fidel sobre este respecto, dicta el abandono de tres hombres en sus manos, durante un solo año: su pareja que vivía en Minnesota, el hombre de la cicatriz que conoce en Madrid y el mismo Fidel. También es significativo que sean tres hombres, porque corresponden a las fases lunares, a la tríada que implica la deidad lunar. Por las apariciones de Pedro en el capítulo sobre José en La Taberna, y la mención que hace Fidel cuando llegan a la cafetería de su hotel (justo a la misma mesa donde el recitador ofrece el ritual del mito), se entiende que él acosa desde las sombras a Fidel, más tarde, le da muerte. Cuando Fidel refiere a Teresa haber escuchado en la historia del recitador sobre un hombre con esa particular cicatriz, ella no muestra

---

<sup>51</sup> Durand, *Las estructuras...*, op. cit., p. 100.

<sup>52</sup> Incluso poco después Fidel se pregunta “¿Acaso encontré realmente la armonía allí o sólo es un recuerdo malformado?” Guelbenzu, *El río...*, op. cit., pp. 302-303.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 301-302.

sorpresa: “—Era un brujo —afirmó con sencillez— el desconocido./ —Un mensajero, según sus propias palabras —contestó Fidel, imperturbable./ —Un mensajero... —contestó mecánicamente, como perdida en una llamada profunda, Teresa. Se repuso en un instante: —Sí, es una palabra hermosa y justa; sería un mensajero”.<sup>54</sup> *The harbinger of death*, Pedro, el hombre de la cicatriz, es el mensajero de la muerte. Su cara está marcada por el destino que debe cumplir, acata órdenes mayores que obedecen a una necesidad cíclica, esto permite el recomienzo del mito y para que de la muerte haya una resurrección: Fidel muere bajo el designio divino de la luna, pero da paso a una nueva generación de héroes lunares, simbolizada en su hijo con Delia. Después de despedirse para siempre de Teresa, Fidel es escoltado por la luna hacia su muerte, no sin antes imprecarla por el hado adverso:

Se hallaba en el centro de una soledad cósmica, como si el cielo entero se dispusiera ahora en torno a él, iluminándole. Alzó los empañados ojos hacia la espléndida luna y la contempló con desesperación —Tú —murmuró—, ¿qué quieres ahora? ¿Es a mí a quien señalas? ¿Tanto te satisface mi desgracia? Tú, sí que has visto mi felicidad ¿qué buscas ahora? ¿Soy acaso tu presa o vienes a reírte del miserable solitario?<sup>55</sup>

Esta queja ante el cielo y la diosa es una constante en la figura heroica. Entonces ocurre un cambio contrastante con la disposición de la luna, de benefactora muda a símbolo de la negatividad, su presencia implica la muerte, hay un acoso. La música, la misma pieza que en algún momento sirviera para llevar la sensibilidad de Fidel al máximo, para crearlo poseedor de la armonía, ahora se trueca fatal: “...le pareció que la luna se desplazaba apresuradamente hacia él, como si corriera

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 331-332.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 350-351.

a ver lo que sucedería. Las lágrimas acudieron con fuerza a sus ojos mientras el eco de Charlie Parker tocando *Lover Man* volvía como un cuchillo ciego y escondió la cabeza entre los brazos sollozando convulsivamente”.<sup>56</sup> Fidel se aleja de la fiesta hacia la playa, donde cree encontrar parejas en pleno trance erótico (la escena es paralela a la ya citada de *El mercurio* protagonizada por Dopico, sólo que aquí no hay juicio católico). Se adentra en un bosquecillo de eucaliptus.<sup>57</sup> Esta acción suele suceder como una transgresión mítica, el bosque es isomorfo del laberinto: es aquí donde Fidel es atacado por la figura misteriosa, seguramente Pedro, con un cuchillo. Incluso imágenes que parecen sacadas de un cuento de hadas se suceden cuando el narrador hace un símil entre los recuerdos y duendecillos del bosque, que se congregan en un círculo debajo de la luz lunar.<sup>58</sup> Al final, hay una estrecha relación entre la muerte y la armonía que Fidel sentía con Teresa. El entendimiento, aceptación y resignación devienen en anagnórisis de su circunstancia: en su destino estaba escrita aquella muerte:

Era como navegar a la deriva por el río de la luna, perdido y entregado, al igual que otro tiempo, en los brazos de Teresa, antes de los adioses. Y, sin embargo, no era Teresa lo que acudía, sino sensaciones habidas con ella, pero que moraban en él, como si en realidad el encuentro amoroso

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>57</sup> El olor del eucaliptus es una constante en la novela: en “En poder de los Eimuros” Fidel percibe dicho olor en su cuarto después de que su padre lo reprende golpeándolo; en “Una estación de amor” el recuerdo de las muchachas alrededor del coche es suscitado por el eucaliptus; y en la escena referida aquí antecede a su desaparición del mundo, en este bosquecillo en que lo hieren de muerte. Cabría anotar que la tapa que recubre el fruto de este árbol, a la que debe su nombre (en griego significa “bien cubierto”), tiene forma circular y su interior es de color blancuzco: otra reminiscencia de la luna.

<sup>58</sup> “Venían como duendes que, pasado el primer susto se descolgaran entre las ramas o emergieran de sus cuevas para acercarse, temerosamente primero, llenos de curiosidad después, a la figura caída en medio del claro del bosquecillo. Congregados en círculo bajo la luz de la luna, le observaban con una mezcla de simpatía y expectación.” *Ibid.*, p. 358.

con ella las hubiera sacado a la luz; y aunque trataba de recordarlas no eran ésta o aquella, no disponían de nombre con que nombrarlas; eran simplemente suyas, eran simplemente él.<sup>59</sup>

Fidel siente una influencia más grande que la de Teresa como humana, hay un ánimo por sentirse parte de un plan divino cuando reconoce dejarse a la deriva del río lunar, un encuentro con sí mismo que lo redirige a la imagen del Hijo primordial: él también es uno con la luna. Ella no lo abandona en su muerte, es hasta el último aliento que, por fin, puede pasar la estafeta a su hijo. La luminosidad lunar se queda hasta el final, invariable, dejándole una sonrisa tranquilizadora en la boca.<sup>60</sup> Este nuevo sentimiento benefactor se refleja en el despertar de la madre de Fidel y, más tarde, en el de Delia, justo después de dar a luz a su hijo:

...el encuentro con la luna esplendorosa y llena fue tan intenso que de inmediato comprendió que la fuerza provenía de ella [...] sus ojos seguían prendidos de la luna, reconociendo el rumor de su propio cuerpo en aquella hermosa e insondable fijeza; por eso su sangre y sus emociones se encendieron de pronto, con la profundidad y precisión de lo revelado [...] fue poco a poco desviando los ojos hacia su hijo. Estaba despierto y excitado, agitando vivamente las manos y encogiendo las piernas, como latiendo al límite de sus sensaciones. Y de una sola vez, como la raíz alimenta al árbol y el viento al fuego, entendió que la luna llamaba al niño; que sobre todas las cosas le llamaba. Que la luna le estaba llamando.<sup>61</sup>

Hay un vínculo entre Delia y la luna. Ella también es una herramienta humana de la divinidad lunar, el influjo es traspasado de la madre al hijo en ese contacto físico

---

<sup>59</sup> *Idem*. Esta idea de sentirse parte de un plan ya trazado se sigue cuando Fidel se cuestiona acerca del azar: "La noche anterior el mensajero había hablado del azar y esta noche el azar le había derribado como el ángel a Tobías, sólo que en este caso la caída devenía en muerte y, pese a todo, no hallaba rencor en su pecho con que afrontar a su vencedor. Y no lo hallaba porque, a fin de cuentas —y esto lo veía con absoluta claridad—, la victoria y la derrota eran tan indiferentes a su estado como el propio azar o como el propio sinremedio de su vida. ¿O acaso era el azar quien, precisamente ahora, se cargaba de significado?" *Ibid.*, p. 359.

<sup>60</sup> "...la luna estaba sobre él, entera. Un solo recuerdo que estaba lleno de todos le invadió como si se tratara de la belleza. Tornó a cerrar los ojos con infinita placidez. Una sonrisa tranquila le selló los labios" *Ibid.*, p. 362.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 366.

a través de la mano. El drama agrolunar se acentúa, existe entonces un progreso en el ciclo, una perpetuidad se gestiona con la muerte y resurrección de Fidel en su hijo. Hay un cumplimiento del tiempo cíclico, una circularidad que determina la perfección del mito, un vencimiento del tiempo y la muerte determinado por la novela misma. Guelbenzu reutiliza el mito, lo dota de contemporaneidad, y con ello se inscribe en el culto a la diosa madre y, a su vez, da cuenta de la vigencia mítica, actualiza la imaginación simbólica y ensalza su importancia.

#### **4.2 La serpiente: el mal y el tiempo cíclico**

Los símbolos teriomorfos, aquellos que refieren a animales, están muy difundidos tanto en valorizaciones negativas como positivas. Los bestiarios aparecen en todas las culturas y no es de extrañar que algunas consideraciones sean coincidentes de una a otra. Esta orientación teriomorfa de la imaginación forma una capa profunda dentro de la simbólica humana.<sup>62</sup> El hombre se inclina a animalizar su pensamiento, un animismo se dirige al símbolo animado, en este caso el animal.

---

<sup>62</sup> "...el Bestiario parece sólidamente instalado tanto en la lengua y la mentalidad colectiva como en la ensoñación individual." Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 74. "La imaginación siente con frecuencia, en efecto, la necesidad de medir sus fuerzas con animales. Nuestros recursos de ofensividad imaginaria son tan numerosos que necesitamos coleccionar los tipos de agresividad animal para conocernos bien dinámicamente." Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, *op. cit.*, p. 318.

Hay una asimilación entre la animación animal y los sentimientos humanos.<sup>63</sup> El psicoanálisis apunta que el símbolo animal es la figura de la libido sexual. Así con la serpiente se puede ver de forma elemental su simbolización fálica. Pero también hay en ella un dinamismo fugaz considerado a partir de su movimiento serpenteante; esto implica: "...una «discursividad» repugnante que coincide con la de los pequeños mamíferos rápidos, ratones y ratas".<sup>64</sup> Además la serpiente, igual que la luna, contiene una triple significación, simboliza la transformación temporal, la fecundidad y la perpetuidad ancestral.

La transformación temporal aparece a partir de la muda de piel que realizan los reptiles, a pesar de haber un cambio en la serpiente con este hecho persiste en ser ella misma, así se asimila a las transformaciones temporales lunares y entra en el bestiario lunar. Pero también la serpiente es el símbolo cíclico del *uroboros*: "la serpiente es el doble animal de la Luna, porque desaparece y reaparece al mismo ritmo que el astro y contaría con tantos anillos como días cuenta la lunación".<sup>65</sup>

También hay una asimilación ctónica: la serpiente es un animal que desaparece

---

<sup>63</sup> "...el animal no es más que el residuo muerto y estereotipado de la atención al movimiento vital". Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 77. De este movimiento puede vincularse la figura de la serpiente a la marmota aparecida en *El mercurio*. Bachelard, *La tierra...* *op. cit.*, p. 318.

<sup>65</sup> Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 325. "La serpiente de más arriba, es el espíritu universal que lo anima todo, que lo mata todo y que asume todas las formas de la naturaleza. En suma: es todo y es nada.» Por el arte de la separación, de uno se hacen dos «que tienen en sí el tercero y el cuarto». Es lo más volátil y lo más fijo, un fuego que todo lo quema, que todo lo abre y lo cierra [...] Cuece este fuego con fuego hasta que pare y obtendrás lo fijo más fijo que atraviesa todas las cosas, y cuando un gusano haya devorado al otro, saldrá el ser que muestra esta figura. Su nombre es *Ouroboros*. *Ouro* quiere decir en lengua copta Rey; *ob*, es la serpiente en hebreo." Abraham Eleazar, *Donum Dei*, Erfurt, 1735. Citado por Alexander Roob, *op. cit.*, p. 331. "En el anillo de *Ouroboros*, escribe Maier, los antiguos veían tanto «el transcurso de los años y el retorno al origen» como el comienzo del *Opus*, en el que se ingiere la cola húmeda y venenosa del dragón. Cuando éste muda totalmente la piel, como la serpiente, se obtiene la panacea de su veneno." *Ibid.*, p. 343.

fácilmente en las hendiduras de la tierra, dotándola esta característica de una carga simbólica, pues se regenera a sí misma con la muda de piel, y además puede descender a los infiernos y resurgir.<sup>66</sup> Así también se puede anotar su carácter frío que la vincula con la muerte. Para la imaginación no hay nada más frío que un cadáver. Entonces el *uroboros* se relaciona no sólo con el tiempo cíclico y la eternidad a la que conlleva, sino con la totalidad vital:

Todo va a cobrar vida si se busca en la imagen de la serpiente que muerde la cola el símbolo de la *eternidad viviente*, de una eternidad que es causa de sí, causa material de sí. Es necesario entonces llevar a cabo la mordedura a la vez activa y mortal en una dialéctica de la vida y de la muerte. [...]...el veneno es la muerte misma, la muerte materializada. La mordedura mecánica no es nada, es esa *gota de muerte* la que lo es todo. ¡Gota de muerte, fuente de vida! Empleado en horas justas, en la correcta conjunción astrológica, el veneno trae curación y juventud. La serpiente que se muerde la cola no es ya un hilo replegado, un simple anillo de carne, es la *dialéctica material* de la vida y de la muerte, la muerte que emana de la vida y la vida que emana de la muerte, como los contrarios de la lógica platónica, sino como una inversión sin fin de la materia de muerte y de la materia de vida.<sup>67</sup>

El *uroboros* es la totalización de los contrarios, y a su vez el ritmo de las facetas del orden cósmico, negativas y positivas. El segundo elemento de su triple significación la acota como símbolo de la fecundidad, esto a partir de considerarla como andrógino, ya que la serpiente es femenina y lunar pero también recuerda en

---

<sup>66</sup> "La serpiente es uno de los arquetipos más importantes del alma humana. Es el más terrestre de los animales. Es verdaderamente la raíz animalizada y, en el orden de las imágenes, es el vínculo entre el reino vegetal y el reino animal." Bachelard, *La tierra...*, *op. cit.*, p. 294. Aquí hay una asimilación con el dragón, misma que se hará en el cristianismo entre serpiente, dragón y el mal: "El dragón, que mora en estrechas grietas, encarna, según Michael Maier, los elementos tierra y fuego; la mujer, el agua y el aire. Tierra quiere decir de una parte, residuo de la destilación corporal; de otra, la «tierra virgen» de los filósofos, en cuyo centro se oculta la brasa del dragón, el fuego secreto." Roob, *op. cit.*, p. 340.

<sup>67</sup> *Ibid.*, pp. 312-313. "De aquí provienen las virtudes médicas y farmacéuticas adjudicadas al veneno de serpiente, veneno mortal, pero a la vez también elixir de la vida y de la juventud. La serpiente es entonces guardiana, ladrona o poseedora de la planta de la vida como en las leyendas semíticas, y el simbolismo ofidio alcanzará así al simbolismo vegetal de la farmacopea. Como un lugar de reunión cíclico de los contrarios, el *uroboros* es acaso el prototipo de la rueda zodiacal primitiva, el animal madre del zodiaco." Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 326.

su forma y marcha la virilidad masculina.<sup>68</sup> Finalmente es valorada como símbolo de la perpetuidad ancestral, dado que es guardiana del misterio temporal de la muerte. Al estar bajo tierra la serpiente obtiene el conocimiento espiritual de los hombres y así posee los secretos de la muerte y el tiempo: es dueña de pasado y porvenir:

La serpiente, "complemento viviente del laberinto", es el animal ctónico y funerario por excelencia. Animal del misterio subterráneo, del misterio de ultratumba, asume una misión y se convierte en el símbolo del instante difícil de una revelación o un misterio: el misterio de la muerte vencida por la promesa del nuevo comienzo. [...] Precisamente porque la Esfinge, el Dragón, la serpiente son vencidos, el héroe se ve confirmado...<sup>69</sup>

Aunque pueda verse como símbolo negativo en el mito heroico en realidad es positivo, ya que sólo así el héroe puede resurgir, la serpiente es el obstáculo y el enigma que el destino debe resolver y esquivar.<sup>70</sup> Queda claro que al igual que la luna, la serpiente abarca una gran cantidad de perspectivas simbólicas; para este estudio también será importante vincularla con el mito genético como el animal de la lengua rápida, la herramienta verbal del convencimiento y la seducción, el mal engendrado desde inicio en la figura del Lucifer. Si se recuerda lo apuntado por Graves en *The White Goddess*, también había arcaicamente una identificación entre

---

<sup>68</sup> "...la imaginación de los poetas viene a despertar el engrama milenario de la serpiente primera amante, y Jung cita poemas de Byron y de Mörike en los cuales el coito con el ofidio está claramente explicitado. Este «complejo de Cleopatra» es un «complejo de Jonás» sexualizado y en el cual el acento afectivo se desliza del reposo ginecológico en el regazo materno al puro goce sexual de la penetración." *Ibid.*, p. 329.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>70</sup> Este sentido se relaciona con la constante aparición de la serpiente en el árbol: "Acaso deba verse en esta reunión caducea la dialéctica de dos temporalidades: una, el ánima, emblema de un eterno comienzo y de una promesa bastante decepcionante de perpetuidad en la tribulación; la otra —la vegetal verticalizada en el árbol-basto—, emblema de un definitivo triunfo de la flor y el fruto, de un retorno, más allá de las pruebas temporales y los dramas del destino, a la vertical trascendencia." *Ibid.*, p. 330.

la figura del Hijo y Lucifer, la serpiente también es el hijo de la diosa luna: "The son, who was also called Lucifer or Phosphorus ('bringer of light') because as evening-star he led in the light of the Moon, was reborn every year, grew up as the year advanced, destroyed the Serpent, and won the Goddess's love".<sup>71</sup> Aunque en materia religiosa existe ya como una realidad distinta, el mal encarnado por la arrogancia del ángel más hermoso está estrechamente relacionado con la luna y la serpiente:

El dicho del Antiguo Testamento que condena a la serpiente seductora a comer tierra habría de encontrar un eco en toda la imaginación terrestre. Con ayuda del sueño, la serpiente se comerá toda la tierra, asimilará el limo hasta convertirse a su vez en limo, se transformará en la materia prima de todas las cosas. Una imagen que llega al rango de imagen primera se vuelve materia prima de la imaginación.<sup>72</sup>

La femineidad de la serpiente y de la luna se unen entonces a otro símbolo de fundamental importancia para la literatura de Guelbenzu: el mercurio. Los tres principios alquímicos: el mercurio, el azufre y la sal, responden a la tríada universal: madre, padre e hijo. La serpiente en su simbolización femenina es completamente asimilada al mercurio. Incluso en la representación clásica del caduceo mercurial se pueden ver dos serpientes entrelazadas, si bien no formando el *uroboros*, sí aludiendo a la totalidad cósmica.<sup>73</sup> Este esquema alquímico también

---

<sup>71</sup> Graves, *op. cit.*, p. 387.

<sup>72</sup> Bachelard, *La tierra...*, *op. cit.*, p. 309.

<sup>73</sup> "Estas son las dos serpientes fijadas al caduceo de Mercurio, de las que recibe su poder y la capacidad de tomar la forma que quiere [...]. Cuando se ponen las dos serpientes en la vasija de la tumba mortuoria, se devoran cruelmente una a la otra [...]. Mediante la putrefacción pierden su aspecto natural para adquirir otro más noble. La razón que me mueve a pintarte estas dos simientes (masculina y femenina) en forma de dragón es que su pestilencia es grande lo mismo que su veneno..." *Livre des figures y hiéroglyphiques (libro de figuras jeroglíficas)*, Paris, s. XVII. Citado por Roob, *op. cit.*, p. 332. Esta dialéctica totalizante entre lo masculino y femenino está presente también

se ha trasladado al mito genético: “Adán (Adamah en hebreo que quiere decir tierra roja) es el azufre; Eva el mercurio. Las serpientes del caduceo representan, en opinión de Fulcanelli, «la naturaleza cáustica y disolvente del mercurio, muy propenso a absorber el azufre metálico (la vara de oro)»”.<sup>74</sup> Por tanto el simbolismo mercurial encuentra cabida en la obra de Guelbenzu en varios sentidos. En *El mercurio* no sólo se alude a las características del metal: reflejante, con un poder de fragmentarse y unirse sin igual, sin bordes ni contención más que la propia; todo ello apunta a la propia obra y su construcción.<sup>75</sup> Como ejemplo véase este fragmento del soliloquio de Chéspir en que la imagen principal es ver el reflejo mercurial del cielo como toda una concepción del pensamiento contemporáneo existencial:

...la calma desciende sobre todos nosotros, desciende sobre los caminantes como viniendo de las estrellas, la chispa aurículoventrícula de los mataderos de la bóveda celeste. Sí, porque es la guerra de los mundos, lo que sucede allá arriba en el gran espejo, lo que sucede a partir de las farolas del alumbrado público, ante lo que agachamos el cuello y musitamos silenciosas la fastidiosa contrariedad de escalonarnos en medidas matemáticas la especie humana. De la misma manera cabe aceptar la posibilidad de que otro ser realice —boca abajo, según nuestra

---

en la tradición tántrica: “Las dos serpientes, que en esta ilustración tántrica simbolizan la energía cósmica, enrollan sus cuerpos en torno a un *lingam* (falo) invisible. La manifestación microcósmica de esta energía universal la llaman los hindúes *kundalini*. El flujo vital de la *kundalini* asciende a lo largo de la columna vertebral por el delicado canal central llamado *susumna*, hasta el centro del cerebro. A la izquierda de este último se halla el canal *lunar*, *idâ*, y a la derecha el canal solar, *pingalâ*. Los tres canales confluyen en la zona de las cejas.” *Bosohli*, hacia 1700. *Ibid.*, p. 333.

<sup>74</sup> *Le Mystere des cathedrales*, Paris, 1964, citado por Roob., *op. cit.*, p. 340.

<sup>75</sup> En la primera cita de Cesare Pavese, de las dos que conforman el capítulo “Cero”, puede verse ese sentido de fragmentación, para este caso en particular se menciona una repartición del dolor: “Hay un arte de recibir en el rostro los latigazos del dolor, que es preciso aprender. Dejar que cada asalto particular se agote; un dolor realiza siempre asaltos particulares, y procede así para morder con más resolución y concentración. Y tú, mientras él tiene los dientes clavados en un punto e inyecta allí su ácido, recuerda que debes mostrarle otro punto para que te muerda allí: así aliviarás el primero. Un verdadero dolor está hecho de *muchos* pensamientos; ahora bien, sólo se piensa un pensamiento por vez; sabe pilotarte entre los muchos pensamientos y harás reposar sucesivamente a los sectores doloridos.” *El mercurio*, *op. cit.*, p. 229.

imaginación antipódica— la misma operación, todos juntos a partir del reloj de pulsera y un automático encogimiento de los hombros. Comprendo que en algún momento deba yo pasear ante la atomizada lámina naranja de las altísimas farolas, cara al cielo, interrogando el azogue oscuro del espejo, la capa sombría, el mercurio, de forma que me autorice una respuesta escasamente luminosa, irritante con seguridad. Existes, luego piensa!<sup>76</sup>

Incluso hay también una sutileza simbólica que relaciona al agua con la naturaleza mercurial: “A pesar del verano el agua tiene un tinte gris metálico que produce frío”.<sup>77</sup> En consecuencia, el río también se vislumbra en la imagen de la serpiente, en su afluente y movimiento; su elemento acuoso cruza con la femineidad, como elemento menstrual y puede haber entonces una fatídica interpretación, la valoración negativa del tiempo y la muerte que construyen estos signos:<sup>78</sup>

Digo se canalizaba porque quiero también afirmar que no como agua, por ejemplo, sino canales de mercurio, el ahogo más horrible, sobre todo por su aspecto de absurdo que representaría morir así, quasi ciencia ficción. Pero el mercurio, absolutamente compacto, exacto, brillante, un juguete que puede volverse imposible de muerte, asumirme dentro y no ha sucedido nada, no ha transcurrido el tiempo, es la eternidad, lo inmutable. Se dilata o contrae con el calor y el frío, el querido citado metaloide pálido (mal citado) de Vallejo. El mercurio, un constante misterio con una sola idéntica cara, una constante fascinación, una perfecta fonética, palabra magicofonética, el azogue de los espejos, caleidoscópica sonoridad imaginativa.<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 206. Bajo estas premisas se puede ver cómo una red de símbolos forma la imagen del cielo mercurial, en él la luna como la mujer primordial y, escoltando a la diosa, las estrellas que persisten en su simbolización clásica de destino trazado.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>78</sup> “«Veis aquí fluir del desierto, bifurcándose su curso, la blanca agua lunar, que está hecha de la antigua materia que es el padre de todas las cosas.» Se trata en este caso de la peligrosa vía seca «que parte de lo grasiento de la tierra, del caos primordial. La otra vía (la humedad) parte de nuestro terrón negro, pesado y blanco; las serpientes que se arrastran por la tierra indican que la pitón (Mercurio) está en la vía seca que es muy venenosa, pero después de haber subido varias veces al monte (alambique), se convertirá en flor casi medicinal.» Abraham Eleazar, *Uraltes cehmishes Werk (Tratado de química muy antiguo)*, Leipzig, 1760. Citado por Roob, *op. cit.*, p. 328.

<sup>79</sup> *El mercurio*, *op. cit.*, p. 349. También hay una reflexión metaliteraria en la que Guelbenzu como personaje menciona la escritura de la novela que tiene el lector entre sus manos, aludiendo a una estructura en abismo que también puede vincularse con el esquema simbólico mencionado en su faceta de tiempo cíclico, donde autor y lector recomienzan y construyen juntos el texto: “Yo estoy sumergido en *El mercurio*, estoy en verdad escribiéndolo ahora en mi laxitud al sol, cuando bebo, duermo, ando, silbo, estornudo, braceo... ¿Qué importa la pluma o cómo sujetarse a las cuartillas? [...] Un cuerpo taraceado de importancia: la historia se continúa en dos palabras: *El mercurio*. ¿Qué le dijo el escritor a su sobre herida?: escribe y calla.” *Ibid.*, p. 311.

Ese dinamismo de los símbolos teriomorfos, así como la escena en la que se ve al ascensor bajo el influjo lunar, hacen ver en este elemento tecnológico una animalización, a veces personificación, de la misma muerte y el mal sino. En primer lugar porque el terror que experimenta Ernesto por el ascensor resulta de su animación, le sigue, lo acosa. El propio Chéspir en otro de sus soliloquios apunta esta incomprensible animación del ascensor. Su forma y uso adquieren características que pueden vincularlo con la serpiente: es un animal lunar, que puede bajar a los infiernos y emerger a la superficie a placer, su movimiento fragmentado por cada parada en los pisos lo vincula al mercurio, su carácter es terrenal, y sobre todo, invoca a la muerte, al designio adverso, incluso su cajón recuerda al féretro en posición vertical: “La dimensión de la muerte ceñida al fin a los objetos concretos. La muerte estribada en la miseria, la cabalgadura perfecta en la caja de madera que circula por el hueco central de las escaleras del edificio, la criatura asesina que sobrepasa su tablero de mandos e implora inútilmente la compasión de un pobre hombre aterrado”.<sup>80</sup> La muerte de Ernesto “en manos” del ascensor comienza con la locura y disolución de su ser, así como el mercurio disuelve el azufre; el episodio del ascensor no sólo adquiere un realce en su interpretación de absurdo, sino que llega más allá, a un nivel mítico en el que la masculinidad entra en pugna con la femineidad para dar movimiento a la

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 207. Esta animalización continúa en la inspiración de Chéspir, incluso la bóveda celeste está presente como materia mercurial. El ascensor está emparentado a las criaturas y a las cobras: “Vuelvo a perder un tiempo perfecto, yo lo recorro en imperfecto, claro, amando las criaturas (bueno), los ascensores y las cobras, aúno la bóveda pero a dónde las distancias si el universo ahora se emperra en mis uno ochenta. ¡Maldita tierra que necesitas de héroes!” p. 209.

temporalidad mercúrica, Basco apunta: "Dios mío, es el asco, ver cómo se desmenuza un hombre, un Ernesto, fuera definiciones, un ser humano, convirtiéndose en poco menos que una baba lacrimosa... ".<sup>81</sup> Las referencias a la animalización del ascensor continúan: "Allí reposa el monstruo, le doy unas palmetadas en la reja. [...] el ascensor está metálico, aburrido y tibio, recién despierto".<sup>82</sup> Hay un apartado que es de especial mención, en éste Ernesto parece ensoñar (ya que en realidad no duerme) con su vida antes del terror hacia el ascensor que lo tiene aislado en su apartamento. Se narra un día de su cotidianeidad desde una perspectiva un tanto sosa: una vida acomodada, lujosa, despreocupada. Pero más importante aún es que su ensoñación termina con un encuentro sexual, este aspecto erótico es el que censura su despertar a la realidad horrible ante el asedio del ascensor: "Sintió el pantalón del pijama húmedo: húmedo a la altura del vientre. Otra noche. El ascensor estaría esperándolo ya despierto, sabiendo cuándo se levantaba. Había decidido no salir de casa: le atacaba a todas horas. [...] Ernesto se tendió en cruz sobre la cama y luego se acojonó contra las sábanas. Volvió a sentir la humedad en el pantalón del pijama. Y ahora lloró, de pura mansedumbre".<sup>83</sup> Aunque la humedad en el pantalón puede inferirse como orina, es más lógico tomarla como una eyaculación, la pérdida de su

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 279 y 280. "De pronto los ascensores consiguen asediarnos, entrar en la caja es exponerse a la muerte..." *Ibid.*, p. 275. Hay que notar que en *El mercurio* ocurre también la humanización de una marmota, tanto en su comportamiento como en su suicidio: "...lavaba su cara de la misma manera que yo me he sorprendido lavándomela cualquier mañana antes de salir para las clases. En otras palabras: Era un gesto perfectamente humano." *Ibid.*, p. 268. Su agonía recuerda la situación atroz de Ernesto en su locura y a Basco como testigo.

<sup>83</sup> *Idem.*

elemento sexual es la que más dolor causa a Ernesto, es cuando siente de nuevo la simiente en el vientre que llora dócilmente. Aquí el terror que provoca el animal lunar, el ascensor, propicia un erotismo imaginado, ausente en su proporción física, pero que lastima en su dimensión de carencia. Poco después de que Ernesto vuelva a Madrid tras su hospitalización en un psiquiátrico, el terror del ascensor vuelve.<sup>84</sup> Jorge, sin embargo, no cree en lo que Ernesto ve. De hecho da por terminada su relación y le critica no haber afrontado el problema. Después, en paralelo con la noche que vive Dopico en el capítulo "Dos", hay una ausencia lunar.<sup>85</sup> En la noche fatídica el astro desaparece, esto parece indicar que la verdadera fuerza lunar se encuentra en el hecho y no en el influjo astral. También puede interpretarse como un abandono de la parte benefactora de la luna. En esta noche Basco obliga a Ernesto a enfrentar solo el terror del ascensor, dejándolo en la puerta de su edificio, entregándolo a su muerte, para que el animal-ascensor lo devore como lo indica el apartado final de la novela "Últimas indicaciones".<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> "Veo el ascensor caer, el tiempo caminando, caer abajo hacia su hueco de luz, hacia su sótano, hacia el infierno." *Ibid.*, p. 362.

<sup>85</sup> "La noche es tibia, recién estrellada. Hace calor y no tenemos luna". *Ibid.*, p. 364.

<sup>86</sup> "Parece ser que a la altura del cuarto piso el ascensor se precipitó en el vacío arrastrando consigo a D. Ernesto Buylla Sanchís, de veintitrés años de edad, natural de Madrid, que reside en este edificio, causándole la muerte instantánea al estrellarse contra el fondo del hueco." *Ibid.*, p. 400. Salta a la vista que el caso de Ernesto no es aislado: "En nuestra editorial de mañana nos ocuparemos debidamente de la situación alarmante que se está provocando con los ascensores en Madrid (este accidente es el octavo que sucede en el plazo de dos meses) y que requiere por parte de quienes se estimen responsables, todos los medios necesarios que permitan encontrar la solución para frenar esta trágica racha de sucesos." *Idem*. Lo de los ascensores ha pasado en varios puntos de Madrid, esto puede verse como un drama humano, no una condición aislada: otros individuos compartían las tribulaciones de Ernesto, así como las de Basco, el camino hacia la muerte es humano, no individual. Puede verse, además, la precipitación del ascensor como una reminiscencia del simbolismo del río y la serpiente: su trayecto y movimiento dibujan el flujo lineal que a la vez

Para terminar será preciso volver al *ouroboros*, ya que su aparición es fundamental para *El río de la luna*. Como se vio en el capítulo pasado, aparece de forma explícita en el anillo que el recitador se quita para comenzar con el ritual de enunciación del mito. La serpiente que come su cola está presente con toda su carga simbólica, el tiempo cíclico es una constante mítica, el anillo en forma de *ouroboros* remite a la reminiscencia lunar de la serpiente y se vincula también con esa especie de fracaso de los personajes lunares: José y Fidel. Ahora bien, la estructura de la novela también dibuja el *ouroboros* con los capítulos. El primero de ellos denominado "La serpiente comienza" es un preámbulo a la historia de Fidel, a partir del relato mítico-fantástico de José en La Taberna, esto tiene lugar una noche antes de la muerte de Fidel, por lo que el dibujo de la serpiente devorándose a sí misma se traza hacia el pasado, hacia el resto de la novela. El capítulo final se llama "El ojo de la serpiente". La muerte de Fidel marca el final del recorrido sobre la figura de la serpiente que la novela demarcó, al final se vuelve a su ojo, el nacimiento de su hijo bajo el influjo lunar determina la unión entre cabeza y cola. El simbolismo del *ouroboros* también está cargado por su forma mandálica y circular, por tanto vinculado a la aureola y la corona solar: "...el isomorfismo de la luz y de la elevación estaría condensado en el simbolismo de la aureola y la corona,

---

puede ser sinuoso, esto trae a la mente el hilo de Ariadna. Ernesto encuentra, de algún modo, su tribulación solucionada sólo en la muerte.

y estas últimas, en la simbología religiosa como en la política, serían la expresión manifiesta de la trascendencia".<sup>87</sup> La aureola entonces se transfigura en mirada:

Este deslizamiento de la luz, del halo luminoso, a la mirada nos resulta muy natural: porque es normal que el ojo, órgano de la vida, esté asociado al objeto de la visión, o sea, la luz [...] ...nos parece que una mirada se imagina siempre más o menos bajo forma de ojo, así sea un ojo cerrado. De todos modos, ojo o mirada siempre están ligados a la trascendencia, y esto es lo que comprueban tanto la mitología universal como el psicoanálisis.<sup>88</sup>

El ojo de la serpiente es esa mirada que vigila la perduración del mito agrolunar, la repetición perpetua que permite ese vencimiento del tiempo y la muerte y asegurar una trascendencia ascensional que remite a la luz. Esta reiteración se ve en la misma novela cuando a la mesa donde tuvo lugar el ritual del recitador, Fidel lleva a cabo otra vez el rito: toma el anillo de Teresa, dibuja una serpiente en un gesto automático a falta del sello del *ouroboros* en el anillo, lo posa junto al vino y le cuenta a grandes rasgos la anécdota de José.<sup>89</sup> Esta repetición mítica cumple su propósito en la muerte de Fidel y el nacimiento de su hijo con Delia. El *ouroboros* se dibuja también en la escritura, en el andamiaje de la novela y eso es una reiteración misma en que el símbolo reaparece en distintos niveles.

---

<sup>87</sup> Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>89</sup> "Ocurrió porque al observar a Teresa despojándose de su anillo de bodas a causa del calor, el anillo con el sello de la serpiente se visualizó ante él por un segundo; inmediatamente descubrió que se hallaban sentados a la misma mesa alrededor de la cual la noche precedente tuviera lugar el encuentro con el recitador. Teresa percibió el sorprendido gesto de Fidel, le interrogó con su sonrisa y fue el suyo un diálogo gestual, pues él tomó el anillo, la miró a través de él como si se tratara de un visor, dibujó la forma de una serpiente en el aire y lo colocó después junto al vaso de Teresa, así como las manos de ella en la misma postura del recitador: acompañando y protegiendo el vaso, precisamente un vaso lleno de vino. Después tomó asiento enfrente." *El río de la luna*, *op. cit.*, p. 331.

La mirada, el ojo de la serpiente, se concentra como una fuerza totalizadora de la que depende la desaparición, muerte y caída de José; tema que se vislumbra al final del primer capítulo cuando aparece la figura del Diablo:

Supo con toda certeza que no había errado; y también que la realidad no existía, que todo lo que para él tenía un valor, o el recuerdo de un valor, *estaba ya solamente* en aquella mirada soberbia, fundido en aquel crisol, tan sujeto a él como al aire que respiraba; y de nuevo no tuvo miedo sino calma; acaso aquello era, de todo lo conocido y vivido, lo más cierto; aquellos oscuros ojos radiantes que no expresaban calor o simpatía y a cuyo fulgor se abandonaba iluminado de razón y de firmeza, irremediablemente solo y sabiendo que bastaría con que el otro apagase su mirada para que él se precipitase a los cielos vacíos, al silencio total.<sup>90</sup>

Hay una identificación entre el Diablo y José a partir de esa mirada. Y por tanto la propuesta que hace es explicada por él mismo y desde su circunstancia.<sup>91</sup> José simplemente pide desaparecer, el Diablo se lo concede.

Esta aparición del mal encarnado en la figura del Diablo se vincula directamente con el personaje alegórico de Leonardo en *Esta pared de hielo*. Su primera aparición ante Inmaculada es a partir de la duermevela en la que ésta se encuentra tras la muerte de Julián. Salta a la vista la caracterización del personaje en aspecto físico: "...entonces lo que vio fueron los ojos chispeantes, la nariz afilada, la finísima perilla, el entrecejo burlón y el cabello planchado desde lo alto de una frente

---

<sup>90</sup> *Ibid.* p. 100.

<sup>91</sup> "No puedo hacerle favor alguno, pues no me está permitido, ya que si lo hiciera dejaría de ser yo y yo no puedo dejar de existir. No puedo sentir compasión o misericordia y nada puede moverme a piedad, pues esos son atributos que los hombres atribuyen al espejo del dios y en cuyo nombre violentan a la naturaleza de la vida. Puedo ofrecerle algo, pues su caso es inhabitual en este lugar de casos habituales. —Sus ojos hablaban con la precisión de sus palabras y las guiaban—. Si expresa un deseo que no comprometa o niegue cuanto le he dicho, lo cumpliré." *Idem.* El Diablo objeta estar ahí por una confusión, en todo caso se refiere a su afrenta contra Dios, y se identifica en esto con José: "resulta desagradable no estar en el lugar que a uno le corresponde", agrega.

despejada e interesante".<sup>92</sup> Coincide con la de *El río de la luna*: "Era un hombre de mediana edad, piel tostada, manos largas y finas, alto atractivo, si bien de una atracción distante hasta cierto punto, y nada circunspecto. Lucía perilla y bigote perfectamente recortados y peinaba el cabello hacia atrás".<sup>93</sup> Guelbenzu decide utilizar el estereotipo clásico de la representación del Diablo en su forma humana. Leonardo habla más tarde de sí mismo y hay más referencias a su naturaleza maligna:

La mayor parte de mi vida la paso viajando, con excepción de los sábados que me ocupan determinadas ceremonias. Yo soy inmensamente curioso, o mejor sería decir que lo he sido, pues para que la curiosidad se active es necesario que reciba estímulos y, desgraciadamente, éstos son cada vez más residuales.

—Pues— dijo ella interrumpiéndole, picada por la curiosidad—, ¿qué es lo que usted busca?

—Almas —contestó el desconocido tranquilamente—. Almas.<sup>94</sup>

Las ceremonias de los sábados son referencia al *Sabbath*, el aquelarre, la noche del diablo, llamado así porque el séptimo día, según el Génesis, Dios descansa, oportunidad perfecta para que el mal se manifieste en su ceremonia tradicional. Leonardo deja saber a Inmaculada sobre su interés en el alma de Julián. Guelbenzu critica la decadencia de almas de "calidad" en el mundo contemporáneo, donde no hay apasionamiento real sino sentimentalismo banal.<sup>95</sup> En opinión de Leonardo, este fenómeno se debe al intento de imitar a Dios. Acusa al hombre de no poder crear formas que no haya visto con anterioridad, es decir, sabe de la

---

<sup>92</sup> *Esta pared de hielo, op. cit.*, p. 14.

<sup>93</sup> *El río de la luna, op. cit.*, p. 97.

<sup>94</sup> *Esta pared...*, *op. cit.*, p. 39

<sup>95</sup> "Ya no hay almas interesantes y de eso me quejo. O, si las hay, y las hay, se encuentran confundidas entre una multitud de almas parvas y banales, de modo que buscarlas y encontrarlas es un trabajo tan decepcionante y tan poco agradecido que puedo decir que he perdido actividad." *Ibid.*, p. 49.

preponderancia del pensamiento racional-positivista sobre el de la imaginación simbólica:

...puesto que el hombre es incapaz de inventar formas que no ha visto previamente, está admirablemente dotado para reproducir infinidad de variantes de las ya existentes y, en este caso al que ahora nos ajustamos, el de la aviación comercial, estoy convencido de que tanto vuelo responde al deseo de imitar la ubicuidad divina, ese deseo de estar en todas partes, en el caso de Dios, es una realidad. En fin, sea por lo que sea, la simulación resulta ser en todo caso decepcionante...<sup>96</sup>

Leonardo plantea, con este contexto, la situación del maletín a Inmaculada y deja claro que él tuvo que ver con aquella tentación.<sup>97</sup> El Diablo esperaba que Julián aceptara o hiciera algo con el dinero, sin embargo, sólo tiene entendido que desapareció. Ante la negativa de Inmaculada por contar exactamente lo sucedido con el dinero, Leonardo comienza a desesperarse: "Yo, que tanto sé, busco una respuesta a un enigma ante el que se detienen toda mi sabiduría y todos mis poderes. Realmente —añadió en un aparte— Dios la pifió bien cuando puso al hombre y a su pareja en el Paraíso desde entonces no ha dado una y no hay desastre, sobrevenido o devenido, que supere a este primero".<sup>98</sup> Esta referencia es en particular fundamental para entender que Leonardo simboliza la serpiente, la seducción por medio de la labia, del mito genético; Inmaculada, a su vez, a Eva. No obstante, el poder del conocimiento lo tiene la mujer. No es la serpiente la que miente y envuelve para que la mujer actúe, sino la mujer la que lleva la batuta, la

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>97</sup> "Pero le digo, que en cierto modo, yo no fui ajeno al hecho de que llegara a sus manos, aunque no pueda precisar nada más [...] yo fui quien de manera directamente indirecta puso en marcha el mecanismo que permitió que el maletín con el dinero llegara a sus manos. En realidad, el dinero pertenecía a su padre." *Ibid.*, pp. 104 y 113.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 168.

que está consciente de que miente y de que Leonardo sabe que miente. Inmaculada se resiste pero al fin confiesa que Julián quemó el dinero. Este hecho decepciona al Diablo, ya que no alcanza a vislumbrar las verdaderas razones de tal acto, en todo caso, cree una cobardía e insensatez la acción de Julián. Esto hace que explote en una nueva crítica hacia la falta de héroes, cosa que, como se ha visto, es una constante en Guelbenzu:

Tránsito de superficie, mi querida amiga, nadie se decide hoy a bajar a los infiernos. La gente selló la puerta del infierno confiando en aquello de que «ojos que no ven, corazón que no siente» y, añado yo: ni mente que se extravía. Ahora viven una vida de ficción y convierten lo insustancial en modelo de convivencia única, así que, ¿para qué necesitan las historias si ellos mismos se han convertido en protagonistas con un mínimo costo y un mínimo esfuerzo? «!Dejemos el infierno para quien le guste sufrir!» [...] ¿bajaría al infierno conmigo?: es el lugar de las verdades y las verdades queman, pero también suben, juegan y embriagan como la danza de las llamas más altas. Así era la vida antes. ¿Para qué, pues, molestarse en bajar hasta allí un alma si lo que hará es fundirse en su propio pánico apenas abra los ojos? Ya no hay nervio ni temple para descender al fondo de la existencia, querida amiga, ya no hay Orfeos ni Lancelots.<sup>99</sup>

Leonardo también da cuenta del ánimo humano por tratar de vencer a la muerte, esto cuando critica las pasiones menores: “Yo sólo negocio las grandes pasiones, las que se corresponden con las almas grandes, esto es: el amor, el odio, la venganza. Las pasiones pequeñas (la misericordia, la compasión la piedad...) no son sino meras desviaciones troncales de la invención religiosa, a la que los humanos han recurrido para enfrentar el único asunto que los descompone: la muerte misma, la negación absoluta”.<sup>100</sup> Como reelaboración del mito genético no podía faltar el elemento sexual en la ecuación. Entonces el nombre de Inmaculada, sin mácula, que nadie ha manchado, adquiere su real importancia, pues después

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 243.

del incidente del maletín, fue tanto su enojo y desconcierto que dejó de acostarse con Julián, hay un arrepentimiento de este acto: “No volvimos a acostarnos nunca más y él se resignó, [...] sólo encontré esa manera de recriminarle que hundiera mi vida en la vulgaridad cuando al fin podíamos haber salido de ella [...] Yo le negué mi cuerpo y me negué a mí misma. He machacado veinte años de mi vida, ésa es la verdad”.<sup>101</sup> Por tanto, el castigo no se da por el pecado sexual, por la iniciación erótica, sino, con una reversión de flujo, por el cese de la acción sexual. Mientras tradicionalmente en el mito del Génesis se entiende el descubrimiento humano de la sexualidad como impureza que debe condenar al hombre fuera del paraíso, en *Esta pared...* el dinero es la tentación que Julián rechaza por venir de una serie de crímenes atroces. Julián evita mancharse con la sangre que simboliza el dinero obtenido por su padre (recuérdese que vendía pasaportes falsos a judíos y luego los delataba, cobraba a ambos bandos); vence la tentación, tal vez al mismo Diablo y, no obstante, Inmaculada, tal vez por no saber cabalmente los hechos, niega su ser erótico a su esposo como consecuencia. Si bien la serpiente puso de algún modo el dinero como tentación, en la novela de Guelbenzu sólo quiere enterarse, no es más que un observador del drama humano, una zona que se escapa por completo a su entendimiento.

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 256.

## CONCLUSIONES

Guelbenzu busca, de forma recurrente, enriquecer los rasgos narrativos, lingüísticos y temáticos de su literatura (con ello la española y universal), tanto a partir de la combinación única de artificios literarios como con una minuciosa planeación y ejecución del andamiaje novelístico, en el cual contenido y forma son uno solo. Su poética se inclina por una construcción minuciosa, primero apoyada por el monólogo interior, después en la técnica dialógica, que permite formular una dimensión histórica, decantada mediante la individualidad de sus personajes, con un fin crítico y reflexivo.

La narrativa de Guelbenzu plantea una visión contemporánea que se supedita a una identidad compartida generacionalmente, un desengaño y enojo frente a las circunstancias del mundo presente. Por medio de la mente alienada (por ejemplo con el alcohol o el jazz), representa un retorno a la verdad de la imaginación, que apela a una constelación de mitos y símbolos determinantes para el hecho literario. Así, retoma y adapta la tradición literaria para transformarla desde dentro.

Tras haber realizado el análisis de las tres novelas, se puede concluir que Guelbenzu construye su poética mediante el uso recurrente de mitos y símbolos. Para ello su narrativa parte de tres construcciones míticas principales: el mundo de la infancia, el descenso a los infiernos y el mito agrolunar. Su narrativa es una aproximación al material onírico, a la ensoñación en términos bachelardianos y,

por tanto, comunica lo que acontece en la imaginación simbólica mediante imágenes creadoras. Éstas no se forman completamente a partir de la percepción, sino que se transforman desde el horizonte personal creativo, de este hecho procede su escritura. Con ella el ser se hace palabra y el hombre se sobrevive a él mismo.

Guelbenzu usa las imágenes arquetípicas como un acercamiento del hombre al conocimiento de sí mismo, pues subyacen a su naturaleza; las escudriña de forma recurrente y no a la ligera, consciente de que conllevan una verdad ontológica milenaria mostrada a través de los símbolos. Por ello su poética les confiere suma importancia a estos últimos, pues los entiende como revelación de lo inefable, como una gnosis. Con este conocimiento, usa la flexibilidad simbólica para representar pequeñas epifanías que salvan distancias y huecos en la comunicación y la abren a posibilidades infinitas; esta construcción mítica y simbólica da forma al imaginario personal que acerca al ser humano a la verdad sobre su permanencia en el mundo, tanto de forma individual como colectiva.

Al seguir esta premisa la poética guelbenzuniana retoma el mundo infantil en su función arquetípica, pues para el ser humano como individuo simboliza su comienzo en el mundo; equipara así a éste con el principio de los tiempos propio del mito. Debido a ello la imaginación simbólica lo transforma ya que desde este comienzo se desarrolla y trabaja la identidad. Según varias teorías psíquicas (la de Bechterev, por ejemplo) el acontecer individual es reflejo de la infancia. Guelbenzu

concuerta con ello y ve la infancia como ese inicio primero que apunta a la presencia de todas las sensaciones y experiencias desestructuradas en una especie de caos al que se ha llamado absoluto primigenio.

Debido a ello su poética plantea un regreso a la infancia pues las imágenes simbólicas creadas por esta etapa devienen en la resonancia poética e imaginante a través del lenguaje. Mediante dichas imágenes, Guelbenzu remite a un estado inconsciente que alude no tanto a una escatología sino a una posible reconciliación con su génesis personal y humana, simbolizada por el absoluto primigenio. Por tanto, sus personajes tienen conciencia y experimentan sufrimiento ante la pérdida del ámbito infantil, esta angustia determina y lacra su demás vida, así como provoca un afán de volver al resguardo de ese entorno, como evasión del mundo adulto, el cual es visto como una amenaza flagrante y recurrente, simbolizada, por ejemplo, con los eimuros.

Guelbenzu identifica un enfrentamiento del mundo infantil con el adulto y lo emparenta con la lucha de la ficción propia de la imaginación simbólica contra la realidad perceptible y lógica adquirida por una conciencia racional (vigilia vs. ensoñación). Este proceso queda simbolizado gracias a la creación de un mundo propio infantil que cumple la función de proteger al niño del entorno adulto, mismo que será anhelado desde la adultez pues presenta una libertad moral y existencial. Por ende, declara un choque entre ambas perspectivas que da movimiento y sentido a las circunstancias narrativas. Si bien hay un principio

imaginante que mantiene al hombre en el mundo, en el adulto hay una conciencia plena de esta capacidad, en cambio, en el niño está ahí de forma natural, en ese absoluto que contiene toda la gama de sensaciones y sentimientos en forma prístina al que el adulto añora volver con un melancólico deseo. La poética de Guelbenzu apunta a entender el mundo infantil como un mito personal que reviste al hombre adulto de una identidad particular como individuo, pero compartida como colectividad (pues todo hombre fue primero niño). La apreciación o desprecio de la infancia, en la obra del autor, se atribuye a la experiencia mnemónica del absoluto primigenio desde la adultez, pues para el niño dicha diferenciación es prácticamente nula.

Para la poética que se describe el mundo infantil está en decadencia, pero, vivido de primera mano, se enaltece como un pasado en común que responde a características genéticas y míticas, sea valorizado de forma negativa o positiva. Para el niño todo es simple y complejo a la vez, habita el mundo desde un estado primigenio que no puede encontrarse en ninguna otra parte.

Los personajes de Guelbenzu experimentan el conflicto ante la pérdida de este carácter infantil cuando se introducen, a regañadientes, en el mundo adulto. Desde este punto sólo pueden observar de forma enigmática el pasado infantil como irreversibilidad temporal y cercanía de la muerte. No obstante, este anhelo funge como una función curativa que ejecuta la memoria a través de la palabra y el recuerdo (la literatura misma), si se pierde, el sentido de la vida corre peligro, pues

la dimensión creativa que la imaginación simbólica ofrece queda nulificada; entonces se debe enfrentar una existencia insensata que termina en olvido.

Dicha pérdida del mundo infantil es una constante en la poética guelbenzuniana, equiparable a la pérdida genética del paraíso. Guelbenzu vislumbra como un paliativo vital la creación mítica a partir del recuerdo perceptivo del niño. La imposibilidad de retornar al mundo infantil desde el recuerdo es concebida como una experiencia cercana a la muerte que Guelbenzu no duda en denunciar a cada novela. Por ello que plantee dicho regreso desde la perspectiva literaria, al crear la circunstancial infantil y aludir a ella de manera recurrente.

La poética del autor usa esta imposibilidad de la remembranza infantil como exponente de la pérdida del nivel simbólico humano, pues confiere una aceptación de la temporalidad y, por tanto, de la muerte, elementos contra los que la imaginación simbólica lucha. Este proceso vence al psiquismo humano y lleva al individuo a una existencia vacía que finaliza con una muerte anónima y absoluta.

En la poética del autor la angustia ante el tiempo y la muerte se representa mediante los símbolos teriomorfos (como los eimuros), mismos que se funden con la imagen del entorno adulto creada desde ese mundo propio infantil. Para Guelbenzu entrar al orden adulto implica la pérdida definitiva de esa realidad íntima e imaginativa del niño, pues fija la conciencia temporal y mortal del individuo.

Durante este proceso hay una crítica que se extiende a la identidad española conformada, tanto individual como colectivamente, a partir de los principios católicos. Guelbenzu, desde el horizonte de la imaginación simbólica, plantea a la infancia como principio del desencanto religioso experimentado por su generación. Así las normas morales católicas aparecen también como una vuelta a la imposición del pensamiento adulto en el mundo infantil. A través de su narrativa el autor encuentra, desde la infancia, fallas en el mundo vinculadas a la instrucción religiosa con los jesuitas, sin embargo, sin renegar, agradece haber conservado ese mundo de fantasía alterno al real que él mismo ha creado a partir de la mentira y el fingimiento, el principio creador de toda literatura.

Con el pasado infantil como base, los personajes de Guelbenzu también se ciñen a una estructura mítica que contempla el descenso a los infiernos, pero su tratamiento no implica la resurrección ni la vuelta al mundo de los vivos que el héroe experimenta en la concepción clásica. Para Guelbenzu es importante notar que el mito nace de las imágenes arquetípicas de la imaginación simbólica y por tanto ayuda a exorcizar la angustia ante el tiempo y la muerte. La flexibilidad en la red simbólica con la que retoma el arquetipo del descenso, le permite encontrar tanto las imágenes de la intimidad que convierten a la noche en benefactora, como las atroces fauces de los peligros ctónicos del infierno.

Dentro del esquema analizado se encuentra que la poética de Guelbenzu retoma la catábasis o descenso a los infiernos en su conformación arquetípica y construye a

partir de él un nuevo mito adaptable a las características del ámbito contemporáneo. La reinvención del mito aparece cuando se apropia de los elementos característicos de dicho episodio mítico clásico para llevarlos a un esquema presente en el cual la resurrección posterior al descenso se elimina, convirtiéndola en caída y, más tarde, en perdición y olvido, después de que los personajes sufren una muerte insignificante o una simple desaparición. El único triunfo salta hacia la realidad, pues esta nueva variante del mito tiene cabida como hecho narrativo en la creación literaria, en todo caso, es el autor quien probablemente encuentre las armas necesarias para desafiar la muerte y el tiempo a través de la escritura. Guelbenzu construye personajes ante circunstancias que pueden interpretarse como heroicas, pero sólo para hacerlos fracasar en pro del mito (y de la renovación de un ciclo, como ocurre en los mitos lunares). Sus personajes son entes contemporáneos en situaciones de proporciones míticas, pero no hay nada heroico en ellos. El fracaso del héroe que no lo es tanto aparece como un sacrificio que vincula la circunstancia ficcional con el valor mítico real, es decir, los personajes desaparecen en el descenso (Elpenor), pero el autor resurge de él con su obra (Ulises).

Guelbenzu usa símbolos que rodean al ritual de la pronunciación mítica para realzar el carácter sagrado de ésta. Su poética encuentra en el binomio oralidad-escritura la significación precisa del mito. La construcción mítica toma en cuenta las implicaciones rituales, la fuerza de la palabra en su dimensión sagrada, ya sea

perdurable en el papel o en su carácter pronunciable y musical. Así quedan ambos recursos, tanto el oral como el escrito, adheridos a la imaginación simbólica, para desnudar los diversos mecanismos literarios que revivifican la palabra y la convierten en mito.

Así también emerge un sistema ritual en varias de sus imágenes donde símbolos como el viento, el vino y el uroboros (la serpiente) intervienen bajo la constelación del semantismo lunar. Incluso junto con la recitación del mito se ofrece la variante fijada textualmente, como una versión definitiva, la que el lector sostiene en sus manos: la novela misma. Así, sus personajes están dentro del ámbito escritural, esto permite dinamitar y problematizar la literatura desde dentro.

También la poética guelbenzuniana retoma la realidad histórica contemporánea de España para construir la realidad del mito. Desde el descenso convertido en caída puede criticar las condiciones del entorno histórico. Para ello echa mano de la transformación de un mito (el descenso de Ulises al inframundo, el agrolunar o un cuento de hadas) para simbolizar la circunstancia individual de sus personajes, mismas que se extienden a toda una generación.

El mentor, elemento fundamental en el descenso, también es trastocado por el ajuste que hace Guelbenzu al mito, pues lo inclina hacia una negatividad que hunde y colabora al fracaso de los protagonistas; la función de guía continúa pero para asistir en la caída del personaje principal. La figura del mentor contrasta con el carácter del héroe que no lo es tanto; como resultado hay un choque de

perspectivas que confiere a su poética un movimiento discursivo. Así se reconstruye el mito en su dimensión simbólica, ya sea mediante el juego autor-personaje, la recurrencia de guías alienados o el barquero estático e indiferente.

Junto a la figura del mentor Guelbenzu también erige el ámbito del descenso, el cual se advierte como una noche redentora, madre que solventa la angustia del viaje y el miedo a convertirse en caída, pero también, por bondad de los símbolos, puede convertirse en laberinto desesperanzador en el que los protagonistas deben perderse, símbolo del infierno mismo en el que ya se encuentran. La música aparece entonces, dentro de su poética, como fuerte condición para que el hombre pueda tener acceso a ese estado paroxístico que lo acerca a su origen en el mundo, en particular el jazz, que a través de la improvisación pone al hombre en contacto con la creación más prístina.

La poética de Guelbenzu vislumbra como fundamental el entorno en que se desarrolla la reconstrucción del mito de la catábasis, pues dicho entorno se funde con símbolos e imágenes de la intimidad con los que se completa la constelación simbólica que requiere el arquetipo del descenso. De este modo actualiza una serie de símbolos que refuerzan la experiencia del descenso: el laberinto (la ciudad, la taberna y el juego de los espejos de una feria itinerante), la gruta (los bares), la música (jazz y blues) y la noche como manto que acoge a todos los anteriores.

Para finalizar cabe mencionar que en las tres novelas analizadas la constelación simbólica de la luna rige la narrativa guelbenzuniana. La poética del autor

actualiza el mito agrolunar, usa a la luna, junto a la mitología que la circunda, como base para crear su narrativa. La luna aparece como elemento fundamental de la femineidad debido a su fuerte relación con el ciclo menstrual y por tanto símbolo de la muerte, pues representa la amenaza de la irreversibilidad del tiempo, a su vez aparece como regidora del ciclo vegetal y germinativo. De este modo el río es una reminiscencia de la luna, pues la concepción heracliteana también lo vincula al peligro del tiempo irrevocable. Astro tanto nefasto como propicio, la luna rige la noche benefactora y atroz, plurivalencia de donde surge el andrógino del que deriva el mito agrolunar que Guelbenzu pone de trasfondo a su obra. Aquel en que el héroe, hijo y a la vez amante de la diosa luna, debe morir para su posterior resurrección. Este mito en particular tiene como característica utilizar los valores negativos hacia dentro del relato, para que su efecto positivo se dé fuera de él. La figura del Hijo es en particular importante pues representa el absoluto, por ello la alquimia lo vincula a Hermes-Trismegisto y en particular al mercurio, resultado de la *conjunctio* alquímica que vence a la muerte y prevalece a través del tiempo. Así, la luna surge con sus amplias significaciones, las cuales pueden verse a partir de un principio sintético de opuestos: la atrocidad del tiempo frente a la esperanza de resurrección. En su significación no hay una separación tajante entre elementos opuestos, sino una reconciliación, una unión primordial que se traduce en la ya mencionada *conjunctio* alquímica.

Guelbenzu vincula, como se hace de manera frecuente, lo femenino a lo lunar debido al ciclo, éste, a su vez, da la idea de flujo, por tanto el agua (el río en particular) y la luna quedan unidos a la noche mediante las aguas subterráneas simbolizadas por el menstuo. En la narrativa de Guelbenzu hay una identificación flagrante entre los personajes femeninos y la diosa luna: todas las mujeres son una sola mujer construida a partir de las reminiscencias de la diosa luna. El drama lunar no es sino el drama sexual y del amor con su símbolo más sublimado que es la música, de ahí la importancia que la poética de Guelbenzu le confiere a ésta.

La poética del autor utiliza a la luna como una presencia cargada en su dimensión sexual, temporal y fatal. El influjo lunar es constante esté presente o no el astro de forma explícita. La obra de Guelbenzu propone el juego del claroscuro lunar para simbolizar el mostrarse para luego ocultarse, así queda referido el ritmo temporal entre vida y muerte en el cual se desenvuelven los héroes marcados por la luna, incluso físicamente, alrededor de la idea heracliteana del tiempo, el ciclo se repite pero también avanza en la Historia. Este héroe lunar que crea la poética guelbenzuniana, el héroe que no lo es tanto, sigue un plan trazado que lo llevará a la muerte, a la caída y sólo en su estirpe podrá encontrar una especie de resurrección (ya sea con un hijo o con el producto literario mismo). La luna rige su destino, gracias a ella muere, gracias a ella, vive.

Guelbenzu utiliza el símbolo ofidio, también analizado en las novelas, para acentuar la importancia del mito agrolunar, pues la serpiente es el animal lunar

por antonomasia: su carácter frío la vincula con la muerte, la dimensión temporal se ve en la forma cíclica en la que se deja ver (casi siempre por las noches) y el cambio de piel, así como el símbolo mandálico del *ouroboros* (también una unión de contrarios) la relaciona directamente con la temporalidad cíclica.

La serpiente representa un triple movimiento simbólico: tiempo, fecundidad y perpetuidad ancestral, esto se representa con el *ouroboros*, la dialéctica entre vida y muerte, que podría verse como otra representación del hermafrodita, por ello que el caduceo mercurial presente a las dos serpientes entrelazadas. También considera a la serpiente a partir de su relación con el inframundo, y por tanto queda ligada de manera permanente al mal, a aquello que debe vencerse y, por consiguiente, al diablo.

En la poética de Guelbenzu existe una presencia del animal lunar ya sea en símbolos estáticos de manera directa (el anillo, la misma estructura de la novela), en la animalización de objetos que significan tentación, caída y muerte (el ascensor), o en el personaje alegórico del Diablo (Leonardo, el regente de la Taberna). Todos ellos remiten de un modo u otro a la prueba del héroe, pero también a la fatalidad del tiempo.

El autor también actualiza el mito genético, al poner a la serpiente como testigo del castigo que la mujer (luna) da al hombre al negarle su cuerpo, en una reversión de flujo del mito clásico: el diablo tienta al hombre, éste no cede y por ello pierde su ser erótico en manos de su mujer. El mito genético se dibuja entonces como una

variación más, la serpiente aquí no convence a nadie, de hecho se escapa a sus ojos y entendimiento el drama humano contemporáneo, al que califica de insensato e inútil.

Las tres novelas analizadas, y con ello la poética de Guelbenzu, pueden verse globalmente como un gran y complejo símbolo dibujado gracias al relato mítico. Así como la imaginación simbólica intenta salvar la distancia entre el hombre y aquella Verdad superior que le compete a través del mito y sus símbolos; la literatura de Guelbenzu apela a este principio y determina una vertiente más que colabora con este fin. Por tanto, como base debe estar la imagen de la infancia como rectora inicial del acontecer humano en el mundo, símbolo de la memoria y paliativo para solventar las vicisitudes adultas. Sobre ella aparece la luna con sus diferentes reminiscencias y simbolizaciones. Alrededor de este enorme símbolo mandálico lunar se encuentra la serpiente comiendo su cola, el *ouroboros* milenario que representa la unión de los opuestos. De la carnalidad sexual que esto desprende está el mercurio al centro como resultado de la unión mencionada con sus atributos especulares y dinámicos. El río es pues este mercurio llevado al relato, al fluir temporal que, gracias al lenguaje, puede desmenuzarse en sucesión de sonidos, al ritual mismo del lenguaje, escrito u oral, donde la catábasis aparece como la perdición misma necesaria y que mueve a la reflexión, el muro en el que debe detenerse por un momento para que, como hecho narrativo y literario, el mito (este símbolo hecho relato) encuentre cabida a una interpretación nueva.

Este símbolo en movimiento, gracias a las bondades del lenguaje, es la obra de José María Guelbenzu, surgida ante el desgaste y estancamiento de las formas literarias del social-realismo experimentado a mediados del siglo XX, tras la aparición de aquellos dos hitos de la narrativa española contemporánea: *La ciudad y los perros* y *Tiempo de silencio*.

La primera, con Vargas Llosa, influida por el *Boom* latinoamericano, determinó en una muy bien lograda estética en la que los recursos suelen ser simples y clásicos, pero con temática y mecanismos narrativos renovados; su ánimo lúdico se concretaría con la aparición posterior de *Rayuela*, de Julio Cortázar. La segunda, con Luis Marín-Santos, retenía los ecos experimentales del *Nouveau Roman*, y la literatura en lengua inglesa (Joyce y Faulkner, por ejemplo) de un ánimo vanguardista, donde la novela se regía por reglas propias y el lenguaje era llevado hasta sus últimas consecuencias, apelando a la contemporaneidad de la mente humana, tribulada por alienaciones y obsesiones derivadas de la enfermedad, pero también de la reflexión identitaria y el reto que representaba el concepto de *realidad* formado a partir de ideas convencionales.

La poética de Guelbenzu obtiene influencia de ambas vertientes lo que da paso a su generación y a esa ruptura con la literatura social-realista. Llamada del 66, del 68, e incluso de los *Novísimos* (aunque se sabe este apelativo más allegado al ámbito poético, los críticos lo extienden al narrativo), los autores que la conforman desarrollan estilos y estéticas muy dispares, característica que también puede

hermanarlos como generación, por más paradójico que pueda parecer el argumento. La crítica hace hatillos y puñados de escritores bajo las más distintas denominaciones para describirlos y analizarlos, según cada mentalidad y criterio individual. Lo seguro es el común denominador que representa ese desencanto ante el modelo literario anterior y su manera de ver el mundo, el disgusto con esa España del franquismo decadente que estaba por enfrentarse directamente con la muerte del Caudillo. También puede observarse en estos autores un cuidado del lenguaje que prima la estructura, el entramado y el simbolismo de sus obras; la anécdota se trabaja, sí, pero no rige de forma hegemónica los textos.

En este marco irrumpe Guelbenzu con *El mercurio*, novela tildada de experimental y, más tarde, generacional. La crítica atendió más a pensarla como una moda literaria que se ceñía a las tendencias extranjeras. Hay influencia, apropiación, pero no calco, pues *El mercurio* es un texto consciente de sí mismo, una reflexión sobre la escritura misma, una problematización del oficio como tal, por ello que necesite un lector activo, participativo y cómplice.

Estas características de lector no han cambiado, son las mismas que Guelbenzu aún reclama para su literatura, puesto que su poética encuentra una manera novedosa, ingeniosa y útil de permanencia del mito en el ámbito contemporáneo, gracias a su actualización y reelaboración pero, sobre todo, a la renovación hecha desde una conciencia plena que concibe a los símbolos como las armas más poderosas y generosas que la literatura pueda tener. Y es por dichas armas que

Guelbenzu da cabida, de nueva cuenta, a la imaginación simbólica, descalificada ya desde hace un buen tiempo bajo el rubro de *la loca de la casa*, y la muestra, tal como se hacía desde antiguo, como el arsenal arquetípico con el cual el lector (y con ello el autor también) obtiene elementos y conocimientos que le dan argumentos y ánimos para vencer al tiempo y a la muerte; seguir aquella trascendencia de lo mítico y simbólico, pues la literatura solía tratarse de ello. Guelbenzu, con su poderoso estilo y renovación que atienden a las preocupaciones de hoy en día, sólo vuelve a poner a la imaginación simbólica sobre la mesa para recordar que jamás debe olvidársele.

## BIBLIOGRAFÍA:

OBRA DE JOSÉ MARÍA GUEL BENZU:

- El mercurio*, Barcelona: Seix Barral/Nueva Narrativa Hispánica, Primera Edición, 1968. ( Madrid: Cátedra, 1991.)
- Antifaz*, Barcelona: Seix Barral/Nueva Narrativa Hispánica, Primera Edición, 1970.
- El pasajero de ultramar*, Barcelona: Galba, primera edición, 1976.
- La noche en casa*, Madrid: Alianza Tres, 1977.
- El río de la luna*, Madrid: Alianza Tres, 1981, tercera edición: 1985. (Premio de la Crítica en 1981).
- El esperado*, Madrid: Alianza Tres, 1984.
- La mirada*, Madrid: Alianza Tres, 1987.
- La tierra prometida*, Barcelona: Plaza & Janés, Primera Edición, 1991. (VII Premio Internacional de Novela Plaza & Janés)
- El sentimiento*, Madrid: Alfaguara, 2003.
- Un peso en el mundo*, Madrid: Alfaguara, 1999.
- No acosen al asesino*, Madrid: Alfaguara, 2001.
- La cabeza del durmiente*, Madrid: Siruela/Colección escolar de literatura, 2003.
- *La muerte viene de lejos*, Madrid: Alfaguara, 2004.
- Esta pared de hielo*, Madrid: Alfaguara, 2005.

—*El cadáver arrepentido*, Madrid: Alfaguara, 2007.

OBRA SOBRE JOSÉ MARÍA GUEL BENZU:

—AMOROS, Andrés, "Carta a José María Guelbenzu y a un posible lector" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 229, pp. 172-174.

—AYALA, J. Ernesto "Indagar en la mente criminal", *El país*, a.xxix, No. 9.984, *Babelia* No 671, Madrid 2 de octubre de 2004, p. 7.

—BOZAL, Valeriano, "José María Guelbenzu: *El mercurio*" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm, 223, julio de 1968, pp. 250-255

—CASTILLA, Amelia: "José María Guelbenzu: 'Los jóvenes lo tienen muy difícil'" (entrevista), *El país*, a.xxvii, No. 9.262, *Babelia* No 567, Madrid: 5 de octubre de 2002, p. 5.

—CLOTAS, Salvador, "Meditación precipitada y no premeditada sobre la novela en lengua castellana", en *Cuadernos para el Diálogo*, núm. XIV Extraordinario 1969, pp. 7-18.

—CONTE, Rafael, "Guelbenzu o la conquista del estilo", *El País*, (Suplemento de Arte y Pensamiento), núm. 20, 12 de mayo de 1978, III.

—CURUTCHET, Juan Carlos, "Una lectura de *El mercurio*" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 229, pp. 174-177.

- DÍAZ, Lola, "José María Guelbenzu: 'De los escritores contemporáneos el que más me interesa soy yo'" (entrevista), *Cambio 16*, No. 1,011, 8 de abril de 1991, p. 96-101.
- GOÑI, Javier, "Amor de perdición", *El país*, a.xxii, No. 10.851, *Babelia* No 796, Madrid: 24 de febrero de 2007, p. 8.
- \_\_\_\_\_, "Vista desacostumbrada", *Cambio 16*, No. 839, 28 de diciembre de 1987, p. 139.
- GULLÓN, Germán, "El novelista como fabulador de la realidad: Mayoral, Merino, Guelbenzu...", en Ricardo Landeira y Luis González del valle (editores), *Nuevos y novísimos (algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60)*, Boulder Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987, pp. 367-375.
- HERZERBERGER, David K., "Experimentation and Alienation in the Novels of José María Guelbenzu", en *Hispania*, vol. 64, núm. 3, septiembre de 1981, pp. 367-375.
- MARTÍN, Sabas, "El río de la luna, de José María Guelbenzu, o la doble pasión", en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 383, mayo de 1982, pp. 414-419.
- OLMEDO González, J. A., *La novelística de José María Guelbenzu*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1992.
- PEINADO, Juan Carlos, "Un peso en el mundo, Razón versus intuición", *Reseña*, No. 304, a. xxxv, Madrid: abril de 1999, p. 18.

- PEREDA Rosa María, "Entrevista a José María Guelbenzu", *El País*, 8 de abril de 1978, p. 28.
- RICO, Eduardo G., "Guelbenzu: la lucidez, pasión destructora", en *Triunfo*, Madrid, 19 de diciembre de 1970.
- RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana, "Introducción" a *El mercurio*, José María Guelbenzu Madrid: Cátedra, 1991.
- RODRÍGUEZ Padrón, Jorge, "Antifaz una novela para la polémica", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 255, febrero de 1971, pp. 609-617.
- ROMÁN, Isabel, "La coherencia de *El río de la luna*" en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 10, issues 1-3, pp. 111-122.
- ROYER, Lydie, *José María Guelbenzu: un rénovateur de l'écriture du roman espagnol contemporain*, Paris: Publibook, 2007.
- SANTOS, Alonso, *La novela en la transición*, Madrid: Puerta del sol, 1983. Pp. 12-15.
- SALADRIGAS, Robert, "Bajo el signo de la búsqueda", *Quimera*, núm. 75, 1988, pp. 48-52 [50-51].
- SPIRES, Robert C., "The Orderly Disorder of *El río de la luna*", en: *Post-totalitarian Spanish Fiction*, Columbia: University of Missouri Press, pp. 120-131.
- SUÑÉN, Luis, "La pasión (solitaria) de la lucidez", en *Informaciones (Suplemento de las Artes y las Letras)*, núm. 513, 25 de mayo de 1978, p. 12.
- \_\_\_\_\_, "Ser y parecer (hacia una perspectiva de la narrativa española, 1970-1981)", en *Quimera*, núm. 16, febrero de 1982, pp. 4-7.

—TRÍAS, Eugenio, "El río de la luna", 1981. En línea:

[http://www.jmguelbenzu.com/index.php?s=articulos\\_detalle&id=7](http://www.jmguelbenzu.com/index.php?s=articulos_detalle&id=7) [21 de julio de 2010].

—UGALDE, J.A., "Antípodas de la misoginia", res. De *El río de la luna*, por José María Guelbenzu. *Pueblo "Sábado literario"*, 2 de abril de 1981, pág. 4.

#### BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

—BACHELARD, Gaston, *El psicoanálisis del fuego*, Argentina: Schapire, 1973.

—\_\_\_\_\_, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México: FCE, 1996.

—\_\_\_\_\_, *El agua y los sueños*, México: FCE, 2003.

—\_\_\_\_\_, *Lautréamont*, México: FCE, 2005.

—\_\_\_\_\_, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, México: FCE, 2006.

—\_\_\_\_\_, *El aire y los sueños*, México: FCE, 2006.

—\_\_\_\_\_, *La poética del espacio*, México: FCE, 2009.

—BARTHES, *La aventura semiológica*, tr. Ramón Alcalde, Barcelona: Paidós, 1993.

—\_\_\_\_\_, *Mitologías*, tr. Héctor Schmucler, México: Siglo XXI, 1980.

—\_\_\_\_\_, y L. Sebag, *Del mito a la ciencia*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1972.

—BEIGBEDER, Oliver, *La simbología*, Barcelona: Oikus-tau, 1971. Colección: *que sais-je?* en lengua castellana No. 17.

- BEUCHOT, Mauricio, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, México: UNAM, 2005.
- BUCKLEY, Ramón, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona: Península, 1973.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México: FCE, 1972.
- CARDENAL, "La diosa blanca" en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 682, abril, 2007.pp. 87-97.
- CASTELLET, J. M., *Nueve Novísimos Poetas Españoles*, Barcelona: Barral Editores, 1970.
- CENCILLO, Luis, *Mito: semántica y realidad*, Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Los mitos, sus mundos y su verdad*, Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1998.
- CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Madrid: Alianza, 2002.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 1997.
- CURIEL Rivera, Adrián, *Novela española y boom hispanoamericano: hacia la construcción de una deontología crítica*, México: UNAM, 2006.
- CHATEAU, Jean, *Las fuentes de lo imaginario*, México: FCE, 1972
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986.
- CROSLAND, Maurice P., *Estudios históricos en el lenguaje de la química*, México: UNAM, 1988.

- DIEZ Del Corral, Luis, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid: Gredos, 1974.
- DOMINGO, José, *La novela española del siglo XX. 2: de la posguerra a nuestros días*, Barcelona: Labor, 1973.
- DORFLES, Gillo, *Nuevos ritos, nuevos mitos*, tr. Alejandro Saderman, Barcelona: Lumen, 1969.
- DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica*, traduc. Marta Rojzman, Buenos Aires: Amorrortu: 1971.
- \_\_\_\_\_, *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*, México: FCE, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Mitos y sociedades: introducción a la mitología*, Buenos Aires: Biblos, col. Daimon, traducción Sylvie Nante, 2003.
- \_\_\_\_\_, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, trad. Alain Verjat, Barcelona: Anthropos, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Ciencia del hombre y tradición: el nuevo espíritu antropológico*, Barcelona: Paidós, 1999.
- Eco, Humberto, *Obra abierta*, Barcelona: Ariel, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, tr. A. Boglar, Barcelona: Lumen, 1975.
- \_\_\_\_\_, *La estructura ausente*, Barcelona: V. Bompiani,

- \_\_\_\_\_, *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, tr. Ricardo Pochtar, Barcelona: Lumen, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Signo*, Barcelona: Labor, 1980.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de Historia de las religiones*, México: Era, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid: Santillana, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Mito y realidad*, Barcelona: Labor, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Aspectos del mito*, Barcelona: Paidós, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Mitos, sueños y misterios*, Madrid: Grupo Libro, 1991.
- POUND, Ezra, *Cantares completos*, Tomo I y III, Ed. bilingüe de Javier Coy, Madrid: Cátedra, 2002.
- FLANDERS Dunbar, Helen, *Symbolism in medieval thought and its consummation in the Divine Comedy*, New York: Rusell & Rusell, 1961.
- FRANCO Bagnouls, Lourdes, *Los dones del espejo: la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, México: UNAM-Plaza y Valdés, 2001.
- FRANZ, Marie-Louise von, *Alquimia: Introducción al simbolismo*, Barcelona: Luciérnaga, 1995.
- GICQUEAUX, Eduardo, *El mito y la cultura*, Buenos Aires: Castañeda, 1979.
- GIL Sánchez, Luis, *Transmisión mítica*, Barcelona: Planeta, 1975.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos I*, México: Alianza, 1986.

- \_\_\_\_\_, *The White Goddess: A historical grammar of poetic myth*, London: Faber and Faber Limited, 1971.
- GRIVEL, Charles, "*Les universaux du text*", Univesité de Groninge, s/f.
- GUSDORF, Georges, *Mito y metafísica*, Buenos Aires: Nova, 1970.
- JESI, Furio, *Literatura y mito*, Barcelona: Barral editores, 1972.
- JONES, Margaret E. W., *The Contemporary Spanish Novel, 1939-1975*, Boston: Twayne Publishers, 1985.
- JUNG, Carl Gustav, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid: Trotta, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Símbolos de transformación*, Barcelona: Paidós, 1982.
- HERMES, Alberto El Grande, R. Bacon, A. de Villanueva, R. Lulio, Paracelso y Sendivogius, *Textos básicos de alquimia*, Buenos Aires: Dédalo, 1976.
- HERRÁEZ, Miguel, "La novela española y sus rupturas, a treinta y cinco años del inicio del boom latinoamericano", *Espéculo*: número 6: [en línea] <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/herraez2.htm> [Consulta: enero 1, 2008].
- \_\_\_\_\_, *Símbolos de transformación*, Barcelona: Paidós, 1982.
- KALINOWSLKA, Sophie, *El concepto de motivo en literatura*, Chile: Ediciones universitarias de Valparaíso, 1972.
- KOLAKOWSKI, Leszek, *La presencia del mito*, Buenos Aires, Amorrortu, 1975.

- LANGA Pizarro, M. Mar, *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999) Análisis y diccionario de autores*, Publicaciones Universidad de Alicante, 2000.
- LAKHSMI, V. M., *Alquimia*, República Dominicana: Kabalah, 1998.
- LASANTA, Ángel, *La novela española de nuestro tiempo*, Madrid: Anaya, 1990.
- Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, México: FCE, 2009.
- LEZCANO, Margarita, *Las novelas ganadoras del premio Nadal 1970-1979*, Madrid: Pliegos, 1992.
- MACHADO, Manuel, *Antología*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952.
- MAGNO, Alberto (adscrito), *Libellus de Alchimia*, trad. De Virginia Heines, Berkeley y LA: Universidad de California, 1958.
- MARISTANY Joaquín *Sartre. El círculo imaginario: ontología irreal de la imagen*, Barcelona: Anthropos, 1987.
- MARLOWE, Cristopher, *The Tragical History of Doctor Faustus*, ed. De John D. Jump, Londres y Nueva York: Routledge, 1995.
- MARTÍNEZ de Codes, Rosa María, "Reflexiones en torno al criterio generacional, como teoría analítica y método crítico" en: *Quinto centenario*, núm. 3, 1982, Universidad complutense de Madrid, pp. 51-86 [en línea: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/11328312/Digital/C009031.pdf>, consultado el 18 de agosto de 2011].
- MASOLIVER Ródenas, Juan Antonio, *La actual novela española*, México: UNAM-FFYL, 2000.
- MORA Lomelí, Raúl H., *Tras el símbolo literario: escuelas y técnicas de interpretación*, México, Guadalajara: ITESO/UIA Puebla/UIA León, 2002. Buscar.

- MAINER, José-Carlos, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona: Crítica, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Tramas, libros, nombres: para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona: Anagrama: 2005.
- PALAZÓN, María Rosa, coordinadora, *Paul Ricoeur: palabra de liberación*, México: FFYL UNAM, Col. Primer aliento, 2005.
- PEIRCE, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, tr. De B. Bugni, Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
- RIMBAUD, Arthur, *Illuminations*, ed. de H. de Bouillane de Lacoste, Paris: Mercure de France, 1949.
- PENDERGRAST, Mark, *Historia de los espejos*, Barcelona: Ediciones B, 2003.
- RICOEUR, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Madrid: Taurus, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Introducción a la Simbólica del Mal*, Buenos Aires: Megápolis, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Freud: una interpretación de la cultura*, México: Siglo XXI, 1975.
- \_\_\_\_\_, *Hermenéutica y estructuralismo*, Buenos Aires: Megápolis, 1975.
- ROBLES, Oswaldo, *Símbolo y deseo*, México: Jus, 1956.
- RODRÍGUEZ Fontela, María de los Ángeles, *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica*, Universidad de Oviedo-Edition Reichenberger, 1996.
- ROOB Alexander, *Alquimia y mística*, China: Taschen, 2006.
- ROYER, Lydie, "Voix Intimes de la Mémoire", en: *La guerre d'Espagne en héritage: entre mémoire et oubli, (de 1975 à nos jours)*, estudios reunidos por Danielle

- Corrado y Viviane Alary, Clermont-Ferrand (Francia): Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, pp. 355-368.
- SALGARI, Emilio, *En la selva virgen (L'uomo di fuoco, I)*, Barcelona: Orbis, 1987.
- \_\_\_\_\_, *El capitán Tormenta (Capitan Tempesta)*, Barcelona: Orbis, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Los tigres de Mompracem (Le Tigri di Mompracem)*, Barcelona: Plaza & Janés, 2000.
- SANTARCANGELI, Paolo, *El libro de los laberintos*, Siruela, Madrid, 1999.
- SANZ Villanueva, Santos, *Historia de la novela social española (1942-1975) II*, Madrid: Alhambra: 1980.
- \_\_\_\_\_, *Historia y crítica de la literatura: Época contemporánea: 1939-1975*. Al cuidado de Francisco Rico. Primer suplemento. Barcelona: Crítica, 1999.
- SCHWARBERG, Günter, *In the Ghetto of Warsaw*, Gottingen (Alemania): Steidl Publishing, 2001.
- SOLARES, Blanca coord., *Los lenguajes del símbolo: investigaciones de hermenéutica simbólica*, Barcelona: Anthropos, Cuernavaca: UNAM, CRIM, 2001.
- SOLDEVILA Durante, Ignacio, *Historia de la literatura española actual II, La novela desde 1936*, Madrid: Alhambra, 1980.
- TACCONI de Gómez, Maira del Carmen, *Mito y símbolo en la narrativa de Manuel Mujica Laines*, Tucumán: Universidad Nacional de Tucuman, 1989.
- TODOROV, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, Caracas: Monte Ávila, 1993.

- TIFFANY, Daniel, *Radio Corpse: Imagism and The Cryptaesthetic of Ezra Pound*,  
Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- TREVI, Mario, *Metáforas del símbolo*, Barcelona: Anthropos, 1996.
- URBAN, Wilbur Marshall, *Lenguaje y realidad*, México: FCE, 1952.
- WEISZ, Gabriel, *Tinta del exotismo: literatura de la otredad*, México: FCE, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Cuerpos y espectros*, México, UNAM-FFyL, 2005.