

**“LA SONRISA ETRUSCA”, DE JOSÉ LUIS SAMPEDRO.
GUÍA PARA UN TRABAJO COLECTIVO.**

Autor: José Francisco Rodríguez Rodríguez.

E-mail: chikki000@hotmail.com

Almería, 2016.

Director del trabajo: José Nicolás Romera Castillo.

Catedrático de Literatura Española.

**Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Centro de
Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías.**

**Máster de Formación del Profesorado de Enseñanza Secundaria, Bachillerato,
Formación Profesional y Escuela de Idiomas.**

INDICE

Aportaciones para la actividad docente.....	Pág. 5
Consideraciones generales	Pág. 9
Argumento. Los personajes y su semántica	Pág. 109
El discurso narrativo. La línea del tiempo en la novela de Sampedro.....	Pág. 125
El prototipo. Las comparaciones paradigmáticas como vehículo de expresión	Pág. 139
La presencia de los nombres como vehículo conceptual	Pág. 161
La vejez: sexualidad y humor. Una visión actual humanizadora.....	Pág. 171
¿Sentimiento como forma de conocimiento y transformación?	Pág. 187
Actividades para el aula.....	Pág. 197
Proyecto de Webquest.....	Pág. 203
Actividades complementarias.....	Pág. 207
Fichas de trabajo	Pág. 211
Bibliografía básica.....	Pág. 219
Bibliografía sobre el autor y su obra	Pág. 221
Bibliografía sobre didáctica y literatura.....	Pág. 223

Abstract:

Building the work in group is when the teacher gets the whole implication of the students as a team and as individuals. Literary critique is a dynamic way to improve particular skills and put on playing some habilities which are underlined as basic competences. The method consists on analyzing a literary job and distribute all classroom activities between students groups; each of them is developed in the same framework and the result of the reflexions and assertions will be put together in a collective educational space of the institution. So this training plan is designed to accomplish a global strategy which is a powerful tool in order to form different aspects of students human growth.

Key words:

Students groups; educational strategies; educational space; literary critique.

Resumen:

En la construcción del trabajo en grupo es cuando el profesor consigue la implicación total de los estudiantes, desde el punto de vista de los equipos como tales pero, también, de los individuos. La crítica literaria es una forma dinámica de mejorar las habilidades específicas, así como de poner en juego otras que están consideradas como competencias básicas. El método consiste en analizar una obra y distribuir todas las actividades de clase entre los diferentes grupos; cada uno de ellos se conformará bajo las mismas condiciones, de modo que el resultado de todas las reflexiones y afirmaciones construirá un espacio virtual colectivo de la propia institución educativa. De tal forma, el plan está diseñado para cumplimentar una estrategia global, que se posiciona como una poderosa herramienta al servicio de la formación del crecimiento humano de los individuos.

Palabras clave:

Equipos de estudiantes; estrategias educativas; espacio educativo; crítica literaria.

APORTACIONES PARA LA ACTIVIDAD DOCENTE

Utilizar una obra literaria como herramienta básica para el desarrollo de conceptos y habilidades que amplifican, necesariamente, lo que se circunscribe al ámbito del lenguaje o el arte implica dotar de significación y de sentido las interacciones y consecuencias, derivadas de esas actuaciones. Por lo tanto, lo que se pretende es excusar la discusión sobre temas trascendentales y permitir la creatividad y el desarrollo intelectual de los alumnos, partiendo de un modelo de historia, de un ejemplo vital, construido sobre los cimientos de un laboratorio lingüístico y comunicativo, como es el de la novela, que nos proporciona numerosos elementos complejos, que abre cientos de posibilidades y que permite proyectar el espectro expresivo sin más límite que la coherencia. Además, una obra como “La sonrisa etrusca”, de José Luis Sampedro, contiene claves nucleares muy interesantes, en un formato liviano, entendible, de gran claridad, que no exige de los alumnos más esfuerzo que el propiamente interpretativo, lo que ayuda al desarrollo de las actividades posteriores. Se trata de un obra, además, en la que se enfrenta al alumno con el problema de la existencia del hombre, su pasado, su memoria, la relación entre lo viejo y lo nuevo en la sociedad, y las posibilidades de futuro, su modo de construcción y la convicción personal sobre la fuerza interior humana.

Pedagógicamente hablando, los temas a tratar son variados, pero concretos, abstractos pero con diferentes niveles de significación. En consecuencia, podremos ir ampliando las discusiones y las relaciones semánticas, conforme los diálogos en clase lo permitan, promocionándolos a través de las diferentes actividades complementarias y el acceso individual a los espacios informativos y didácticos que irán construyéndose, a tal efecto, conforme se elabore el tema.

Supone un reto muy importante y una acción dirigida en dos direcciones. Por una parte: se establece una norma analítica de la obra que parte del propio docente, que ha de regir los espacios semánticos, formales y literario-expresivos de la obra. La norma será esto: el trabajo previo del profesor sobre las especificaciones técnicas, lingüísticas y artísticas de la obra estudiada. Esto no significa, ni mucho menos, que todas las aportaciones resultantes de la investigación del docente hayan de ser puestas en funcionamiento en el aula; y no puede ser así puesto que la complejidad de algunas de estas ideas sobrepasan el cometido de los cursos a los que van dirigidas. No obstante, la existencia de una norma analítica previa es crucial para que el docente pueda ir estableciendo un esquema

de trabajo y unas posibilidades concretas. En este caso, el análisis que hemos realizado sobre la novela a tratar es específico, técnico y amplio y, por supuesto, invade terrenos que no corresponden a la Educación Secundaria, pero supone un punto de partida muy conveniente para ir acotando los márgenes de trabajo en el aula. A más complejidad, más posibilidades de reducción de ideas a superficies didácticamente más estables y accesibles. En una segunda dirección: una vez establecidos principios críticos previos, el docente desarrollará espacios creativos y herramientas de trabajo para poner en juego los temas trascendentales, intelectuales y de formación individual básica que aparecen en la obra, y que servirán para consolidar determinadas competencias obligatorias en este período escolar. Por lo tanto, este esquema de trabajo será, en primer lugar, un esquema grupal, es decir orientado a la acción conjunta de las fuerzas individuales del aula; creativo, en cuanto a que se construye sobre la aportación de ideas nuevas que surgen del estímulo de las diferentes actividades; innovador, por cuanto pone énfasis en los medios tecnológicos actuales y en los espacios virtuales, con el fin de intercomunicar en tiempo real las ideas y propuestas de los alumnos; cooperativo, en el sentido de que buena parte de las acciones dependen de la fuerza conjunta de los grupos constituidos, de manera que las notas y los resultados finales serán un concurso de las interrelaciones de los alumnos y sus capacidades para coordinarse, y dinámico, en cuanto a que la variedad de los esquemas de trabajo permite que los alumnos desarrollen diferentes modos de actuación y de resolución de problemas concretos, así como de entendimiento de nuevos conceptos y asimilación de ideas y matices. Y, sobre todo, se trata de una propuesta exportable a los diferentes grupos y niveles, cuyos resultados podrán formar parte de una base de conocimiento del centro, o sea una estructura estable y modificable que, a través del uso de herramientas informáticas, permita acumular producciones creativas de los alumnos y recuperar modos, tareas y actividades que puedan ser reutilizadas y actualizadas para el beneficio de otros cursos posteriores.

Esta investigación se inserta en las actividades teatrales del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido por el profesor José Romera Castillo, como puede verse en <http://www.uned.es/centro-investigación-SELITEN@T>. Podrá encontrarse una mayor información en los trabajos de José Romera Castillo: “El centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías” y “El Centro de Investigación y el

teatro”, en José Romera Castillo, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (2011: 21-45 y 47-101), respectivamente). Ver también:

ROMERA CASTILLO, J. (2011): *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid. UNED.

- (2012). “Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España”. *Teatro de Palabras (Université de Québec a Trois-Rivières)* 6, 175-201. Disponible en <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Romera.pdf> [15/05/2016].

Más concretamente en la vertiente didáctica “Enseñanza de la lengua y literatura” (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/enselengualiteratura.html>):

- ROMERA CASTILLO, José (1979). *Didáctica de la Lengua y la Literatura. Método y práctica*. Madrid. Playor.
- ROMERA CASTILLO, José (1999). *Enseñanza de la Lengua y la Literatura (Propuestas metodológicas y bibliográficas)*. Madrid. UNED, 332 págs. (Colección Educación Permanente).
- ROMERA CASTILLO, José y otros (2003). *Manual de estilo*. Madrid: UNED, 3ª edición, 1ª reimpresión (capítulo 6: “Construcción y retórica del texto”, págs., 139-161).
- ROMERA CASTILLO, José (2006). *Enseñanza de la Lengua y la Literatura. Guía Didáctica*. Madrid: UNED.

CONSIDERACIONES GENERALES

El universo literario de Sampedro

El autor

A la hora de analizar cualquier obra literaria somos conscientes de que se trata de un producto de la subjetividad, que no está sujeto a las reglas matemáticas de un axioma científico o de una demostración empírica. También el lector entiende que existen determinadas reglas que normalizan la creación y que la acercan a la sistemática estructural que muchos críticos han querido ver. Y en todo este proceso, inevitablemente, la figura del autor juega un papel fundamental. Para unos, como un catalizador necesario de la idea de una visión crítica, precisa e indubitable, acerca de los modos, motivos y significación del producto final; para otros, como una sombra que emponzoña los registros lingüísticos y sus potencialidades, que están ahí y que son independientes de la acción de un individuo concreto. En todo caso, la mayor parte de los pensadores preocupados por la materia conjugan ambas posturas y se acercan a la literatura como un ente humano, una producción ontológica que necesita ser estructurada, construida desde la visión receptiva del analista y donde el autor representa una dimensión inicial insoslayable. En el caso de algunos autores, esta permeabilidad entre el espectro significativo de las palabras y el uso, manifiestamente biográfico, de las mismas se presenta como una característica más de la obra.

José Luis Sampedro encarna uno de esos autores que, dentro de su necesidad expresiva, interpreta el mundo en clave individual, allanando el camino hacia su memoria personal a través de la obra literaria. Como él mismo dice:

No es que yo crea que la lectura de una obra exija conocimiento de la vida del autor. No, uno puede maravillarse ante una obra sin necesidad de saber siquiera quién la escribió, aunque puede entenderse de otra manera cuando se sabe algo de la vida, pero, sobre todo, y esto es lo importante que quiero transmitirles: el acto de creación de una obra está imbricado en la vida del escritor como la raíz de un árbol en la tierra de donde nace (Sampedro, 2007: 18).

De esta manera, a la idea del escritor subyace la consciencia del mismo, y la conciencia del público sobre él. Esto implica que el escritor desempeña un papel en la sociedad, expresa y determina una conducta intelectual y humana, y proyecta sobre el colectivo la palabra común transformada, evocada y maximizada. Y así, sin la aquiescencia del público, el escritor se encuentra huérfano de sí y alejado de su propia esencialidad, ya que no existe como ente autónomo, sino como vehículo de comunicación de ideas y promotor de órdenes del pensamiento en la cotidianidad de las vidas de las gentes. Es un constructor de la realidad y, por consiguiente, necesita ser comprendido y confirmado. Por lo tanto, por mucho que la crítica se afane en entronizar a unos y demonizar a otros, y por mucha razón que tenga desde su atalaya de conocimiento, es el público el que, finalmente, hace a un escritor, o por lo menos hace que éste tenga conciencia de sí. Y esta consideración es independiente de la mucha o poca calidad de la obra que se derive.

(...) la literatura de Sampedro no ha gozado hasta ahora del favor de la crítica, como parece que se merecería, tanto por su carisma ante el público, como por sus cifras en venta de libros. Las causas son múltiples, entre otras: no reconocer al autor como literato hasta una edad muy avanzada, haber concentrado toda la atención hacia algunas novelas determinadas, principalmente en sus últimas obras, y considerar el resto de la producción del autor como obra menor, no ya solamente como intermedia (Martín Martín, 2007: 15).

En este camino de reconocimiento, entonces, es cuando la barahúnda especializada va conformando los límites y parámetros de la obra, colocándola, al margen o no del autor, en su pedestal y ocupando su espacio dentro del contexto histórico y la línea contada por la cronología artística. De este modo, se le asigna una función adicional: la de elemento de transformación universal, reconocido y perteneciente al colectivo, y no sólo a esa parte de la sociedad que llamamos “lectores”. En tal caso, ha de ser sellado, blasonado por unas características y definido por una simbología concreta. En Sampedro, este camino está allanado por una preocupación que subyace a toda la obra del escritor y que se trasluce en sus diferentes manifestaciones escritas: muerte, amor y dignidad componen su universo literario. Más allá de ello, toda definición puede resultar especulativa, aunque no exenta de cierta aproximación.

Para José Carlos Mainer, nuestro autor se muestra como un escritor que junto a Miguel Delibes y Carmen Martín Gaité representa a la generación madura, “cuyos modos de narrar están cercanos a los intereses del público”. (...) Otros críticos de la literatura mantienen al último Sampedro dentro de la corriente culturalista y de la novela histórica desde la aparición de La vieja sirena (1993), novela intermedia de la trilogía “Los Círculos del Tiempo”. Sobre estos escritores vinculados al ámbito universitario y cultural, Julio Peñate los califica como “profesores ensayistas” y la nómina está compuesta por Umberto Eco, fuera de España, y dentro a Fernando Savater y a José Luis Sampedro (Martín Martín, 2007: 15).

Si la obra de Sampedro se caracteriza en su función expresiva, ésta viene condicionada por unos términos comunes en su producción, y por una distribución de los mismos que enlaza, perfectamente, con la cronología estudiada del personaje-autor. Sampedro, así, se manifiesta como una voz personal y propia, y su escritura como un ejemplo indeleble de cómo una biografía puede ser novelada a través de otras vivencias e individualidades. En realidad, y como no podía ser de otro modo, se trata de un ejercicio de diálogo en el espejo, donde todo autor es capaz de hacer lucir sus cuitas vitales.

(...) podemos afirmar que, aunque sus técnicas narrativas hayan evolucionado a lo largo de su trayectoria, sus principios básicos (objetivo y valor de la literatura) siguen siendo, en líneas generales, los mismos, absolutamente centrados en su evolución personal (Moreno Martínez, 2002: 22).

Podríamos añadir, sin ligereza, que Sampedro tiene un objetivo y que éste comporta una serie de encaminamientos y virajes, que lo hagan accesible. En la maraña literaria que va construyendo –atenuada en el tiempo y en el desarrollo de su narrativa-, subyacen elementos complejos, sintetizados en preguntas esenciales y en personajes característicos, cuyos propósitos escapan al simple argumento y ponen al lector frente a la sustancia misma de su experiencia humana. En su obra, además, se puede notar un cierto manejo de la crítica social, que el autor enfatiza como una cuestión de ética individual hacia el todo al que pertenece.

José Luis Sampedro no es nunca un simple contador de historias (...) es siempre algo mucho más profundo. Incluso en sus novelas de apariencia más ligera (...)

subyacen unos objetivos profundos, no tan fácilmente captables en muchas ocasiones, que son los que realmente aportan su verdadero valor distintivo al hecho literario, configurándolo como una trayectoria de búsqueda (Moreno Martínez, 2002: 24).

Como hombre que es, y como escritor que acaba siendo reconocido, Sampedro tiene un bagaje memorístico y de aprendizaje, que lo define y lo contextualiza. Es importante, por tanto, que el crítico redescubra el camino emprendido por su magisterio literario, de modo que pueda identificar una línea genealógica que ayude a comprender el porqué de los trazos estudiados. La herencia creativa de los escritores no es sino la información genética que emprende una lucha autodestructiva, cuyo resultado es la elaboración de un ser autónomo, independiente y responsable de sí y de sus acciones. Como un individuo cualquiera, social y consciente, el escritor también ha de superar ese proceso de aprendizaje hasta llegar a la confirmación del yo.

(...) reconoce, en más de una ocasión, tres modelos no superados: Maupassant, Chejov y Katherine Mansfield, aunque, posteriormente, otros dos autores despertaron su admiración: Colette, por su estilo, y Faulkner, por la profundidad.

En novelística española, se siente deudor con la Generación del 98, de la que también subraya su importancia en el ensayo (...).

En literatura extranjera, los Ensayos de Montaigne y La decadencia de Occidente de Spengler. (...)

Finalmente, reconoce su deuda poética con la Antología de Gerardo Diego (...)
(Moreno Martínez, 2002: 38-39).

Por otra parte, el bagaje intelectual no es una clave de mayor grado dentro de la jerarquía interna del autor, puesto que en un escritor “emocional” como Sampedro existen otros ítems a tener en cuenta. Su compromiso social y personal se hace evidente en sus manifestaciones públicas, entrevistas y artículos, siendo, sin embargo, el campo de la obra artística donde sale a relucir de una forma palmaria. En ella, por tanto, avizoramos cierto desdén por el institucionismo, una crítica intensa sobre la categorización del absurdo que representa a las sociedades modernas, una lucha por abandonar los viejos criterios y por liberar al individuo de los corsés que algunos, en su posición de privilegio, siguen tratando de conservar, entorpeciendo el paso a las nuevas

ideas, hábitos, costumbres, a la inteligencia abiertamente expuesta a través de la creatividad, la expresión, la socialización de la duda. Alcanzar la verdad por medios “ilícitos” es también una característica del ser humano, que puede alejarse de cuanto le han programado otros, de cuanto la historia prescribe, para labrar su propio destino, construyendo, así, sociedades más humanas y acogedoras. La palabra es infinita y no solo constituye una “impresión” individual, sino una categoría, una verdad, cuando se eleva sobre el argumento irrefutable de la experiencia, y cuando ésta se asienta en el conocimiento contrastado, que no siempre proviene de los otros, sino que a veces es fruto de una intuición y de una capacidad interna del ser, del uno.

La ridiculización del profesor universitario es una constante en la novelística de José Luis Sampedro, y esto desde Congreso en Estocolmo (1951), época en la que el novelista desempeñaba, en la Universidad, el cargo de profesor adjunto y preparaba su tesis doctoral. (...) una vez nombrado catedrático (...) la novelística de Sampedro sigue mostrando profesores universitarios obcecados, monolíticos (Andrea, de La sonrisa etrusca), desequilibrados (Miguel, de Octubre, Octubre), profundamente despreciables (Ernesto Ribalta, de Real Sitio) o ridiculizados con sonrisa benévola, en el mejor de los casos (el profesor Unrat, de El amante lesbiano).

¿Qué desprecia, en este ámbito, José Luis Sampedro? Teóricamente, una cultura libresca que él, por otro lado, posee e incrementa día a día (Moreno Martínez, 2002: 58).

En ese sentir creativo, motor del que mana la obra, Matilde Moreno (Moreno Martínez, 2002: 146-147) se pregunta, entonces, el porqué de la alta culturización de la novelística de Sampedro. Independientemente de que el autor esté imbricado necesariamente en la idea que subyace a todo producto que sale de su mano, el sedimento tiene más que ver, en mi opinión, con la búsqueda de un camino de expresión, para el que Sampedro se vale de todas las herramientas posibles, ampliando hasta la extenuación, en la medida de sus posibilidades significativas, el cauce semántico y lingüístico. Y esto obliga a no encasillar al autor en un marco demasiado rígido, del que podrían extraerse consecuencias obligadamente sencillas, transparentes, pero, en realidad, poco clarificadoras, pues hurtarían los matices más recónditos y, tal vez, los más precisos de su producción.

(...) José Luis Sampedro no es un escritor social; nunca lo ha sido, y las anécdotas narrativas interpretables como portadoras de un objetivo de crítica social, política, religiosa o institucional en general, permanecen dispersas a lo largo de toda su producción (...) (Moreno Martínez, 2002: 177-178).

Este esfuerzo de repensar la realidad, de desgazarla hasta conseguir la materia prima en pequeñas porciones, capaces de ser adheridas al pensamiento colectivo, desde el principio de individualización que todo lector precisa, es una actitud propia del artista, que se enajena del mundo para volver a él, como si necesitara de esa posición panorámica que solo ofrece el cuestionamiento. De ahí que no se pueda hablar de Sampedro como de un erudito, capaz de desarrollar diferentes áreas del pensamiento, como algunos han querido proponer, tal vez auspiciados por su actividad como economista, sino de un verdadero literato, en el sentido más histórico del término, cuando la escritura pertenecía al ámbito de los dioses. Porque, como él mismo propone en su obra, el sentir es prioritario y, en última instancia, es el fin al que se aproxima el camino del hombre, esté donde esté dicha finalidad.

A mí la vida me hizo ser científico porque debía ganar un sueldo y tener un trabajo, pero yo soy sobre todo un artista. Y creo que mientras ser o no científico es algo elegible por cualquiera con un mínimo de inteligencia, no se puede ser artista por elección. Ahí sí hay algo con lo que se nace. Un pintor o un escritor pueden adquirir una formación científica y destacar en ese campo. Un científico no puede “hacerse” escritor o pintor, aunque pueda escribir o pintar (Palacios, 1996: 312).

De ahí que esa búsqueda de la que hablábamos nazca como un proceso de reencuentro con el ser que, alguna vez, se fue y que, como un historiador hace con las sociedades del pasado, ha de reconstruir, de manera que se construya una verdad sostenible, férrea y que constituya el armazón de un sentido vital, que jamás se consigue hasta haber recorrido el camino de vuelta. La literatura, así, proporciona a Sampedro la experiencia necesaria para ir indagando en su propia intelectualidad, que es la vía natural de sus aspiraciones humanas e individuales. Y así lo hace constar, cada vez que tiene oportunidad para ello.

El arte, su práctica y disfrute nos lleva a algo más que el mero conocimiento científico racional, pues nos ofrece revelaciones y nos lleva hacia la sabiduría; es decir, a un conocer al mismo tiempo que sentir, en una percepción total que nos integra fecundamente en el cosmos al que pertenecemos (Lucas, 2016: 47-48).

En esa actitud consciente, el principal obstáculo se halla en la composición final del objeto literario, artístico en su semiótica global, que relaciona términos con experiencias, y éstas con sentimientos, cuyos criterios no pueden ser embalsamados sin yerro. El artista crea, no afirma; supone, duda, ejemplifica, no concluye. En su labor no tiene métodos que lo acompañen, sino propuestas sin finalizar que se entrecruzan, con apariencia de formalidades. Pero la nebulosa preside su camino y, por ello, transita entre la admiración, la sorpresa y la palabra arriesgada, que es la que le conmina a descubrir un poco más, a esbozar otro trazo.

(...) El ser humano no es sólo pensamiento sino también sensibilidad; además de la ciencia y la técnica, ejerce y vive el arte. Y el lenguaje no es sólo un problema de gramáticos, sino también de poetas. Se pueden dar las reglas para escribir sin faltas ortográficas, pero no hay recetas para crear un gran poema (Lucas, 2016: 47-48).

La obra

La obra es un producto, un resultado, una ineficaz manera de explicar el mundo y, sin embargo, la única posible. El ser se debate frente a sus propias incongruencias y, paso a paso, va generando un mosaico ontológico, que trata de extraer una conciencia de la nada. Cada nuevo descubrimiento invita al autor a experimentar más allá de sus estructuras iniciales, con lo que el arte se redescubre, se reinventa y genera modelos para ser investigados posteriormente. Esta licitud del artesano es, también, la del artista y previene contra el mal de complacencia, del que autores como Sampedro huye como de la peste.

La segunda parte narrativa de José Luis Sampedro (...) se inicia con la publicación de Octubre, Octubre (1981). El éxito editorial de esta novela junto a una creciente apuesta del público lector por las obras del autor ha supuesto la consagración definitiva de José Luis Sampedro en el mundo literario, que se ve reflejada en un experimentalismo inicial (Octubre, octubre) y el regreso a unos moldes tradicionales de escritura (La sonrisa etrusca y Monte Sináí) (Martín Martín, 2007: 199).

En definitiva, la novela es un camino de salvación, un aprendizaje continuo, una metodología de enseñanza de la humanidad y, en tal caso, ha de construirse según pruebas, errores y resoluciones, lo que va relatando un proceso de crecimiento continuo, que no se detiene nunca y para el que se exige una motivación intrínseca. El autor, como ser enajenado por su necesidad de expresión y comunicación, hace de demiurgo inopinado, al arrogarse el derecho a manifestar cómo debe ser la palabra. Como ya hemos dicho, ésta no puede ser institucionalizada, sino sobre la base de un argumento sólido que, una vez expuesto y confirmado, ha de ser destruido para cobrar utilidad. En ese oficio de Sísifo, más allá de toda hermenéutica patrística, algunos han querido ver la

obra como una forma de conocimiento, una sabiduría ancestral, idea con la que Sampedro se siente correspondido.

En un trabajo ya clásico sobre la novela como base del conocimiento Julián Marías destaca tres etapas, la primera en que se siente la necesidad de hacer de la novela “una nueva forma del conocimiento”, la segunda se corresponde con la novela existencial, que para Marías la ostenta Unamuno, y la tercera Marías la presenta como “la novela complemento o instrumento auxiliar de una filosofía, o como método parafilosófico”. En Sampedro su tentativa sobre la novela como conocimiento se centra en el hombre en plena fase de expansión filosófica y un aprender a vivir entre penumbras y dudas, que lo acerca, sin lugar a dudas, a la novela existencial a la manera unamuniana (Martín Martín, 2007: 143).

¿Y para qué? El escritor se siente impelido, y no se basta. La novela tampoco va más allá de su propia contingencia, que es enriquecedora, cultivadora, exuberante, pero que se derrota en su inacabada destreza. Y todo ese esfuerzo titánico que supone arrancarle la voz al papel, deriva en la frustrada disposición del hombre, que se ha perdido en la traducción del infinito, que no se arredra, sin embargo, pero que está sometido al cansancio, a la naturaleza infame de su miserable pequeñez. El autor edifica la novela, ¿para qué? ¿Qué utilidad habría de tener como objeto? Tal vez, la única puede ser la que supone el instante de la lectura, que es como el de la creación: un momento de transformación, un sensualismo lockeano.

¿Para qué sirve una novela? Una vez alguien me dijo que las mismas palabras lo decían, novela: no verla (...) Pues bien, la novela sirve para vivir. Muchas otras cosas sirven para vivir, pero la novela también (Lucas, 2016: 209).

Al final, todo es un cúmulo de confluencias: equilibrios entre mundos, visiones, estereotipos y paradigmas, que se van entremezclando para elaborar gramáticas, álgebras variables que sintetizan la vaporosidad del lenguaje. Sobre el sedimento cronológico e intelectual del ser, que es historia y es palabra, para después ser acto y vivencia, la novela ofrece la sinfonía de la narración, única intersección de los mundos del autor, del hombre, que valida los presupuestos ideológicos y configura las preguntas. Nada en la novela está puesto al azar, ni siquiera el azar mismo, ya que ha

salido de las fuentes consolidadas de un esquema interior, de la memoria y de los conceptos que, como se ha demostrado, nos sirven para ir sobreviviendo a las diferentes experiencias mundanas. Toda la novela, entonces, es producto de un prejuicio, y no todo prejuicio es malo sino que, en este orden significativo, es una oportunidad para la discusión; de donde se deduce que la novela puede ser una diatriba sobre ideas preconcebidas y una tabla de salvación frente al modo contradictorio de pensar, que es natural en todo hombre.

La obra de José Luis Sampedro arranca de la realidad circundante y de su propia realidad interior, sin ceñirse a ninguna doctrina ni crear cauces fijos para que discurren por ellos sus textos. De esa armonía entre novela y mundo, favorecida por el afán de verosimilitud que impulsa sus narraciones, proceden la naturalidad de su realismo y la original libertad de su estilo. Resulta impensable, sin embargo, la idea de un yo creador absolutamente autónomo e impersonal, Sampedro escribe al amparo de una tradición y de un caudal de influencias; en este sentido, su capacidad de asimilación es inmensa y los referentes literarios y filosóficos de sus novelas, inabarcables. Pero en el plano del discurso, y particularmente en lo que respecta a la construcción frontal del personaje, toda esta dialéctica se hace mucho más accesible (Simó Comas, 2004: 347).

Luego hay que decidir si el público merece la pena, si hay que dirigirse a él o si debe ser, como parecen pensar Faulkner o Joyce, los demás los que deben hacer el esfuerzo. Esa bidireccionalidad de la motivación lectora, de la percepción artística, cae, en el caso de Sampedro, en el lado del autor, que proporciona una lopesca actitud a su novela para, tras la superación de la experiencia vanguardista inicial, hallar la *summa* en el haz de voz, en el hilo universal al que accedemos: el sonido simple y ajustado de lo común, del lenguaje hablado por todos. Ahí también se suceden las ideas, también se accede al margen insondable del signo y también se construye la realidad, aunque la apariencia externa parezca ahogarla en su mismidad.

Este carácter popular, que se ajusta perfectamente a la personalidad sencilla y entrañable del autor, no debe asociarse, sin embargo, a una idea de literatura como producto de consumo masivo y de escaso vuelo artístico, ya que la motivación

fundamental de su obra ha sido siempre la expresión del propio yo (Simó Comas, 2004: 14).

Así pues, el margen de maniobra de la obra de arte ha de superar a la obra misma, encargada en subsumirse en su personalidad artificial y, en ocasiones, artificiosa. Sampedro reconoce en todo caso, la voluntad del artista de acabar con lo construido y acceder a la desintegración de las ideas adquiridas previamente, haciendo rotundo el comunicado de la masa y convirtiendo a la palabra insulsa, requerida, habitual, en un reclamo de la solidez comunicativa, de la lengua del refinamiento intelectual, llevando al discurso a los términos que le confieren un marchamo de prestigio social y filosófico.

El señor Sampedro, como economista, sabe que la historia de la civilización –y de la ciencia en particular- ha recaído demasiadas veces en sangrientas e interesadas simplificaciones de la persona y del mundo. Sabe también que la verdadera novela, la novela del pueblo y no del público, ha cargado sobre sí la tarea de levantar, casi siempre con escándalo, el velo de esas reducciones arbitrarias. Sampedro ha asumido la misión con sinceridad y, en su camino, le ha sorprendido un hecho inesperado. Sus novelas resultaban didácticas (Varios, 1991: 13).

A lo que contribuye el hecho de que el individuo que hay tras el escritor sea capaz de redescubrir el espacio en el que convive. No siempre el contexto se revela en su amplitud cognoscitiva, sino que enmascara con mensajes inconexos realidades profundamente intersecadas. En cualquier caso, el hombre ha de recorrer el camino de la revelación, que nace de sí pero que se haya estimulada en los intersticios de la cotidianidad, espacio al que refiere la argumentación pausada y desafiante que, a veces, muestran las novelas de nuestro autor.

(...) la guerra al escritor le sirvió para ponerle en contacto con unos escenarios vitales y unos seres humanos que no había conocido nunca, y yo creo que esto contribuyó a humanizarme. Yo digo siempre que mis tipos rurales, los de El río que nos lleva y los de La sonrisa etrusca, vienen de mi estancia de niño en Cihuela y de los campesinos que conocí a lo largo de la guerra (Palacios, 1996: 41-42).

Si acaso el lector ha de apreciar un esfuerzo bienintencionado en la realización de la estructura narrativa, como si de construir una apariencia, una simbología de la belleza, se tratase. Pero más allá, nunca se puede confundir la realidad de la forma con la realidad del fondo, ya que no hablamos en términos modernistas y, por tanto, hay consecuencias tras lo dicho por el papel. Esto significa que la novela, formalidades aparte, contribuye a establecer un contacto redefinido con la realidad, de la que comulgan lectores de todas las dicciones y lenguas individuales, y que establecen, en los márgenes de su propia cultura personal, enraizamientos de diversas consideraciones, unas veces por enemistad ante lo dicho y, otras, por enamoramiento o contradicciones varias, lo que supone, en suma, una pregunta final, que no obtendrá sino la respuesta de la sensibilidad del que la pronuncie. Así, no se trata de que la obra sea un constructo racional a la manera finalista del término, sino una especie de ejercicio necesario de la razón que, al terminar el proceso, se halla en disposición de disgregarse ante la emoción del particular que protagoniza su actualización. El acto de lectura, en consecuencia, es una apertura a los sentidos, a la visualización de los colores que propone el argumento de la novela.

Si una novela respondiera del todo a un proyecto racional, si fuera sólo ingeniería, no resultaría viva. El origen de una novela está en uno o dos personajes, o en un paisaje, o una situación, que de pronto se destacan entre las innumerables ráfagas surgidas en el pensamiento. Se me imponen porque sí, se me hacen ineludibles, y entonces me rindo y comienzo a trabajarlas con oficio; así se conjugan lo imprevisto y lo racional. Pero lo imprevisible continúa emergiendo (...). Yo creo que nunca he intentado hacer novelas de tesis, la tesis, si la hay, surge del libro (Palacios, 1996: 116-117).

Ésa sería, entonces, la verdadera razón de la escritura: la consideración inicial de un lector, que se halla latente en todo acto de creación, como de un público concreto, no global, individualizado, que prescinde de los cánones habituales del mercado del arte y de la literatura para posicionarse y poner en solfa las razones del autor. Esta lucha de egos supone un desafío constante en la mente del que crea, pues está en el límite de la aceptación de su propia verdad y constituye un álgebra de difícil reglamentación, que conjuga mal con la norma y que se mueve, en todo caso, en los vislumbres de la valoración, más allá de todo confinamiento dogmático. Es por esto que la tesis de la

novela, que a veces parece subyacer ineludiblemente en cualquier trabajo, es un hecho que sólo puede transmitirse a la colectividad en la superposición de los diferentes razonamientos individuales. De los lectores nace la valoración general, que se hace norma en el reconocimiento final de la crítica, quien únicamente aporta adornos y supercherías intelectuales al producto resultante. Esta concepción de la obra, naturalista y enigmáticamente desconsiderada con la llamada “alta cultura”, es una predisposición al acercamiento, que no siempre se ha dado en la obra de Sampedro pero que ha acabado ganando la partida. Podría hablarse, entonces, de un humanismo heredado socialmente, pues ha sido el contexto el que ha inoculado en el autor el sentido general de la transmisión educativa y vocacional de la palabra. *La sonrisa etrusca* produce, sin duda, este efecto de regeneración del sentido humano de la voz.

El interlocutor existe siempre, porque lo que nos lleva a conocernos viene en casi todas las ocasiones dado por los otros, bien en un libro, en una película, o simplemente viendo actuar a los demás a nuestro alrededor. Aunque en ese caso más que interlocutor habría que hablar de detonador, porque provoca nuestra interpretación de lo leído o visto. Pero hay una diferencia cuando existe un interlocutor real, porque nos da la posibilidad de una interpretación distinta a la nuestra (Palacios, 1996: 195).

Parecería, por lo tanto, que Sampedro hace un ejercicio de voluntarismo estético que acompaña a la intencionalidad humanista. Y esto se puede deducir, en general, de su actitud intelectual, filosófica, comprometida e intervencionista en el debate público, pero también, en este caso, en la reelaboración de los criterios que condicionan su obra, desde *Octubre, octubre* hasta la que nos ocupa, escorando hacia la valorización del sujeto ignorado y de sus posibilidades, muy por encima del aislamiento egocéntrico que se supone en todo creador y que, en ocasiones, no sirve para extraer del hombre el sentido final de sus contradicciones. La vindicación de los postulados de la sencillez no siempre han de manejarse en las lindes de la bisonñez o la incultura, sino que, más bien, puede representar, como a veces se vislumbra en la obra de un Cela, por ejemplo, la sustancia incalculable de la potencialidad máxima, de la corriente inasequible del aliento del ser, aquella que llega a configurar el sustrato de toda literatura, del tipo que sea.

-No parece tan difícil conseguir que el público menos culto disfrute de otros placeres. Tú tienes lectores que pertenecen a todos los niveles culturales.

*-Sí. A mí me emociona cuando en las escuelas de adultos personas mayores que acababan de aprender a leer, o que sabiéndolo hacer no se habían asomado nunca a una novela, me hablan de *La sonrisa etrusca* y me demuestran con sus comentarios que han captado todo lo que allí se cuenta a un nivel muy profundo. Se subestima a la gente y sus posibilidades. Pero en el fondo es que es más fácil manejar a un pueblo ignorante que a uno culto (Palacios, 1996: 246-247).*

Sin embargo, no podemos obviar que Sampedro, como cualquier escritor, no desdeña el artificio que supone el proceso de creación. En su obra, a través del tiempo, vemos cómo su escritura se adapta inevitablemente al proceso comunicador y lingüístico, dotándola de una personalidad muy precisa, que se alarga en el tiempo y en su apreciación de detalles con posterioridad a su recepción. *La sonrisa etrusca* parece situarse, así, en un paréntesis creativo en el que la relajación de la actividad creadora de Sampedro se aprecia en su acercamiento al conjunto de los sentidos, a la estimación de la vida como un correlato natural de las emociones. Por eso, asuntos como la memoria, el amor o la muerte cobran una especial relevancia en esta novela y, por eso también, el lenguaje ha de estar alejado de toda reutilización de las técnicas, y centrado en eso que llamamos “la verdad” y que arrostra la inseguridad propia de toda afirmación rotunda. Puede, entonces, que todo cuanto leamos en la novela no sea verdad (de hecho no lo es), en el sentido de correspondencia con las acciones y los tiempos, y las personas, pero no deja de ser *una* verdad, pues ha sido mostrado con la mayor de las franquezas y ha girado sobre el eje de una artificiosidad desnuda, espontánea, más propia de un diario o de una confesión del espíritu.

La ficción hunde sus raíces en la realidad, y aunque es también plasmación de un universo interior y de una determinada forma de entender el mundo, todo en ella es fruto de un calculado esfuerzo para transfigurar esa sustancia subjetiva en una estructura coherente con su propia red de relaciones. El verdadero sentido de una novela, además de proyectarse a través de las palabras, las situaciones o las actitudes de sus personajes, puede cristalizar por medio de los esquemas narrativos sobre los que avanza la trama (Simó Comas, 2007: 18).

De alguna manera, la crítica ha detectado en la novelística de Sampedro los restos de la evolución del género propugnada por las vanguardias y los movimientos modernistas de finales del XIX y principios del siglo pasado. Esto se refiere a la base fundamental sobre la que se asienta la categoría sinfónica literaria: el proceso de conocimiento del ser, del *self*, como diría G.H. Mead. La relación nuclear entre el yo de la voz actante y los sucesos acaecidos en el espacio contextual, ya sean en el entorno de la novela o en los resultantes externos a la creación –que también influyen a veces en la apreciación de la misma-, marca los tiempos del desarrollo evolutivo de toda obra, que se enmarca, así, en la extraordinaria herencia que hombres como Joyce, Cansinos Assens, Faulkner, Borges o Martín Santos dejaron en la historia de la literatura. El esfuerzo de los modernistas responde a esa valorización del yo y del crisol creador del individuo que, en su integración en el mundo, abandona los espacios mundanales para refugiarse en el arte. En Sampedro, no obstante, hay una recuperación del espacio común entre discurso y acción, entre memoria individual y sentimiento reflexivo, reflejado en el diálogo final con el lector, lo que induce a pensar que ciertos obstáculos sociales han sido admitidos o superados. Y eso casa a la perfección con su visión personal de la religión o de los demonios del alma, y con esa claridad de ideas de la que siempre ha hecho gala.

La novela del XX supuso una ruptura con la orientación obsesivamente historicista y sociológica del XIX, pero no con la correlación esencial entre la psicología del personaje y la dimensión física del relato. Los mundos de autores como Eliot, Proust o Joyce pueden ser más subjetivos y simbólicos, pero los contenidos abstractos como los sentimientos o la temporalidad siguen encontrando una vía de expresión en la concreción de la materia. Este materialismo subjetivo, fundamental también en la obra de José Luis Sampedro, fue un elemento axiomático para los novelistas del XIX (Simó Comas, 2007: 171).

Tal vez por eso, por haber atravesado el tamiz del tiempo y de las experiencias de otros, Sampedro se reconoce en una individualidad mucho más heterogénea, que responde a condicionantes externos más que a consideraciones egocéntricas. En este sentido, en lugar de presentar las ideas del personaje como emanaciones que se han ido cocinando al hilo de los pensamientos aislados, resultantes de la historia del sujeto y de los vaivenes de la acción, las dibuja como elaboraciones actuales, que se van administrando en el espacio que le ha tocado vivir y, a través del cual, pueden sufrir reestructuraciones

y modificaciones, algo que está muy en la línea de la psicología educativa moderna. Por lo tanto, el hombre se va rehaciendo con el curso de los hechos, y esto desde el punto de vista intelectual y ontológico, lo que pone en cuestión todo el edificio de la moral y los principios que hemos ido construyendo como sociedades. Esto no va en detrimento de los pilares que sostienen al personaje, y que le dan solidez y verifican su rostro, diferenciándole y registrándole bajo el contraste de los términos del lenguaje, pero sí que le permite sustanciarse en la evolución normal de la edad y las experiencias, lo que le confiere, sin duda, una mayor riqueza simbólica y significativa.

En la obra de José Luis Sampedro el espacio es una fuerza trascendente, evocadora y creativa. La densidad del mundo interior de cada individuo, el brillo temporal de la trama o la superestructura imaginaria y simbólica en la que se desdobla la realidad más inmediata dependen del poder de sugerencia del espacio y del movimiento que en él se verifica (Simó Comas, 2007: 171-172).

Ya que es el autor el que rehace la realidad en base a su criterio personal, la novela no puede sustentarse en otra visión que no sea la de su espacio propio, que ya no es sólo ajeno al del resto de los autores, sino también al del suyo mismo. La influencia que ejerce el creador sobre su obra no es sino una entre muchas, determinista en cuanto a participante de sus orígenes existenciales, y elector de los formalismos que la esculpen, pero que no obstaculiza los torrentes de idealización que los receptores han de poner en funcionamiento en el acto de lectura. Por eso, el análisis de toda obra tiene un cierto halo de “impresionismo”, porque se trabaja con una materia subjetiva y no con una edificación matemática, lo cual no hurta precisión a los valores argumentales de cuanto se define.

‘Observación’ y ‘experimentación’ eran para Leopoldo Alas los dos momentos esenciales del proceso de creación, de modo que las descripciones jamás eran copias exactas de la realidad, sino representaciones artísticas de la misma. Desde una perspectiva contemporánea aunque con un enfoque muy similar, José Luis Sampedro defiende también la subjetividad de la descripción (Simó Comas, 2007: 173).

En la novelística sampedriana se ofrece un karma de comprensión de los males del mundo y de sus pobreza, como no podía ser de otro modo, sin embargo no hay en él un objetivo crítico de la sociedad, que de manera instrumental cope el relato. No se trata, como en otros escritores, de alguien que utiliza la trinchera del relato para verter sus disquisiciones políticas, sino de un avezado filósofo de sí mismo. Lo que se halla en su discurso, es lo que encuentra en sí mismo, y ve confirmado en los demás. Se trata de un ejercicio de aspiración de sí, por encima de todo, más que de un panfletario sobre los errores históricos del ser humano.

Aunque la obra de José Luis Sampedro expresa, ante todo, los conflictos del alma, posee un indudable componente social que se manifiesta, con mayor o menor intensidad, en cada una de sus novelas (Simó Comas, 2007: 192).

Por ello, la historia de la narración en su obra es la cronología de un esfuerzo personal por confirmar la recuperación de los valores contenidos en sí, y perdidos en algún momento del proceso educativo y de maduración del individuo. Lo que, tal vez, propugna se aproxima a los cánones de las religiones místicas asiáticas (de las que el escritor es seguidor tardío), en las que la sustancia humana es un objetivo del que el hombre es deudor, y que olvidó en algún momento de la construcción de su memoria personal y colectiva. Este obstáculo en la existencia conduce al ejercicio de movilidad interior, que renueve las corrientes de aire de nuestra propia vitalidad. El vitalismo sampedriano es, por lo tanto, dinámico en cuanto que participa de la condición escéptica y esperanzada del navegante. A este devenir incesante se aferra, desbrozando las viejas estructuras mentales, y creando espacios fértiles, proclives a la nueva simiente ideológica y existencial que, unas veces en el onirismo y, otras, en la acción cotidiana, recuperan el sentido de una lógica natural, liberada y desprejuiciada.

También José Luis Sampedro entiende el proceso de consolidación de la identidad como un camino en el que cruzar barreras y derribar obstáculos es la lucha a la que debe enfrentarse el hombre (...).

Así se explica la lógica del desplazamiento en su obra, como la expresión metafórica de la tensión básica entre el ser y el devenir. Esta dualidad fundamental, que de manera tan precisa define la naturaleza humana, cristaliza en las novelas de Sampedro en forma de viajes y mudanzas que, por supuesto, no deben interpretarse

como la causa del cambio interior, sino como una representación literaria del mismo. Este motivo esencial en la narrativa de José Luis Sampedro, tiene una doble realización, pues aunque la mayoría de las veces la ruptura de la continuidad analógica de los centros se materializa en un desplazamiento físico, hay también ocasiones en que esta experiencia es puramente mental (Simó Comas, 2007: 224).

Por consiguiente, el ejercicio humano es un ejercicio de historiador, que recupera las razones originarias que dieron lugar a la civilización (en este caso al ser, al sujeto) y que reescriben los conceptos que se habían edificado en torno a una moral colectiva, de la que está presa la educación del individuo y sus motivaciones intrínsecas de futuro.

El retorno a las ‘ciudades enterradas’, metáfora con la que se refiere a cada una de las novelas que escribió y que ahora releo, es una senda hacia el pasado que le ofrece la oportunidad de revivirse (...). En este reencuentro con el que fue, ejercicio doloroso y catártico que lo convierte en arqueólogo de sí mismo, recupera la experiencia de superar sus contradicciones mediante la palabra salvadora (Simó Comas, 2007: 225).

La obra de José Luis Sampedro puede, entonces, confirmarse como un paradigma de la construcción ontológica del ser humano, desde el punto de vista de una indefinición manifiesta de sí, como punto de partida, y una elaboración de la respuesta a la pregunta existencial que se tricota entre las oportunidades del destino y la reflexión profunda y sincera, sin ambages. La novela sampedriana tiene mecanismos que configuran los conjuntos intersecados de la realidad, cuya expresión cobra sentido en la mente del filósofo, y pasan por ser el instrumento funcional con el que elaborar el signo que es el hombre: alma y sentido de la literatura.

Aun a riesgo de generalizar, si hubiera que destacar en la trayectoria de Sampedro un tema constitutivo en el que se reflejaran todas sus inquietudes metafísicas y humanas, un concepto central en todo el engranaje de temas, símbolos y motivos en los que se funda la dimensión más abstracta de su obra, sería éste el de la consolidación de la identidad personal (Simó Comas, 2007: 239-240).

No es extraño, siguiendo el hilo de este razonamiento, que la obra de autores como Husserl, Heidegger o San Agustín o Kierkegaard, aparezcan influenciando la escritura de nuestro autor. El compromiso de sus personajes, existencial y vitalista, está en la senda de las novelas de construcción individual. Los argumentos dialógicos chocan, una y otra vez, con diferentes piedras en el camino de la conciencia, aquellas que han sido situadas desde las estructuras de la metacultura, impuesta a machamartillo por el devenir de la historia. El Sísifo que protagoniza toda la novela sampedriana se estrella, a menudo, con estos esqueletos para ir abriéndose paso, a trompicones, entre los restos de un pasado que empieza a vislumbrarse lejano y menos amenazante. Este esfuerzo titánico es el que normaliza al héroe de sus narraciones, y lo trae al camino de la redención, como el de un barco que ha atravesado la tormenta y ve la luz del sol.

Aparecen en la obra de Sampedro seres atrapados en un presente sin perspectiva, angustiados por un pasado que ni siquiera recuerdan o por la sensación de no tener un futuro ante sí, individuos confusos para quienes la lucha no consiste sólo en comprenderse y 'hacerse lo que son', sino en derribar las barreras interiores que impiden su desarrollo personal. Se trata de individuos fragmentados interiormente, sujetos escindidos cuya estructura mental presenta interesantes paralelos con determinados trastornos identificados por la psicología analítica (Simó Comas, 2007: 268).

Esta actitud ante el producto creativo deviene en prolongación de los postulados noventayochistas y sartrianos, aunque su indagación en los motivos y el desarrollo de los personajes posea ese aire lopesco y español de lo popular, de lo universal, en algunas de sus obras, y muy especialmente en *La sonrisa etrusca*. Todo esfuerzo vanguardista, creativo, complejo, de una dicción personal, de gran originalidad, soportada por un andamiaje novelístico de peso suficiente, va cediendo ante la liquidez transparente de la palabra desnuda que, al modo juanramoniano, se va buscando en la exactitud, despojando de las vestimentas y añadiendo piel al color general del cuadro. Parece ésta una disposición de ánimo que deriva de la sabiduría vital que el propio Sampedro va adquiriendo en su particular viaje.

En un trabajo ya clásico sobre la novela como base del conocimiento Julián Marías destaca tres etapas, la primera en que se siente la necesidad de hacer de la novela

“una nueva forma de conocimiento”, la segunda se corresponde con la novela existencial, que para Marías la ostenta Unamuno, y la tercera Marías la presenta como “la novela complemento o instrumento auxiliar de una filosofía, o como método parafilosófico”. En Sampedro su tentativa sobre la novela como conocimiento se centra en el hombre en plena fase de expansión filosófica y un aprender a vivir entre penumbras y dudas, que lo acerca, sin lugar a dudas, a la novela existencial a la manera unamuniana (Simó Comas, 2007: 143).

Lo importante, parece ser, es lograr edificar el entorno catártico que, de modo aristotélico sirva para librar al sujeto de los demonios que lo atenazan. Demonios que, en la mayoría de las ocasiones conviven con el autor en sus pequeñas diatribas, en sus prejuicios y, también, en todo el ruido que distorsiona la capacidad perceptiva de la realidad. El espacio novelístico, catártico por naturaleza, abre la dimensión captadora del individuo y le permite flexibilizar su vieja moralidad, enquistada desde el modelo educativo.

Por otro lado, el novelista, además de querer explicarse a sí mismo (...) podría desear también (...) liberarse por medio de la escritura, de ciertas limitaciones humanas de dos órdenes:

a) Unas, amplias, de carácter casi universal, que derivan de nuestra propia condición humana perecedera (...).

b) Otras son más específicas, más personales: las vivencias de tipo religioso y social, inculcadas en el novelista como principios morales inamovibles (...) (Moreno Martínez, 2002: 18).

Esto indica cómo participa la persona del autor en el proceso creador de su obra, y también nos lleva a reconocer ciertos lugares comunes en el origen de la misma. El propio Sampedro identifica los diferentes momentos de su biografía en que nacen sus productos creativos, y en qué circunstancias, hecho que no elude la profunda reflexión que está contenida en ellos, pero sí que manifiesta una predisposición inicial a estructurar los textos según una motivación precisa y concreta, que puede tasarse, y que, seguramente, Sampedro relaciona con una sensación, con un estímulo vital.

(...) Congreso en Estocolmo (...) y El río que nos lleva (...) surgieron, según sus palabras, como consecuencia de un detonante externo: La estatua de Adolfo Espejo, fruto de su estancia en Melilla después de la guerra; La sombra de los días, a la que sirvió de acicate literario la muerte de Germán Sanginés, su mejor amigo en Santander, Congreso en Estocolmo, surgida a raíz de un congreso de Economía en dicha ciudad; El río que nos lleva, consecuencia de la impresión producida por la maderada en la adolescencia, y Real Sitio, homenaje a una ciudad en la que sitúa muy importantes vivencias de adolescencia y primera juventud (Moreno Martínez, 2002: 25-26).

Todos ellos elementos que componen la reconstrucción de la memoria del autor, que, como en la mayoría de los hombres, sufre de continuas desapariciones, enterradas en el sustrato que compone nuestro subconsciente, y en el que vamos almacenando la cacharrería que compone el pensamiento interconectado, aquel que nos globaliza, que nos induce a lo social. De alguna forma, el autor hace un trabajo de campo en el que revierte el proceso, para dejar a la luz los pequeños detalles, las pistas que, un día, llevarán al origen de los sentimientos, de las percepciones, que son insignificantes haces de luz, disociados y elementales, pero que sugieren toda la cadena de estructuras intelectuales con las que vamos construyendo la personalidad humana. Supone, por tanto, una deconstrucción de lo establecido por el yo, de cara a la reelaboración de la realidad, sobre los márgenes del inconformismo y la no aceptación de las reglas asumidas. Es, en consecuencia, la culminación del orden de la voluntad y la libertad, de esa condena natal sartreana.

(...) a partir de Octubre, octubre, su objetivo será de autoconocimiento y –he de decir- de salvación, producida en buena medida, por tal autoconocimiento o por la conciencia de haber avanzado en este autoconocimiento, conciencia sucesivamente adquirida (...) y parcialmente perdida, también sucesivamente, hecho que le lleva a abordar nuevas novelas que implicarán un nuevo intento de profundizar en un campo nuevo de su autoindagación psicológica (Moreno Martínez, 2002: 27-28).

Esta reelaboración tiene consecuencias: las más evidentes parecen asentarse en la transmutación de ciertos valores que, más allá de nomenclaturas y signos manidos, habituales, transportan mensajes vacuos o, por lo menos, confusos. Sampedro hace

evidentes sus inquietudes y sus dudas acerca de asuntos tan espinosos como la sexualidad, de la que hace bandera de libertad y expresión de la mismidad. Hasta el punto de que uno de los grandes descubrimientos de su avanzada sabiduría, se centra en la desconsideración de los valores asignados en las etiquetas sexuales, hablando abiertamente de ese hibridismo carnal que se entremezcla en todo ser humano. Esta libertad de criterio, esta claridad de ideas, acaba formalizando un dualismo novelístico de primer orden, que no solo alcanza a lo sexual, aunque sí que lo utiliza como exposición crítica y simbólica de una sociedad corrompida por sus propias taras.

El amante lesbiano lleva al extremo las preocupaciones esenciales –y de mayor calado- de José Luis Sampedro: en lo significativo, la dimensión espiritual-religiosa (catolicismo/islamismo, en este caso) y la dimensión amorosa (androginia múltiple con componentes fetichistas, sadomasoquistas e incluso más o menos solapadamente incestuosos) y, en un plano de menor envergadura, la más sobreabundante sensualidad, que se traduce en un amplísimo mosaico de sensaciones percibidas por todos y cada uno de los sentidos corporales (Moreno Martínez, 2002: 31).

El personaje encarna la excusa, el motivo del diálogo y el núcleo central de todas las participaciones metodológicas en el ente artístico. La estructura nace a través de él, se requiere de su contextualidad y de su confinamiento coordinado, que ha de enganchar convenientemente con las aspiraciones que tiene, y con su proyección futura. Todo argumento, entonces, es una intención del sujeto, que lo expande a su antojo y lo va conformando como un caminito que se construye piedra a piedra, paso a paso. Así pues, los adornos, las palabras bordadas y los grandes discursos no son sino una manera de humanizar, de dar apariencia de veracidad humana a la única dimensión posible de la novela: el hombre y su deseo de llegar a alguna parte.

(...) algunas de sus novelas (...) son meditaciones sobre sí mismo, encarnado en casi todos los personajes, que hacen aflorar, en diálogo directo o a través del narrador, hasta las mínimas anécdotas rescatadas de su propia vida, junto a profundas reflexiones y a continuas alusiones culturalistas que sirven de soporte a problemas psicológicos (psicología del hombre y psicología del escritor) que le atormentaban en el momento de la escritura (Moreno Martínez, 2002: 33).

Aceptamos, no obstante, que en la obra de José Luis Sampedro hay algo más que un ejercicio de catarsis o de aceptación de uno mismo. Creemos en el cartesianismo de la originalidad novelística, al propugnar la mirada del yo como la mirada del otro; ese paso que ha de darse, es el de la confirmación del ser, para poder aceptar, posteriormente, la categorización del grupo, la socialización y la historia. Puede que se trate de un paso único, indeterminado, además de esencial, pero es el único posible, ya que no se puede caminar sin el sustento de un suelo firme, seguro, sobre el que entender el camino. Sampedro, de este modo, es honesto con su necesidad vital y, también, orienta su producción hacia una coherencia interna que podrá verse reflejada en la historia crítica – y de hecho lo hace- coincidiendo con las grandes problemáticas del arte universal. De la esencialidad del yo surge la esencialidad de la idea o, al menos, la pregunta fundamental; de este modo, el error o la malversación del signo quedan conculcados.

(...) no se trata, a mi entender, de una producción meramente narcisista (...) sino de una producción cuyo objetivo pasa por sí mismo y se detiene en sí mismo, aunque no para la mera autocontemplación, sino para el autoconocimiento, la autoaceptación y, en su caso, la autorreconstrucción con sucesivas asimilaciones (Moreno Martínez, 2002: 35).

De ahí que la importancia concedida a la construcción argumental y conceptual de la novela no sea la más destacable. Y eso a pesar de que Sampedro ha pasado por varias etapas, en las que ha ido indagando en la calidad de la instrumentación utilizada para hacer funcionar el mensaje. Curiosamente, al contrario que ocurre con otros escritores que pueden ser asociados a él, Sampedro no acaba convencido de que la dificultad simbólica o la libertad del espectro significativo de la palabra, sean las mejores herramientas de comunicación, aunque sí tal vez de construcción artística. Da la impresión de que nuestro autor prefiere sacrificar la solidez de la forma por la meliflua disposición de ánimo, que desemboca en la naturalidad más absoluta. Puede que se trate de una impostura más, pero, en realidad, significa el desasimiento de todo lastre del escritor, que prefiere continuar su marcha con menos inconvenientes, y hablar claro y alto. En mi opinión, esta actitud nos hace perder a un escritor creativo y enriquecido, de finísimo discurso, pero nos hace ganar una dicción transparente, cristalina y emocionalmente intensa. Tras la crítica, queda la impresión.

Sus primeras novelas, tan tardíamente publicadas, La estatua de Adolfo Espejo y La sombra de los días, representan, curiosamente, dos extremos en la utilización de estructuras narrativas: desde la estructura episódica (...) hasta la complejidad estructural del perspectivismo, con varios planos narrativos y un encuadre argumental que propicia la denominada estructura circular (...).

Congreso en Estocolmo, *El río que nos lleva y El caballo desnudo (lo mismo que la extemporánea La sonrisa etrusca) vuelven a la estructuración episódica, sin mayor complejidad que los breves e inevitables retrocesos narrativos requeridos por la trama argumental* (Moreno Martínez, 2002: 68).

Finalmente, afirmamos que si hay un espacio perfectamente sellado en la iconografía sampedriana es el de la ciudad. En la novela que nos ocupa esto es muy evidente, pero en otras que protagonizan su producción, no lo es menos. Sugiere un nuevo ejercicio de dualismo significativo, ya que opone el contraste ciudad-campo con una intención muy marcada, de la que extrae un nuevo motivo para el autoconocimiento. Sampedro es un estratega del lenguaje y provoca situaciones y conflictos de los que surge la enseñanza. Como buen profesor, utiliza los problemas como una oportunidad para ejemplificar el acto innato y espontáneo del sujeto, que actúa según le dicta el espíritu, revelando las contradicciones y las libertades de su pensamiento interior. El espacio de la ciudad, entonces, es la proyección definitiva, el orden hacia el que el yo ha de aspirar, puesto que el origen, el campo, es un mundo del pasado, que se adscribe a la función memorística, a la historia, y que, por muy alabado que sea en la conciencia colectiva, no despierta el interés vital ni la aspiración de las nuevas generaciones. El mismo autor se considera lastrado por su impregnada urbanidad, y todo acercamiento a la niñez, a la infancia, a los elementos que culturalizan el campo y la naturaleza, parece el resultado de un esfuerzo de memorización. No obstante, la emoción pervive, se nutre de lo vivido, y por ello la huida de la urbe, lo exterior concéntrico, permanece como una latencia y no desaparece del todo; más bien, sirve de acicate para la supervivencia del personaje ante la conflictividad del espacio colectivo.

La obra de Sampedro es de marcada introspección y, en consecuencia, atiende mucho más a los procesos mentales que al mundo externo, pero, cuando existen coordenadas exteriores de carácter abarcador (...) éstas presentan, más que nada, carácter urbano (...) (Moreno Martínez, 2002: 139).

El espacio

Toda la implicación dual de la narrativa sampedriana queda especificada en varios frentes: uno de ellos lo compone la construcción virtual del espacio. El espacio de la novela no puede hallarse en la realidad, por más que se corresponda con la experiencia personal del lector o su conocimiento indirecto, ya que responde, más bien, a la exigencia vital del personaje que, a su vez, contiene la intencionalidad filosófica del autor. Pero lo que sí puede detentar es la especificidad de una realidad original, cuyas trazas vislumbran elementos comunes, colectivos y universales y, también, precisiones y matices propios de la reflexión y la experiencia que ejemplifica el personaje de la trama. De ahí que el espacio sea el nódulo indefinido que avanza con el sujeto, y se conforma mediante la percepción activa del mismo.

A partir de esta tensión dialéctica entre el individuo y la realidad el espacio se configura como una de las fuerzas de la novela que con mayor precisión se aproxima a la expresión inmediata y tangible de lo real, menos evanescente que el tiempo o que el puro artificio narrativo del punto de vista, por ejemplo. Pero el espacio no actúa solo como un soporte físico para conferir cierto sentido de unidad

al relato o para ofrecer un marco a la trama, sino también como un modo de caracterización que, más allá de sus funciones temáticas y estructurales, contribuye a dar cierta forma a la esencia de los personajes (Simó Comas, 2004: 124).

En cualquier caso, es el individuo el que edifica ese espacio y el que le confiere personalidad, de modo que la realidad es construida a través del tamiz de lo fenomenológico, como diría Dufrenne, y sustituye, por tanto, a lo argumental, más enraizado en la visión decimonónica de la novela tradicional. Este paso es crucial y tiene visos de un modernismo inocente, aunque establece los rasgos formales de un realismo socializado, que no social puesto que adquiere categoría ontológica en el yo, y no en la globalización del sujeto. Esta interrelación de signos (yo y espacio) configuran un álgebra de los sentidos, pero también de los conceptos, por lo que el sensualismo racionalizador propio de este dinamismo llega a los confines de la intelectualización de la novela, por mucho que su esteticismo esté exento de una terminología compleja o distante. Hay que considerar, entonces, que el personaje hace del espacio un núcleo de discusión racional, cartesiana y cimentadora de los valores y principios que sustentarán al nuevo hombre.

El espacio es una de las estructuras fundamentales de la realidad, pero es el individuo el que le confiere una dimensión trascendente, por su tendencia a interpretar el mundo o por el carácter social de su naturaleza. El hombre es, además, capaz de modificar su entorno y de crear en él ciertas unidades espaciales como las ciudades o los edificios contenidos en ellas. Por eso el espacio conserva la impronta de los sujetos que se proyectan en él, por medio de la acción o la imaginación, y revela características esenciales de los mismos. El espacio puede ser un espacio construido por el ser humano, pero a su vez es también un factor determinante en su proceso de personalización. Del mismo modo, la identidad de los personajes literarios se forma y se revela a partir de los lugares en los que éstos existen (Simó Comas, 2004: 129).

Entronca, de este modo, José Luis Sampedro con la novela del siglo XX, la reinventora del término: con Dos Passos, con Faulkner, con el Kafka más revelador de *Der Prozess*, y se aleja de la modelización de lo urbano que podíamos ver en Clarín, a pesar de la vitalidad que éste imprime en su condición de la tramoya espacial. Tiene más que ver

con el Torrente Ballester de *La saga/fuga de J.B.* y menos con la novelística mal llamada “histórica”. No llega a alcanzar las cotas de una visión interiorizada a lo Leopold Bloom, pero sí que activa similares resortes cognoscitivos y perceptivos, por lo que se pueden ver ciertas concomitancias funcionales entre estos modelos de la modernidad y el suyo propio.

La divergencia fundamental entre la ciudad literaria naturalista y sus representaciones contemporáneas descansa, para R.M. Albérès, en la focalización, ya que, mientras autores como Zola colocan a sus personajes sobre un cuadro escénico, como simples actores en la trama de una novela, existe otro modelo narrativo, característico en la novela del siglo XX, en que la ciudad es evocada y recreada a partir de la conciencia de los personajes (Simó Comas, 2004: 143).

En consecuencia, las ciudades son re-creadas, manifestadas individualmente y no sólo en la cabeza del autor, sino a través de las múltiples experiencias cotidianas del personaje, que va transformando, uno a uno, los lugares comunes que para un sujeto lector, y conocedor de la misma, pueden resultar completamente diferentes. Y en tal sentido, el contacto que posea el lector y el personaje sobre el lugar común es, únicamente, una coincidencia de rasgos y no una realidad sustentada en la memoria colectiva, por lo que los hechos de la historia o los elementos culturales adquiridos no son sino objetos reutilizables, y nunca un paradigma de conocimiento o una vía de acceso a lo experiencial.

-Creo que todas las ciudades que aparecen en sus novelas son reales. ¿Necesitas conocerlas antes de escribir sobre ellas?

(...)

*En cuanto a si necesito conocerlas personalmente, la respuesta es negativa. Lo que sí me resulta imprescindible es documentarme exhaustivamente sobre ellas. Cuando hablaba de Milán, que yo no conocía cuando escribí *La sonrisa etrusca*, tenía planos, mapas de transportes urbanos, guías, etc. (...) El Milán que yo creé era una ciudad hostil, despersonalizada. Por contraste, mi Madrid de *Octubre, octubre* es como un pequeño pueblo con gentes conocidas y cercanas (Palacios, 1996: 126).*

Al hilo de esta cuestión, el espacio no sólo es modificado por el sujeto sino que, a su vez, cambia al mismo, lo moldea hacia el sentido de la metacultura que está asociada a lo dimensional. Lo urbano o lo rural son administraciones nominales de todo un catálogo de moralidades y principios, de normas estéticas y hábitos, de costumbres vitales y limitaciones, así como de aspiraciones y sueños. Los hombres construyen su mundo para verse reflejados en él, sin apercibir el sentido de inversión de los términos, ya que acaban condicionando estos proyectos por el contexto al cual pertenecen. Lo cual no es sino una pregunta sobre los orígenes de la terminología, sobre la etimología del lenguaje mismo y el poder de éste sobre las decisiones en el tiempo.

Estábamos diciendo que hay una gran parte en el hombre que es cultural. En esta novela se habla de la diferencia entre dos formas de vida, la urbana y la rural. Es esencial darse cuenta de que la vida rural supone entre otras cosas una permanente interdependencia entre las personas y su entorno. Habitualmente el hombre de campo vive en la casa donde ya lo hicieron los padres y los abuelos. En ese entorno un hombre es mucho más parte de lo que le rodea. Por contraste el hombre urbano está más desarraigado, trasplantado de un lugar a otro y cada trasplante es un trauma doloroso. Y eso me parece muy importante para comprender la insensibilidad de la cultura urbana frente a una serie de acontecimientos (Palacios, 1996: 181-182).

La estructura concéntrica que la crítica ha comprobado en la construcción de la conciencia del personaje unamuniano de *Niebla*, por ejemplo, tendría aquí, en la obra de Sampedro, un correlato arquitectónico. De una forma externa, los círculos que componen la percepción consciente del personaje también se enraízan en un núcleo divisor significativo, que puede aleccionar al espacio o a la memoria. Lo que ocurre más allá de esa realidad no es sino un transcurrir nebuloso, indefinible, que no parece formar parte de la esencia movable del reloj de la narración. De ahí que el espacio sea un asidero tan claro para el individuo y una condición del discurso.

Las ideas de la coexistencia y la simultaneidad, recurrentes en la concepción del tiempo, o la intrínseca relación entre el sujeto y su mundo circundante, ofrecen las claves para interpretar el sentido del espacio en la obra de José Luis Sampedro. (...) La mirada del personaje, y a través de ella la conciencia, constituye el centro de una

serie de círculos imaginarios en los que se plasman las vicisitudes de su experiencia individual y social, por lo que es posible afirmar que los círculos del tiempo son también los del espacio (Simó Comas, 2007: 22-23).

Por lo dicho, hemos de admitir que la correlación entre el tiempo y el espacio se configura en una intersección del signo, en una semiótica tangencial a la construcción formal de la novela, ya que Sampedro la expresa en términos de esencialidad reflexiva, no de elementalidad física. De hecho, el propio discurrir de la palabra se aviene al espacio, y es éste el que aviva el fuego de lo temporal. Más que reconocimiento del objeto existe, entonces, proposición del objeto, lo que en sí supone un paso previo a la creación.

Todo está sucediendo y las impresiones, dudas, incertidumbres o miedos no son más que estados cambiantes que definen el camino de los personajes hacia la comprensión de su propia identidad. En estos pasajes la vida se cuenta a partir de pequeños detalles que, sin trascendencia aparente, van desvelando desde fuera el relieve interior de unos individuos cuyo máximo deseo es trascender lo inmediato. El entorno se convierte así en un espacio simbólico y sugerente en el que cada elemento apunta a otra dimensión más abstracta y personal (Simó Comas, 2007: 117).

La pregunta sobre el espacio, no obstante, no puede ser únicamente la pregunta sobre la fenomenología del espacio; si se plantease en estos términos podría hablarse de la experiencia general del mismo, de su condición innata en todos los órdenes: el físico y el onírico. Y, en tal caso, el espacio sería replanteable desde los matices de cada una de las experiencias significativas, lo que haría de éste un modelo variable, sujeto a desmontajes continuos. No es negativa la apreciación, pero sí de una evidente disfuncionalidad, por lo que el autor sabe que los conceptos adquiridos condicionan, pero no limitan en su totalidad, los resultados de la percepción fenoménica. La conclusión más evidente es que el individuo, de por sí contextualizado pero de natural escéptico y reflexivo, conduce sus pasos hacia la metamorfosis consciente. Esto podría indicar una variación en los órdenes de la realidad y en los márgenes que la revisten, pero esto no significa sino una contradicción lógica y asumible, en términos de diálogo ontológico.

La memoria y la imaginación son los motores del sueño y todo lo que en él se crea toma rápidamente visos de realidad. Se recuperan antiguas vivencias y sensaciones, pero no como se dieron en el pasado, porque la conciencia reconstruye sin limitaciones aquellos aspectos de la realidad que no llegaron a ser (Simó Comas, 2007: 151).

Es un ejercicio de reconstrucción de la simbología colectiva y de la semiótica histórica de la sociedad. Es un desafío contra la metacultura impuesta por el sistema histórico que controla los órdenes de lo relacional y lo social. Pero también es una redefinición de los hilos comunicadores que establecen la diferencia entre el uno y el grupo, entre el lenguaje unitario y el globalizador, entre el símbolo y la palabra activa, rehecha.

En cualquier caso, por la percepción el individuo reelabora internamente los contenidos de su entorno y los lleva al ámbito de la conciencia, estableciendo así la síntesis de sus relaciones con el mundo y su lugar en él (Simó Comas, 2007: 155).

También, es evidente, el individuo construye su propia supracultura, en la que solidifica aquellos símbolos que, como herramientas referenciales, sirvan para apuntalar su espacio creativo y existencial. De modo que si el sujeto, el personaje, construye la historia y, con ella, el espacio, la realidad ha de impregnarse de un lenguaje superior, una gramática aleccionadora, que es la que eleva el signo a símbolo y la que constituye, en este caso, la materia superior y hereditaria.

El individuo interpreta su entorno y lo trasciende por el poder de la imaginación. Se generan así 'los espacios representacionales', asociados siempre al valor de lo simbólico (Simó Comas, 2007: 155).

En este sentido, toda palabra, toda creación individual, sustentará un deseo intelectual, un proceso cognitivo y una explicación pragmática, reservada para la conciencia colectiva del lector. Autor, personaje y lector han de verse implicados e intersecados por la idea central del símbolo, que es significativa, diferenciadora y universal. La transformación del lenguaje de la metacultura histórica en una supracultura individual, es lo que, en último término, sublima la acción fenomenológica del yo, y coloca a la novela en el ámbito de lo sociológico, que es en donde el espacio cobra sentido.

Las ideas de la coexistencia y la diversidad, recurrentes en la obra de José Luis Sampedro, ofrecen también una clave para entender el alcance del símbolo urbano (Simó Comas, 2007: 156).

De la misma manera, ese proceso concéntrico atañe también al símbolo, que nace de lo espacial y del diálogo del individuo con lo determinable por dicho espacio. A medida que el personaje hace reconocimientos precisos de lo simbólico, el espacio se hace flexible, se estira y se encoge hasta allanar el camino a la comprensión de lo metafórico. Al suprimir la complejidad del signo, reconcentrándola en el objeto, en la pervivencia de la imagen y la fisicidad de lo cotidiano, el efecto transmisor de la palabra se hace más directo, más visible, más cercano y funcional. La efectividad de lo costumbrista está, en este caso, no en la representación de una realidad, sino en la recreación de la misma, en términos expresivos y creativos, ya que el objeto dibujado no es sino una virtualidad de un signo más amplio y menos accesible. La vulgaridad, entonces, cobra visos de una categorización más elevada.

El espacio individual se materializa en el simbolismo de las habitaciones privadas y de los objetos que éstas contienen, mientras que el ámbito colectivo encuentra su representación paradigmática en la metáfora de la ciudad y en los desplazamientos que los individuos realizan más allá de sus fronteras. La separación entre el entorno estrictamente privado y el compartido no se establece, sin embargo, de manera radical. El personaje, desde el punto que ocupa en el mundo, recorre el espacio con su mirada y se apropia emocionalmente de un segmento del mismo, convirtiéndolo así en un referente de su interioridad. La perspectiva espacial por la que el individuo se proyecta hacia su entorno lo sitúa en el centro de una extensión con la que establece una identificación inquebrantable. Este territorio caracterizador, en el que coexisten otros seres y en el que los objetos cobran cierto significado añadido en virtud de un proceso de metaforización, se organiza según ciertos niveles de profundidad o lejanía respecto al sujeto de la experiencia (Simó Comas, 2007: 159).

Como ya hemos dicho, por consiguiente, el espacio físico es un espacio onírico, reflexivo, redistribuidor de lo intelectual, de lo social, de lo cultural y de lo emocional. Supone lo nuclear del argumento narrativo y la condición primera hacia la extensión de

una arquitectura formal, que no puede navegar al margen del signo específico de la metáfora global del yo.

(...) aunque el espacio urbano es un elemento tangible, las líneas que delimitan sus distintas secciones son de naturaleza abstracta y no material. Dentro de cada uno de estos niveles se establece una serie de relaciones dialécticas sobre las que descansa la esencialidad intrínseca del espacio, como las correspondencias lógicas de inclusión o exclusión o de lo abierto y lo cerrado (Simó Comas, 2007: 161-162).

En torno a esa dualidad de lo fronterizo, que Sampedro elabora como una herramienta de pregunta-respuestas, de símbolo-contrasímbolo, se encuentra la lógica de Maimónides sobre la definición negativa de la divinidad. Sampedro reconoce la imposibilidad de abarcar ciertas exactitudes del ser (de existir), si no es través de representaciones contrastivas, que puedan reflejar el negro sobre el blanco, el no frente al sí, de lo que surge un concepto de la negatividad impuesta por la herramienta dialectal, que hace de lo negativo una propuesta constructiva.

En esta idea del mundo, percibido como una sucesión infinita de fronteras, subyace necesariamente una apreciación dual del mismo, ya que cada uno de las líneas que delimitan la extensión de una determinada entidad sirven también para definir todo lo que ésta no es, en particular cuando las fronteras dejan de ser intuiciones y se convierten en palabras (Simó Comas, 2007: 201).

Lo más importante, pues, es que estas negaciones no son sino la puerta de acceso a la positividad, a la afirmación del concepto, porque toda palabra de la metacultura ha de ser superada y, en ese empeño, cualquier establecimiento conceptual puede llegar a derribarse, con la conciencia flexible y el ánimo de dialogar con el ser. El establecimiento de un lenguaje novelístico como tierra fértil de esa descomposición y posterior reedificación del edificio cultural del yo, hereditario y determinista, no significará sino la paulatina posibilidad de una nueva revisión, pues el hombre es un ser flexible, incompleto, inasible. No obstante, el esfuerzo forma parte de su naturaleza y, por ello, ha de verse continuado y justificada su práctica.

Frontera no es límite, para José Luis Sampedro (...) la frontera es trascendible, permeable, la frontera propicia el intercambio, el cruce de barreras; la frontera es provocadora: reta, incita, invita a ser traspuesta. Contrariamente, el límite es monolítico, restrictivo, el límite confina, acota, circunscribe, encierra; el límite es disuasorio. Como su mismo nombre indica, el límite es delimitador (Moreno Martínez, 2002: 75).

El tiempo

Si la confluencia entre las dimensiones espaciales y temporales alude, como hemos visto a la construcción de un núcleo dialógico, propio del acto reflexivo que conforma la expresión novelística, en la obra de Sampedro, no es menos cierto que el tiempo, por sí y para sí, constituye un espacio de realidad, también, que aporta a la poliédrica caracterización del fenómeno vital. Por tanto, no se puede hablar de un tiempo de la novela, en este caso que nos ocupa, sino de los tiempos de la novela, ya que la estructura concéntrica alude a esta disposición diversificada. De la misma manera que los estados de conciencia o los planos de la percepción, los tiempos condicionan el

paso de la palabra a la realidad, de la duda al signo, y de ahí al lenguaje. En todo caso, cada uno de los tiempos es signo en sí mismo, es presencia y es condicionante y contextualidad, y de ello se nutre la narrativa de nuestro autor.

La gran apuesta temporal de Sampedro en el discurso temporal es la compaginación del tiempo narrativo pausado –cuando no es rememorativo- y el tiempo cronológico y subjetivo. Los personajes de las novelas sampedrianas constan de dos submundos (el conocido y el oculto), de manera que el proceso narrativo es consecuencia de la interacción entre unos mundos y otros merced a las relaciones de accesibilidad que entre ellos se producen. Cada uno de los personajes que forman parte del conjunto referencial de la estructura macrosintáctica de base posee su propia temporalidad, conteniendo una serie de líneas temporales en la que desarrollan los constituyentes de cada mundo del personaje (Martín Martín, 2007: 258).

De todos modos, los tiempos no son dimensiones excluyentes, sino caras confluyentes del mismo objeto de precisión. Y sirven al mismo proceso de definición negativa del que hablábamos anteriormente, para alcanzar los objetivos que perfilan las conciencias diseccionadas de los personajes. La novela es un campo de investigación de las partes del ser, y así acaban manifestadas como extractos singulares de una unidad en discusión.

(...) este tiempo de la sucesión esconde en su aparente unidad una multiplicidad de tiempos; dos son claramente lineales y funcionan el uno como reflejo del otro: así, hay un tiempo de la degeneración, que a través de la muerte conduce hacia la descomposición y que funciona como el reverso de un tiempo de desarrollo, de crecimiento; un tiempo que recoge la evolución de esa singularidad inicial, que es el nacimiento, hacia estados cada vez más complejos. El tiempo de la repetición es el tiempo del presente, de la costumbre y, lo más importante, es el tiempo de la duración, del instante que dura, es el soporte de nuestra existencia. (...) en La sonrisa etrusca, (...) hay una simultaneidad temporal, que alterna presente y pasado, y que produce el llamado contrapunto (Martín Martín, 2007: 259).

El tiempo, como llamada a un individualismo constructivo, tiene presencia en el desarrollo del relato, como una característica significativa, no como una referencia

redundante o auxiliar. Y, por supuesto, es el sujeto el que motoriza la acción temporal, no la estructura argumental novelística, que sí que es accesoria con respecto al signo interno de lo expresado por lo espacio-temporal. Tiempo sobre *tempo*, contenido en la forma, signo aglutinado de lo reflexivo.

El tiempo, lejos de constituir una realidad externa al individuo, es un dinamismo que late en su interior y forma parte de su esencia. Es, como afirma Zubiri, “un modo del ser”. Pero, además de ser una propiedad del individuo, es también una característica histórica que lo vincula a un sistema global en el que convive con otros seres (Simó Comas, 2004: 18-19).

Pero para que el tiempo tenga consistencia lo debe tener el ser, una coherencia interna exigida por el correlato de la supracultura del yo, que es una construcción única e indivisible, aunque perfectamente flexibilizada por el espíritu crítico del que ha partido toda la acción expresiva. El personaje de la novela sampedrjana va uniendo los elementos que lo constituyen para cerrar el mosaico de su voz. Es decir, que los elementos temporales de la conciencia, reconstruidos sobre el hilo argumental de la memoria, no pueden sino estrechar los vacíos inconsecuentes que el hombre ha depositado entre ellos, para consolidar la argamasa de la intrahistoria individual, la única en la que la simultaneidad cobra sentido, más allá de todo empirismo.

El tema de la construcción de la identidad es también el de la conciencia del tiempo. La auténtica densidad del ser sólo puede explicarse por la síntesis de las tres dimensiones de la temporalidad. La correlación del pasado, el presente y el futuro no descansa en la simple sucesión del antes y el después, sino que existe, entre estos tres momentos, un vínculo intrínseco e indestructible que hace que éstos no puedan pensarse aislados. Cada uno de ellos existe en función del otro (Simó Comas, 2004: 24).

Esta dimensión temporal es, por asociación de ideas, otra línea fronteriza, otra referencia de la dualidad sampedrjana. Pero esta vez, sin ambages, quedan claros los preceptos que la dibujan y que establecen trincheras entre lo onírico y lo físico. Se trata de configurar el reto de lo dialógico en el interior del yo, entre el yo expresivo,

comunicativo y externo, y el yo referenciado, cariacontecido, escéptico y en proceso de derribo. Tiempo de lo vivo vivido y tiempo de lo vivo por vivir, podríamos decir.

El tiempo del alma es la experiencia interior del tiempo. La percepción del sujeto, al distinguir entre lo que ocurre interiormente y lo que está fuera de él, traza la primera línea que separa el tiempo del mundo de esta otra vivencia puramente individual, ya que lo que define la naturaleza de ambas dimensiones no es el concepto de lo objetivo o lo subjetivo, sino esta distancia que va de la impresión interna a la idea de un orden temporal en el que todo se inscribe (Simó Comas, 2004: 77).

En la conquista del espacio de libertad que la novela de Sampedro conlleva, y que guía los pasos de sus personajes, el tiempo es un lastre del que el sujeto no puede desprenderse. Lo soporta con estoicismo pero también lo añade a su supracultura, como elemento previo, como herramienta cognitiva, como caleidoscopio retrospectivo; en ese mundo de circunferencias, propio de un Juan de Mena, la imaginativa visión de los órdenes del ser se quieren en su mismidad, y a ella se retraen, ejercitando su subconsciente.

El tiempo es el espacio para la vida y perderlo es quedarse sin ella con todos sus atractivos y riquezas (Lucas, 2016: 238).

Porque el ser vive en el tiempo y a través de él, y su espacio, su urbe, su proyección es y está en el tiempo. No hay hombre sin tiempo, ni realidad, no objeto, ni espejo en el que mirarse. El fenómeno mismo es el tiempo, y Sampedro parece querer decírnoslo, afirmarlo en su narración, como una verdad axiomática en la que no caben discrepancias, más allá de la mera manipulación del *corpus* que es accesible al entendimiento humano. Porque nos podemos permitir hacer del tiempo un ente ontológico y nuestro, recibirlo en nuestras conciencias como una función del ser –y así es concebido- mas, al igual que la energía, su transformación no puede implicar su desaparición, pues hasta en los instantes en que la palabra parece devorar el instante, todo él se ha comprimido en la voz, ya que la voz, por esencia, es también tiempo, al ser experiencia, fenómeno, percepción y comunicación.

-El tema del tiempo ha estado siempre presente en tu obra.

-Es verdad que aflora con frecuencia en mis páginas, creo que es fundamental para cualquiera que reflexione y, de hecho, es un tema central en todas las culturas. Es natural que así sea porque el tiempo está ligado al vivir: el tiempo de cada uno se acaba con su vida y comienza con ella. Sea cual sea la concepción filosófica o científica del tiempo, para cada persona tiempo y vida son una misma cosa. O, lo que es lo mismo, mi tiempo se acaba con mi muerte. Además, a lo largo de nuestra existencia vivimos con distintos tempos; es decir, ritmos, velocidades, intensidades, según nuestra edad... Hay muchas cosas ligadas a la órbita del tiempo (Palacios, 1996: 265).

Sin embargo, no todos los tiempos tienen la misma relevancia. El futuro es una construcción onírica, en todo caso, puesto que no cuenta con el aval de la experiencia, más allá de todo propósito y plan, y el instante es una rúbrica de nuestra consciencia vital y activa, pero no puede determinar una imagen conceptualizada, una detención de la línea de lo sucesorio en la dimensión nietzscheana del término concepto. Así que nos queda el pasado, y Sampedro lo reutiliza con naturalidad, como suele hacer en su novelística, implicando al actor como si fuera su voz la que, en realidad, hablara, poniendo sobre la mesa el argumento infalible de lo experimentado. Lo sensible, una vez más, está en la base adscrita de toda organización mental.

(...) ¿Qué papel juegan en tu vida los recuerdos?

-Creo que el pasado lo llevamos con nosotros no sólo biológicamente, sino que los modos, los usos, los valores, son heredados, transmitidos generacionalmente.

En cuanto a los recuerdos individuales, para mí el pasado sólo existe cuando es evocado o cuando viene a la mente de forma inopinada. Pero los recuerdos no se corresponden con frecuencia con la importancia de lo recordado, son arbitrarios en cuanto a su permanencia. Y además un hecho determinado va cambiando en el recuerdo a lo largo de nuestra vida. La memoria no es estática (Palacios, 1996: 301-302).

La memoria, en consecuencia, relaciona el devenir con la construcción del yo ofreciendo la oportunidad de salvación, el sentido de la vida más allá de la decadencia que conlleva el paso del tiempo. Es una forma de salvaguardar la consciencia para no ser

engullida por las turbulentas aguas del reloj. El perspectivismo surge, así, como una alternativa a la historia, que únicamente parece conducirnos por el camino de la sumisión a los acontecimientos, liberando al yo del personaje de las trabas que le confinan tras de una metacultura impuesta desde el lenguaje oficial.

La consolidación de la identidad individual, uno de los temas fundamentales de la obra de José Luis Sampedro, constituye un proceso inseparable de la vivencia subjetiva del tiempo. (...)

Existe, en cualquier caso, una conexión íntima entre tiempo e identidad que se expresa en las novelas desde una doble perspectiva. El tiempo es la línea necesaria de la existencia, el vector inalterable que marca la secuencia de la evolución personal y conduce a los individuos hasta su último destino. Pero es también una experiencia puramente subjetiva, un dinamismo interior en cuyas vueltas se rompe la irreversibilidad del tiempo del mundo. Se forja de este modo un sistema temporal por el que los personajes no sólo viven la fluencia del tiempo como una forma de hacerse lo que verdaderamente son, sino que se amparan en la memoria, de forma consciente o involuntaria, para descubrir el valor cada momento y reconstruir los fragmentos perdidos de sí (Simó Comas, 2007: 25-26).

Nunca el tiempo es dueño de sí en la novela sampedriana, sino un trasunto de la conciencia personal del sujeto, que se manifiesta de este modo primario y subjetivo. El punto de partida del relato, a partir de ahí, lo constituye la narración interesada del personaje, que va reconstruyendo los pedazos de la experiencia, acumulados en un subconsciente intacto, de donde manan diferentes matices y significados. El autor, asombrado por el descubrimiento, parece dar pábulo a cuanto oye pero, sin perder la paciencia, va dejando que las piezas encajen en el puzzle, en una ingeniería que demuestra la elasticidad del pensamiento y la volatilidad de las moralidades construidas de hormigón.

El pasado no emerge en él como un recuerdo, sino como una realidad transformada en el presente por la que el individuo puede reconstruir su existencia desde una perspectiva nueva (Simó Comas, 2007: 68).

Tal vez por su influencia unamuniana, lo trascendental va asomando la cabeza en la novelística de nuestro autor. Así es como responde a la necesidad individual de encontrar respuestas a las preguntas claves de la existencia, que no se resiste a hacer. Sin embargo, esa trascendencia no posee el alarde de un formalismo cultista sino que se percibe en la irracionalidad pasajera de la convivencia social del individuo. Sampedro gusta de enmarañar a la persona de sociedad, mezclarla con los lenguajes populares, enfrentarla a los desdenes del presente, para así lograr crear el conflicto necesario, del que el tiempo contiene una posible respuesta. La única puerta abierta a la discusión surge del pasado, que es lo fenoménico detenido, congelado en la imagen de la experiencia. Ya que el hombre no puede atrapar lo evanescente, ha de hacer que lo evanescente se solidifique y pierda, por un momento su naturaleza pasajera para mostrarse como un rostro imperecedero. Es lo único que, humanamente, el personaje puede hacer, convertir el pasado en presente, al modo proustiano, estableciendo una conexión innata, metafórica, que evoque el signo de las cosas.

La integración del pasado es siempre el primer peldaño en la resolución de los conflictos que afligen al individuo en el presente. La clave puede estar en los recuerdos, sobre todo en las escenas de la niñez, pero también en aquellas vivencias que ni siquiera se pueden evocar por estar atrapadas en el subconsciente y sólo cuando éstas emergen hasta las capas de la conciencia, por un esfuerzo deliberado o por el azar, puede el individuo recuperar su unidad (Simó Comas, 2007: 273).

El sujeto

Como hemos ido comprobando, el recuerdo, la manipulación del tiempo, constituye un ejercicio de sensibilidad individual, en el que la emoción se percibe de manera consciente, se moldea para construir una imagen con ella y se conceptualiza

para ofrecer rasgos referenciales a la nueva personalidad del yo. Este procedimiento surge de la revelación cartesiana del hombre, acuciado frente a la desaparición de todo proyecto futuro, fruto de la apropiación que la metacultura ha hecho del lenguaje. Por tanto se trata de una revolución en toda regla, que desarma antiguas estructuras y que didácticamente, modifica los valores internos, creando así las condiciones para un nuevo establecimiento del signo colectivo.

Los recuerdos, por intrascendentes que puedan parecer, son un viaje a lo más hondo de uno mismo. Un descenso al centro de los círculos interiores en los que el individuo, por la memoria de lo que ha sido, se encuentra con su propia esencia. Por ello hay siempre implícito, en el gesto de recordar, un proceso de espiritualización (Simó Comas, 2004: 79).

Esta forma de actuar no siempre da los resultados esperados. A veces, el personaje, atrapado en sí mismo, es incapaz de evolucionar, de liberarse de los corsés del tiempo, y ha de hacer un esfuerzo consciente para alcanzar el páramo de la ignorancia, que es el conjunto espacial donde se reelaboran los principios senequistas de la nueva vivencia intelectual. No se puede seguir avanzando cuando la senda ya no es voluntaria, sino un transcurrir ciego y desmesurado hacia el agotamiento de las fuerzas y el consumo de las horas. De ahí que lo catártico invada, necesariamente, el marco reflexivo en algún momento. Establecer el contrapunto necesario, la escala de grises de las ideas, y realizar las preguntas adecuadas, pondrá al personaje frente al espejo de sí, que ha ido cambiando mientras se movía en la escena, y que requiere de él otras convicciones, una respuesta nueva. Como el anciano de *La sonrisa etrusca*, el espacio es una excusa para que el pasado aflore, mostrando el verdadero yo y sus infamias, sus carencias y sus virtudes, de las que poder revisar el modelo, con el fin de asumir el orden social en otro contexto emocional.

Éste es el sentido de la búsqueda. Asumir todos los niveles interiores, aun cuando sean contradictorios, y aceptarlos como parte de la propia realidad. El proceso de individuación, siempre largo y complejo, se basa en el conocimiento de sí mismo, en la capacidad para internarse en la propia conciencia y para escuchar, también, los mensajes del subconsciente. El recuerdo es el camino hacia esas fuentes a las que el sujeto debe volver para reunir sus fragmentos y poder andar sabiéndolo ya todo.

Pero es también el instrumento de la catarsis, el reflejo de la región más recóndita de la psique en la que se halla la clave de lo que uno es sin saberlo (Simó Comas, 2004: 81).

Esto tiene sentido desde el primer momento en que el hombre, reflejado en la construcción virtual de todo personaje novelístico, es un corpúsculo algebraico de diferentes dimensiones, que se va encajando indefinidamente hasta alcanzar la potencia del signo. Indica, en consecuencia, varios rasgos: distinción, singularidad, complejidad, diferenciación significativa y dinamismo, entre otros.

Cada uno de nosotros, de los seres vivos y de los seres humanos, es un ejemplar diferente y esa diferencia no sólo tiene el derecho sino el deber de expresarse (Lucas, 2016: 89).

El objetivo final de todo hombre es la felicidad, el estado supremo de la conciencia, perfectamente concordado con los placeres sensuales, los que percibimos a través del orden corporal. Hay un momento de excelsa aceptación del yo, de la mismidad, que se manifiesta como una ausencia de tensión, como una fluidez de lo mental y lo espiritual hacia la cotidianidad. Esto enlaza muy bien con las religiones asiáticas y místicas, que son del gusto de Sampedro. En cierto modo, la ausencia del mundo es la única manera de hallar esa paz interior que el hombre ansía. Pero, ante la imposibilidad de desasirse del espíritu urbanita que al individuo de sus novelas le arrebatara, sólo queda la contemplación de un horizonte prendido de naturaleza, que pulula por las narraciones como una sombra perenne y positiva.

Una vez tuve ocasión de acudir a una reunión a la que asistió Miguel de la Cuadra Salcedo, un hombre –ustedes lo saben-que ha viajado por todas partes. Un personaje muy interesante. Entre otras cosas le pregunté cuáles eran los pueblos más felices de cuantos había visto por el mundo. Me dio dos nombres que a mí no se me hubieran ocurrido jamás: uno, los beduinos del desierto de Arabia: otro, los esquimales de Groenlandia. ¡Pensar que en dos climas tan difíciles como el desierto árabe y el de quienes viven en casas de hielo con pieles, como lo hacen los esquimales, haya podido haber felicidad! Pues la hay (Lucas, 2016: 133).

En cierta manera, el desconocimiento del yo es un producto social, como hemos dicho, aunque también es una responsabilidad del orden en el que nos relacionamos los unos con los otros. En la obra sampedriana el individuo siempre tiene que lidiar con la posibilidad de establecer relaciones, de elegir entre ellas y de afirmarse o no en ellas, lo cual rige los designios de su propia autoconcepción. El otro significativo es el camino para la consolidación del yo, en muchas ocasiones, es el espejo efectivo y la vía experimental del diálogo más allá de la conciencia, por lo que, habitualmente, son esos “otros” los que definen lo que somos, los que nos inducen a creer, los que nos inoculan la norma metacultural, los que nos enajenan. También pueden ser, al contrario, los que acepten nuestra disposición de ánimo y nos ofrezcan la pregunta evolutiva. Así que lo relacional es, en todos los casos, imprescindible en el yoísmo novelístico, y no una excusa para el diálogo.

Otra de las cosas que trataba de contar es que no conocemos a nadie, que somos unos desconocidos para los demás, que estamos solos y el intento de recordar es una traición. Sé que es una visión pesimista, pero yo de joven era mucho más negativo. En aquel entonces yo pensaba que todos somos culpables, hoy creo que todos somos inocentes (Palacios, 1996: 48).

Así pues, la actuación del sujeto viene determinada por su carácter poliédrico, multidimensional, que se ve directamente afectado por cada una de las influencias que surgen de su panorámica visión del mundo: unas veces afectada por el racionalismo más preciso y, otras, surgida del sensitivismo más experimental. En suma, las zonas de fricción del pensamiento y la emoción intervienen en la gramática general, al brotar los signos de las zonas intersecadas, como manifestaciones equidistantes y significativas de áreas de influencia. El álgebra de los signos es, así, álgebra de espacios, conjunto de ítems primarios constituidos en términos y, posteriormente, en nombres, que es la materia sobre la que se edifican los símbolos y, globalmente, la cultura.

Y es que José Luis Sampedro no sólo se define como fronterizo (...). Parece manifestar una especie de sino o destino fronterizo personal; es como si nos diese a entender la inevitabilidad de innumerables fronteras actuando sobre su persona y condicionando, como acción de un hado singular, la posterior racionalización y elaboración de su mito (Moreno Martínez, 2002: 72).

En Sampedro, entre otras cosas, se observa una de las características esenciales que propugna la nueva educación: la del principio del “aprender ser”. La ontología es un camino inabarcable, pero una acción natural, espontánea e inevitable. El individuo puede cerrar los ojos ante su realidad o abrirlos ante la incertidumbre, volviéndose aristotélicamente infeliz, y, no obstante, concebir el mundo como una constante búsqueda y lucha por alcanzar la coherencia y el significado. La semántica del signo del ser es tan abstracta como cotidiana, en la medida en que han de interconectarse los objetos fenoménicos con los conceptos de la memoria, para establecer criterios soportables y sólidos. El individuo sampedriano, además, exige de sí la altura de miras para cumplir una ética cognitiva, que no solo no se arredra ante lo negativo sino que interpreta como una oportunidad el suceso problemático. En este proceso, de todos modos, no todo lo anterior es rechazado, puesto que el signo del hombre no comienza de la nada y se acepta su contextualidad histórica y memorística, su individualidad colectivizada y los materiales metaculturales de los que parte. Esto no puede ser considerado una contradicción destructiva, sino más bien una mayéutica sobre la que establecer criterios originales y originarios, en la medida de una recreación del yo.

(...) la opción tomada por Sampedro en su “lucha por cumplirse”, tiene implicaciones importantísimas: por una lado vislumbro (...) una lucha de opuestos que reflejaría posturas antitéticas: a) la de “aceptar” lo que presentan los componentes iniciales de nuestra personalidad, más los educacionales, postura estática y resignada, que parafrasearíamos como “ser quien se es”, y b) la de “hacerse lo que es”, postura rebelde, dinámica y de problemáticos resultados, parafraseable como “ser lo que se quiera ser”. El autor elige la segunda, pero las dificultades de éxito en varios de los aspectos de la lucha le llevan a una tercera vía que, como era de esperar, presupone la síntesis de contrarios: la literaturización de lo deseado: no puedo ser un gancho, pero me identifico literariamente con él; no puedo ser un partisano, pero vivo sus experiencias en La sonrisa etrusca (...) (Moreno Martínez, 2002: 85).

Esta elaboración del problema del ser acude en demanda de respuesta para personaje y autor. El autor se encuentra concernido de sí a través del mensaje literario, pues no puede eludir –sino todo lo contrario- el debate. De hecho, el personaje es un trasunto del

propio escritor, que es el primer interesado en la catarsis que supone la pregunta inicial sobre el yo. Pero, ¿implica esta actuación una división del pensamiento, una reelaboración del producto final, una manifestación expresa de una diatriba interna no resuelta? Lo primero que ha de quedar claro es que las posiciones del personaje son las de éste, no las que quisiera el autor que fueran, puesto que su virtualidad no puede ser vulnerada, aunque Sampedro lo intentase. De ahí que las posiciones surjan como posibilidades, no como realidades calcadas de una presencia activa y comprobable. La literatura, finalmente, sólo es literatura y si se trata de una realidad, lo es desde el punto de vista de su espacio convivencial y dialógico, cuyos parámetros no pueden responder a nuestra experiencia física, más allá de nuestra ocupación como lectores.

Y aunque el hombre y el escritor coexisten armónicamente, pues son dos facetas de un mismo yo, con frecuencia recurre Sampedro a la metáfora del sujeto duplicado para explicar la necesaria separación que existe entre la fijación del pensamiento y la elaboración artística del mismo (Simó Comas, 2007: 14).

En este apartado también se produce la dualidad necesaria del discurso sampedriano: la del elemento a desterrar y la del elemento evolucionado. En ambos, las características han de quedar matizadas por la precisión intelectual que nace de la conciencia de realidad, que es la que elabora el concepto dimensionado del uno. El hombre del ayer es el hombre conocido, mientras que el hombre del mañana que, en cierto modo ya es el hombre del hoy, permanece encerrado en una vitrina semitransparente, llamando a la mirada del observador, provocando con su presencia. Aún quedan muchos elementos por descubrir, pero ya está ahí y, como tal, existe y puede ser caracterizado como lo que no es, y esto último coincide con los rasgos del paradigma de hombre que queremos desterrar.

Se establece de este modo una red de conexiones significativas que, además de articular la estructura fundamental del mundo, ofrece la clave para entender una dualidad inherente a la condición humana: la que distingue al hombre fronterizo, irremediamente atraído por la diferencia y por la diversidad, del hombre central, centrípeto y aislado en su círculo (Simó Comas, 2007: 202).

Al final, como al principio, los elementos modernistas que subyacen al pensamiento de Sampedro relucen aquí con nitidez. Ésa es la transformación de los objetos en sí mismos, recuperándose de la apatía de la metacultura impuesta por la historia, y ésa es la magnífica trasposición de los valores, enraizada en el espectro significativo del signo lingüístico. La naturaleza de las cosas es más diversa que la contenida en el concepto nietzscheano, va más allá de la detención del tiempo, de la constante que nos permita ver la fluidez de los objetos: la realidad es aire en movimiento, incapaz de plasmarse en una fotografía y, en todo caso, una imagen solo indicaría un aspecto ínfimo y evanescente de la misma, por lo que la movilidad ha de presidir cualquier pensamiento.

Subyace, en cualquier caso, una constante que vincula a todos estos seres fronterizos a pesar de las diferencias que entre ellos se observan: la tensión entre la permanencia y el cambio que los enfrenta a sus propias naturalezas y al reto de hacerse quienes verdaderamente son. Por ello la frontera es también la metáfora de la transición, de la relatividad de las verdades y los juicios, de la multiplicidad de los tiempos y los espacios, el eje que define la naturaleza dual de cada ser. Es la expresión máxima de la interioridad en crisis, síntesis de los momentos de transformación interior que el individuo experimenta a lo largo de su existencia y que, necesariamente, debe superar en el proceso del devenir (Simó Comas, 2007: 203).

Por asociación de ideas, la movilidad intelectual debe ser también movilidad espacial, física, en el sentido de que el personaje no puede convivir en un único marco de interacción social, ya que esto impediría la experiencia fenoménica adecuada para su natural metamorfosis. La captación de los entornos, y los contrastes de los mismos, resulta fundamental para entender el proceso de evolución cognitiva y la reflexión que ésta produce. Así pues, no es de extrañar que muchos de los argumentos de la novela en Sampedro estén condicionados por esa idea de movilidad, de desplazamiento y de cambio de espacios, que han de considerar, junto con los tiempos en que se producen, las coordenadas de la impresión fenomenológica del sujeto.

Así se explica la lógica del desplazamiento en su obra, como la expresión metafórica de la tensión básica entre el ser y el devenir. Esta dualidad fundamental, que de manera tan precisa define la naturaleza humana, cristaliza en las novelas de

Sampedro en forma de viajes y mudanzas que, por supuesto, no deben interpretarse como la causa del cambio interior, sino como una representación literaria del mismo. Este motivo esencial en la narrativa de José Luis Sampedro, tiene una doble realización, pues aunque la mayoría de las veces la ruptura de la continuidad analógica de los centros se materializa en un desplazamiento físico, hay también ocasiones en que esta experiencia es puramente mental (Simó Comas, 2007: 224).

Los nódulos del desplazamiento se centran en preguntas esenciales, en condiciones cartesianas sobre la existencialidad del ser. Íntimamente, estas preguntas afectan a la estructura general de la personalidad humana, y han de ser ventiladas en el espacio del diálogo, que en la literatura es completamente abierto y conocido por el lector, aunque sea implícitamente. De ahí que la novela nos ofrezca la posibilidad de desentrañar a un individuo, que puede actuar de modelo general, pero solo parcialmente, pues la realidad de cada hombre-signo es independiente de los demás. En la relación establecida entre el uno y el otro-significativo, en este caso el lector, sí que se adquieren conocimientos mutuos, pues éste es capaz de aportar matices de significado a la virtualidad de aquél, más flexible sobre el papel y menos estrictamente movedizo, al menos en el sentido físico de la oportunidad, puesto que está reñido con la trama narrativa en la que vive, como en una telaraña. Así que, si bien las razones del personaje conviven, muy directamente, con las del lector –o las del autor mismo-, el individuo que propone, en este caso el receptor de la obra, tiene ante sí un mundo de posibilidades. Si de algo sirve la narrativa de Sampedro es para despertar el motor que acciona los vectores de la posibilidad en el lector y que, como comprobamos, ya han sido despertadas en él como sujeto activo. Así que se trata de una confesión didáctica.

En realidad, todos estos conceptos se entrelazan en un sistema ético en el que se funda la subjetividad individual. No puede existir conciencia de sí sin ese espacio de intimidad en el que se recluye el yo más profundo, sin esa celda vital para la introspección por la que se descubre el sentido innato de la existencia y las posibilidades de uno mismo (Simó Comas, 2007: 245).

La escritura

En la elaboración del producto creativo se desarrollan determinados criterios formales a partir de conceptualizaciones previas, muchas de ellas previstas en el modelo universal ofertado por la crítica convencional. Dichos modelos eluden, en ocasiones, la ética de la creación, comprometida en su núcleo con el mensaje final que se pretende transmitir. No hablamos de tesis de la novela, pero sí de palabra comunicante. Sampedro refiere la honestidad de los términos literarios a esta consecuencia relacional intrínseca y lógica: del mensaje surgen las estructuras, y no al revés. Por tanto, la formalidad y el contenido son uno, en la medida en que la formalidad no está aislada de la comunicación.

(...) de verdad cree que el estilo y las estructuras narrativas viven al servicio de lo que se quiere contar. Sin trampa. Sólo así el estilo nace de dentro y no se transforma en bisutería literaria (Varios, 1991: 11).

De ahí que la novelística sampedriana tenga un aspecto de formalidad innato: el de la voz del autor, que es clara y nítida y que expresa contenidos complejos de una manera muy sutil, muy versátil, pero también muy directa y pedagógica. Esa transmisión es una propuesta global, conferida como un producto artístico. De forma que el proceso creativo, según el mismo reconoce, es lo realmente interesante, el modo en que el lector va creando, al tiempo que el autor, la idea sobre la que subyacen las preguntas y cómo éstas van moldeando el pensamiento del que percibe.

(...) Mi forma de escribir es poner el oído para adentro y tratar de escuchar. Utilizo los recursos literarios sólo en la elaboración literaria, no en el pensamiento. Mi problema no es el resultado, sino el camino... (...) necesito crearme la historia que cuento porque si no me la creo yo, menos se la va a creer el lector. Para conseguir eso tengo dos mecanismos que hago conjugar. Uno es la apoyatura en el dato, (...). El segundo mecanismo es mi propia vida interior (Lucas, 2016: 121).

En los modelos artísticos de este autor, como se puede comprobar en su bibliografía, no existe una adscripción férrea a ninguna explicación metodológica, como no existe tampoco un anarquismo de la forma, sino una justificación singular de cada producto, que puede estar asociado, o no, a otros similares, pero que concuerdan con un instante evolutivo de su pensamiento, con una necesidad funcional e instrumental de

comunicación lingüística y con una formalidad cognoscitiva. A partir de ahí, el autor utiliza los mimbres necesarios para ir elaborando los criterios que mejor se adapten a su estadio de conciencia. De este modo, la palabra se aviene a la razón íntima del ser, lo que confiere al global de la obra de José Luis Sampedro un aspecto de camino de construcción, un camino de vida, en definitiva.

Hay muchas formas de explicar qué es la literatura y qué es la crítica, y cada una de las teorías de la ficción literaria que ha conocido el siglo XX ofrece su propia idea al respecto. La más adecuada de todas ellas es siempre la que mejor se ajusta a las necesidades de cada estudio. (...) la particular intensidad con que José Luis Sampedro concibe la unidad entre el concepto y la forma hacen que la orientación teórica sea precisamente la que sigue la lógica de la estructura. El estructuralismo no debe ser entendido en este caso como una plantilla rígida, sino como una guía sistemática y ordenada hacia el interior del laberinto del texto ya que, en rigor, un modelo estructuralista es todo aquel que conciba la realidad como un sistema (Simó Comas, 2004: 11).

Es evidente, entonces, que todo el racionalismo de la obra surge del sensitivismo del sujeto que la protagoniza y, por supuesto, de la fenomenología vital del autor, que va describiendo y analizando su propio transcurrir interior del tiempo. Más que de una actividad profesional o cultural, hemos de hablar de una vocación, de un interés o necesidad existencial, que arrastra consigo todo el entramado intelectual que había construido socialmente con anterioridad. De ello se deduce que el personaje es un juguete del amor de Sampedro por el ser, y de la vitalidad que éste desprende y que le impide la resignación.

Los narradores de José Luis Sampedro y por tanto la personalidad literaria que adopta (...) están siempre escribiendo, narrando como si más allá del oficio de narrar, hubiera una búsqueda, una indagación existencial que convierte el camino literario en una aventura de conocimiento, pero también de pasión por el conocimiento (Moreno Martínez, 2002: 13).

De resultas de ello nace la dualidad, como método de desarrollo de la narratividad de las reflexiones. Esta dualidad, este símbolo de contrarios, es una acción de contraste,

evidentemente, pero también una puerta abierta a la “extravagancia” de la memoria, que deja paso a conceptos antes bloqueados, negados o, directamente, ignorados. La liberación de los bloqueos mentales produce efectos inesperados: como la aparición de una nueva terminología o la aceptación de dimensiones del hombre inconcebibles con anterioridad. En Sampedro, el terreno de la sexualidad y de la moral son hollados necesariamente por esta nueva realidad, descubriendo en él aptitudes “impropias” de alguien de su edad, inaceptables para la normativa social aceptada y, en todo caso, provocadoras, pero no por el simple hecho revolucionario de la escandalización del otro, sino con el propósito de desatar las palabras enterradas de la colectividad, las que pueden ofrecer escalones hacia la libertad del pensamiento y los códigos de conducta.

Figuran a la cabeza de tales inquietudes, a título de ejemplo, el frecuente efecto demoleedor de los poderes públicos y eclesiales sobre la psicología humana, la legitimidad de toda opción sexual, los roles de hembra y varón en la sociedad contemporánea o el problema de la libertad (...) (Moreno Martínez, 2002: 17).

Nuestro autor, de todas maneras, se cuida de distinguir entre sus proyectos de yo y su yo mismo. Puede que se trate de un mecanismo de defensa o de justificación de ciertas ideas, podría pensarse en un primer momento, pero revisando su historial de declaraciones no resulta fácil aceptar tal reduccionismo. Sin duda, quiere evidenciar que la escritura es una metodología de virtualización de la realidad, que es realidad en tanto es apropiada por el yo que interactúa con ella, pero que, en los márgenes de esa actuación, es sólo una posibilidad crítica, y nada más. Es decir, que de la misma manera que el lector da vida a la realidad del ser de la novela, éste es el que concita los valores de otro ser, proyectados y transmitidos hacia una dimensión en la que acabarán transformados y aceptados –o rechazados- en virtud de la personalidad del receptor. Por tanto, en esta estructura de yoes, el escritor no puede personalizar el yo de la novela sino tangencialmente, como una sombra pululante y observadora, que influye pero que no determina, pues es el espacio y el devenir de la novela lo que condiciona al personaje, como hemos visto.

(...) el propio novelista (...) se desdobra en dos entidades, “el escritor y el otro”, definidas por él mismo como el yo verdadero y el yo social, respectivamente; éste último con rasgos caracteriológicos sorprendentes (...) para el primero, que, a su

vez, es portador profundo de unas entidades psicológicas en muchos casos insondables para el segundo (Moreno Martínez, 2002: 45).

También el escritor está disociado con respecto a su producto: como sujeto, percibe, reflexiona; como creador, propone, elabora. Es la manera en que se transcriben los sentimientos, pero toda vez que la fenomenología del espíritu ha quedado enmarcada en la racionalidad de un pensamiento complejo. Así que la mecánica del escritor reproduce estructuras que, previamente, han sido concebidas en su mente “paralela”, que es aquella en la que se elaboran los modelos.

José Luis Sampedro reconoce también la existencia de un momento previo a la racionalización de las ideas, en que el conocimiento inmediato que proporcionan los sentidos queda matizado por la afectividad (...).

La experiencia de la lectura se incorpora así a la producción del texto como un factor determinante, pues el lector está ya presente en la conciencia del autor cuando éste escribe su obra, aunque no como un individuo personalizado, sino como una entidad virtual (Simó Comas, 2007: 15).

Tal vez por ello, el efecto comunicativo y didáctico que tiene la novela está presentido y, lógicamente, diseñado para producirse. En cualquier caso, como ya dijimos, la arquitectura literaria cobra sentido únicamente en el acto creador de todo receptor, por lo que éste ha de establecer los mismos criterios –o parecidos- para elaborar el signo, que los que había modulado el autor. Por tanto, la experiencia de la lectura ha de suponer una fenomenología de los sentidos, producir emociones y sensaciones previas a la investigación de las mismas y el reconocimiento en la personalidad del receptor. Y esto resulta prioritario.

(...) Sampedro no pretende establecer una relación crítica con el lector, sino que prefiere crear con él un vínculo íntimo en el que el impacto emocional de la obra esté por encima de la experiencia intelectual de la lectura (Simó Comas, 2007: 16).

Además, el código lingüístico ofrece su propia naturaleza, que está dotada de potencialidades y registros. De hecho, la palabra, como sabemos, almacena los sedimentos de la historia, las voces que han ido acumulándose hasta consolidarse en el

término: relación de significación mediante el ente sonoro y la semiótica estructurada por la norma y el uso. La palabra establece los cauces apropiados de la expresión, pero también es un contexto metacultural, de alguna forma, puesto que ya lleva implícita la materia histórica, la moralidad, los prejuicios sociales, la tradición, la aceptación colectiva. Sin embargo, haciendo caso de los preceptos de la novelística de un Cansinos Assens, un Guelbenzu, un Sábato, el espectro del signo es tan amplio que permite la “reutilización” del mismo. Y a esta libertad se aferra el escritor, lo que lleva asociado una mirada crítica y un sentido de la evasión consciente.

El discurso es, ante todo, la expresión del contenido que conforma la historia. Por ello, además de ser tiempo es palabra. (...) La expresión del narrador, conceptualizada en la idea de ‘voz’, se ve mediatizada decisivamente por la ‘perspectiva’ desde la cual percibe los hechos ya que, inscrito dentro del relato, el narrador puede ser testigo de la acción o su protagonista, y fuera de él, un demiurgo o un simple transcriptor de lo que ve. (...) ‘Voz’, ‘perspectiva’ y ‘palabra’ construyen así una estructura de conceptos inseparables (Simó Comas, 2007: 35).

Por supuesto, la estructura, la organización interna de la novela responde a un criterio completamente planificado. Esto no está en contradicción con la movilidad interna del personaje o de la voz misma, causante del diálogo con las ideas y con el propio lector, pero sí que proporciona un encuadre para que la conflictividad surja decisivamente, en el contexto más propicio para su consideración intelectual. De ahí que Sampedro, en un ejercicio de profesionalidad literaria, ponga un especial cuidado en acunar a sus personajes en los términos de unas coordenadas tempo-espaciales adecuadas a sus objetivos. Lo cual le convierte, tal vez, en un formalista pero, como se puede apreciar en los autores del fin de siglo, no va en detrimento de la libertad creativa y de la expresión.

El esmero con que Sampedro planifica la arquitectura de sus novelas, rasgo que se ha convertido ya en una marca distintiva de su estilo, revela la intención de configurar la trama como un sistema lógico y conceptual, por lo que el modo en que se disponen los acontecimientos cumple la doble función de dar forma al contenido y ofrecer una representación simbólica del mismo (Simó Comas, 2007: 39).

Lo que la crítica ha querido ver en la forma en que Sampedro compone su sinfonía literaria, es una socialización del hecho que, en mi opinión, traspasa un poco los objetivos significantes de su obra. No es convencional su bibliografía, como no lo es el modo en que manifiesta su posición ante los diferentes temas trascendentales. No obstante, sí que puede haber cierta comunión con el instrumento de la representación, pero en Sampedro se constata que la claridad y la verosimilitud de lo virtual es más una cuestión comunicativa que formal, puesto que en su obra lo complejo, lo vanguardista y lo realista siempre han aparecido al servicio de un objetivo único: la emoción consciente de la memoria y su interpretación racional.

La pervivencia de elementos realistas en la novela contemporánea no constituye un fenómeno aislado, sino que se ofrece más bien como un rasgo natural del arte de novelar que escapa a los límites cronológicos de un período concreto. Incluso en momentos de crisis, como cuando la narrativa derivó hacia planteamientos más subjetivistas, en una ruptura consciente con el mundo socio-psicológico de los grandes autores del Realismo, ciertos modos de presentar la realidad siguieron coexistiendo con las nuevas formas literarias (Simó Comas, 2007: 165).

Seguimos apostando, por tanto, por esa herencia modernista que parece observarse en algunos de los comportamientos “éticos” del escritor con respecto a los formalismos, y en cómo éstos son dinamizados por la evasión emocional de la personalidad del sujeto. La mismidad se presume en los márgenes del lirismo, donde el esteticismo pueda causar el mayor influjo posible; la impresión está por encima de la captación, puesto que ella es captada de inmediato, espontáneamente, así como la voz, incorporándola al registro interior y transformándola en asunto propio. Por ello es por lo que todo realismo en la novela no es sino una superficialidad del tono egocéntrico de la palabra, que es el que predomina, pues se mira hacia sí y reconsidera la dirección del panorama escénico, toda vez que él acaba siendo motor y objeto de la interacción. El realismo del relato no podría explicar esta vida interior, sino establecer la tramoya externa, poco más. De ahí que Sampedro no sea, *stricto sensu*, un escritor social sino un escritor moderno, de la modernidad de la nueva novela del siglo XX.

La configuración freudiana de la psique es uno de los referentes fundamentales para la construcción interior de un número significativo de personajes en la obra de

Sampedro, pero la lectura que el autor hace de todas estas teorías psicoanalíticas es esencialmente poética y, lejos de presentar a sus individuos como casos clínicos, acentuando en ellos el componente neurótico de sus personalidades, los perfila como seres extremadamente complejos y delicados (Simó Comas, 2007: 277).

Lo que queda de manifiesto, tanto en las declaraciones del escritor como en su proyección creativa, es la ontología universal del ser humano: la de la conciencia aislada frente al complejo existencial de las cosas, de la realidad. Construyendo ésta, el individuo se aferra a la clarividencia de lo significativo, por ello la virtualidad de lo literario ha de estar contrastada por un andamiaje seguro, que forme parte de la culturización de los términos, que sea reconocible, como aquellos elementos del arte arquitectónico o pictórico que somos capaces de reconocer. Porque sólo así se puede referenciar lo no referenciable, y sólo así se añaden nuevas acepciones al lenguaje común. Si del uno parte la visión del todo, que no es todo sino a través del uno, entonces la novela se construye sobre un código exclusivo y no se hace universal sino en el contacto con el lector. La novela moderna ha entendido el valor de la didáctica literaria y en él se aplica, no prestando atención a los márgenes superfluos sino al *geist* imperturbable del lenguaje.

-¿Se escribe porque se está solo?

-Sí, en gran parte. Incluso solo de mí mismo. Sé que dentro de mí hay otro yo que aguarda a que lo encuentre, a que llegue a él. No creo que lo encuentre del todo o, si acaso, que una vez encontrado no vuelva a oír, muy lejos y apagada, la voz de otro más dentro aún. Sé que hay en mí unas posibilidades inéditas y buceo por esas tinieblas en su busca. Mientras siento que hay algo esperando salir a la luz continúo buceando.

Pero también hay una soledad respecto de los otros, y en ese sentido mis novelas son también cartas de amor o mensajes de naufrago. La soledad de un escritor consiste en que en el momento mágico del acto de escribir no puedes tener a nadie. La creación vive a solas (Palacios, 1996: 97).

El acto comunicativo que, por definición, necesita emisor y receptor se ve concebido, de modo general, por una intencionalidad que añora ser correspondida. Cuando el autor crea percibe el aroma del atractivo que desprende su literatura, e intuye que otra

personalidad creativa, al otro lado, recogerá los efluvios pues siempre hay alguien afín a nosotros en alguna parte. Pero ¿qué pasa cuando el mensaje tiene un destinatario concreto? ¿Es imposible entonces que otro lector interprete los condicionamientos interiores del signo? No, por supuesto, ya que el signo es flexible y, además, todo yo es universal y uno por definición. Sampedro, que no escatima en argumentaciones sobre su propio material narrativo, especifica los modos del origen, pero la realidad del objeto nos demuestra la virtualidad añadida del espectro semántico, que no es otra que la manipulación de los preceptos de la mismidad, su desnudez inmediata que nos permite descubrir qué somos. Así que no hay nada más universal que la sinceridad exclusiva, ni nada mejor entendido.

-Dentro de esa búsqueda del interlocutor que te comprenda, ¿has escrito alguno de tus libros para un lector concreto?

-Sí, pero de una forma especial. Hay novelas que van destinadas a una persona concreta, que llevan un mensaje secreto y privado, aunque a la vez permiten su lectura a otros lectores que van a verse reflejados. (...) La sonrisa etrusca es para mi hija y mi nieto (Palacios, 1996: 111).

La novela de Sampedro crea los marcos referenciales que sirven para el desarrollo de la misma. En este sentido, el esqueleto que configura los recovecos, donde se suceden los hechos de la trama, es muy importante ya que especifica aquellos escenarios en los que la palabra ha de transcurrir. En cierta manera, aunque este autor suponga un edificio creativo como algo superior, es su disposición a abrir el grifo de lo perceptivo lo que realmente configura su mensaje artístico. Y esto resultaría imposible sin una precisión de la lengua interiorizada en el instante de la voz. Por lo tanto, el hecho de que Sampedro encuentre el lenguaje como “algo secundario” (Palacios, 1996: 119) no debe llevarnos a confusión, ya que su prioridad como escritor va paralela a su condición de hombre pensante. De hecho, más adelante reconoce él mismo que toda la presencia estética y formal juega en virtud de *lo* dicho, es decir que la sistematización es únicamente la manera de referenciar, de dibujar un retrato que consiga dar apariencia a la abstracción.

Yo sólo me peleo con el estilo para encontrar el adecuado al fondo de la novela. Sobre todo con La sonrisa etrusca porque me costó mucho trabajo escribir con

sencillez. Tenía el modelo de fray José de Sigüenza a quien Unamuno alababa mucho. Yo quería conseguir la sencillez y la hondura que fray José consigue al describir un manantial escondido (Palacios, 1996: 120).

Por eso llega, finalmente, a la conclusión de que las ideas son inabarcables, a pesar de todo el esfuerzo desarrollado, a pesar de la consideración crítica, de los modelos formales y de la construcción hermética de una estructura expresiva; puesto que el lenguaje que está inmerso en el orden de la novela es literario, por su naturaleza y por su intencionalidad primigenia, y eso lo convierte en una abstracción más, superando con creces toda virtualidad. El núcleo de la palabra narrativa estará siempre en una dimensión no hollada, y solo proporcionada para una vinculación emocional e intelectual. De ahí que se propicie una comunicación multisignificativa, que englobe todos los conceptos que la novela, inocentemente tal vez, trata de apropiarse en un marco de elementos aparentemente interconectados por una norma no escrita.

-Los pensamientos de mis personajes son un lenguaje literario, no son la grabación de los pensamientos porque, aun suponiendo que esto se pudiese hacer, no sería posible hacerlos palabra. Los pensamientos son mucho más imágenes que palabras y al ser traducidos a palabra perderían mucha de su complejidad. El pensamiento es además mucho más errático que mis monólogos (Palacios, 1996: 121-122).

El amor y las emociones

Toda la obra de José Luis Sampedro transcurre en el vasto mundo de las emociones. A través de ellas descubre la realidad, posiciona al personaje frente a su propio yo, establece canales comunicativos con el lector y configura aspectos racionales que atrapan elementos fenoménicos, sensitivos. Por ello, la emoción es el núcleo del que irradia su pensamiento literario y el que construye las tramas sobre las que sustentan toda trama narrativa. La emoción alude a la sensación, al instante, pero no como una palpitación pasajera, sino como una visualización cognitiva, que nace de una explosión interior, de un remover de la conciencia para establecerse en la dualidad. Del contraste debe resultar una afirmación, que puede negarse en el futuro pero que ya, de por sí, es un punto de partida para la renovación de la idea del yo. Lo prejuiciado salta por los aires ante los estados provocados por la sensación, y de ésta surge la pregunta y, consecuentemente, el movimiento, el dinamismo.

La emoción, estado afectivo del yo que surge del contacto con los otros y de las impresiones que la percepción provoca en el individuo, marca el inicio de la vida psíquica. La mirada de la emoción nada tiene que ver con otros estados del conocimiento como la intuición o la reflexión. Tampoco es el resultado de una elaboración mental, sino que fundamentalmente es una respuesta espontánea que envuelve todas las formas del sentir y personaliza la experiencia subjetiva del individuo. De este modo, las sensaciones y las impresiones agrupadas por la percepción se cargan de un significado trascendente que caracteriza el mundo interior del hombre y convierte las percepciones y los recuerdos en el elemento básico para la construcción de su identidad (Simó Comas, 2004: 113).

De todas las emociones reconocibles en Sampedro –y en el individuo universal- el amor es la mayor de todas: la mayor en cuanto a presencia, a intensidad y significado. Influencia en gran medida todas las actuaciones del sujeto y el autor utiliza sus resortes para demostrar las posibilidades de superación del tiempo y de las carencias del individuo. El amor es un sentido de lo real, un paradigma de lo social y una estructura

emocional que empuja al conocimiento, puesto que se evade de lo negativo, de lo destructivo y, por tanto, de lo accesorio.

El amor en todo caso (...) es un mensaje de esperanza, lejos de la enseñanza castradora recibida desde la religión católica, donde la mujer se presenta como obstáculo y modelo del amor impuro (Martín Martín, 2007: 107).

En muchos momentos, esta presencia colectiva de lo sentimental, que en Sampedro es evidente, coadyuva a proponer una contraposición de términos. Sin embargo, lo racional no está exento de lo emocional, es más se inspira en ello para redefinirse, como hemos dicho. Por eso, Sampedro es un defensor a ultranza de lo culto en el lenguaje, de la posición del intelecto como una voluntad de construcción, como una palabra poderosa y restrictiva que aglutine complejidades. Esto no tiene por qué dar como resultado un lenguaje enrevesado y exclusivista, pues el cultivo de la forma puede diluirse en la estructura entrelazada de la novela y de una gramática esclarecedora, pero sí que tiene el compromiso de no evadirse en la intensidad de la impresión y, al contrario, insertarla en la explicación breve, en la palabra justa. Lo que no puede reprimir el escritor es la identificación de lo emocional con lo íntimo del ser que, a fin de cuentas, es el principio y el fin del ejercicio literario.

En definitiva, vida (...) es una entidad compleja que aglutina lo primario humano, el mármol sin pulir (...) pero portador de dos valores fundamentales: la sinceridad y la sensibilidad (Moreno Martínez, 2002: 57).

El camino de la emoción acaba descubriendo facetas del yo que parecían imposibilitadas por el quehacer intrauterino de la metacultura. Sampedro utiliza lo nuclear en el concepto de feminidad para quebrar las bases de la sexualidad impuesta por la sociedad histórica. Lo femenino es consustancial a lo novedoso, a la libertad de conciencia, a la implicación en la emoción. Nuestro autor recurre a lo metafórico para impresionar el alma del lector, privándole de los límites que manifiestan las palabras heredadas: lo varonil no puede ser desastrado por el tiempo, tiene su valor intrínseco, pero éste ha cambiado, se reconoce en otras actitudes, modos, maneras. De ahí que nace la idea de la androginia, de lo dual integrado en el uno, como ocurre con otras terminologías sampedrianas.

A su parecer, en el travestido concurren dos factores de importancia: una base biológica de carácter hormonal y una desacertada vivencia psicológica o cultural (...) las posiciones del novelista (...) parecen ir paulatinamente inclinándose hacia el predominio de lo biológico en la génesis del travestismo y de la androginia (Moreno Martínez, 2002: 61).

Esta metáfora enraizada en la traducción literaria de la mente del escritor, induce a la creación de personajes más complejos, menos encorsetados, que multiplican su dimensión existencial a través de la sexualidad, pero no sólo con ella sino con las consecuencias impredecibles de una confirmación ante el otro significativo, negando la condición que unía su identidad al conjunto de la sociedad. Es un desafío que incluye la traición al lenguaje convencional, heredado y transmitido filialmente, y también es la definición de un nuevo modo de aceptación ontológica. Así es como los personajes de Sampedro –algunos de ellos- pueden ser crisálidas de un nuevo ente, pre-seres en proceso de ebullición continua, larvas inoculando nuevas realidades. Personajes que sirven para perfilar valores que nos atan a la verdad interior, conflictos de los que, a veces, extraemos conclusiones propias.

Presenta el novelista una inclinación continuada a personajes sexualmente trocados (no debe entenderse en sentido peyorativo), es decir, en los que parece no existir correspondencia entre su morfología externa y los papeles que habitualmente se ha asignado a los dos sexos. Así, él mismo indica la atracción que siente hacia personajes femeninos fuertes y decididos, entre los que enumera a Dunka (La sonrisa etrusca) (...) (Moreno Martínez, 2002: 63).

Ineludiblemente, el sentido de lo social en la novelística de nuestro autor no puede desaprovechar la oportunidad que ofrece lo sexual, como discusión sobre el efecto categorizador de las relaciones íntimas en el individuo colectivo. La metacultura aquí, como en otros ámbitos, está identificada en la figura de la Iglesia, institución histórica que atesora un lenguaje referenciador y simbólico como ningún otro, con una fuerza y una presencia incuestionable en todos los órdenes de la vida pública, aún hoy. Para Sampedro, este Leviatán es el que destruye, de algún modo, la validez de su propia terminología, al no aceptar la libertad que su dios habría concebido en el hombre:

libertad para ser moralmente aceptable o no. Si el hombre puede escoger su camino, ¿Por qué no habría de escoger su sexo? En la creación bíblica está el germen de su incongruencia, que no queda explicada por ninguna fe –salvo para el creyente que es, por su condición, dogmático y ciego ante toda razón negativa de aquélla-. Esta actitud – y es lo que quiere destacar el escritor- conlleva la infelicidad del sujeto, puesto que imposibilita la explicación de muchos de sus comportamientos o, cuando menos, estigmatiza ideas y emociones que se expresan con la espontaneidad de una naturaleza ensimismada. La lucha contra las imposiciones ilegítimas de toda confesionalidad institucionalizada, lleva a Sampedro a liberar las emociones, a aceptar otros modos de divinidad y de entendimiento de la religión, pero también a una negación del orden no dialogado de lo social.

Al tratar el valor de lo literario en el autor (...) se reiteró lo que es a todas luces evidente: la importancia de lo sexual en José Luis Sampedro. Pero ¿importante desde qué óptica? Desde varias, pero una de ellas destaca también desde el principio: importante en tanto en cuanto la conciencia de pecado generada por la conculcación de lo proscrito en materia sexual por el catolicismo (forma de espiritualidad en la que Sampedro fue educado) ha de ser superada. Pero creo que podemos matizar más: tal conciencia de culpa ha de ser erradicada como conflicto psicológico provocado (...) por la lucha entre una naturaleza personal (...) en la que el sexo se desborda como condición ineludiblemente animal de la perpetuación de la especie, y la conciencia de pecado inculcada por su educación en el catolicismo ortodoxo (Moreno Martínez, 2002: 88).

Así pues, el amor es la tabla de salvación frente a la intolerancia religiosa, es una experiencia mística en sí mismo y transmite la conexión indudable con una divinidad que está en el *geist* del ser y que subyace y supera toda fisicidad. En este sentido, Sampedro hace suyas las emociones colectivas, subrayadas por la cultura popular, y nunca elevadas por encima de los espasmos del destino, confinadas a ser palabras huera y menores. En esta novelística, no obstante, lo popular se hace culto en la medida en que lo emocional sirve como cauce de cognición, como hemos ido afirmando. El amor, más que cualquier problema lógico, plantea la supervivencia de lo consciente, que se halla evanescente en cada instante sensitivo, y en una latencia superior.

El amor es una experiencia comparable a la religiosa, cuando es auténtica. En el amor descubrimos hasta lo que no teníamos porque en el proceso de amar nos enriquecemos y descubrimos lo que nos ha sido dado y hemos hecho nuestro (Lucas, 2016: 27).

En algún momento, de todos modos, Sampedro reconoce que el modelo de la feminidad es un modelo ajeno a sí mismo, por mucho que intente aproximarse, ya que, como declara, sólo se trata de una posición virtual, de un conflicto creado para desarrollar otros lenguajes. Sin embargo, esta experiencia intelectual, dialogante, se recrea en la valoración de unos principios y características que pueden ser de utilidad en la evolución de los modos de ver la sexualidad, y a ellos se acoge como a un maná. De ahí lo entusiasta de sus posiciones.

Creo que el andrógino debe entenderse como un desarrollo de las posibilidades que toda persona encierra y de eso que hemos llamado cualidades masculinas o femeninas. No se trata de borrar las diferencias sino de potenciar nuestras posibilidades. Por mucho que desarrolle mi parte femenina nunca voy a sentir como una mujer y por eso desearé siempre lo que la mujer me aporta (Lucas, 2016: 42).

En el ínterin, demuestra que lo expresivo demanda siempre soluciones de lo fenoménico y que el sujeto se atiene a lo que experimenta, que por muy intelectual que parezca siempre tiene un origen sensitivo. Esta verdad de lo cartesiano es tan evidente como tozuda y razona los modos de la comunicación en sucesivas fases de lo original, que es una abstracción emocional del objeto percibido: objeto que responde a las variadas formas que pueden llegarnos a través de la piel.

Porque la verdad es que el estrato más profundo de nuestras vidas es el emocional: antes de saber razonar y deliberar, ya sentimos, nos emocionamos y actuamos en consecuencia. Hasta en las actividades al parecer más abstractas se encuentra siempre presente un componente emocional (Lucas, 2016: 113).

Por supuesto, el conjunto conformado por la moral, que establece principios y normativas, aceptaciones y resignaciones, tiene como objetivo el mantenimiento de lo sensitivo como un orden de la conciencia, donde todo tiene explicación, sentido,

significado y consecuencias. Pero esto es, de por sí, solo válido dentro de la utilidad pragmática de lo empírico-social, no va más allá. Entonces, deberíamos entender la moralidad como un proceso de desnaturalización de lo sexual, lo amoroso y lo emocional, en su generalidad, y no como una parametrización lógica de nuestras condiciones individuales en sus relaciones con el yo y con el otro. La moral provoca la indefinición de los seres, pero lo hace ofreciendo una respuesta precisa y breve, sin dudas ni problemas. El individuo institucionalizado vive perfectamente en su ignorancia, pues no percibe la discapacidad de su emoción, tan solo la ubica en su espacio asignado. Por otra parte, la indefinición manifiesta, responsable y aceptada, no daña la conciencia, ni al ente social y, muy por el contrario, construye un mundo de posibilidades que son innatas en la interacción humana. Por eso es por lo que Sampedro defiende la destrucción de las bases morales de lo institucional, creando seres “mixtos” (usando la terminología tradicional).

Se percibe de nuevo el peso de una moral que va contra natura. Yo creo que en el sexo casi todo es natural, aunque no sea habitual o a veces no sea de buen gusto. Dentro de ese marco de pensamiento, El amante lesbiano viene a ser una reivindicación de la libertad.

Creo que el puritanismo hace un gran daño a la literatura, a la cultura y, en definitiva, a la vida (Lucas, 2016: 170).

No obstante, no se trata de establecer una anarquía de lo emocional-colectivo, ya que puede inducir a creer en formas de vida irrespetuosas o insolidarias, pero sí de concebir –al igual que en el campo de la palabra literaria- un lenguaje de lo cotidiano que huya de los estereotipos y que se aproxime más a la condición innata de los seres, cuya reclamación está más allá, por lo tanto, de los límites de toda moral religiosa.

Me preguntas: ¿dónde está el límite? Todos los límites, en general, son relativos. Es difícil establecer normas categóricas. No estoy defendiendo la inmoralidad a ultranza, pero tampoco defiendiendo la inmoralidad de la moralidad vigente (Lucas, 2016: 173).

En la lontananza del tiempo hubo un lugar en el que el hombre vivía alejado de toda moral, y en la que los principios se reservaban para una ética independiente, del sujeto.

En ese tiempo, los hombres sabían cuál era su responsabilidad vital y eso se correspondía con un sentido de la paz y el sosiego consciente, que es la íntima conexión entre el uno y lo diverso. Seguramente, muchas de las filosofías orientales que despiertan el sentido de Sampedro son resquicios de esa humanidad intrínseca que la sociedad fue desterrando, a través de los avatares de la historia. Ese camino de recuperación es el establecimiento de una nueva moral que, en la práctica, no significa sino la aceptación de un gen perdido.

En el Bhagavad-Gita hay una frase que me llamó mucho la atención, la de que el sabio debe actuar sin pensar en las consecuencias, haciendo sólo lo que debe hacer. Yo veía ahí una moral que no es dictada desde fuera ni desde arriba, sino nacida desde dentro. Eso me parece una ventaja desde el conocimiento de los seres humanos y de la realidad. Porque la realidad deja de ser multiforme, toda ella se convierte en apariencia y en cambio hay una realidad última, pura, absoluta, que no tiene nada que ver con la idea de Paraíso, que también es una realidad pura y final, sino que es un despojarse de todo y disolverse en el Todo (Palacios, 1996: 52).

Siguiendo el razonamiento, de ahí al cartesianismo transformado de Sampedro hay un mero trámite: el convencimiento de los medios intelectivos de la felicidad, que es una utopía inalcanzable pero, al igual que en el concepto de límite matemático, permite su aproximación hasta el infinito. Pensar debe ser el segundo paso, pues el instinto fenoménico, la pulsión original, es la voz que proporciona el sesgo hacia la realidad, que detiene su imparables devenir. De ahí que la vitalidad no pueda separarse del sensitivismo, de la potencialidad de lo experiencial. El amor es la emoción filosófica que nos conecta con el universo entero, que es como decir que nos lleva al núcleo del espíritu del yo.

(...) está mi filosofía vital, la que se basa en el “Siento, luego existo”. Hay un intento de decir que la vida está por encima de la razón. (...) sin razonamientos, instintivamente, encarnando cada uno de nosotros las fuerzas de la vida hasta el máximo (Palacios, 1996: 53).

Así que el ser está condenado a conocerse, no puede evitar encontrarse con lo que es, ya que la sensación lo conduce hacia el conocimiento del instante, que es el que le da las

claves y las referencias. De este modo, la sexualidad, que es la consecuencia necesaria de la necesidad de amor, es un término que engloba diferentes dimensiones sensitivas del hombre, y que lo certifican en el plano de la relación con otros seres. Sería absurdo afirmar, en el sentido ontológico del término, que algo tan limitado como una denominación (heterosexual, homosexual, etc.) puede englobar todo lo que representa un individuo. Es por ello que la manifestación sampedriana del amor o de la sexualidad, van más encaminadas hacia la culminación de un conocimiento completo del yo, que no puede etiquetarse. Es otra manera de saltarse los muros que ha edificado la metacultura, y lograr espacios de confluencia más abiertos. Esto no puede surgir del aislamiento individual y, por tanto, ha de contar con el beneplácito de los otros significativos, y también del entorno social, por lo que se considera imprescindible un cambio de mentalidad en el conjunto de los espacios humanos. Al hilo de esto, existe un convencimiento del autor de que la feminidad, como término asociado a una actitud – que él encarna en la mujer pero que a veces identifica con hombres concretos, o con actitudes muy determinadas, como pasa en el protagonista de *La sonrisa etrusca*– es, posiblemente, un concepto previo al de la liberación sexual absoluta, que es la no determinación de los nombres externos.

No es que yo crea que las mujeres son más comprensivas, pero sí creo que la mujer por el hecho negativo de verse obligada a aceptar un papel de cuidadora de los niños, de los mayores, de los enfermos, aprende a no formular sus juicios con violencia, se fuerza a sí misma a comprender para hacer menos dolorosa la resignación. Por todo esto las encuentro superiores en su desarrollo sentimental. Y tal vez porque yo soy más intelectual que sensible –aunque me proponga lo contrario– surge la envidia y la necesidad de acercarme y comprender el mundo de la mujer (Palacios, 1996: 73).

Admitiría este pensamiento la posibilidad de que haya intersticios o extremos de las ideas que son insondables, que no pueden ser hollados por el pensamiento humano, que trabaja con perspectivas, con aproximaciones, pero que no puede definir con precisión sino dar un margen de error a los conceptos. En la emoción todo es verosímil, y no hay un individuo igual a otro, por lo que sentir ignora los tiempos del intelecto, ya que se produce a una velocidad superior y tiene consecuencias sobre aquél.

Cuando digo que no adopto el lema “Pienso, luego existo”, sino el “Siento, luego existo”, estoy rindiendo tributo a los aspectos no racionales. Cuando afirmo que la persona es para mí sobre todo un animal simbólico estoy haciendo lo mismo. De modo que la idea de que en la vida tiene que haber componentes inexplicables me parece fundamental (Palacios, 1996: 94).

Definitivamente, las etiquetas pueden servir para desguazar el mundo que las ha creado. El término hombre está asociado a una serie de actitudes vitales, que se acompañan de acontecimientos históricos, mientras que el término mujer, también con sus consideraciones particulares, ha sido arrinconado a los aspectos secundarios del transcurrir de las sociedades. De resultas de ello, la humanidad se ha ido arrinconando, alienando y embruteciendo, por mucho que se nos intente vender la idea de progreso – más asociada al progreso tecnológico y científico que propiamente humano o social-; ello implica una revalorización de lo extemporáneo, de aquello que no tiene encuadre en los términos conocidos, de lo que transgrede los valores de toda moral actual que pervierta la socialización natural de los sujetos. Y ahí es donde la mujer juega un papel fundamental, como en el caso de los personajes de las novelas de Sampedro donde, o son elementos catalizadores de la transformación, o provocadores de una revisión interior de los protagonistas masculinos.

La mujer está más cerca de la pitonisa, de la adivinadora, de la que conoce los secretos profundos. Y en este sentido puede completar y compensar al hombre intelectual, culturizado, más mental que otra cosa. La mujer añade carne y naturaleza al hombre “descafeinado”, un hombre preparado esencialmente por nuestra cultura para ganar dinero y tener éxito en el poder. La mujer no está preparada para esa clase de triunfo, ni le interesa. En ese sentido la mujer puede ser maestra en la carencia con que la sociedad educa al hombre (Palacios, 1996: 200).

A raíz de esta reflexión sobre lo emocional en la literatura, Sampedro, que es un intelectual convencido y de gran calado, fiel a su propio sentido del yo, vuelve al redil de la palabra. Su esfuerzo por mostrarse vinculado al impulso de la impresión es loable, pero no esconde la instrumentalización que hace del mismo. Es normal, por otra parte, puesto que la herramienta escogida no es una conexión social con el lector, sino una conexión cognoscitiva y emocional, sí, pero en cuanto racionalizada por el instrumento

lingüístico. De ahí que lo sensitivo, lo amoroso, compartan espacio con lo mensurable para, de alguna forma, lograr el encuadre de comprensión que todo receptor precisa, y todo emisor busca denodadamente. Cualquier pensamiento, volcado en el papel, cobra una nueva dimensión, como cualquier yo, hecho personaje, se virtualiza. Es la no-realidad real de la que hablábamos anteriormente en anteriores epígrafes, que se encarna en la voz del otro.

¿Qué valor tiene para ti convertir el sexo en literatura?

-El valor que tiene transformar el hecho sexual en palabras es humanizarlo. Un hecho humano se diferencia de uno natural –en el sentido de instintivo, de animal– sobre todo por las palabras. (...) La palabra es para mí el hecho humano por excelencia, por eso insisto siempre en defender la palabra frente a la imagen, que algunos animales captan incluso mejor que nosotros. El hombre ha elevado el uso de los sonidos, que algunos animales poseen, a un nivel extraordinario.

Añadir literatura, palabra, al sexo es añadirle cultura, transformar un acto natural, previsto biológicamente para la reproducción de la especie, en un acto humano, pues al añadirle la palabra y describirlo, analizarlo o ensalzarlo, alcanza un nuevo estadio (Palacios, 1996: 241).

La dignidad y sus circunstancias

La posición pública que José Luis Sampedro expresa como individuo, como autor, como personaje conocido y a través de su obra, es de sobra conocida. Expresa un compromiso intenso y emocionado con el hombre, no exento de un argumentario completo y diverso, en el que proporciona preguntas clave para entender las diferentes situaciones de degradación por las que pasa el mundo actual. Sin embargo, a pesar de lo negativo de sus representaciones, sus criterios guardan algo de optimismo, el convencimiento –de una positividad inocente, tal vez- de que el ser humano se recupera de sus errores y, antes de volver a cometerlos, emprende un camino de reorientación que, en algunos casos, lleva a evolucionar en diferentes aspectos sociales. Esto confiere a su obra y a su magisterio un indudable espíritu constructivo, que ayuda a su transmisión y eco público. Pero no esconde su decepción hacia los valores que se vislumbran.

-Bueno, quiero pensar que la plasticidad humana y la capacidad de adaptación es muy grande. Ellos reaccionarán en su tiempo con la formación que han recibido, que están recibiendo, que no es la misma que he recibido yo. No creo que sean desgraciados con lo que se encuentren. Les parecerá natural una barbaridad y vivirán con ella (Quiroga Clérigo, 2014: 6).

En consonancia con sus pensamientos, otros autores reivindican la exposición del sujeto, la violenta liberación de los sentidos, no desde un punto de vista tan comprensivo, como en la obra sampedriana, sino desde la condición de un individuo que exige del conjunto la consideración de su singularidad. Este contraste nos hace palpar el sosiego que fluye por las páginas de la novelística de nuestro autor, que prefiere la visión consciente y la acción comunicativa, y vive los exabruptos del yo, a través del sexo o la exageración de los rasgos relacionales, como una interiorización más que como una excentricidad política, lo que no significa una valoración negativa de este último criterio.

La rebeldía del cuerpo frente a la ideología dominante y sus construcciones racionales omnímodas es la que reivindica la primacía de la impulsión erótica y esa ciega e inexorable furia que restituye al individuo la conciencia de existir por sí mismo (Goytisolo, 2016).

Parece curioso, de todos modos, que la educación recibida por las generaciones no solo condiciona los modos del pensamiento, de la estructura que origina la pregunta existencial, y de cómo ésta se reelabora a partir de los instrumentos que, de manera innata, el sujeto ha ido adquiriendo sino que, además, pueden guiar el proceso que provoca dichas diatribas internas. Entendido así, podríamos colegir que el corolario más perverso de esta idea es que toda nueva reflexión viene inducida por la metacultura y, por lo tanto, no es sino una manera de engañar a la conciencia, pues no participa de una experiencia fenoménica libre y subjetiva, sino de una influencia simbólica, heredada, una palabra histórica.

Uno de los pensamientos que el Régimen franquista promovió fue el menosprecio de corte y alabanza de aldea, fundamento que se veía reflejado en una sociedad española mayoritariamente rural, se buscó la asociación progreso-ciudad-comunismo frente tradición-pueblo/tierra-franquismo; ésta fue una de las causas por las que la mayoría de las primeras novelas tuvieron una ambientación rural, y todo ello queda reflejado en un diálogo entre dos compañeros de guarnición. La verdad de la vida se conoce a través del campo y la visión del pasado hay que borrarla y encontrar el verdadero camino de la vida (Martín Martín, 2007: 89).

En esta idea subyace la realidad de que la libertad del hombre, a la que está condenado en términos sartreanos, no es sino una concesión del contexto histórico en el que vive, es una dimensión más de la realidad que ha heredado, y de la que sólo puede huir a través de la recuperación de la conciencia originaria, que es lo que lleva a Sampedro a ese cartesianismo *sui generis* emocional del que hace gala. Tal vez, al final, lo que realmente importa es la obra en marcha, como decía Juan Ramón Jiménez, y no el resultado de las pesquisas, por lo que la palabra que se nos haya dado no puede ser negativa del todo ya que, al igual que la personalidad que hemos forjado –nuestra del todo o prestada por un tiempo-, en el sedimento más profundo esconde una verdad universal y, utópicamente, siempre podrá ser desvelada. Así que el esfuerzo es noble, honesto y merece la pena.

Para Sampedro el hombre es libre, pero esa libertad está condicionada por las circunstancias en que nace. Hay dos coordenadas, la natural y la cultural que son los condicionantes de la libertad humana y son conformadores de la experiencia vital de cada persona. El hombre es libre, pero tiene una libertad profunda, que consiste no tanto en poder conseguir en cada momento lo que quiere, sino en perseguir en cada momento lo que él cree que es su camino y en dar sentido a todo aquello que le sucede (Martín Martín, 2007: 102).

Si el instinto conduce al hombre a actuar, recuperando el sentido primigenio de la sabiduría innata, debemos añadir que esta forma de vivir resulta, por definición, digna, por cuanto que dignidad no es otra cosa sino el cumplir con la conciencia y el tener la libertad de hacerlo. La obra sampedriana tiene una deuda constante con la dignidad humana, con el difícil equilibrio entre la sociedad y la libertad del hombre y la capacidad que éste desarrolle para valorar si está bien o no lo que hace o piensa. El camino que se recorre es, posiblemente, el primer paso hacia la consecución de esa dignidad, que no supone, en ningún caso, una meta finalista sino un objetivo vivo y en perpetua consideración.

Cuando no se tiene sentido de la dignidad, uno no se siente culpable. Es incapaz de sentir que ha hecho lo que no debe hacer, incapaz de reconocer que no se está haciendo a sí mismo, sino todo lo contrario. El sentido de la dignidad es algo tan diamantino, es un eje tan esencial de la personalidad que llego a afirmar que incluso

un asesino puede llegar a tener sentido de la dignidad. En general no lo tienen, no se me malinterprete, pero puede llegar a tenerlo. Leí hace muchos años una extraordinaria obra de nuestro Siglo de Oro, algunos de ustedes seguramente la conocerán, El condenado por desconfiado, de un fraile, de Tirso de Molina. Ahí se muestra cómo un bandolero, un asesino, puede salvarse por tener dignidad. Y también un rey, un general o un “hombre de bien” puede ser indigno (Sampedro, 2007: 67).

La dignidad, por lo tanto, es un compromiso y una consciencia, que se cuestiona y se debate entre la verdad y la posibilidad, entre lo absoluto y lo real. Lo emocional, lo sexual, aquello se aleja del concepto tradicional de espíritu, que engloba toda virtualidad o inspiración que no llega a materializarse en lo experiencial inmediato, parece alejarse de esa mirada elevada y constreñirnos en la mundanidad. Pero, como Sampedro insiste en explicar, contenido y forma, a la manera modernista, son aplicables como un *geist* único, como un signo que, por consiguiente, establece una única relación de sentido y significación, aunque materializada por innumerables matices y complejidades. Lo que viene a querer decir todo esto es que alma y cuerpo han de ser uno y que una no excluye la otra, o al menos, dignamente, el hombre tiene que contemplar que no hay intelectualidad ni emocionalidad sin complementariedad en el signo. Por ello, lo humano es sentir y poder explicarlo, y referenciar aquello que se vive, con el fin de hacer una conciencia de ello.

La creencia en el alma es muy general y, por eso, su atribución al hombre importa mucho para comprender las decisiones sociales. En efecto, al creerse con alma el hombre se siente endiosado, convirtiéndose ante sí mismo en un ser inmortal superior, por encima de los demás seres vivos. Se considera único poseedor de una sustancia divina que pone el mundo a sus pies, como creado para él (Lucas, 2016: 19).

Y como el alma, por lo tanto, ha de existir necesariamente, puesto que puede ser concebida por el yo, no queda más remedio que darle un espacio en esa relación de sentido del signo humano, y éste no puede ser el hueco asignado a la divinidad, entendida como un todo absoluto, motor de todas las cosas, externo al hombre, sino como un punto de partida hacia el interior del ser, nada menos. Entonces, digno es el

que cumple consigo mismo, respetando lo que siente de sí, aunque pudiera concebirse como otro ser, aunque pudiera inventarse.

Lo que procuro hacer en mi vida es ser quien soy lo más posible; que no soy gran cosa, bueno pues muy bien, pero lo que sea, lo que sea y morirme con dignidad. Y eso es tremendo (Lucas, 2016: 23).

Del mismo modo, el grupo también ha de tener un espíritu, un alma, puesto que parte del principio de un signo humano. El corolario habría de ser una dignidad del colectivo, de lo social, inspirada en el origen del ser del grupo, que *es* la interrelación entre los individuos y los principios que ésta inspira. Cuando vemos que el hombre ha perdido su dignidad –si alguna vez la poseyó– es porque la sociedad en que vive, en buena medida, jamás la tuvo sino en partes muy ínfimas, y no camina hacia la recuperación de los primeros pasos, sino que avanza inexorablemente hacia ninguna parte.

Actualmente la Tierra está poblada por tribus de bárbaros tecnificados, con prejuicios e intereses enfrentados y hasta de odios entre religiones que aseguran amar al prójimo. Resumiendo, conviene matizar cuando empleamos el término “civilización” (Lucas, 2016: 55).

Sampedro reflexiona sobre este particular con una evidente preocupación por el futuro. Él mismo, como explica en sus entrevistas, vivió esa transformación que provoca lo indigno, al revisar los términos de su lenguaje educativo. Nació en el joven escritor una nueva moral, sin saberlo, que no aceptaba lo bueno y lo malo tal y como se lo habían explicado sus mayores, y vislumbraba posibilidades mucho más lógicas, al tiempo que emocionalmente soportables. Al hilo de esta cuestión, en su obra se refleja la esperanza en un futuro más sólido, incorporando la fuerza de la juventud, el impulso de los que han de ser dignificados por la palabra; como un ilustrado dieciochesco, Sampedro incorpora una importante funcionalidad a su literatura.

(...) Mi mensaje a los jóvenes es que ha llegado el momento de cambiar el rumbo de la nave. Aunque sus líderes sigan en el puesto de mando y al timón, aunque desde allí sigan dando órdenes anacrónicas, los jóvenes puestos al remo pueden dirigir la nave. Sólo necesitan unirse y acordar que a una banda boguen hacia delante

mientras en la otra cien hacia atrás y el barco girará en redondo, poniendo proa hacia un desarrollo humano (Lucas, 2016: 71-72).

Implicados en determinada aventura, los jóvenes han de ser conscientes de lo que se les viene encima, de la hostilidad que ha escrito las páginas de la historia y de cómo ésta va construyendo su relato como una apisonadora, sin respetar las pequeñas y unamunianas verdades. Esto queda muy bien explicado en *La sonrisa etrusca*, cuando el abuelo alecciona al nieto, desde sus principios lógicos, en la búsqueda de una personalidad que le haga sobrevivir y entender el mundo por encima de los convencionalismos de su propia familia y mundo. La historia no puede ser un *Big Brother* sordo y vocinglero, sino un campo de experimentación y superación de los errores anteriores. Santayana vive en las páginas de nuestro autor, sutilmente.

La transformación no es una fase distinta dentro de un mismo sistema sino que, tal como yo creo, es el tránsito a otro sistema diferente y esto me hace pensar que esta situación de crisis no se va a agotar en el siglo XX, va a continuar en el XXI y probablemente en otros porque lo que viene nuevo no es exactamente recombinación de los elementos anteriores, sino que es un replanteamiento con emergencias diferentes a lo largo de la historia (Lucas, 2016: 75).

Porque, en realidad, las crisis que el relato histórico registra –y que deberían entenderse como momentos de transformación resultantes de la revisión del sistema- no son sino ciclos del propio sistema que, como un gran y pesado cuerpo que dormita, cambia de postura. No significan nada relevante, si acaso una vuelta de tuerca sobre el sujeto, que va a sentir con mayor presión la incomunicación del ente social y su aislamiento. Por tanto, las crisis vividas no son tales, no son momentos en los que se produce un cambio, no son latencias de vida.

Más que un problema económico se trata de una desigualdad de poder, un hecho político que, si no se remedia, provocará crisis ulteriores (Lucas, 2016: 76).

En este sentido, Sampedro, que es economista además de escritor, percibe la degradación putrefacta del sistema, como un logro de la historia que ha de quedar registrado en su haber. Y se pregunta sobre el final de la partida y a qué nos lleva todo

esto. Su actitud comprometida es voluntad a la hora de crear, impresionando al lector con un discurso que nace del personaje pero que, en realidad, es un diálogo con la lógica de las cosas de alrededor. En los tiempos convulsos que ahora, igual que antes, vivimos la literatura de Sampedro da réditos de credibilidad a la palabra, que ya no se esconde en el reflejo realista vacío sino que prefiere involucrarse y alzar la voz.

(...) con el apoyo de autores más independientes, mantengo mi opinión sobre la decadencia del sistema. Es verdad que se ofrece una igualdad ante la ley, falsa por completo dada la injusta distribución mundial de los bienes del planeta entre sus habitantes, desigualdad que no se ha corregido en todos los decenios en que se viene hablando de suprimir la pobreza (Lucas, 2016: 77).

El espacio contextual del autor, que es el de los personajes, responde a unos parámetros circunscritos a lo cultural heredado, con singularidades y tópicos necesarios. Vive en ese espacio un sentimiento de lo colectivo, que todos los que vivimos en él aceptamos. Pero hace falta que alguien cuestione los mandamientos de la ley general, para que no se apolille en algún cajón de oro. La literatura ha de provocar este enaltecimiento de la duda existencial, entre otras cosas para que la dignidad del hombre no sea un papel mojado, sino un papel rugoso y firme, que soporte el paso del tiempo. Es lo menos que un escritor puede hacer.

Esto es Europa, cuna de culturas. Sí, ése es el escenario y su decorado. Pero ¿de verdad estamos en una democracia? ¿De verdad bajo ese nombre gobiernan los pueblos de muchos países? ¿O hace tiempo que se ha evolucionado de otro modo? (Lucas, 2016: 83).

El problema que se plantea es que, como bien sabe el autor, no hay reflexión individual que cambie el mundo si no puede sistematizarla, si no puede involucrar al lector y, con éste, al sentido de lo dinámico. El sistema, la estructura que rige los flujos del pensamiento, de la lengua colectiva, tiene que variar y debe hacerse firme en el contacto de las conciencias, y en la valoración que el álgebra de los comunes solidifica. Principios, actitud, método, conciencia, como elementos a los que aspirar. Los personajes sampedrianos influyen en el entorno, originando esa metamorfosis necesaria, pero lo hacen conscientes de la dificultad de lograr un buen fin, si no es con la ayuda del

propio sistema, que ha de ser repuesto, por lo que la batalla comienza en clara desventaja.

Para lograr que las generaciones venideras aspiren a algo más que al dinero, que sería un logro a largo plazo, necesitamos educadores motivados en el corto plazo, pero como la motivación no es cuantificable... (Lucas, 2016: 92).

Si el sujeto, en estas condiciones, se siente desamparado, desahuciado del mundo y alejado de los otros, entonces no podrá soportar el vacío intrínseco de sentirse alguien, algo, sin correspondencia ni orden comunicativo. La propia metacultura ha creado su mecanismo de defensa, para evitar que la sinrazón invada la lógica de los desesperados y dañe el equilibrio maquiavélico que ha depositado en el espacio público: y ése no es otro que Dios. Porque la fe no tiene nada que ver con este símbolo histórico, si acaso con sus orígenes de humilde revelación de las pobreza mentales del hombre. Sampedro, con la sabiduría que le concede su largo camino ya recorrido, externo e interno, baja a Dios a la tierra y le interroga sobre su propia responsabilidad. Este dios que responde a los símbolos de la historia es ya, desde el comienzo, un fraude de ley y retrasa las posibilidades de salvación de los injusticiados por su soledad. La dignidad también es enfrentarse a los miedos y superarlos.

Se puede creer en dios, pero no en ése. Se puede creer en dios, llamando dios al que desata y desencadena la inmensa energía vital, que pone la vida en marcha y que la impulsa. Eso sí, un ser de quien no podemos describir las cualidades que describen los teólogos, del que no podemos decir si es compasionado o no, racional o no, porque es mucho más que eso y es incomprendible. En ese dios que es energía pura, que pone en marcha el universo, que es luz y materia pura, en eso podría creer. Eso es la vida espiritual, la percepción de esa energía, pero un dios que negocia con Abraham, y que le dice “si tú haces esto, yo hago lo otro”... ¡Eso es un negociante detrás de un mostrador! (Lucas, 2016: 95).

Por eso ha de morir el término, con el significado que le aplicamos habitualmente y que está vacío. Y éste es el principio de lo nuevo, la revisión del lenguaje. De todos modos, Sampedro aboga por la diversidad humana también en este sentido, puesto que entiende las particularidades de lo singular, de lo exclusivo y unitario. No hay que reedificar un

lenguaje nuevo sobre el antiguo, sino posibilidades del lenguaje, extendidas dentro de su espectro semántico. Eso sería un código reconstruido, pero no vuelto a uniformar sino latente, comprensible y dinámico.

(...) una lengua es un estilo de vida, una manera de pensar, y por tanto es una manera de vivir (Lucas, 2016: 151).

Lo digno tiene que ver, como decimos, con lo humano. Sampedro-sujeto se hace hombre con la literatura, donde establece su propia palabra; otro lo hará en su actitud vital, en su oficio, en su relación de pareja, en su vida en sociedad, etc., porque lo que importa para cumplir con el papel de cada uno es que tenga algo que decir y lo diga convencido, y sea verdad.

La primera gran metamorfosis del ser humano fue cuando adquirió la palabra. Entonces, cuando el simio, el prehombrino, adquirió la palabra, se transformó profundamente, se convirtió en ser humano y accedió a la cultura (Lucas, 2016: 157).

Aunque Sampedro tiene un sentido de lo social que interviene en la dignidad humana, puesto que todo ser humano es social por naturaleza. La integración de ese álgebra de lo común, como hemos precisado antes, lleva a los personajes dignos a establecer frente al otro, no ignorando su ser, sino convenciéndose de sí y confirmándose en el espejo del receptor; mientras que, en el caso de los personajes, indignos, la libertad de acción se ocupa de intereses que están al margen de la conciencia. Estas son las acciones que están en consonancia con la globalidad metacultural y que provienen de su lenguaje heredado, reproduciendo comportamientos que obstaculizan el diálogo. Es lo que representa Cantanotte, el eterno rival de Zio Roncone en *La sonrisa etrusca*.

Cuando se habla de libertad siempre hay que preguntarse: ¿libertad para quién? Porque la libertad no es lo mismo para unos que para otros. En manos del poderoso, la libertad sirve para hacer lo que le dé la gana con los demás. Mientras que para el pobre desgraciado la libertad consiste simplemente en que le dejen vivir su propia vida sin reventar a nadie. Es la gran diferencia (Lucas, 2016: 163-164).

La espada de Damocles del proceso es siempre el horizonte, y el horizonte es la muerte. No se trata de un proceso ilimitado, sino de una indefinición en un frasco temporal muy pequeño, que se agota y se consume rápidamente. La muerte es un asunto capital en la literatura de Sampedro y es el contrapunto de la esperanza, cuando ésta se vislumbra. La gran pregunta sobre el tiempo siempre persigue al sujeto, incapaz de dar una respuesta satisfactoria con una limitación tan poderosa. Pero, una vez aceptadas las reglas del juego, el horizonte se convierte en una parte más del proceso, en un elemento a tener en cuenta y a integrar en el lenguaje cotidiano. Y entonces deja de ser una aversión negativa, una mácula, para recuperar su sentido de la naturalidad de lo inmaterial.

La muerte no es lo contrario de la vida: la muerte es la compañera de la vida. El día que nacemos empezamos a morir y hay que saber disfrutarlo, saber vivirlo, porque hay mucho que hacer (Lucas, 2016: 191).

Parte del conocimiento de la realidad pasa por este trance, por la asunción de la limitación del tiempo. Sin embargo, lo cognoscitivo nos empuja, como vimos, hacia la universalización del instante, lo cual parecería entrar en contradicción con lo dicho. No es tal, ya que el fenómeno que captamos es de una intelección inmediata, que puede alargarse en la intensidad de la experiencia vital, y ahí no habría tiempo que enmarcara sus pasos. Por otra parte, la vida es breve en el sujeto, si consideramos su fisicidad. Llegar a la conclusión de que la vida es una y es todas forma parte del procedimiento para entender qué significa la conciencia humana y qué es por tanto lo que hay que hacer para ser dignos. Lo oriental y lo místico se funden en la visión sampedriana de la trascendencia.

Para mí la sabiduría es la vivencia de la sintonización con el macrocosmos, vivir sintonizado consciente o inconscientemente con el mundo, con el Universo, con lo que te rodea, con el todo del que tú formas parte. Ser parte profunda de ese todo, eso es sabiduría (Lucas, 2016: 225).

Sorprende que un científico como él conjugue de esta forma las visiones globales del arte, la ciencia y la religión. Pero sorprende menos cuando comprobamos que la construcción del signo del ser forma su parte nuclear. De hecho, necesita de todas estas dimensiones para manifestarse, para situarse en el centro magnético de las fuerzas del

pensamiento. El hombre da pasos mirando al suelo, pero también los da mirando al cielo. De la misma manera que hay una realidad que se puede tocar, hay otra que se puede sentir y otra que se puede esbozar. La novela es un cúmulo de las tres y el lector un operario que ha de equilibrar los modos y las maneras, puesto que el autor sólo tiene la responsabilidad de hacer la pregunta esencial y retirarse del campo de juego.

Lo importante es la verdad de cada uno. Y ustedes me dirán: pero ¿es que no hay una verdad? Pues bien, hay muchas verdades, pero todas integradas en ese cosmos, en ese ser, y en todas ellas hay, por de pronto, una verdad suprema, que es la vida; la vida global, la fuerza de la vida (Lucas, 2016: 257).

No ha lugar, por lo tanto, a imaginar ninguna verdad que se encuentre más allá de la literatura, que es la humanización de la voz utilitaria, la exaltación de lo sonoro, multiplicado por los sentidos de la comunicación virtual con los potenciales lectores que van y vienen. Sampedro tiene, entre sus principios, el de la memorización ontológica, es decir la captación de la verdad de las cosas que, necesariamente, pasa por el sujeto y se humaniza, se redescubre.

La idea de que la verdad es algo adscrito al constituye uno de los pilares del pensamiento de José Luis Sampedro (...) (Simó Comas, 2007: 13).

Verdaderamente, al ser humano no le queda demasiado espacio físico entre el nacimiento y la muerte, como constatamos en la angustia vital de algunos personajes literarios; como también hemos dicho, éste es el origen de determinadas fidelidades a la solución de la metacultura, que aliena al hombre pero le proporciona una respuesta fácil y determinada. Sin embargo, la vida, el transcurrir de la existencia de los seres concuerda con los procesos naturales, sin que ello vaya en detrimento de su universalidad. No muere el hombre si ha construido la dignidad de su ser, pues pervive en la palabra que lega a los demás. No muere la idea, permanece y se sostiene en la transmisión cultural, en la viva expresión de la palabra social. Por ello, Sampedro no muere, como tantos otros, y los lectores viven en él nuevamente, conservando los rasgos y la esperanza que la literatura es capaz de inocular. Cuando Roncone habla a su nieto es la voz la que le proporciona ese horizonte, y ahí no hay ninguna muerte que no sea más que un accidente consustancial al ser, aceptable e, incluso, exigible.

'Vivencia' y 'suceso' son, por lo tanto, dos aspectos encontrados de una misma realidad: la muerte. La 'vivencia' es una muerte vivida desde dentro como la experiencia trascendental de un instante y que, paradójicamente, está llena de fuerza y esperanza; el 'suceso' es la muerte pública, el punto sin retorno con el que desaparecen de un golpe todas las posibilidades de ser. La brutalidad del contraste abre una reflexión sobre el sentido de la vida que, de nuevo, se ofrece en su contradicción inherente, ya que es imposible concebir la existencia sin su conclusión natural, sin el único acontecimiento capaz de englobar la totalidad del individuo (Simó Comas, 2007: 68).

Aquí es donde la aceptación, el reconocimiento del yo proporciona el sentido auténtico del paso del tiempo, da sentido, de hecho, al ejercicio de vivir. Sampedro propugna el conocimiento de sí como la manera de edificar el tiempo y la realidad. Todo es un camino común, que se comparte y se explica y comprende en el otro. Hay que desterrar el miedo a vivir, ignorando las falsas esperanzas de los dogmas y, por ello, la literatura puede ser ese campo de experimentación que, se sea lector o se sea escritor, ayude a crear la terminología exacta. La aventura juanramoniana, que se busca constantemente y se mira a la espalda con una obsesión palpable, recibe en la novelística de nuestro autor una mirada calmada y serena, culta pero accesible, y eso le da flexibilidad a la trágica compresión del espacio físico.

-En ese proceso de envejecer al revés, ¿qué papel tiene la literatura?

-Un papel básico porque la literatura me ha ayudado a irme haciendo lo que soy, me ha ayudado a asomarme a mí mismo. He podido, a través de ella, vivir otras vidas, incluso aquellas vidas para mí envidiables pero imposibles de hacer mías en la realidad: la de Bruno, la de los gancheros. Y al final no sólo acepto a los hombres débiles y sensibles, sino que los hombres fuertes como Ahram han de aceptar que no lo son tanto y que son incapaces en su fortaleza de entender el mundo y ser felices. Al final opto por los inseguros y por los que buscan y no se conforman con el papel que les han repartido (Palacios, 1996: 78).

De todas maneras, la realidad es propiedad de cada uno y a ella se dirige el hombre, aunque sea inconscientemente, porque incluso en la aceptación de una palabra heredada

hay la expresión de un yo: el miedo, la soledad o la rebeldía son tan nuestros como la sensación de felicidad o el triunfo. Es una responsabilidad del ser no redimirse en los demás, sino en uno mismo, no echar las culpas afuera, sino aceptar las suyas. Por eso es por lo que el signo de las cosas, el lenguaje mismo tiene el significado que cada cual quiera darle, sea el externo o el interno, sea el artificial o el que se percibe. Y de ahí que la lengua sea un corpúsculo extraordinariamente maleable y, sin embargo, pertenezca a una sólida unión de las conciencias, puesto que todas están hechas de la misma materia. Hacer que el lenguaje de otro se acerque al nuestro persigue la valoración de los males comunes del ser, y de las claves de su existencia. El realismo virtual de las novelas de nuestro autor consigue, a ese nivel, que nos sintamos cerca del signo, no solo por la claridad de sus elementos lingüísticos sino, más bien, por la calidez de la reflexión interna, que parece abrir un diálogo entre las partes.

¿Qué quiere decir “apalancar la realidad con el símbolo?”

-Es darle un nuevo sentido a la realidad. (...) El símbolo es como una piqueta por la que se abren nuevas ventanas a la realidad y con la que se desprende de su cáscara a las palabras, porque la palabra puede llegar a convertirse en cárcel sólo descriptiva. Y al elevar la palabra a símbolo cobra nuevo sentido, adquiere alas (Palacios, 1996: 107).

Una vez rehecho el símbolo, continuado en la veracidad de lo consciente y presente, es innegable la presencia de un yo en contraste con el grupo. Es ahí cuando se perfila la figura del héroe solitario y romántico, del adalid de los valores de libertad, que tantas veces hemos visto en la literatura, exagerado y enaltecido por sus condiciones teatrales. Sampedro, como los novelistas del siglo XX, configuran otro tipo de héroe: perfeccionado por la consideración de un entorno social pétreo, que le da relieve y magnifica su esfuerzo, pero establecido en la lucha pequeña, ignorada, sin grandes alardes. Los individuos que se mueren, mientras siguen vivos, en la novela de Dos Passos, el acosado personaje de los relatos kafkianos, la mente disociada de los atormentados hombres de Faulkner, la odisea inabarcable del mundo pequeño y ferozmente provinciano de Leopold Bloom, o la tragedia insuperada del mundo que rodea al personaje de *Tiempo de silencio* son ejemplos de la cotidianidad esforzada y titánica que viven los millones de hombres en la soledad del mundo moderno, y que estos autores –entre los que se incluye Sampedro- transcriben al papel. Se hacen, así,

merecedores de la atención del paradigma, que es algo más que el relato realista o la crónica de sucesos, es la experiencia metálica de la singularidad, de lo comprimido. No se modelizan las vanidades, sino la normalidad.

En resumen: la vida consiste en hacerse lo que se es y la dignidad crece viviendo con la mayor intensidad posible y, en general, viviendo como el grupo al que pertenecemos; es decir, ateniéndonos a su escala de valores. Pero esa generalidad se rompe cuando las creencias vigentes en nuestra sociedad no permiten a un sujeto hacerse lo que se es, porque entra en conflicto con sus afanes más hondos. Surge así la innegable dignidad de ciertos rebeldes, de heterodoxos, de disidentes (Palacios, 1996: 147).

Por lo tanto, es conveniente reconocerse en los valores que persigue el protagonista de las novelas, ya que, en cuanto héroe –y, por tanto, rostro de la lucha equilibrada-, su moral es la moral del justo. Pero el héroe de la modernidad no es uno, en realidad, sino muchos; podríamos decir que todos somos héroes y que, en consecuencia, hemos de afrontar los obstáculos con la misma amplitud de miras. Progreso es un término historicista, asociado al lenguaje institucionalizado y fuera del alcance de los objetivos individuales. El código dignificado, en cuanto a responsabilidad del yo frente al colectivo, es un código a compartir, construido de abajo arriba, cuya verticalidad es expansiva y flexible, integradora y abstracta, no materialista, en contraposición al lenguaje de las masas que establece la metacultura. Hombre frente a sistema, el modelo de lo kafkiano.

(...) Frente al individualismo hay que entronizar la solidaridad –un valor que los pueblos primitivos conservan- en este mundo global tan empequeñecido por la técnica; frente al hombre valorado sólo como productor-consumidor hay que instalar al que vive además otras dimensiones humanas; frente a la obsesión por poseer más la de hacerse mejor; (...) (Palacios, 1996: 153-154).

La posesión acaba desvirtuando el signo de las cosas, por cuanto que creemos apropiarnos de ellas y sólo actuamos superficialmente. En el exterior de los objetos, sólo permanece la fisicidad sin significación, que es la ausencia de sentido. La novelística sampedrjana, que tiene una fuerte presencia del entorno, construye el objeto

como elemento característico del lenguaje individual y, por tanto, asociado a la memoria y al signo. Entonces, la posesión se confiere como una entidad nuclear, no como un aspecto social y banal. Del convencionalismo pasamos a la profundización del ente, que tiene rasgos fenoménicos de los que se deduce el efecto lingüístico cognoscitivo. Un objeto es un símbolo cuando tiene vida y ésta es consciente, en todos los demás casos únicamente es cacharrería.

Yo soy un hombre cuyo ideal es vivir en una celda sin objetos. No lo realizo por mi lentitud para tomar decisiones, por no complicarme la vida y porque soy una persona que acaricia mucho los recuerdos. Guardo todos los papeles, los objetos que significaron algo para mí. Pero mi ideal sería vivir con más simplicidad, con lo esencial (Palacios, 1996: 163).

He aquí la dimensión de lo emocional: la transferencia que produce la experiencia, según lo fenomenológico que explica Mikel Dufrenne, forma parte de la dimensión de la conciencia que va construyéndose a medida que la voluntad se manifiesta. Esta actitud emite diferentes voces, de las que una es la propiamente identificada por el yo del ser. La ontología del objeto es, normalmente, la interconexión entre lo sensitivo y lo memorístico, al modo de la magdalena en el té de Proust, y ahí es donde no rehúye su posibilidad nuclear, sino que la amplía. Lo metafórico incluye la superación de los límites de lo evidente, y es la auténtica funcionalidad del objeto, conectiva y significativa.

En tus libros hay muchas referencias al sentimiento asociado a los objetos. ¿Cuál es tu relación con ellos?

-La relación que yo mantengo con las cosas es muchas veces ritual. Soy maniático de no tirar nada, creo que es una muestra de respeto con lo que los objetos significan. Las cosas son corporeizaciones del pasado, guardan el recuerdo del momento en que se incorporaron a nuestra vida. Tienen un valor de recordatorio y a la vez son compañeras. Una pluma que llevo años usando es como una prolongación de mi cuerpo.

Los objetos cabe utilizarlos de muchas maneras, con un sentido utilitario, con indiferencia, desdeñosa o ritualmente. Yo mantengo ritos con los objetos (Palacios, 1996: 172).

La dignidad del pasado es también la dignidad del futuro, aquella que no pide nada, que no exige nada, que solo se requiere en sí y por sí. Los personajes que elabora Sampedro tratan de mostrar a los demás lo que son, sin ambages, sin querer perpetuar nada más allá de su herencia natural, sin imponer. Hablamos, claro está, de los personajes dignos, por contraste con los que están atrapados en el callejón sin salida de las ambiciones evanescentes. Los hombres que ven pasar el tiempo, y no se querellan contra él, nunca son viejos, sino transparentemente jóvenes. La consecuencia de la rebeldía individual del hombre frente a la historia, es la superación de la muerte.

En La sonrisa etrusca, Bruno descubre asombrado nuevas posibilidades en su ancianidad. Y, en La vieja sirena, un hombre viejo alcanza el punto culminante de su sabiduría. (...)

¿Esas formas de vejez a lo largo de tus novelas son un reflejo de tus momentos vitales o tienes una idea clara y permanente de lo que supone la vejez a lo largo de toda tu vida?

-Los viejos de mi literatura son transmutaciones de estados de ánimo y vivencias personales. En el momento en que mis sentimientos eran de frustración o cansancio mis viejos eran incapaces. (...)

Pero ahora, cuando llega mi vejez real, siento que tengo más posibilidades y caminos y menos frustraciones e incertidumbres de las que creí que iba a tener en épocas anteriores de mi vida. Y eso me ocurre a partir de mis setenta años (Palacios, 1996: 275-276).

Sobre *La sonrisa etrusca*

En 1985, año de publicación de *La sonrisa etrusca*, José Luis Sampedro es un escritor que ya se ha adaptado a los distintos niveles de conciencia, experimentando con el lenguaje y con la estructura novelística –algo que vimos que es prioritario en su concepto del objeto artístico-. Lo creativo no se reduce, pero se retrae en la primacía de lo emocional, que va adquiriendo posiciones en su lenguaje interior, perfectamente reflejado en esta obra, que es como un oasis en su producción: y es diferente porque se establece en un diálogo connatural con el lector, al que hace partícipe de sí mismo, de su individualidad de hombre, no de personaje, pero que hace virtual, también, a través de la creación de un viejo que recupera la memoria y que, a su vez, dignifica su muerte a través del amor. Es una lucha de esperanza y, finalmente, ganada.

Sampedro, casi de golpe, muestra al viejo adusto y tradicional del Sur, inexperto en cuestión de niños, frente a su nieto. A él se dirige en un nivel lingüístico lleno de

diminutivos, lenguaje de afectos. De ahora en adelante el escritor barcelonés irá mostrando, cada vez con mayor ternura y profundidad, los sentimientos, acciones y reacciones del viejo partisano calabrés (Fernández Jiménez, Labrador Herraiz y Teresa Valdivieso, 1990: 397).

La historia del viejo Roncone es la historia de una antigua batalla del hombre contra la soledad. Su nieto es su escudero, un paño de lágrimas, un amigo de borracheras, un confidente para los amores desgraciados, un poso para depositar la experiencia y encontrarse a uno mismo. Las funciones de dualidad de la novela sampedrjana no son aquí sino un trasunto instrumental: el viejo y el niño, en realidad, son uno en distintas dimensiones de la historia. Por eso, la transmisión emocional no admite respuesta, aunque el pequeño parece comprender, en todo momento, lo que ocurre a su alrededor y quién lo protagoniza.

El viejo ha decidido salvar al niño de la soledad, incluso de sus padres. Ya es su compañero (Fernández Jiménez, Labrador Herraiz y Teresa Valdivieso, 1990: 398).

Pero, como venimos diciendo, el nieto existe también para acudir en defensa del abuelo, ya que su juventud es el bálsamo de la nueva palabra, la esperanza de que el mundo puede materializarse desde la voluntad, y no desde la aceptación ciega. Pero para que eso ocurra, la heredad ha de ser consciente, depositada con fruición, desplegada con amor y vinculada con lo experiencial. De ahí que Roncone haga del Conde Lucanor con su nieto, ejerciendo de maestro de ceremonias de una vida que pronto le llegará de golpe.

Es la vida que el viejo siente pasar –explica el autor– la vida que le da el nieto (Fernández Jiménez, Labrador Herraiz y Teresa Valdivieso, 1990: 400).

Una de las lecciones que desprende la novela, desde el punto de vista estructural también, es que la tramoya espacial no deja de ser accesoria, a pesar de que parece que cumple una función importantísima y que condiciona, en cierta manera, el transcurrir del diálogo interior del personaje. Sin embargo, el espacio es una excusa para ejemplificar lo lingüístico y lo ideológico, ya que el auténtico orden de la conciencia se encuentra en el otro significativo: en este caso, el nieto.

El calabrés, amante de su pueblo, no quisiera vivir en el norte frío. Podría volver a su tierra; pero ya no puede dejar Milán, pues el nieto es ahora todo para él (...)
(Fernández Jiménez, Labrador Herraiz y Teresa Valdivieso, 1990: 401).

La transformación del individuo, en plena vejez y, por tanto, en clara decadencia física –proceso acelerado por la enfermedad- no merma la fuerza comunicativa del personaje, sino que la acrecienta. El miedo –aun presente de forma lógica por las circunstancias vividas- ha desaparecido, conscientemente. La vida cobra una renovada fuerza y, eliminado el lastre de lo socializador, el sujeto adquiere frescura y prestancia, algo que se transmite a los seres que tiene alrededor. Esta forma de cambiar el entorno es, desde lo emocional y lo fenoménico, plenamente pragmático pues, inopinadamente, transforma el mundo, lo rota en un lugar más habitable y humano. Lo que Sampedro parece querer contar es que la literatura –mandato cansiniano donde los haya- puede cambiar al hombre y, con él, al mundo, pero no desde lo panfletario o desde lo directamente político, sino desde la acción reflexiva y cognitiva.

Cada vez más, según avanza la historia, Sampedro habla del cariño y devoción del hijo hacia el padre y del agrado, suavidad y ternera del viejo para con su hijo. Aun entre suegro y nuera crece cada vez más cierto aprecio, entendimiento, mansedumbre, simpatía y respeto. En sus conversaciones con la gente de la universidad y otros, aun en sus ideas sobre su enemigo de Roccasera, el fuerte viejo calabrés adquiere o crece en piedad, sensibilidad, cordialidad y humanidad. Todo, claro está (Sampedro insiste en ello), debido especialmente al nieto.

Por ello, así, después de estos meses en la ciudad, el viejo es ahora un hombre afable y completo (Fernández Jiménez, Labrador Herraiz y Teresa Valdivieso, 1990: 402).

Tal vez más que ninguna otra, *La sonrisa etrusca* es un trasunto de lo experiencial del Sampedro hombre, que admite, sin ambages, que su nieto es el provocador de la creación. El producto tiene un eco proustiano de un eje concreto de la memoria y el autor lo explica con suma placidez, reencontrándose en el instante, y hallando una significación que construye todo un logro comunicativo y lingüístico. Con su ejemplo, la palabra adquiere un valor desmedido, pues trasciende lo individual hacia lo colectivo

y no como un simple paradigma funcional, sino como una pregunta abierta a la esencialidad de la respuesta de cada uno. La singularidad, seguramente, está en su sencillez, en un lenguaje admirablemente directo y fresco, que destila honestidad.

Una noche el sonido de un gemido me despertó y me hizo acudir a la alcobita del niño. La nevada caída durante el día reflejaba el resplandor lunar y el de las farolas callejeras derramando por el ventanal una líquida claridad mágica. Me acerqué a la cuna. Todo era silencio. ¿Habría yo soñado aquel gemido? Ya iba a retirarme cuando el niño me retuvo abriendo sus ojos, redondos y misteriosos como pozos oscuros. Le cogí en brazos y envolví nuestros cuerpos en una manta, acunándole suavemente. Pero tardó en dormirse y, entrándose en ellos y haciéndome suyo al hacerse mío. Eso fue todo: evadirme con él del reloj y de los mapas, contemplar su carita aún no surcada por los afanes y los días, respirar su olor lácteo y frutal, acoger la elástica firmeza del cuerpecito, flotar juntos en la noche transfigurada. Eso fue todo. Y ese “todo”, un milagro (Sampedro, 2010: 30).

Esta novela, para la crítica, significó una especie de estancamiento del autor, o una transición hacia una nueva evolución en su concepción artística. Otra parte de la crítica interpreta el sentido de interconexión, de unidad, que tiene con el resto de su obra, como de una intertextualidad imprescindible para comprender su proceso creativo. En todo caso, no es posible discriminar *La sonrisa etrusca* como una obra secundaria, y mucho menos como una obra menor, pues en ella subyacen temas de gran calado y su estilo presenta técnicas ya adquiridas, pero tratadas con una perspectiva novedosa en su bibliografía. Hay que destacar la posición del héroe que, en un entorno distinto al suyo, se transforma e interpreta la lucha no como una situación política o histórica, sino como un trasunto de la emoción. El protagonista se enfrenta a dos de las situaciones más importantes en la vida, y más significativas: la soledad frente al grupo y la soledad frente a la muerte. Y supera el trance a través del amor; siempre el amor, que en este caso está vertido hacia la infancia, hacia la heredad, el futuro, la esperanza. El camino de fe es un camino del hombre, no de dios, y es un camino, en todo caso, de esperanza.

Bruno considera que el mundo civilizado se ha vuelto decadente conforme su alejamiento de la vida tradicional ha ido en aumento. Especialmente doloroso le resulta contemplar cómo los impulsos vitales, sabiamente encauzados por la

sabiduría folklórica, claudican constantemente ante unas estructuras advenedizas. Lo antinatural es hoy el opio del pueblo y, por ello, Bruno eleva su grito. No hay que dejarse derrotar por el Estado, por la Política y, menos que nada, por la Muerte. Bruno no ha luchado, como don Quijote, contra una sociedad corrompida, para recoger humanas lecciones de desengaño; ni como Robinson Crusoe, con la inteligencia dominadora de la naturaleza, sino con su instinto y con su concepción tradicional de la vida, una concepción pagana, pero satisfactoria (Varios, 1991: 37).

En apoyo a esto, José Luis Sampedro aprovecha los muchos elementos que su mundo literario dispone. Los personajes femeninos son heredados, pero reconvertidos para la ocasión, creando el clímax necesario. Las mujeres de sus novelas son pasajes de la memoria del escritor, sin duda, pero también son aspectos relacionales del yo personificados en una figura materna o sexual. Esto se completa con la presencia del niño, para cerrar el círculo emocional y afectivo de Bruno. El niño es el verdadero cambio, es el fondo del crisol donde todo se vierte, la fuente de la que manará la postmodernidad, como el personaje de *Última* en la novela cansiniana. Él es dios, en la realidad pagana del calabrés, él y su capacidad para recrear la humanidad en gestos, en pasiones calladas, en la ternura infinita que ablanda el corazón y la rabia que la metacultura impone al individuo.

El proceso de transmisión mítica se ha consumado. Bruno ha transmitido la palabra primordial a su nieto, le ha dado la posibilidad de ser un hombre, la energía para dialogar con el mundo y con la vida sin temor (...). Brunettino, pese a su corta edad, ha recibido la herencia de los dioses, la palabra verdadera que no se engaña a sí misma. El mito y la magia ancestral continuarán viviendo. El niño se ha convertido por derecho propio en un semidiós (Varios, 1991: 39).

En esta novela se advierte una pregunta esencial en el ser: la respuesta a la lógica fenoménica, como dijimos, es emocional y, por tanto, previa a todo cálculo intelectual. Sin embargo, lo intelectual es, también, emocional por cuanto nace de un interior primigenio que es insondable, misterioso e indefinible. El hombre puede –y debe– debatirse en el difícil equilibrio entre el sentimiento y la razón, pero lo más importante es que elabore un modelo que mediatice el mundo, pues es su única oportunidad para conseguir vivir en paz y alcanzar el espacio digno de la conciencia. Por lo tanto, las

pasiones se van a ir desatando a medida que las situaciones ponen al individuo al borde de la contradicción, o de la negación de sí, pero las reacciones iniciales son sólo respuestas reflejas de la condición heredada; necesitan, para una correcta valoración, de la perspectiva del tiempo y de la elaboración del símbolo vital. De ahí que lo que vemos en Roncone sea el nacimiento de un hombre nuevo, como ya dijimos, cumpliendo con estos plazos y entendiendo qué y cómo comprende su existencia.

-Sí, yo siento una cierta envidia por el hombre que vive según sus instintos, sin conocimientos ni razonamientos, el hombre aventurero, sin hogar ni ley, uno de esos bárbaros que llegaban arrasando ciudades, o un pirata. Yo algunas veces hubiese querido ser el Bruno de La sonrisa etrusca.

-Pero luego conviertes a Bruno en un hombre que descubre la fuerza de la ternura.

-Sí, porque en último término prefiero al hombre que comprende, al que se explica el mundo, aunque envidie al hombre que actúa sin analizar, movido por el impulso (...). Comprender es mi deseo, los Brunos son mi fantasía; no me veo en ese papel, ni me cambiaría por ellos, pero los envidio porque son lo que no soy ni seré nunca ni siquiera quiero ser, a pesar de reconocer los valores que encarnan (Palacios, 1996: 62).

La vida provoca numerosos efectos en los seres: es la apuesta por la cosmogonía del universo, la recreación del eterno retorno helénico, la edificación del Fénix, la incontenible belleza de la materia en movimiento... Seguramente, la calma con la que se explican los procesos emocionales y cognitivos del personaje en la novela, son producto de la eliminación de los criterios superfluos que incendiaban el alma del escritor, y que todos hemos padecido alguna vez conscientemente. Cuando la edad permite la visión de la nueva vida como un retorno al principio, cuando el ciclo parece volver a poner en marcha, es como si todo lo andado no hubiese tenido mucho sentido y como si la sencillez de los sentimientos contuviesen todo lo esencial del *geist*, todo el espíritu trascendente de la palabra y la pulsión. Por eso no es de extrañar que Sampedro, condicionado por esta visión, escribiera a partir de unos postulados literarios transformados, retraídos hacia la candidez, casi la bisonñez, de la expresión comunicativa, exenta de rúbricas y capiteles, solo la base pétrea y cristalina de la voz de muchos.

-En La sonrisa etrusca se refleja la posibilidad que un abuelo tiene de madurar a través de su deseo de ayudar a crecer a un niño. ¿Cómo viviste ese reencuentro con el niño cuando fuiste abuelo?

-Mi vivencia de abuelo me produjo mucha más ternura que mi vivencia de padre. En primer lugar, porque a mi hija la veía menos a causa de mis muchas ocupaciones (...) y, además, porque crecía sin problemas, mientras que mi nieto tardó bastante en hablar. Además, siendo todavía muy pequeño y pasando con sus padres un invierno en mi casa, el chiquillo de noche se bajaba de su cuna y aparecía en mi cuarto con su pelele blanco, produciéndome una angustiada sensación de desamparo. Tuvo además una época con frecuentes catarrros y fiebres, hasta que le quitaron las vegetaciones... En fin, problemas que me retrotraían a mi propia infancia en la que, con razón o sin ella, como dije, me creí yo también desamparado. En todo caso, sin ese nieto yo no hubiera escrito nunca La sonrisa etrusca (Palacios, 1996: 74).

La comunicación humana forma parte del experimento narrativo. Sampedro se decide por lo emocional, como lo transitorio-universal que lleva a cabo la labor educativa del pequeño. Pero, en realidad, se trata de una decisión ontológica del adulto, que tiene una responsabilidad innata con la nueva vida, y que ha de superar el obstáculo de su propia socialización. Lo que el hombre es no puede explicarse con los parámetros del progreso, porque queda indefectiblemente reducido a la superficialidad, por muy importante que ésta se crea. De ahí que lo funcional y lo conceptual no puedan ser establecidos como una dicotomía exclusiva: las particularidades de la epistemología y la hermenéutica andan encerradas en la prisión de las esferas concéntricas, encerradas en sí mismas, mientras que los valores humanos, propiamente, abarcan todo el abanico de lo cognitivo que, por naturaleza, es humano y solo humano. Así que de lo existencial al signo hay un paso ínfimo, si se han dado las condiciones esenciales para su establecimiento. La educación del hombre no puede formar parte de un plan instrumentalizado: el hombre, antes que nada, es hombre ¿podemos ser otra cosa acaso?

¿Crees posible la transmisión de saberes, por medio de la afectividad y la piel, a un niño tan pequeño, como tu joven protagonista de La sonrisa etrusca?

-Depende de lo que llamemos conocimiento. Si por conocimiento entendemos el acuñar una información y razonarla, la piel no transmite esa clase de saber. Lo que

sí transmite, en cambio, son sensaciones. Y las sensaciones son también experiencia adquirida (Palacios, 1996: 212).

Por otra parte, hay otro interlocutor muy importante en la novela: el amor de la mujer. Para este viejo, duro y afectivo a la vez, el descubrimiento de la vida recrea sensaciones de la existencia que habían quedado aletargadas. Sampedro no hace ningún descubrimiento extraordinario si habla del amor en la vejez, pero transmite una honestidad en ello que llega al lector como un haz de luz intenso y cálido. No hay impostura en su modelización, ni fantasías ajenas a la imposición que los años hacen en la condición humana, que es también física. El amor de Hortensia es el amor de la claridad, de la paz y el placer de su confirmación. Es una forma de sexualidad que arrebatada por su poderosa ternura, pero también por su intensidad, que traspasa. Sampedro habla en sus entrevistas, habitualmente, de la deformación intelectual del sexo, de que la sociedad de la modernidad, del consumo, ha convertido lo sexual en una herramienta desconsiderada y fría. El amor de vejez de este protagonista es todo lo contrario, reproduce las carencias, los anhelos y las esperanzas de todo ser humano, y los pequeños triunfos de la caricia o la mirada, que no son, ni mucho menos, poca cosa, ni aun para héroes más jóvenes y fornidos.

Un canto, muy poco frecuente en la literatura, al amor de los viejos...

-Ésta es una sociedad que reprime el gozo de la piel y la sexualidad en la vejez. Eso, en el caso masculino, obedece a una sexualidad centrada en la penetración y, cuando ya no funciona, se piensa que ha terminado todo. Y en muchas mujeres se asocia la menopausia al final de la vida sexual (Palacios, 1996: 227).

Estas disquisiciones no han convencido a autores como Luis Suñén o José Baeza, que se centran en la supuesta claudicación artística de Sampedro tras obras como *Octubre, octubre*, fundamentalmente. El triunfo comercial de la novela no ha ayudado a una valoración correcta de la misma, puesto que la crítica no siempre está dispuesta a admitir que el público tenga razón, en alguna forma, y centra sus pesquisas en la funcionalidad del código creativo y lingüístico. Pero lo comunicativo, como hemos dicho, es precisamente emocional, en el sentido más originario del término y, en tal caso, los lectores han entendido perfectamente el hilo de la voz que pone en juego la novela. Novela que es emocional pero que reconstruye una visión de la existencia que

libera al Segismundo calderoniano de su angustia, ya que muestra las puertas abiertas al exterior, sin moverse de su sitio, alcanzando la perspectiva que le faltaba. El pasado, la memoria, y las nuevas sensaciones, transforman un entorno hostil en un hogar. Del mismo modo, la claridad narrativa de *La sonrisa etrusca* no tiene por qué carecer de la capacidad intelectual que otros modos, más estructurados y complejos, expresan de otra forma. Las dicotomías son válidas, como la lucha de contrarios en la dualidad sampedriana de sus novelas, pero más allá tienen un propósito y, entonces, no deben obstaculizar el cumplimiento del mismo. Tal vez sea el propio autor el que nos desvela sus razones interiores, cuando aprovecha sus experiencias y cuitas interiores para hacer balance de los momentos en que surgió la idea de escribir.

En ese momento, comprendió el decoro, el trabajo y las necesidades de la gente sencilla. Sampedro suele afirmar que los personajes de El río que nos lleva y La sonrisa etrusca provienen de la experiencia con la gente del pueblo, tanto en Cihuela, con ocho años y los campesinos de Saúca y Huete, con veintidós (Martín Martín, 2007: 22).

La sonrisa etrusca, por lo tanto, ha sido vista como una novela de retraining, como un agotamiento creativo del autor, pero también, y audazmente, como el principio de una nueva concepción de lo narrativo en su bibliografía, como la construcción de un signo de lo intelectual-popular lopesco y rompedor, carente de las vanidades creativas de los grandes novelistas del siglo –que no ha de ser criticadas sino en la medida en que invaden otros territorios-. Puede que entonces, lejos de la maraña de lo formalista, Sampedro haya descubierto una forma de establecerse en el mundo del lector, y de acercarse a él, de atrapararlo con vehemencia para mostrarle unos dones necesarios e incorrompibles. Esta novela enamora por su sinceridad y provoca gran cantidad de debates intelectuales de hondo sentido ontológico: Roncone no es un *Werther*, porque no muere de amor sino que vive para él y por él; es un romántico pero no puede habitar en el olvido, que para eso ha nacido su Brunettino; posee el lirismo de la autenticidad, pero no es un Pessoa, cariacontecido; un Trakl, angustiado o un Cavafis, ensimismado. Tiene la mayoría de edad de un Baudelaire, pero no se regodea en lo recóndito, sino que prefiere la transparencia de la palabra adusta, clara, directa. Esta novela no es *Finnegans Wake*, no es *Manhattan Transfer*, pero sí que participa de ese renacimiento de lo simbólico que emociona y que cultiva la lectura y el arte. Por eso es grande, y

entenderla es una responsabilidad de quien la atiende y la recrea. Sin duda, de todos modos, es el principio de una época de entendimiento y matización, de realismo consciente.

Cuando en 1991 José Luis Sampedro ingresó en la Real Academia Española, el escritor que era conocido únicamente por Octubre, octubre, y sobre todo por La sonrisa etrusca, probablemente la novela más descontextualizada –entendido el término como la nostalgia de una literatura que remite a otras formas de escritura (...)- de esta parte final de su narrativa, y que por estructura y estilo podría ser considerada dentro de la narrativa de sus primeras obras, empezó a ser considerado un escritor que marcaba nuevos límites, cercanos a la llamada narrativa posmoderna (Martín Martín, 2007: 200).

Lo que Sampedro quiere manifestar, dentro de ese testamento de lo emocional y sensitivo, es que la corporeidad es la base de lo abstracto, y que la fisicidad, entendida como fenómeno, principia lo que el intelecto construirá a partir de ahí. Esta normalización de lo formal, de lo palpable, está un poco en la línea de la hermenéutica patristica, y de la interpretación connatural de los textos, que surge espontánea de su comprensión inmediata. El mundo no puede ser lo que no es, la interpretación no puede remitir a la ignorancia de los entes que lo componen: eso indica una incompetencia y una imposibilidad de acceder a las fuentes del sentimiento. Por lo tanto, se trata de una negación que niega, en última instancia al ser. El individuo y el objeto se interpenetran a través de los sentidos, y lo que viene después es patrimonio de la condición humanizadora de la razón. La filosofía sampedriana construye, a través del argumentario lineal de su relato, un *corpus* orgánico, del que todo forma parte. El formalismo vanguardista es cosificación del contenido, alargando la forma del signo hasta su última expresión. Manifestar el deseo por lo material añade realidad al término y precisa el origen de la pulsión. Sampedro se enroca en la validez de lo existente, no desechando aquello que ofrece la posibilidad del arte. Es una literatura valorativa y no despreciativa.

En La sonrisa etrusca Bruno estructura el mundo, su vida y su destino, a través de su cuerpo. Desde esta perspectiva se establece el otro (el más allá), cuyos actos son intransferibles. El otro surge como reciprocidad. Con el trato próximo,

transformado en intimidad, se torna un Tú. Él o ellos son los alejados de tal proximidad. La enfermedad en Bruno es el disparador de una serie de recuerdos que van desde la infancia hasta su vejez, con la guerra como obsesión revivida y la muerte del mundo antiguo frente al nuevo. Su personaje principal es Bruno, que se muestra portador de un ideario que se desea transmitir al lector (Martín Martín, 2007: 233).

Por esto es por lo que la fundamentación poética de la narración alcanza cotas muy elevadas. Es un lirismo reconcentrado, atenuado por la presencia del diálogo y la trasposición de imágenes, más que su creación original. Se podría adscribir a un tipo de poesía de lo convencional, de lo descriptivo, más que de lo recreador, pero, en cierta manera, tiene los modos de una linealidad a lo García Montero. No es, como opina cierta parte de la crítica, una novela exenta de fondo significativo. Se mantiene, eso sí, en la determinación para que el lector no se pierda entre las reflexiones, como ocurre con otras obras, pero la obsesión por el encuadre de lo individual no tira por tierra la abstracción impoluta de las afirmaciones ontológicas que se desprenden. Eso la hace más asequible. Lo romántico está en el terreno de la conversación interior, que es donde las emociones bullen en su máxima expresión. Ahí es donde la narración ya no puede sino eliminar las capas superfluas de lo explicativo, para centrarse en lo sensitivo.

Los monólogos en esta novela son monólogos interiores del abuelo hacia su nieto, en una conversación nunca amplificada, dada la incomprensión del niño del lenguaje humano. Casi podríamos decir que estamos frente al monólogo que presenta un interlocutor figurado en el discurso mental, que permite dotar al monólogo de un aspecto reflexivo. El protagonista posee una gran capacidad de interiorización, de recuerdos que se presentan en sus monólogos interiores. El lenguaje de Bruno se compone de palabras sencillas, llanas, con repeticiones constantes que nos dan la impresión del clima predestinado de la obra. El lenguaje en La sonrisa etrusca está más apoyado en el campo poético que en el narrativo y esa emoción de la soledad que se capta en los monólogos de Bruno (...) acercan la distancia afectiva entre el lector y el personaje (Martín Martín, 2007: 245).

A lo mejor, no se trata de revolucionar el mundo sino de conocerlo en su profundidad. En este caso, el individuo haría con lo social exactamente lo mismo que pretende con lo

consciente: aceptar el camino del conocimiento y sus resultados, por inadecuados que nos parezcan. Aprender a ser yo mismo, es la mayor de las dignidades del ser humano. Roncone parece comprenderlo cuando repasa lo que los demás son y cuando, a pesar de no estar de acuerdo con la postura de su hijo o su nuera, entiende las condiciones en que las vidas se desarrollan, el mundo que los sustenta y los destruye, pero también los crea. Lo único que puede hacer lo hace por su nieto, cuyo contexto es el ser, el otro significativo y lo emocional. Aún no ha sido captado por la culturización de lo colectivo. En la aceptación hay también una liberación: el individuo no se resigna, pero aprende a vivir, lo cual es de una complejidad mayúscula, pero es la única fuente de felicidad posible.

Sin duda, La sonrisa etrusca es una novela angustiosa, y no se trata, como Malraux sugirió, de que vivamos “tiempos de desprecio”, sino de que el hombre en este momento, y de esta forma, conviva con esta sentencia que nuestra civilización occidental lleva impresa, según Sampedro, en sus genes. De esta guisa para el autor la literatura no puede ser sino un nihilismo existencial, que bien pudiera ostentar a la entrada el aviso puesto por Dante a la puerta del Infierno (Martín Martín, 2007: 251-252).

Por mucho que el escritor se empeñe en poner límites a la existencia el héroe, en bloquear su futuro, la vida ha de seguir necesariamente, y lo universal es impercedero. En la lección vital que la novela desprende, ésta es una de las máximas más fáciles de deducir, pues el criterio que empuja al sujeto a seguir viene de la valorización del instante, y de la inagotable esencia de su evanescente forma, que no se acaba, pues se imagina única entre la vorágine de sucesos que se van derritiendo en el reloj. Sin embargo, no se evita hablar de la nada que sucede al instante, de la proximidad de la muerte y de su significado. Pero se hace en los términos de la vida, del conocimiento de lo relativo al ser y no de su acabamiento. Así se acepta y así se supera, porque, en el fondo, toda muerte no ha de ser superada sino incorporada a la vida.

En los textos de Sampedro convive el amor a la vida con la idea de la extinción, la concepción de que la tierra germina los cuerpos con la percepción del infinito; la calma, la armonía de quien se reconoce uno con todo lo otro, con todos los otros y

sabe que el verdadero nacimiento se “consume” con la muerte, umbral que conduce a otra existencia, a otra juventud en cuanto edad dorada (Martín Martín, 2007: 264).

Sampedro, por otra parte, utiliza la novela como un medio de construcción de la vía del conocimiento colectivo, porque se sabe deudor con el otro significativo: el receptor de la obra. En esta socialización encapsulada, la confesión se conduce en los términos de la modelización del ser, que se caracteriza como sabemos en el protagonista. Roncone no es Sampedro, pero sí lo es, por otra parte, y el nieto es el lector, al que trata de enternecer con sus confesiones. La soledad del escritor es otro eslabón perdido en la materia humana del producto artístico, ya que la expresión no es sino la consecuencia de una necesidad comunicativa de primer orden. Además, el producto se desliza por los conspicuos caminos de la lírica, de lo poético, para elaborar la dimensión de la forma, que de pábulo a los créditos del contenido. Esta exigencia es más banal, si no va acompañada del presupuesto modernista que globaliza el efecto fenoménico de la semiótica literaria, pero da sentido a la existencia del objeto-texto. Novela ésta que expresa los sinuosos arbitrios del creador, que se aproxima o se aleja de lo contextual-histórico a medida que crece como persona y, en consecuencia, como comunicador. Es por ello que lo simbólico y lo narrativo sean como variantes subcutáneas de lo primario, espontáneo y sonoro.

¿Cómo ha entendido José Luis Sampedro el concepto “palabra”? Desde dos perspectivas, al menos: a) en un sentido nominalista que acarrea el escritor desde los comienzos de su actividad y, b) en una significación muy cercana, casi sinónima a literatura o escritura, en cuyo caso los tres términos (literatura, palabra y escritura) asumen el mismo valor significativo (Moreno Martínez, 2002).

Una idea muy interesante es la de la transformación evolutiva del viejo, algo que parece propio de la modernidad, más que del pasado al que se ve sometido por sus fuertes recuerdos. Es un contraste muy fuerte el que se va enlazando entre el sentimiento y la realidad del presente, los cambios vividos en su movilidad de espacios, el no reconocimiento del entorno familiar, la sociedad distante, la soledad. Roncone, sin embargo, esté donde esté, sabe amar, y eso es lo que lo convierte en un hombre vivo y dispuesto a caminar.

Hay que señalar que en La sonrisa etrusca la vejez y la enfermedad terminal no son un medio del que se sirve el autor para provocar su itinerario espiritual, su cambio o transformación. El cambio lo provoca el amor (...) (Nòria Jové, 1998: 362).

Uno de los rasgos que caracterizan esa transformación es la superación del lenguaje, la creación de lo significativo-simbólico a través de la emoción, que recrean el espíritu de conocimiento de la realidad que huye de lo convencional, de lo adquirido, pero que se sostiene en lo conectivo, en el recuerdo que transfiere al presente lo mediatizado por la experiencia. La elevación por encima de lo metacultural requieren de una interiorización de lo preconcebido y, por tanto, de una capacidad de producir voz, que en el viejo va acompañado de la convicción de lo correcto.

Bruno llama a su enfermedad “La Rusca”: mitifica su enfermedad. Y a la vez la desmitifica en una sociedad que durante mucho tiempo, por puro eufemismo hipócrita, no se ha atrevido a nombrar la palabra “cáncer” (...) (Nòria Jové, 1998: 363).

La relación del personaje con el espacio es dual, como también con los objetos aunque, en este caso, el espacio que es apropiado por los signos del presente no se designa en los recuerdos, ya que se trata de objetos recién adquiridos en la mente. En consecuencia, nada hay que relacionar si no es con la propiedad semántica de lo recordado, es decir en la adquisición de nuevas formas del contenido, una adaptación comprensiva que estructura y reorganiza la mente humana. El personaje procura, entonces, la realización de sus ideales sobre el fondo experiencial de lo nuevo, lo desconocido, para lo cual ya tiene elaborado su propio código simbólico, su propia intracultura. Ya es, de hecho, un hombre nuevo.

La habitación de Bruno es vista como (...) una celda de monje, de partisano, de hombre. Aparece, de nuevo, un armario que pertenece a una mujer y es abierto por un hombre. El armario puede significar la intimidad encerrada, lo interior resguardado, y el hecho de abrirse es el preludio de un abandono, de un encuentro hacia lo fuertemente deseado y desconocido. Se abre una nueva puerta, se rompe un muro de seguridad, una frontera se ha roto. Recordemos la importancia que tiene la puerta como metáfora en la obra de J. L. Sampedro (...) (Nòria Jové, 1998: 367).

La novela posee, por supuesto, su propio código interior; como éste nace de su condición artística tiene, por consiguiente, características formales. El cultivo de las formas es inherente a la voz creadora de Sampedro, que se preocupa de las estructuras, como dijimos, y que busca enlaces entre los argumentos, las tramas, los personajes y el significado. Lo comunicado en el texto tiene que valerse de una referencia que esté en el ámbito de lo semiótico, pero que lo trascienda hasta el concepto de lo humano, que se halla en lo multidimensional. De ahí la importancia del símbolo, que es una heredad que lo contiene todo: las capas de la voz, del signo y del contenido.

La presencia de las esculturas, como referencias que explican una realidad o unos deseos, es otro de los ejes vertebradores de la novelística del autor. Casi siempre hay una búsqueda de relación del arte con la vida. Las artes plásticas se relacionan asimismo con la escritura. Es una forma de visualizar, de semiotizar el texto en todo su alcance icónico. Salvatore, al llegar a Roma, en la Villa Giulia contempla “Los esposos” (...). Es la sonrisa de esta escultura etrusca la que dará nombre a la novela. (...) A lo largo de la novela, el protagonista va retomando la imagen de los esposos, va relacionando con el arte los acontecimientos de la vida. Esa sonrisa es un leitmotiv que ayuda a construir el sentido de la obra y, desde la vida misma, a la construcción del personaje (...) (Nòria Jové, 1998: 373-374).

Hay que considerar, no obstante, que en la observación de lo sonoro, de lo inmediato, se contiene la comprensión de lo no dicho, de lo implícito. El lenguaje tiene ciertas denotaciones que ocultan otras muchas connotaciones, de lo que se deduce una voz interior que tiene cuerpo propio, estructura y forma. Esa voz sostiene la virtualidad de lo real, que va más allá de lo dicho y que se adhiere a la forma de lo unitario, que es la conciencia. Esto está claro. No obstante, parte de la personalidad que se imprime en esta novela está reñida con lo oculto, con lo misterioso que engloba la categoría memorística del personaje, y que hace algo más que traer al presente recuerdos del pasado e historias casi olvidadas. Hay muchos mundos en la voz interior de Roncone, y de sus silencios, y todo lo que se dice no es más que el resultado de una reflexión que, una vez, descontrolada ya se manifiesta como una perturbación posterior. Suponemos un proceso previo del que no se nos dice nada, puesto que a veces no es asequible y ni siquiera el

protagonista podría transcribirlo. La sutileza del *logos* es, por lo tanto, no solo vera sino rastreable.

“Los huecos en la escritura, lo que no dice y dice el emergente”. Esa subconversación que precede a los gestos y a las palabras. Esos movimientos casi imperceptibles de la conciencia o del subconsciente, observables “mediante la observación microscópica del nacimiento de la emoción, de las ambigüedades que germinan en ese campo minúsculo y secreto” (M. Baquero Goyanes: Estructuras de la novela actual. Barcelona. Planeta, 1975. Pág. 56). Si La sonrisa etrusca ha sido objeto de estudios psicoanalíticos creo que es por esta razón. José Luis Sampedro no se distancia de sus personajes, por el contrario, se fija en los intersticios, en los vacíos que rodean a las palabras y a las frases que pronuncian sus personajes; se acerca a lo ocultado por la conversación y el diálogo (Gómez Cornejo, 1994: 2-3).

La sustancia de la realidad, que es lo que importa, no se edifica sobre los pilares de una experiencia unitaria, cuyos parámetros se deslizan hasta el ámbito literario. Aunque en la vida del escritor confluyan elementos vivenciales que sean portables a la novela, *La sonrisa etrusca* no puede ser relacionada con una biografía encubierta del escritor, tal vez maquillada por elementos subsidiarios. Se advierte la presencia de una realidad no experimentada, que fundamenta el diálogo y la conciliación de ideas. Y esto tiene que ver con el poder inventivo del autor, que él mismo relaciona con un tipo de “despiste” posicional que le permite ignorar ciertos procedimientos formalistas. Él mismo lo explica en estos términos:

En mis textos siempre he partido de la premisa de reflejar mis vivencias, mis percepciones y mis sentimientos con la máxima autenticidad. Se puede decir que nunca he escrito nada que no haya “vivido” previamente. Pero esta afirmación no hay que entenderla en un sentido literal: se puede “vivir” una experiencia a través del ensueño o a través de la imaginación o simplemente escribiéndola. (...) Cuando escribí “La vieja sirena” no fui a Alejandría. Ni tampoco me desplazé a Milán y a la Calabria italiana para escribir “La sonrisa etrusca”. (...) (Pere Tobaruela y Tort Donada, 2001: 7).

Sin ese aditamento literario tal vez no sería posible la experiencia lectora de *La sonrisa etrusca* en los mismos términos. No se ha perseguido el testimonio de la vejez o de la muerte, ni la conquista del amor tardío, ni siquiera la confirmación de que la vida refresca los sentimientos de lo dormido; ésta es una novela que trata sobre el yo, que globaliza las dudas y las preguntas, que fluye a través de los diálogos y se detiene en los silencios y en el reconocimiento de los espacios y los objetos, sin llegar a ser costumbrista. Es una novela de los hábitos, pero siempre está en movimiento; es una novela del amor y la esperanza ante la proximidad del fin. Es una novela sobre el hombre, como no podía ser de otro modo.

***La sonrisa etrusca*, de José Luis Sampedro**

Argumento. Los personajes y su semántica

Cuando Salvatore Roncone marcha a Milán a hacerse una revisión médica siente el miedo lógico de la incertidumbre. Parece ser que su enfermedad es complicada. Al toparse con la gran ciudad, el viejo calabrés sufre una impresión muy intensa: no solo porque se enfrenta a un mundo desconocido para él, que requiere de unos parámetros vitales distintos a los que tenía asimilados en su pequeña región de la existencia, sino porque conoce, por vez primera, a su nieto, un niño que le inyectará vitalidad y ganas de recuperar el vigor que siempre tuvo, y que aún parece no haber perdido. Surge, allí, en la soledad de su aislamiento, el renacer de la memoria y un pequeño y romántico amor con Hortensia, una señora que se esfuerza por comprenderlo y por acompañarlo. Pero el auténtico amor será el de su nieto, ese ser pequeño y cercano en el que vuelca toda su sabiduría y experiencia, convencido de que es el único que le entiende.

Este argumento basta para establecer una estructura en la que los personajes representan los engranajes de ambos mundos. Salvatore Roncone es el personaje central; de rasgos fuertes, de personalidad intensa y vigorosa, se muestra como apegado a su memoria, a la intrahistoria de su país, de la que ha sido un protagonista anónimo. Tiene unos principios férreos, que le mantienen con vida y le dan sentido a su existencia. Los defiende con ahínco, frente a toda esa barahúnda de la modernidad que no entiende. En la sencillez y la naturalidad de las formas, es donde se encuentra y donde muestra su verdad, la verdad del guerrero, que no entiende de más filosofía que de la felicidad de las pequeñas cosas terrenales: el amor de su nieto le recuerda que está vivo, y el amor por las mujeres le reafirma en su condición viril, que está asociada a los valores morales de su mundo y al respeto por las criaturas y entorno con el que convive todo ser humano. A pesar de su fiereza y obstinación aparentes, se trata de un hombre sensible y pragmático, entregado y generoso, capaz de flexibilizar su pensamiento en la intimidad, pero que no da su brazo a torcer mientras no haya una razón clara para ello. Siente miedo a la muerte, pero no por la muerte misma, sino por el hecho de dejar inconclusas aquellas acciones que se han convertido en una misión personal: su nieto y las deudas contraídas con el pasado. No olvidemos, de todos modos que, como nos recuerda María del Carmen Bobes Naves:

Hay una retórica para presentar al personaje de un modo conveniente y adaptado a sus funciones, de modo que el lector recibe la información sobre él de un modo inducido, y sin embargo puede entenderlo, aunque sea en una lectura parcial, tanto

si conoce como si desconoce los artificios de su composición y presentación (Bobes Naves: 3-4).

Por lo que, funcionalmente, Roncone es una pieza central del engranaje compuesto por un espacio y un tiempo, contruidos con la idea de ofrecer un argumento completo, basado en las relaciones entre éste y el resto de personajes. Éstos no tienen la importancia estética de Roncone, pero también cumplen su función contrastiva. Brunettino, el nieto, es un personaje clave, puesto que se convierte en tema de conversación y discusión y motor de las acciones subsiguientes, pero no participa, sino veladamente, de ellas. En sí, se podría decir que es un espejo de los deseos de su abuelo y, como tal, cualquier gesto es visto por él como una confirmación de sus anhelos. En el caso de Hortensia, se trata de un modelo de feminidad que corresponde con el que Roncone acepta dentro de su paradigma vital. Es una mujer madura, cabal, tranquila y de gustos sencillos y representa una sexualidad que va más allá de la carnalidad. Su relación con Roncone, de alguna manera, representa el complemento al amor por su nieto Brunettino y el despertar de su pasión dormida. Contrasta con la figura de Andrea, nuera de Roncone, que es una mujer de trato más distante, que vive más apegada a los gustos de la ciudad y las modas y que está preocupada por su carrera profesional, más que por su papel de nueva madre, lo que irrita a su suegro profundamente, pues le descoloca. Su hijo, Renato, depende excesivamente de su mujer y, aunque se muestra cercano y cariñoso con su padre, su presencia le incomoda y le parece problemática, lo que es causa de discusiones con Andrea. Como personaje principal, y por encima de éstos, estaría la Rusca, es decir la enfermedad que padece Salvatore Roncone y cuya presencia podría equipararse a la de un reloj de arena que se consume, y cuyo final es inevitable.

No es *La sonrisa etrusca* una novela que se apoye en un argumento fundamentalmente dinámico, en una trama que establezca los contrastes y los silencios que mantienen en vilo al lector, sino fundamentalmente plana. Y, sin embargo, todo en esta historia parece remitir al movimiento, al traslado: de la vida a la muerte, del pasado al presente, del Sur al Norte. Siguiendo a Antonio Garrido:

Las posturas más tradicionales (...) tienden a ver en el personaje la expresión de personas (...) en suma, el personaje como expresión de la condición del ser humano.

Por contra, los enfoques más recientes prefieren ver en el personaje un participante o actor de la acción narrativa conectado a otros actores o elementos del sistema (Garrido Domínguez, 2008: 68).

El personaje principal, Roncone, se muere; es un viejo anclado en una forma de vida que no pide evolucionar, que ignora los beneficios de la modernidad, tal y como está entendida por las nuevas generaciones, y que debe enfrentarse a su enfermedad y a la compasión y condescendencia de su hijo y su nuera, personajes urbanos que aspiran a un modo de vida “mejor”, e incapaces de empatizar con él. En todos los sentidos, se puede afirmar que Roncone es un modelo que traslada la dicotomía entre dos mundos al diálogo establecido entre los personajes que pertenecen a los mismos. De hecho, Roncone es un mundo en sí mismo, enfrentado a la modernidad y a las contradicciones del progreso humano que, como tal, es tenido como imparable o inevitable. Es decir, que el personaje central forma parte de un engranaje necesario, pivotando entre lenguajes diferentes pero, además, representa los anhelos y miedos de una generación agotada frente a la velocidad despótica de los acontecimientos, que esclavizan modos de vida y personas y generan nuevos entornos y ecosistemas sociales. Como afirma José R. Valles:

En tanto que elemento antropomorfo, conviene distinguirlo [al personaje] de la persona física o empírica –incluso cuando en el texto aparece el llamado “personaje real”–, puesto que este es siempre un ente ficcional, una representación imaginativa bien de un modelo de persona bien de una persona real (Valles Calatrava, 2002: 500).

Lo que lo coloca en los límites del paradigma artístico e ideológico, pues de su discusión y aparición dialógica se desprenden determinadas cuestiones políticas y sociológicas interesantes. A este propósito, el personaje de Salvatore Roncone se nutre de su propio idioma, de su lenguaje individual que le contrapone al resto, a la presencia de otras vidas incomprensibles para él. Tal y como escriben R. Wellek y A. Warren:

(...) un personaje de novela sólo nace de las unidades de sentido; está hecho de las frases que pronuncia o que se pronuncian sobre él. (...) El fondo reaparecerá en

íntimo contacto con el substrato lingüístico, en el que va envuelto y del cual depende
(en Maestro: 448)

Es Prada Oropeza el que lo describe como:

El actor revestido de un nombre, de una tipificación, de una “historia” (recursividad en diferentes planos no temporales) y de un entorno (relación con otros elementos), en suma, de una caracterización semántica psicológica y axiológica intra-textual (...) (en Baiz Quevedo: 6).

Y ese lenguaje, manifestado como instrumento vinculante entre las partes en litigio, supone la palabra de la cual nacen las perspectivas, motivo íntimo del diálogo novelístico. La narración se sostiene, por lo tanto, en el *logos* adherido al ser del personaje y a la presencia de éste, que por sí sola motiva la sucesión de acciones y acontecimientos. Siguiendo a Tomachevski y al formalismo ruso:

El héroe no es un elemento temático de la fábula, que, como sistema de motivos, puede prescindir totalmente del héroe y de su caracterización. El héroe nace de la organización material en una trama, y es por una parte un medio para enlazar los motivos, y por otra una especie de motivación de carne y hueso del nexo entre los motivos (en Maestro: 455)

En realidad, solo es un anciano fuera de su entorno que, en la barahúnda de la ciudad, encontrará un vínculo natural tan fuerte como el de su pasado: su nieto, su tercera generación, aquel al que puede transmitirle el origen de su estirpe y sus valores, de los que su hijo ya se ha despojado. Frente a la reticencia de los demás, Roncone trata de mantener su forma de ser, se esfuerza por ignorar las “recomendaciones” malintencionadas y mira al mundo desde su atalaya. Pero su nieto, además de servirle de consuelo y de esperanza, le muestra también el poder del amor, el único capaz de hacerle cambiar.

En todo este laberinto de sensaciones, de relaciones humanas, se enfrentan varios mundos y todos son analizados desde una simbología sencilla, en ocasiones muy

directa, despojada de ornamento innecesario, y de alto valor semántico. Éste es el viaje que nos propone José Luis Sampedro. En opinión de Todorov:

[se] (...) considera intolerable la reducción del personaje a psicología [ya que] (...) lo psicológico no se encuentra ni en los personajes ni en sus cualidades o acciones; se trata más bien de una impresión que el lector extrae a partir del reconocimiento de ciertas relaciones entre las proposiciones del texto (En Garrido Domínguez, 2008: 72).

Lo que nos llevaría a atender a la posibilidad de que la novela, como en el caso estudiado, se construya a partir de un discurso polifónico, cuyo punto de arranque sea la voz y las reflexiones del individuo central, a partir del cual se establecen toda una serie de lazos y de vínculos comunicativos, que crean un lenguaje que, exhaustivamente, nos conduciría a la interpretación de los rasgos psicológicos y vitales de aquél. En este sentido, la novela es una construcción compleja que permite discurrir sobre las disquisiciones y dudas internas de Roncone, sin que sea éste mismo el que nos las desvele del todo, ya que sus monólogos han de ser corroborados por la actitud enfrentada o disconforme de los personajes con los que interactúa, o a los cuales dirige su mensaje, ya que necesita dirigirlo y confirmarlo. En la reafirmación de su memoria, Roncone dispone el sello de su personalidad y da valor al desarrollo de su vida anterior, que no puede quedar anulada y que necesita sentirse auténtica y viva frente a una realidad que parece prescindir de él. Como sigue afirmando Antonio Garrido:

La construcción del personaje se presenta, pues, como resultado de la interacción entre los signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y, finalmente, los que expresan los vínculos con los demás personajes (Garrido Domínguez, 2008: 88).

Lo que vemos reafirmado en esta novela. Asimismo, podríamos admitir con Chatman que:

Como personaje y desde la perspectiva del ser, el personaje se constituye como un conjunto paradigmático de rasgos (...) que conforman su identidad externa e interna

y lo configuran, aunque como ser ficcional y en mayor o menor medida, a imagen y semejanza de la persona física (en Valles Calatrava, 2002: 501).

Atendiendo a una estructura organizativa en la que la tesis de la novela, si es que se puede hablar en estos términos, se concentra en el flujo de información que va desde el personaje principal hasta los distintos interlocutores que lo secundan, podríamos decir que se establecen tres niveles diferentes de relación:

1- Relaciones que se establecen entre Salvatore Roncone y su nieto; y entre aquél y Hortensia.

Estas relaciones marcan sus dos principales amores: el de la mujer, que representa la belleza, la esperanza, el sexo, que le reafirma en su condición viril y que es referente del hombre en su mundo, y, por supuesto, el amor por la naturaleza, por la vida, representado en la figura del nieto, que comienza sus primeros pasos y que, a través del aprendizaje y del contacto con su experiencia le sirve de medio para transmitir su pasado, su bagaje, para no perderse en el limbo que se intuye tras la muerte, y para observar una manera distinta de relacionarse con el mundo. El nieto le ayuda a entender ese otro yo que se esconde tras su experiencia personal y que, lejos de la premura del presente, que ya no existe en su enfermedad sino como un préstamo, aparece como una transformación sabia, como un aprendizaje, como una nueva enseñanza del medio natural, de la adaptación.

2- Relaciones de segundo nivel: con Renato, su hijo, Andrea, su nuera, y Simonetta, la sobrina de la doncella.

Si bien su hijo sigue sintiendo devoción especial por él, está ya completamente desvinculado de la vida que él significa y, además, constreñido por las ambiciones personales de su esposa, Andrea, que no sólo no aprueba el modo de ser de Roncone sino que se siente molesta y desposeída de autoridad en su presencia. Lo único que puede sentir por él es una especie de lástima desdeñosa de su vejez y su enfermedad, que es una manera agresiva de relación que da lugar a una tensión entre ellos poco disimulada. Simonetta, por su parte, es un personaje que va y viene pero que tiene toda la frescura y la espontaneidad del Sur y que, de algún modo, supone uno de sus nexos con su mundo particular. Congenian en seguida y se solidifica entre ellos una complicidad que sirve de alivio al anciano en un territorio contra el que demuestra una no velada animadversión.

Se establece un tercer nivel en este esquema de relaciones. Los personajes como Annunciatta, Maddalena, Valerio, los profesores universitarios o el médico son los que sirven de base para los distintos escenarios en los que se moverá el personaje de Salvatore en Milán. Así, la casa de su hijo cuando ellos no están aparece bajo la batuta de la doncella, Annunciatta, que es una prolongación de los deseos y órdenes de Andrea, su nuera. Mientras, Maddalena, dueña de un puesto de alimentación, se ve sometida al genio y a la falta de tacto del viejo. Salvatore muestra su arrojo a la hora de poner en evidencia los precios y las calidades de lo que ella vende: ése es su mundo, allí es donde se ha criado, nadie le va a engañar. Su actitud irrita a la vendedora y pone en evidencia al anciano con su nuera que, no obstante, reconoce más tarde, implícitamente, que los precios no son precisamente baratos:

-¡Llegó a llamarme ladrona, señora Roncone, delante de mis clientes! ¡Ladrona yo, que miro y remiro los precios como todo el barrio sabe!

-¡Discúlpele, señora Morante, es viejo y está enfermo. Además, es del Sur, un campesino, ya comprende... (Sampedro, 1998: 72).

Estos episodios van confirmando, a pesar de los modales criticables del anciano, que su aparente anacronismo esconde un conocimiento cierto de la existencia, de los modos de supervivencia, de lo real y estable que subyace a las relaciones humanas y sus simplicidades. De hecho, podríamos definir a Roncone como un personaje *agónico*, en el sentido unamuniano:

(...) personaje agónico sería aquel que –en sentido etimológico- se debate entre continuas alternativas y modifica por tanto su conducta y pensamiento a lo largo de la novela (...) (en Valles Calatrava, 2002: 503).

Lo que daría a la novela un sentido sociohistórico, al nivel del pensamiento de Lucien Goldmann, cuando podríamos decir que:

(...) fundándose en su problematicidad (...) una sociedad orientada a valores de cambio, como es la actual, crea individuos problemáticos –los que busquen valores de uso- y así la novela –género caracterizado porque sus héroes son individuos

problemáticos- está unida a la historia y desarrollo de la burguesía, sin ser conciencia real o posible de esta clase (Domínguez Caparrós, 2009: 162).

Pero, también, podríamos hablar de personaje *modelado*, frente a un personaje *diseñado o plano*, tal y como explica Vítor de Aguiar:

Los personajes modelados, (...) ofrecen una complejidad muy acentuada, y el novelista tiene que dedicarles atención vigilante, esforzándose por caracterizarlos en diversos aspectos. Al trazo único, propio de los personajes planos, corresponde la multiplicidad de rasgos peculiar de los personajes redondos (De Aguiar e Silva, 2001: 210-211).

Por otra parte, la aparición de Valerio, del médico o de los profesores de la universidad, supone una toma en consideración de sus principios, ideología y costumbres desde el lado del prestigio social. El autor ensalza esos aspectos que personajes como Andrea intentan cercenar, y los coloca en su justa posición. Nada en el mundo, parece decirnos Sampedro, es tan insignificante como para no ser tenido en cuenta, ni nada es más culto ni mejor por estar mejor envuelto; también parece una llamada de atención al valor de la vejez y de los orígenes. Pero hablaremos de esto más tarde.

La memoria interactúa en la novela como un instrumento explicativo, como punto de referencia y como base comparativa con la realidad del presente actual. En ese pasado también podemos observar diferentes personajes que cumplen una función simbólica esencial en el devenir de Roncone y en su historia personal. Dunka y Silvana son dos mujeres asociadas a un recuerdo benéfico y Cantanotte es, a pesar de estar vivo al comienzo de la novela, un estigma de todo lo malo que permanece en sus recuerdos. Sin embargo, la feminidad (con su virilidad femenina, también), la sexualidad, el calor, la caricia, la pasión, el objeto inmortal es Dunka, la mujer por excelencia, el canon, la belleza orgánica. Silvana es el recuerdo trágico, la abnegación, el drama del amor, el símbolo, la memoria incandescente pero inalcanzable, el motivo vital. El negativo de ese motivo vital lo representa Cantanotte que es, sin embargo, un motor de sus acciones porque el hombre necesita un enemigo, una montaña que superar, un obstáculo. Se puede decir que se configura en referencia activa durante toda la novela y que es un

punto cardinal que no desaparece, ni siquiera e incluso acrecentado, ante la enfermedad y la muerte que ambos padecen. La Rusca, por otra parte, es la personificación de dicha enfermedad. Como elemento de la vida, la muerte merece un nombre, merece ser objeto de diálogo y tiene ciertas características que la vivifican, que la hacen árbol vivo, que crece, que se queja, que está y que percibe. La memoria es el lado de la balanza que mantiene vivo a Salvatore mientras que la Rusca es el peso que va venciendo su resistencia, poco a poco, de manera amable. Dunka, Silvana, Cantanotte están muertos, pero vivos; la Rusca está viva mientras muere. Pero, tal y como se pregunta María del Carmen Bobes:

¿El lenguaje de la novela nos remite a la realidad, también, o crea su propia realidad? ¿Denota la novela un mundo empírico y conociendo la novela conocemos ese mundo? (Bobes Naves, 1993: 239)

Porque, al final, lo realmente interesante no es que Roncone sea un personaje creíble o singular, sino que la historia, *su* historia, nos remita a un mundo verídico o, al menos, plausible. Es decir que, como afirma Fernando Sánchez, el personaje nos pone en *su* tesitura, en su piel, para que entendamos el proceso vital que lo recorre:

Si en la novela realista el peso del discurso recaía sobre las endiosadas espaldas de ese charlatán omnisapiente, en la novela contemporánea se pondrá en boca de un personaje, que pueda hablar de sí mismo o desempeñar el papel de testigo de los acontecimientos narrados (...) (Sánchez Alonso, 1998: 89).

Lo cual, como afirma Todorov, puede ser un “engaño”, un mecanismo del novelista para inducir en el receptor del mensaje la construcción de un modelo de comportamiento e ideológico:

(...) lo psicológico no se encuentra en el personaje, sino que es el lector el que proyecta rasgos psicológicos en él para justificar, entender o interpretar su conducta (en Sánchez Alonso, 1998: 89).

Por eso es por lo que Franz Baiz puede decir abiertamente que:

En realidad, si generalizamos, podemos ver que las diferentes perspectivas dramáticas y literarias de todas las épocas no han hecho más que proponer construcciones ideales del hombre y, por consiguiente, modelos deseados de la persona (...) (Baiz Quevedo: 4).

En este orden de relaciones individuales *el viejo* provoca todo tipo de reacciones en aquellos que se ven obligados a tratar con él. Y, si bien, existe una distancia respetuosa hacia la ancianidad, en principio, y hacia la enfermedad que éste padece, por parte de su familia y como un esfuerzo por hacerle agradable la estancia en Milán, su actitud guerrera, altiva, orgullosa, genera adhesiones y furibundas respuestas por parte de sus interlocutores. No hay un término medio para tratar con Roncone: o lo odias, o lo amas. Las relaciones que se dan con él, por tanto, carecen de atonía. La frutera tiene un mal concepto de él, debido a su encononazo desagradable; la nuera se siente ofendida y molesta por tener que soportar a un suegro que cuestiona su manera de educar al niño. Su hijo le sigue admirando, pero dicho sentimiento no es más que una imagen de la infancia que permanece en él, ahora ya no es capaz, frente a su debilidad física, de reconocer al hombre fuerte que fue. La niñera también se siente incómoda en su presencia, aunque diríamos que su actitud se debe más a una extensión de los procedimientos e ideales de la dueña de la casa, que a los suyos propios. Simonetta siente un cariño sincero por ese señor que se parece tanto a ella, que ama las cosas sencillas y los actos honestos, las palabras directas y la vida, el trato personal sin ambages. Hortensia le ama por su condición viril y humana, pero también siente por él una gran dosis de ternura, identificando al niño con el anciano, a la virilidad con la debilidad, como si fueran uno. Le ama pero siente un profundo deseo de protegerle como a un niño, no como a un hombre, aunque en sus palabras late una sexualidad que nunca ha olvidado ninguno de los dos. Los profesores universitarios lo observan, por otra parte, como una fuente de información importante y el médico siente una cercanía personal hacia él, puesto que comparten enfermedad y un amigo en común, que trae ecos del pasado.

En ciertos momentos, Roncone parece un personaje que esconde multitud de sorpresas:

- *¿Sabes a quién conoce tu padre, y hasta le salvó la vida en la guerra?... ¡No te lo imaginas! ¡A Pietro Zambrini!* (Sampedro, 1998: 251)

Aunque la reacción más común a su antagonismo sureño suele ser el enfado:

- *Con usted no se puede, zío Roncone* (Sampedro, 1998: 50).

También provoca sinceras admiraciones:

- *No comprendo cómo resiste tanto –comenta Renato* (Sampedro, 1978: 250).

Y, como hemos apuntado, una sensación de ternura que contrasta con su aspereza:

Ella, mientras tanto, sabiendo lo que sabe, siente derramársele hacia dentro, anegándole el pecho, unas lágrimas por él, por ella misma (Sampedro, 1978: 291).

Todos los personajes aparecen caracterizados por sus relaciones con Roncone. En realidad, podríamos aseverar que sus perfiles vienen retratados por los contrastes de negro sobre el blanco de la personalidad sureña del protagonista. Nadie tiene una descripción que no sea filtrada por los ojos del anciano, lo que limita, en gran medida, nuestra capacidad como lectores para interpretar o valorar al resto de los personajes. Sin embargo, esto no quiere decir que se quiera ofrecer una sola versión de lo acontecido en la historia de la novela, ni mucho menos. No estoy en condiciones de afirmar que Sampedro ponga en evidencia al mundo de la ciudad frente a la vitalidad de la naturaleza rural, ni que un modo de vida se imponga a otro, pero sí que parece que las pequeñas renunciaciones y aceptaciones que hacen personajes como Andrea o su hijo sirven más para reforzar las razones del anciano, que para dulcificar la caracterización de los mismos. En este sentido, se trata de una novela donde los sentimientos de afecto o apego al personaje central vienen, en gran medida, condicionados por el sentido de la narración. No es, por lo tanto, una obra en la que se deje totalmente al arbitrio de los lectores la interpretación de la sentimentalidad que “debe” despertar. ¿Es por ello más o menos conductista? Es, digamos, tan directa y lineal como el pensamiento de Roncone. Parece que el autor nos habla como nos hablaría el viejo, nos reconocemos en él cuando dialogamos con la obra. Es así como entendemos al personaje y cómo su fuerza nos

llega de manera más nítida. Entendiéndola así, no es que Sampedro nos conduzca hacia su tesis, es que la tesis tiene una forma bien medida en su fondo, donde todo encaja como debe ser. Es, en este sentido, en el que debemos entender la dimensión *ilocutoria* del texto, tal y como la comprende E. Bruss, cuando hace referencia al mismo como un verdadero acto en sí, ya que:

Sirve, tanto para el propósito del autodescubrimiento, como para la corrección o destrucción de la propia imagen concebida desde fuera (En De Castro y Montejo, 1990: 33).

Porque lo que en realidad el lector percibe, a través de la obra, es un proceso de transformación del personaje. Roncone hace evolucionar al resto de miembros de la escena, pero también él mismo condiciona ciertos prejuicios con los que venía cargado desde el comienzo de su viaje. Y esto ayuda al lector a ir variando las opiniones férreas que parecen fijarse de antemano, cuando las posturas y los personajes se han ido posicionando. El viaje de Roncone es, también, el viaje del lector hacia la comprensión mutua y hacia la propia perspectiva del individuo receptor, con respecto a un mundo predispuesto por marcas significativas y paradigmas inamovibles.

¿Y la muerte, qué papel juega aquí? El desencadenante de este episodio que nos relata Sampedro, que es una parte de la vida del personaje, es la enfermedad terminal que lo va consumiendo. Ése es el principal motivo de su viaje a Milán, de su estancia en la casa del hijo y de su seguimiento médico. Roncone es un hombre que convive con la muerte y que la soporta, la animaliza, habla con ella, incluso, y conoce sus reacciones y “propósitos”, por decirlo de alguna manera. Como dijo el gran y efímero poeta, desaparecido a una edad inhumanamente temprana, José Luis Hidalgo:

*La muerte espera siempre, entre los años,
como un árbol secreto que ensombrece,
de pronto, la blancura de un sendero,
y vamos caminando y nos sorprende* (Hidalgo, 1966: 26).

Efectivamente, no hay una razón para la enfermedad, pero está en él, ha llegado para quedarse y para llevárselo del mundo y, sin embargo, no hay rencor en sus palabras

o reflexiones. Roncone acepta que ésa es su misión, pero su muerte debe llegarle cuando aún conserve esa sonrisa que la escultura etrusca del museo le sugiere. Por lo tanto, lo más que puede hacer es suplicarle comprensión: necesita más tiempo para ver morir a su eterno enemigo, Cantanotte, y dejarle algunas enseñanzas a su nieto. Es entendible, entonces la reacción que tiene cuando el médico le hace un pronóstico sincero:

- *¡Nueve o diez meses! –se exalta el viejo -. ¡Me da usted todo el verano!... ¡Gracias, profesor, me basta!* (Sampedro, 1998: 198)

Resulta admirable la predisposición a la vida que demuestra el viejo. El autor parece empeñado en demostrarnos la heroicidad cotidiana, alejada de los libros de historia, de una generación de hombres y mujeres abnegados que hacen de sus vidas un propósito, un objetivo común con el que construir una nueva existencia en libertad. Mi afirmación colectiva se debe no sólo a una intuición sobre el sentido del texto, que la hay, sino que está, sin duda, sostenida en las evidencias del mismo: aquellos personajes que pertenecen a su manera de pensar, a su dicción, a lo que entienden sobre la forma de tratar a los demás y sobre las ideas que esto conlleva, como veremos más adelante, son un poderoso instrumento para contraponer mundos. En la guerra eran *ellos* y los alemanes; en Milán, son *ellos* y los milaneses; en el pueblo, son *ellos* y los terratenientes y sus familias, representados en la figura de Cantanotte. Siempre hay un *nosotros* y *el resto*. Ahondaremos en ese juego de contraposiciones en su momento.

Dice Edmund Burke:

[...] Las pasiones concernientes a la autoconservación se relacionan principalmente con el dolor o el peligro. Las ideas de dolor, enfermedad y muerte nos llenan la cabeza con fuertes emociones de horror; pero la vida y la salud, aunque nos hagan capaces de sentir el placer, no causan tal impresión mediante el mero goce. Por consiguiente, las pasiones propias de la conservación del individuo se relacionan preferentemente con el dolor y el peligro, y son las pasiones más poderosas de todas (Burke, 1987: 29).

Lo que nos lleva a pensar que el miedo a la muerte en la guerra, el miedo a la enfermedad y sus consecuencias o el miedo a la muerte en vida, es decir a la esclavitud y la indignidad, han sido constantes en la vida de esa generación que representa

Roncone y que, de algún modo, tienen su justificación en la *Rusca*, con la que están obligados a convivir y que forja la materia de su personalidad.

Para finalizar este apartado quisiera recordar las palabras de Lucrecio cuando afirma:

*Nacer, crecer y envejecer sentimos
el alma juntamente con el cuerpo:
un cuerpo quebradizo y delicado
sirve desde la infancia como cuna
a un ánimo tan débil como el alma;
y los miembros la edad robusteciendo,
el consejo también se robustece,
y el ánimo sus fuerzas va aumentando;
después, cuando el esfuerzo poderoso
de los años el cuerpo ha quebrantado,
y el brío entorpecido, decayeron
las fuerzas de los miembros, el ingenio
claudica, y el espíritu y la lengua
delira, y faltan todos los resortes
de la máquina a un tiempo; luego el alma
también se descompone y se disipa
como el humo de los aires, pues la vemos
nacer y acrecentarse con el cuerpo
y sucumbir al tiempo fatigada (Lucrecio, 1995: 206).*

Para luego añadir:

*La muerte nada es, ni nos importa,
puesto que es de mortal naturaleza...*
(Lucrecio, 1995: 222).

En este sentido, el viejo estaría en perfecta consonancia con este pensamiento en el que la circunstancia mortal es, a un tiempo, circunstancia vital. Por eso, en un momento dado, dice:

- *¡No le coja señor Roncone! [...] A la señora no le gusta.*

- *¿Por qué? ¡La vejez no se contagia!* (Sampedro, 1998: 44)

Y es que la aparición del niño en su vida no cambia su condición de viejo sino que se la recuerda, aunque, de forma evidente, transforma su manera de seguir viviendo, de mirar al futuro, al poco que le queda, y de soportar la enfermedad. Él es un nuevo motor, pero esta vez un motor lleno de luz, de positivismo, alguien contra el que no hay que luchar sino al que hay que apoyar, educar, sostener, empujar, para darle la fuerza suficiente que luego consumirá en sus batallas del mañana. Es por ello que Roncone aparece como un ser distinto en su relación con el niño y el lector lo percibe como alguien radicalmente transformado, dulcificado, capaz de reflexionar sobre asuntos impensables en el partisano de antaño. Ese viaje de transformación, que va del deseo de supervivencia del guerrillero al afán de protección del niño que olvida su propia enfermedad, es un viaje de amor, de enseñanza, de sabiduría y de vida universal y éste, por encima de todos, es el mensaje de la novela. Pero también es la consolidación de un paradigma individual ligado a la memoria colectiva de los sujetos que leen la novela, puesto que Roncone representa a los muchos hombres que han conformado la intrahistoria, al decir unamuniano, de la humanidad y que, también en situaciones similares, han reivindicado su memoria frente a los avatares del tiempo, así como la vigencia de ciertos principios y de una naturaleza humana, auténtica como tantas otras. Esta perspectiva concede un papel de universalidad al personaje, de una universalidad cotidiana, pero que no deja de traspasar la mediocridad del desconocimiento o el olvido, para sustentarse en el consciente colectivo:

Giovanni Pappi afirmaba, allá por 1913, que “Don Quijote no es ya hoy en día el personaje de una novela, la feliz invención de un preso genial. Pertenece como Ulises, como Gulliver, como Farinata, como Hamlet, como Fausto, como Don Abbondio, a esa raza humana que no está descrita en ningún manual de antropología; pero que es más viva que las otras cinco; tan viva, que sus ciudadanos pueden esperar la inmortalidad” (Sánchez Alonso, 1998: 83)

De modo que Salvatore Roncone, como heredero de esa tradición de la novela del siglo XX, ha compuesto un conjunto de rasgos identificativos que enarbolan una historia común y que, como tales, significan algo más que un espacio novelístico, son el reconocimiento de una realidad humana.

El discurso narrativo. La línea del tiempo en la novela de Sampedro

A pesar de que la construcción narrativa es, en apariencia, muy sencilla la utilización de un tiempo pasado específico da las pautas de un diálogo interior del personaje que cambia, constantemente, la perspectiva del presente discursivo del relato; esta técnica construye una realidad mental mucho más amplia en que la percepción del personaje cumple con sus dos parámetros teóricos: objeto y experiencia, íntimamente relacionados, y que da como resultado una lectura completamente distinta y más matizada. Dice la profesora Mercedes Fornés, en relación a esta novela:

El estilo directo no presenta problemas en cuanto a la posible interferencia de orígenes. En él, el narrador cede paso a un determinado personaje que se constituye en punto de referencia, a partir del cual se organizan el aquí y el ahora y es quien determina la prominencia de un referente. En La sonrisa etrusca, por ejemplo, el estilo indirecto va cediendo paso al estilo directo a medida que avanza la novela. El personaje que tiene la palabra se constituye en centro deíctico, lo que permite que en esos fragmentos, los locativos tengan no sólo valor anafórico sino también deíctico, siempre que el referente no sea relevante para la comprensión del texto [...] (Fornés, Mercedes: Algunas observaciones sobre el espacio en la obra literaria. De nuevo sobre la deixis am Phantasma, Universidad de la Rioja, en VARIOS, 1997).

Para luego añadir:

En La sonrisa etrusca [...] el narrador suele adoptar las coordenadas espaciales del protagonista, de tal manera que el punto cero de ambas voces se identifican.

[...] La única excepción la constituyen los fragmentos de la novela en los que el protagonista se sitúa en un lugar que no es prominente para la novela. Entonces, parece producirse una disociación entre narrador y protagonista, que se sitúa en un espacio perteneciente a la tercera persona.

Estamos de acuerdo con la profesora Fornés, como hemos comentado anteriormente, en que el autor procura concentrar el punto de vista de la narración en un solo objetivo, de modo y manera que el lector vea a través del narrador, y que éste vea a través del personaje central. De lo que se trata es de empatizar con esa visión unilateral de manera directa. Sin embargo, creemos que no hay una disociación entre narrador y protagonista, a pesar del uso de la tercera persona, en ocasiones, dado que la utilización de interlocutores que delimitan el espacio del presente narrativo, son una herramienta muy útil en la que los contrastes no hacen sino verificar la personalidad del viejo y sus razones. Es decir, cuando el viejo no habla, lo hacen sus negativos, o sea el resto de personajes secundarios que actúan como un caleidoscopio de su carácter, y ése es un artificio del narrador que le sirve para dar credibilidad a la historia. Recordemos que, después de todo, el narrador no es sino un instrumento del autor al que éste maneja.

Como corolario de esta reflexión hay que decir que los locativos en la novela funcionan como auténticos referentes emocionales, para expresar el bien y el mal, y marcan la tipología del personaje, el prototipo, y el discurso de la misma. Se hace identificar al locativo con el nombre: Dunka sería *atrás* en el tiempo, Hortensia sería *aquí* y Brunettino sería el *allí*, pero no únicamente como referencias de la temporalidad sino como un modelo en el pasado, una certeza en el presente y una verdad en el futuro; es decir, que representan la búsqueda del conocimiento que libra el hombre a través de la humanización de sí mismo, de la conciliación con el ser. El uso de la referencia espacial, que se hace equivalente a la temporal, en la novela es el que marca el movimiento del personaje en el transcurso de esa búsqueda.

Por lo demás, la narración se mantiene en la linealidad anodina del mundo moderno, que marcha y no pregunta, y que establece el contraste necesario para que el lector asimile la enseñanza que encierra esta historia.

La novela de nuestro tiempo no alarga la acción, la minimiza y detiene el tiempo especializándolo con el fin de que asomen con mayor calado los personajes, sus obsesiones, sus frustraciones (Vicente Gómez, 2007-2008: 1031).

De este modo, el contraste entre lo *viejo* y lo *nuevo*, que es uno de los caballos de batalla de esta historia, aparece de forma relevante a lo largo de todo el texto. Así, verifica las palabras de Bertrand Russell cuando afirma que:

(...) las culturas jóvenes hacen hincapié en el trabajo y (...) las culturas viejas hacen resaltar más lo que podría llamarse, en cierto sentido, juego. Pero al hacer esta afirmación, incluyo bajo el epígrafe de juego todo aquello que no está designado como un objeto de utilidad práctica. Incluyo bajo este epígrafe el arte, la literatura, la filosofía contemplativa y la búsqueda del conocimiento cuando no está sometido a la técnica (Russell, 1967: 163).

Como José Donoso en *El obsceno pájaro de la noche*, el viejo Roncone:

(...) acude al pasado (...) según H. Weinrich en busca de causas, motivos, argumentos para ese presente, tiempo del comentario. El pasado supone siempre un relato de acción, y es quien en realidad incorpora los sucesos en la novela (Vicente Gómez, 2007-2008: 1032).

Roncone es el único que parece disponer de tiempo para pensar, y es por ello que su logotipo constituye la dicción casi única de la tesis de la novela, pues desarrolla los elementos que sitúan al lector en la línea del tiempo de su pensamiento, que es el marca, en este caso, los tiempos de la propia historia. De hecho, la narración se produce sin más alteraciones del discurso que el paso de la tercera persona del narrador a la primera persona del personaje, identificando, como hemos dicho, ambos puntos de vista. No obstante, añadimos, en contraposición al uso del tiempo reducido en la novela de vanguardia del siglo XX, esta utilización de los planos temporales de la memoria no deja de ser un uso interesado de la línea de los acontecimientos, con una finalidad específica: el contraplano de los espacios del recuerdo y las vivencias del personaje. Confirma, entonces, lo que opina Darío Villanueva al respecto, al afirmar que:

(...) el tiempo deja de ser un asunto marginal para ocupar un puesto preeminente en todos y cada uno de los campos de prospección de la moderna filosofía: el cosmos (...); la vida (...); la conciencia (...); la existencia (...); el espíritu (...) (Villanueva, 1994: 41).

Esa línea del espacio y del tiempo, resulta indisoluble en la unión bajtiniana porque, a través de la estructura del cronotopo que muestra su creador:

(...) se hacen patentes en el texto narrativo para modelar no sólo su organización temática, compositiva y de los acontecimientos de este sino asimismo para definir el perfil de determinados géneros novelescos así como su evolución (...) (Valles Calatrava, 2002: 278).

El procedimiento que pone en marcha el diálogo interior del anciano es, a simple vista, sencillo. Se trata de responder a estímulos exteriores que van apareciendo en la escena. El espacio global es Milán, el imaginario es el tiempo pasado donde está la memoria y la justificación del presente.

(...) la ciudad de finales del siglo XX, como representación literaria, ha usurpado el emplazamiento que ocupaba la naturaleza en épocas anteriores, esa naturaleza amenazadora, todopoderosa, que ponía en evidencia la insignificancia y eventualidad del individuo ante el medio (De Juan Ginés, 2004: 21).

Hay varios espacios ideales: el espacio rural, natural, la Calabria, el origen de todo, y el espacio sentimental, la mujer, no una mujer, sino la feminidad, la piel con la que contactar, el recuerdo de esa piel. Dentro de ese espacio global que es Milán, espacio finito, limitado y último, aparecen pequeños escenarios: un eje central que es la vivienda del hijo y la nuera, los espacios itinerantes de la ciudad, que aparecen y desaparecen y de los que no queda un rastro fácilmente perceptible, pues únicamente son excusas para descubrir nuevas reacciones de Roncone, y, por último, la casa de Hortensia, que es el espacio de libertad e independencia dentro de la ciudad. Podríamos señalar, también, el dormitorio del nieto como un lugar de reflexión y de transmisión de los conocimientos, donde se vivifican los recuerdos en la presencia de su último

descendiente. Estos espacios son determinantes por cuanto, como dice María del Carmen Bobes Naves:

La novela precisa los perfiles de los personajes por relación a los lugares donde viven y a los objetos de que se rodean (en De Juan Ginés, 2004: 25).

Lo que parece claro, en todo caso, como opina Darío Villanueva, es que, en esta novela:

(...) el personaje es la única vía de acceso perspectivístico a la realidad de ese mundo (...) (Villanueva, 1994: 26).

Sin embargo, como decimos, todos esos espacios físicos, inmóviles, pétreos, son el escenario donde se produce la transformación de la personalidad del viejo. Y son los que, de alguna manera, marcan el ritmo de la historia. Siguiendo a Antonio Garrido:

[La acción] evoluciona a medida que se van produciendo desplazamientos en el espacio, ya que lo característico del espacio es su historicidad (en relación con el individuo o la colectividad) (...) En suma, el espacio es mucho más que el mero soporte o el punto de referencia de la acción; es su auténtico propulsor (en De Juan Ginés, 2004: 27).

De ahí que Zoran, a nivel cronotópico:

(...) incluye (...) el espacio considerado como estructura por su relación con los acontecimientos, es decir, por el espacio-tiempo (en De Juan Ginés, 2004: 42).

Por otra parte, el propio J. L. Sampedro reconoce en una entrevista que:

[...] La sonrisa etrusca, por ejemplo, es en teoría la más fácil de mis novelas pero lleva por debajo el problema de la identidad masculina y femenina, y otro aún más complejo, el de un hombre ya mayor que se feminiza [...] (Duque, 2005: 161).

¿Por qué una reflexión tan honda sobre el propio concepto del carácter y de la personalidad del individuo se produce en un espacio narrativo tan limitado? Porque para

que ésta tenga lugar, los principios que han regido la vida del anciano deben estar permanentemente en cuestión. El presente de la narración, la actualidad temporal de la escena transforma una ciudad tan grande como Milán en un teatro ínfimo que se reduce a dos referencias (la casa de Hortensia y la de su hijo) y a una habitación (la de la cuna del niño). El actor está fuera de lugar, las reglas no son las suyas y se produce una revolución. En primer lugar, la acción-reacción conlleva una fricción entre los personajes que destruye la confianza mutua; en segundo lugar, el anciano busca un refugio para huir de la presión (y éste puede ser un espacio nuevo, o una excusa para actuar a su manera). De esa reacción nacen ideas en voz alta que describen, desde la perspectiva del viejo, al resto de los personajes, balanceándolos hacia el cielo o el infierno, sin término medio. La supervivencia se impone. De no existir Roncone, el mundo que se nos presenta, donde viven su hijo, su nuera, su nieto y el resto de los personajes (salvo aquellos que habitan sólo en sus recuerdos), sería un mundo caracterizado por el *unanimismo*, que es:

(...) la concepción estructural, no atomística, de los grupos humanos; por entre todos sus componentes individuales circula una corriente unificadora de origen espiritual, un continu psychique, determinante de esa nueva unidad colectiva, cuyo nombre procede la fusión de las nociones de unité y âme: el unánime (Villanueva, 1994: 36).

El viejo partisano, hay que entender, tiene su cabeza anquilosada en la memoria. Su cuerpo se está muriendo y, sin embargo, es capaz de hacer cosas que no resultan propias de un hombre enfermo. ¿De dónde saca sus fuerzas, cuál es su espíritu, qué le mueve a seguir?

Una de las posibles maneras en que el espacio contribuye a la evolución del personaje se apoya en el motivo del aprendizaje. Éste puede llevarse a cabo mediante diferentes procedimientos como el viaje o la realización de pruebas (De Juan Ginés, 2004: 134).

Roncone tiene motivaciones que han sido largamente establecidas en su modo de ser y que resultan las referencias ineludibles de su vida. Ante el desprecio de los demás o su incomprensión, sigue buscando esas referencias, pero esta vez en la memoria y no

en la necesidad que crea la guerra o el odio hacia el terrateniente. La incomprensión de los demás, el mundo que se derrumba, no hará que sus principios se mueran con él: para eso está su nieto y su última misión, y probablemente más importante, es la de establecer un nexo entre su memoria y la vida que acaba de nacer. Una línea del tiempo que no disipa las vivencias ni las hunde en el olvido. El espacio se reduce para ampliar el campo de la visión. Al decir de Mijail M. Bajtin:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (Bajtin, 1989: 1).

En este sentido, se puede verificar que:

(...) surge un cronotopo real, una realidad espacio-temporal donde la obra se actualiza. Se trata del proceso de lectura que, según interpretamos, también es un proceso de recreación (...) (De Juan Ginés, 2004: 291).

Ya que, de todos modos, la posición del tiempo y el espacio en la novela vendrán condicionados por la estructura contextual y vivencial del lector, como ocurre siempre. Luego, en suma, toda la línea algebraica de los elementos de la novela surge como instrumento al servicio de una interpretación, de cuya lógica se pueden extraer las partes que aquí desmontamos, destacando los elementos comunes que unen una visión original y un posible modelo universal, paradigma o ejemplo ontológico.

Siguiendo la lógica del “divide y vencerás” la reflexión llega desde el apartamento, desde la perspectiva que da el espacio de la propia mente, que no necesita amplios paisajes ni multitud de gentes, sino las condiciones para que el entorno no contamine la realidad aceptada como marco de referencia. En la habitación del niño no se enfrenta a experiencias anteriores, no surge la comparación sino como transmisión de saberes, no hay conflicto. Incluso en el escenario de Hortensia hay comparaciones que

nos retrotraen a una verdad conocida, lo que no sucede ante la cuna. Espacio vacío donde la vida es plena. Cumple Sampedro, de este modo, con el paradigma que pinta David Lodge sobre la instrumentalización de la memoria:

Los cambios temporales son un recurso muy común en la ficción moderna, pero habitualmente son “naturalizados” como resultado de una operación de la memoria, ya sea en la representación del flujo de conciencia de un personaje (...) o, de modo más solemne, a modo de unas memorias o reminiscencias de un personaje-narrador (...) (Lodge, 2011: 121).

Porque en el sedimento histórico de la novela del siglo XX, heredera del Modernismo y las vanguardias, así como de las diferentes orientaciones de lo que, globalmente, se ha etiquetado como *anti-novela*, ocurre –y así también en Sampedro– lo que A.C. Ward define en términos de:

The argument between traditionalists and experimentalists in the modern novel is to some extent an argument about Time (en Villanueva, 1994: 39).

Hay un episodio claramente revelador a este respecto. Sampedro da al personaje la oportunidad de conocer a Valerio, que le pondrá en contacto con la universidad. Allí no es tratado como un anciano loco y huraño, sino como una fuente de conocimientos y de transmisión de valores folclóricos. En palabras del propio Roncone:

[...] a los viejos nos acompaña nuestra historia [...]
(Sampedro, 1998: 188).

Y sus grabaciones serán colocadas al lado de personajes ilustres. Esta es una manera segura de que su testimonio vital no muera, de que todos esos que han luchado por borrar a la auténtica Italia del sur de los mapas, fracasen. Es como si el autor creara una metáfora del proceso que comenzó al descubrir que su nieto existía y le miraba como a un objeto nuevo, interesante y divertido. La metáfora de la memoria que se va para quedarse. La memoria es volátil para alcanzar la permanencia.

Sin embargo, su memoria no sólo sale a relucir en la universidad sino que le sirve de apoyo para verificar que está vivo, que no hacen de él alguien diferente, percatándose, más tarde, de que es el niño el único que le está enfrentando a su propia esencia, aquella que subyace más allá de la lucha por la vida. Despojado de las tensiones, de la necesidad de reafirmación, Roncone se convierte en alguien menos afilado, capaz de discernir de otro modo y de valorar las cosas lejos, incluso, de su bagaje personal. ¿Por qué? Porque ha desaparecido el motor de su lucha y el referente se le presenta vacío, sincero, todo futuro, sin nada en el zurrón que defender. La lucha se hace imposible frente a la vida, a la que puede mirar a la cara, por una vez, sin obstáculos. Todos los hombres, de un modo u otro, debemos nuestra personalidad a nuestra existencia, a la línea del tiempo que nos ha acogido y a la que nos hemos agarrado más allá del número, de la cronología. En la toma de decisiones hemos ido trazando nuestro propio camino, a veces empujados, a veces decididos. Esa *contaminación* constante que suponen las ideas construye nuestra memoria, lo que somos, que es lo que defendemos pues constituye todo nuestro tesoro vital. Hace buenas, así, las disposiciones que arrastramos desde el concepto de novela decimonónica. Como nos dice Edith Wharton:

La inmensa superioridad de la novela para tratar cualquier tema en el que la "situación" no sea primordial radica precisamente en la libertad, en esa facilidad que da para pasar de una forma de presentación a otra, pero también en la posibilidad de explicar y aclarar sobre la marcha, que es algo que la narrativa permite (Wharton, 2011: 72).

A eso se aferra Roncone cuando trata de justificarse en un diálogo en primera persona que contrapone el pasado a los estímulos del presente narrativo. Empero, esa identificación del narrador con el personaje, cuando se produce, hace que el lector tenga la sensación de que el pasado está vivo, de que no se ha alejado del todo y que renace constantemente a través del diálogo. La palabra es palabra viva, no narración, en la boca de Roncone. A este respecto, dice Henry Bergson que:

En líneas generales, en derecho, el pasado no vuelve a la conciencia más que en la medida en que puede ayudar a comprender el presente y a prever el futuro: es un esclarecedor de la acción (Bergson, 1994: 60).

Siendo ésta la actitud estructural de la narración. Podemos considerar que existe un presente actual de la narración, que es la vivencia que produce los estímulos de los que nacen las reacciones del personaje. Este sería el pretexto para contar la historia y describir el carácter de Roncone. Por otro lado, está el tiempo de la reflexión, que siempre nos lleva al espacio del ideal: el paisaje de la memoria, que sólo existe en él y que caracteriza sus gustos, su forma de hablar, vestir, comer, amar, etc., y, por supuesto, el espacio de las vivencias, que han quedado registradas como un compendio del saber personal del anciano, un saber que se apoya en lo vivido, en lo visto, en lo experimentado, en la sensación y en el flujo de información con otras personas que han sentido lo mismo, y que es lo único que el viejo considera auténtico, lo que no ha aprehendido sino por el curso de los acontecimientos.

Siguiendo a Bergson:

Percibir consiste, por tanto, en suma, en condensar los períodos enormes de una existencia infinitamente diluida en algunos momentos más diferenciados de una vida más intensa [...]. Percibir significa inmovilizar (Bergson, 1994: 82).

Por lo tanto, la memoria es una fotografía útil que la mente humana traslada al presente y le da vida. El instante del presente narrativo está siendo pasado mientras ocurre; todo, en el fondo, es pasado. El niño es el único personaje en el que se da la sensación de que todo es futuro, puesto que no ve condicionada su existencia por un bagaje anterior. El discurso de la novela es un discurso que, estando anquilosado en el pasado, da una enorme sensación de actualidad, de modernidad, de cambio constante, de mundo que se mueve. Esa sensación se produce porque el pasado memorístico de Salvatore no detiene la línea del tiempo cronológico, sino que se adhiere a ella como un fragmento que cortamos y pegamos más adelante. Es una incorporación activa y un referente. La estatua de los etruscos simboliza esta alternancia temporal, esta percepción, ya que la expresión de los rostros que en ella aparecen tiene una vitalidad intemporal que nace de la piedra, que es un objeto inerte y estanco.

Bergson, de nuevo, lo explica mejor:

Cuando pensamos en ese presente como debiendo ser, no es todavía; y cuando lo pensamos como existentes, ya ha pasado. Si, por el contrario, consideráis el presente concreto y realmente vivido por la conciencia, puede decirse que ese presente consiste en gran parte en el pasado inmediato. [...]

No percibimos prácticamente más que el pasado, *siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado que corroe el porvenir* (Bergson, 1994: 84).

De manera que detenemos el tiempo en el pensamiento, como diría Nietzsche, y creamos un concepto que tiene unos límites, pues sólo así podemos entender el presente vivido. Estos límites no tienen por qué ser reales, no tienen por qué ser, en el sentido amplio de la palabra, pero son necesarios para nuestro limitado entendimiento.

El anciano utiliza el pasado como justificación y cuanto más reducida es la realidad del entorno, mayores razones encuentra en la contradicción. Seguramente, porque la búsqueda de razones es un propósito vital inexcusable, que no acaba en la vejez y que se manifiesta en un momento de crisis. Es lo que Ernesto Sábato reflexiona:

La existencia es una conquista. Su modo de ser esencial es “estar en impulso”. Su ritmo propio es la crisis. Es un perpetuo movimiento de flujo y reflujo, de fracaso y victoria. Sólo puede irse al reposo por la angustia, al abandono por el desafío, a la creencia por el escándalo. La vida espiritual es una continua tempestad de antinomias (...). El existente tiene que mantener los contrarios unidos en un esfuerzo de dolorosa tensión, jamás resuelta (Sábato, 2011: 142-143).

En un tiempo narrativo donde el episodio dura desde Noviembre, de un año indeterminado, hasta después de Semana Santa, aproximadamente, los planos espacio-temporales nos sitúan en la historia de la Italia del siglo XX, que nos trae ecos de la historia de Europa. No hay una secuencia ordenada, ni hace falta, sino un conjunto de ecos intermitentes que surgen al arbitrio de la narración actual. El único narrador omnisciente es el personaje, catalizador del punto de vista con el que ha de empatizar el lector. Insistimos en esta idea porque consideramos que todo el espacio se reduce a una visión monolítica que será des-construida por la nueva vida que aparece. Es por ello que el uso de la tercera persona nos parece, como hemos dicho, una justificación a la

verosimilitud del relato a través de los interlocutores, que son tipos, conceptos, como el mismo Salvatore. Sobre esta idea abundaremos más adelante.

El tiempo de la memoria del anciano se sitúa, sobre todo, en la infancia y en los sucesos de la Segunda Guerra Mundial cuando éste era un partisano que luchaba contra los alemanes. Generalmente, los interlocutores que aparecen en el presente discursivo son comparados con un recuerdo, con una acción. Los sentimientos también tienen su referente en ese espacio memorístico. En el personaje se da la melancolía y la añoranza de lo perdido, pero no de manera definitiva y rotunda sino que también hay un orgullo de lo superado, de lo ganado a pulso, de lo amado. En comparación, en el pasado de otros personajes como Andrea, tan sólo hay una queja del presente que siempre ha de ser mejor de lo que es, que siempre es defectuoso. Así, se trata de un personaje marcado por su infelicidad, por un inconformismo que no es sino una falta de aceptación de su vivencia, que trata de borrar el pasado como si fuera un error, como si no debiera haber sido vivido. El viejo, por el contrario, acepta el presente y lo vive con intensidad, incluso agradeciendo las nuevas vivencias como tesoros personales. Él no está preso de su enfermedad, o no del todo, y demuestra independencia, autonomía, un grado de digna lucha por su libertad personal que no tiene Andrea, que posee un trabajo estable y bueno, una familia estupenda, una vida holgada y que, sin embargo, añora todo lo que no tiene, trasladando su frustración al niño, al que despoja del cariño natural de una madre por los consejos de un libro de educación infantil, y a su marido, por otro lado, al que culpa de su falta de ambición, que no es sino la aceptación de sus propios límites personales que la ahogan. Leemos:

Andrea, de todos modos, se acerca a la puerta entornada y olfatea, porque ese cazurro de su suegro es capaz de ponerse a fumar. No por mala intención, sino porque no tiene idea de la higiene ni de criar niños... (Sampedro, 1998: 68).

Además de confirmar mi idea antes expuesta, vemos como este párrafo, a pesar de estar escrito en tercera persona, no hace sino corroborar el hecho de que el narrador cuenta la historia como si fuera el propio Roncone, dejando entrever un punto de vista totalmente centrado (véase la adjetivación y el sentido de las oraciones: *cazurro, no tiene ni idea*), que hacen advertir en el lector la clara intencionalidad del pensamiento de

Andrea al respecto de su suegro. Esta contraposición marca, como veremos, el choque de dos mundos completamente diferenciados. Las posturas son irreconciliables:

Renato no tiene arreglo; está domado. Tras su grito de la otra noche ha vuelto bajo el yugo de Andrea [...] (Sampedro, 1998: 98).

Siendo esta idea de desarraigo de su propia familia la que subyace en su deseo ferviente de no dejar al niño en manos de sus padres. Leemos:

[...] Al contrario, al niño le atiborra de palabras; siempre en el italiano de la radio, que tampoco es de hombres (Sampedro, 1998: 46).

O bien:

¡Yo te pondré en la buena senda para escalar la vida, que es dura como la montaña, pero te llena el corazón cuando estás en lo alto! (Sampedro, 1998: 48)

Volviendo al tiempo del relato. Hay una reflexión muy interesante de Guillermo Fernández Escalona en referencia a la novela histórica española, de la cual podemos relacionar un pensamiento común a la obra que estamos estudiando. Dice nuestro profesor que:

La arquitectura temporal de la novela es más dada a establecer un lapso entre el tiempo del narrar y el tiempo narrado. En virtud de ese lapso, los acontecimientos se encuadran de distinta manera que en el drama: los hechos vividos ya no son exactamente los hechos contados. La separación entre esos dos tiempos supone la irrupción de una conciencia que, al narrar, selecciona, actualiza y, en consecuencia, ordena. La organización de los tiempos en el drama conlleva, en cambio, el hacer coincidir el tiempo contado y el tiempo del contar. La simultaneidad de ambos tiempos, a su vez, limita forzosamente la perspectiva que se tiene de los hechos (Fernández Escalona, Guillermo: *Rasgos dramáticos de la novela histórica española*, en Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo y García Page, 1996: 209).

Me he permitido esta larga cita para ilustrar el pensamiento que venimos defendiendo: la utilidad de la memoria para justificar el presente es también una manipulación de la misma. Cuando el anciano recupera los momentos que sólo él ha conocido, que sólo él interpreta en su cabeza, no hace sino vislumbrar un objetivo único de los acontecimientos, conceptuar la vida que ha pasado ante sus ojos desde su punto de vista exclusivo y hacerla coincidir con el presente en el momento en que le conviene. Es decir, que el despertar de la memoria en el personaje es un re-crear el presente continuo, es un descubrir la nueva realidad, que para él tiene una dirección distinta del resto. Su sabiduría personal, su vivencia, es la justificación frente a los demás; nadie puede rebatir sus ideas, sus principios, porque nadie estaba en los escenarios que él describe y que pertenecen a otra época, porque nadie ha experimentado como él esa vida, que es la que da soporte a la actual, así que nadie puede entender como él por qué hace las cosas como las hace. Su verdad no tiene más rival que la verdad de quien conoce ese pasado: de ese modo, observamos el sincero respeto que le despiertan personajes que, como él, han luchado como partisanos, por ejemplo. Al final, encontramos que el personaje del viejo Roncone, a propósito de la antigua novela griega, cumpliría con lo que Bajtin denomina como el *cronotopo de la épica y la tragedia*. En un esquema de la acción donde la secuencia sería: encuentro – separación – búsqueda – reencuentro, el novelista somete al sujeto a una prueba vital. Como diría el propio Mijail M. Bajtin:

(...) En este sentido, el motivo de la prueba es fundamental: los héroes ven sometidos constantemente a prueba su castidad, su fidelidad, su intrepidez, su valor y –más raramente- su inteligencia.

Finalmente, en estas novelas nada sucede: el hombre-héroe se nos muestra como un “producto acabado”, perfecto (...) vence las pruebas y ve fortalecida su propia identidad (Bajtin, 1989: 4).

Hay, concluimos, una tensión generalizada entre el mundo que existió, que fue, y al que el personaje pertenece, y el mundo posible que se construyó a partir de ahí y que, en realidad, sólo existe en la mente de Roncone, conformando su posibilidad. El mundo ya ha cambiado, se ha determinado al margen de toda su lucha anterior, y ha evolucionado, para bien o para mal, hacia derroteros desconocidos para el sujeto. Aquí, como diría Emilio Lledó:

(...) el hombre se mueve entre la realidad y la posibilidad. La realidad supone la aceptación de su predeterminada naturaleza; la posibilidad implica el inmenso espacio del homo faber, donde se rompen los límites impuestos por las physys y comienza el proceso de hominización. (...) el lenguaje trasciende los límites del espacio (...) para sumergirse en el ámbito del tiempo, para crear el tiempo (Lledó, 2011: 26).

Y ése es, quizá, el gran constructo del personaje: la creación de un tiempo, o más bien la re-creación, que estuvo presente y que permanece dormido sólo en la conciencia del sujeto, que es la que mantiene vivos los canales de comunicación con otros yoes, conformando un *logos* distinto, una expresión caracterizadora, personalizadora, intergeneracional.

El prototipo. Las comparaciones paradigmáticas como vehículo de expresión

Los modelos paradigmáticos, en distintas esferas de actuación, constituyen el auténtico narrador. Estos modelos son limitados y sesgados, en ocasiones, para cumplir un fin muy específico que es la contraposición de ideas, de mundos, y la transformación de los personajes en ellos. Es importante no olvidar que el movimiento de la novela se produce en varias direcciones evolutivas: un hombre que se feminiza (en palabras del propio Sampedro), que va camino de la muerte, que descubre una vida que comienza que, a su vez, descubre el contacto del otro; un viaje hacia “otro mundo”, el de la ciudad, y una puesta en valor de sus ideas, de sus principios, de su *historia*, al enfrentarlas a otra realidad en la que la escala de valores ha cambiado. Según las profesoras Montejo y de Castro:

(...) la exploración de lo personal en la narración última constituye el objeto terminal de la indagación. El sujeto es a la vez el objeto de tal indagación y aparece

frecuentemente “descontextualizado”. (...) La exploración en el pasado personal se lleva a cabo en muchos relatos sobre los recuerdos y vivencias de la infancia lejana; vivencias antiguas que se proyectan sobre la persona en el presente, formándose a menudo un círculo cerrado que aísla al personaje del entorno (De Castro y Montejo, 1991: 36-37).

Sin duda, y ya lo hemos apuntado superficialmente en este análisis, el contexto social, la escena que nos pinta el autor es un pretexto, no maquillado, para confrontar dos mundos completamente antagónicos. Mundos que se interpenetran y que acusan una herencia inexcusable. De la realización de lo singular, de la extrapolación de la simiente histórica, puede renacer el hombre. Es una filosofía del esfuerzo reflexivo, que la literatura sampedriana evoca en personajes en perpetua lucha, insertos en una cotidianidad que no exterioriza el monólogo interior o que, al menos, no se regodea en la estética de lo negativo. No obstante, hay una contradicción que ha de resolverse con el concurso de lo emocional, que remite al hecho registrado, cuya significación puede vincularse a lo simbólico-lingüístico, a través de la voz, del perfil de los nombres.

Con respecto a la interpretación que Hegel hace de las condiciones de su época (...) hay, sobre todo, dos consecuencias de esta nueva concepción que son características y que pueden indicar algo sobre la crítica a la época implícita en ella: por una parte,

1. la estructura relacional de la vida implica una concepción de la totalidad que puede interpretarse como intersubjetivista; además, las relaciones en las que la vida aparece estructurada pueden ser interpretadas como relaciones de reconocimiento.

Y, por otra parte,

2. esta nueva interpretación lleva a una historización de la vida. De estos dos aspectos podemos deducir la interpretación del mundo moderno que se relaciona con esta concepción de la vida (Madureira: “Identidad y crítica epocal en el concepto de vida del periodo de Frankfurt en los Frühe Schriften de G.W.F. Hegel”, en Leyva, 2003: 99).

Se produce empatía entre el lector y el protagonista, intención también no escondida, cuando este último se encuentra fuera de lugar, *descontextualizado*, porque sólo así se pone en riesgo su verdad, su historia. De ahí que los personajes secundarios, con los que

establece un nivel concreto de relación, sirven de apoyo narrativo, sirven de ejemplo, que acrecienta la sensación de soledad del protagonista, del tipo, del carácter por encima de la persona. Este escenario es el comienzo de la autodestrucción del personaje, sometido a la presión del entorno y de su propio desconocimiento de sí. Aquellos valores que antes servían, son ahora papel mojado y, por lo tanto, el conflicto es de naturaleza dinámica, al establecer un requerimiento de los puentes con el origen de la palabra, que ya no puede sino redimensionarse.

El sujeto de Hegel, incansablemente activo, que se abre paso hasta los escondites más recónditos de la Naturaleza para desenmascararla como una versión inferior de sí mismo, no ha de temer que su deseo le arranque de la Naturaleza y le deje privado de suelo, dado que la ruptura que lleva a cabo el sujeto respecto a su imaginaria comunión con el mundo (...) no es más que un momento necesario en el regreso imaginario del Espíritu a sí mismo. Lo que aparece para el sujeto como un catastrófico salto en el orden simbólico, aparece desde el punto de vista de lo Absoluto como mera espuma sobre la ola de su autorrecuperación imaginaria. La caída que sufre el sujeto desde la presencia de sí narcisista hasta la alienación es sencillamente un movimiento estratégico en el interior de un narcisismo auspiciado por el propio Absoluto, una treta de la Razón mediante la cual finalmente ascenderá hasta el gozo de contemplarse en el espejo de la autoconciencia humana (Eagleton, 2011: 183).

La actitud claramente beligerante de Roncone con respecto al entorno que le ha tocado vivir, se manifiesta en su expresividad. Sus diálogos (meras advertencias, exabruptos y frases que buscan intencionalmente el fin de una conversación que no interesa, la mayor parte de las ocasiones) están cargados de exclamaciones, expresiones despectivas, admirativas, en un tono alto, agresivo y rotundo o enormemente cariñoso. No hay término medio, sólo adhesiones o enemistades.

Lo primero que aquí llama la atención es que las relaciones recíprocas de este tipo pueden comprenderse como relaciones de reconocimiento. Esto se hace particularmente manifiesto si tenemos en cuenta que en la estructura que subyace a una relación de reconocimiento existe, sobre una base en común, una diferenciación basada en una relación de determinación recíproca. En efecto, para que haya

reconocimiento se precisa que en una relación de dos sujetos, uno reconozca a la vez al otro como idéntico a sí mismo (si no, ellos permanecerían entre sí como absolutamente ajenos, es decir, sin relación alguna) y, a la vez, como algo distinto (Madureira: “Identidad y crítica epocal en el concepto de vida del periodo de Frankfurt en los Frühe Schriften de G.W.F. Hegel”, en Leyva, 2003: 100).

La soledad del personaje es, también, una soledad ante la muerte y ante la vida. Él se arroga el derecho de transmitir la sabiduría a su nieto, su sabiduría, sin confiar en la autoridad de los propios padres, buscando únicamente la condescendencia de aquellos que él considera correligionarios, cohabitantes de su espacio existencial que son los únicos a los que concede la capacidad de comprensión. La separación, la distancia, es evidente.

Existen dos *escenarios* muy cualificados para representar esta historia: Norte y Sur, Milán y la Calabria, que no son sino trasuntos de un mundo considerado *natural* y el mundo artificial de la urbe, alejado de la madre Tierra, de sus conocimientos y bondades y, también, de su dureza: es significativo a este respecto el episodio en el que conoce a Valerio, un estudiante de doctorado de la universidad que trabaja como podador del ayuntamiento para sacarse un dinero y que, siendo una persona de altos conocimientos, es incapaz de podar el árbol que está bajo la ventana de Roncone sin dañar seriamente su estructura. El viejo, ignorante y analfabeto a la vista de todos, desarrolla esa labor ante el joven con extraordinaria habilidad. El mensaje que creemos subyace en dicho episodio, es una síntesis de la comparación de los dos mundos que entran en juego: el pasado y el presente (que es una proyección absurda y constante hacia el futuro, del que no sabemos nada, ni siquiera si existe, y al que vendemos lo que somos, parece decirnos el autor). La naturaleza es la que sale perdiendo. Pero, en el fondo, somos nosotros los que al dañar el espacio que nos acoge, morimos.

(...) Kant distingue la ficción estética de un mundo-para-el-sujeto de ese ámbito clarividente del entendimiento, que nos dice que los objetos, en definitiva, existen por sí mismos muy lejos del alcance del espíritu. Hegel anulará esta distinción de golpe, rechazando tanto el sueño de Fichte, que afirmaba que el objeto no era nada distinto del yo, como la lúgubre condición en la que éste daba por completo la espalda a la humanidad. Para Hegel la realidad no es separable de nosotros ni de sí

misma, es inseparable de nosotros en tanto que es la propia esencia de lo que es. Las cosas existen por sí mismas, pero su verdad sólo despuntará a través de una firme incorporación de sus determinaciones en la totalidad dialéctica del Espíritu. Lo que hace que el objeto sea verdaderamente el mismo es a la vez lo que hace que su rostro se vuelva hacia la humanidad, ya que el principio de su ser está arraigado en nuestra propia subjetividad (Eagleton, 2011: 183-184).

Valerio, estudiante universitario y, por tanto, persona con acceso a la sabiduría, no sabe que está matando al árbol y se emplea a fondo en ello sin plantearse si debe, o no, dejar ese trabajo puesto que el dinero que le proporciona es una fuente de ingresos necesaria. Tiene sus propias prioridades. Sin embargo, el lector adivina la sensación de ridículo que experimenta el chico ante la habilidad y las enseñanzas del anciano cuando le muestra cómo podar sin matar. En el fondo, es el joven y fuerte sabio un hombre desamparado frente al viejo y enfermo analfabeto.

(...) la concepción normativa que serviría de fundamento para criticar al mundo moderno, necesariamente tendría que ser una concepción que aceptara la existencia de las condiciones de este mundo como constitutivas para la vida. De este modo, la escisión y fragmentación que se habían interpretado como fenómenos de decadencia, pueden ser ahora interpretadas en el sentido de una diferenciación de la totalidad de la vida en órganos. Esto tiene consecuencias no sólo para la estructura de la vida toda vez que se hace manifiesto que precisamente esta suposición de la existencia de estructuras relacionales se basa en la posibilidad de concebir una diversidad de formas de la vida. Sin embargo, también la historización de la vida aparece como resultado de una interpretación que se basa en la relatividad de las condiciones que constituyen a la vida o bien a las formas de la vida (Madureira: “Identidad y crítica epocal en el concepto de vida del periodo de Frankfurt en los Frühe Schriften de G.W.F. Hegel”, en Leyva, 2003: 116-117).

Hay una preocupación constante por los valores del mundo natural que se observa, también, en la discusión acerca de la comida: si la fruta es buena o mala, cara o barata según su calidad, o si la cocina se practica bien o mal. Hay numerosas referencias léxicas en ese sentido:

¡Dunka! ¡Su cuerpo sí que era frutal, dulce, oloroso! (Sampedro, 1998: 23)

Y es que, en el fondo, todo lo que no le recuerde al sur, a su auténtica patria, le parece un destierro. Así, el viejo se aferra a su vieja manta, roída y fea, que horroriza a Andrea pero que es uno de los pocos recuerdos con los que físicamente conecta con ese paisaje mental idílico:

Mientras Renato abre el armario, el viejo recorre esa celda con la mirada. Cortinillas tapando la ventana; una mesita con una lámpara, una estampa confusa con algo como pájaros; una silla... Nada le dice nada, pero no se sorprende (Sampedro, 1998: 20).

Todo en la nueva vida, en la vida que ha generado en su hijo Renato, es una desgracia: una mujer que manda pero que no sabe dirigirse, un hombre que reniega de lo que ha sido, o de lo que debiera ser según su padre, una pareja entristecida por un futuro que no llega, y que no llegará, un paisaje gris en una ciudad gris incomparablemente inferior a los grandes paisajes naturales de su tierra. Esta comparación es hábilmente explicitada en el caso de la mujer como representación de la madre Tierra, de la madre que pare hijos, que engloba las virtudes de la naturaleza y que es una exhibición constante de amor, cercanía, valor, cariño, olor, piel, calor, vida. La mujer representa el mundo en su totalidad en la cabeza de Roncone y su fuerte sexualidad es una declaración de amor hacia la vida, hacia los grandes placeres, experiencias, sentimientos que nos reconcilian con el origen de lo que somos y que nos devuelven a la tierra misma. Frente a una mujer triste y apocada:

El viejo reconoce a Andrea: su boca delgada y seria entre los marcados pómulos, bajo la mirada gris. (...) Es ella, sí. Recuerda los huesos en la espalda, el pecho liso (Sampedro, 1998: 20).

Roncone encuentra en Hortensia el recuerdo de una imagen de mujer que aún conserva. Sin embargo, su cabeza ya no está en coordinación con su cuerpo, que va deshaciéndose en la enfermedad. No puede dejar de sentir cierto anhelo por ese paraíso terrenal que representa la unión de ambos sexos:

- *¿No te da pena tener en tu cama sólo una carne ya muerta?*
- *¿Muerta? - protesta esa ternura absoluta- ¡Vive! ¿Es que esa carne no está sintiendo mi caricia?* (Sampedro, 1998: 290)

Empero esa constante comparación también deviene en descubrimiento. Como hemos dejado caer, el único móvil para su transformación proviene de quien no contiene en sí mismo una *historia* a la que enfrentarse, vacío de pasado y todo futuro, es decir su nieto. No podría haber sido de otra manera ya que, como afirma Lévi-Strauss al hablar de la organización social:

(...) el importante punto para nosotros es que este dualismo sea a su vez doble: ya se concibe, al parecer, como resultante de una dicotomía simétrica y equilibrada entre grupos sociales, aspectos del mundo físico y atributos morales o metafísicos (...) o bien, por el contrario, en una perspectiva concéntrica, con la diferencia, en este caso, de que los dos términos de la oposición son necesariamente desiguales, desde el punto de vista del prestigio social o religioso, o bien desde ambos puntos de vista al mismo tiempo (Lévi-Strauss, 1994: 171).

O sea que el no-condicionamiento del ser humano deviene en una ausencia de dualismo, en una no-lucha, no contraposición, en evolución espontánea, a partir de su propia naturaleza, podemos colegir. Esta reflexión que hago es muy esperanzadora pero, también, en el fondo, una losa para el desarrollo de las sociedades. Porque si, por un lado, en la naturaleza del ser humano se encuentra el germen de la transformación del presente, respetando el hecho original, el ser que somos, ¿no es la historia sino un contaminante del ser que nos aparta del verdadero camino? Pues, por ejemplo, ¿cómo habría Andrea de cambiar su punto de vista, aceptar a su suegro como es y valorarlo en su justa medida humana si su familia ha sido la que ha marcado su personalidad y si su concepto del futuro condiciona el presente que vive? ¿Cómo podría aceptar quién es el viejo y mirarlo de otro modo sin renunciar a su personalidad? ¿Podría un ser humano despojarse de lo que es, de lo que ha vivido, de la sabiduría que su *historia* personal le ha aportado, para transformarse en alguien libre de pensar y de ser completamente?

Tomando la obra Individuos de Strawson (1957) como representativa de la forma semántica de argumentación, Ricoeur sostiene que el sí-mismo es “neutralizado al

estar incluido dentro del mismo esquema espacio-temporal que todos los otros particulares”. Así, el concepto de identidad se expresa como “mismidad (mêmeté) y no como ipseidad (ipséité)”. Por lo tanto, “en una problemática de identificar la referencia, la mismidad del cuerpo de uno oculta su ipseidad” (Rassmussen: “Repensando la subjetividad: la identidad narrativa y el sí-mismo”, en Leyva, 2003: 369).

Me he adentrado en este aspecto de la discusión porque la transformación final del viejo no es sino un acto más de liberación, frente a la muerte, de transmutación de sus valores en los valores de la universalidad que defiende y que observa en la vida, la auténtica, la que está despojada de condimentos innecesarios, de principios aprehendidos que no son originales. ¿Existen en realidad los valores no transmitidos? ¿Es el niño recién nacido un producto original no contaminado en esencia o tiene una capacidad genética para negar su ser? El nieto representa el fruto de la naturaleza que se nos ha dado y que no contiene, en sí mismo, ningún hálito de divinidad más allá de la propia expresión del universo que representa. No hay ambición de más allá, sólo está él, presente, físico, único, Dios mismo en él mismo. La magnificencia del pensamiento del protagonista está en su humanización de las cosas, en que todo está al alcance de nuestro corazón, mente, manos, boca. Dios existe en nosotros y parece así comentarlo en el siguiente diálogo:

- Perdone, señor Roncone [...] Los ángeles no tienen sexo.

- ¡Tonterías! ¿Quién lo ha dicho?

- Las Escrituras. El Papa.

El viejo suelta la risa.

- ¿Y qué sabe el Papa de sexo? (Sampedro, 1998: 208)

El hombre que es puro, que es un producto acabado de la tierra, a la que venera y le merece respeto y defensa, es un hombre que ama, que come, incapaz de decaer ante la desgracia, que acepta el destino como le llega y que se define ante el mundo porque en su singularidad está su autenticidad. En este sentido, la comparación de los mundos de la novela se matiza también en el campo de las expresiones dialectales. El origen del anciano se encuadra en una serie de expresiones que, con mayor o menor acierto, intentan definir un espacio geográfico y de la memoria. Sin embargo es mucho más

preciso el autor cuando aborda el léxico del entorno natural, que le sirve de herramienta comparativa. Así, aparece una abundante terminología frutal, animal, paisajística o gastronómica. Veamos algunos ejemplos de ambos:

- 1- (...) *como una montaña cuya cumbre fuese el copete de la cabecera en castaño pulido (...)*
- 2- *Y la voz. De verdadera stacca, de buena jaca.*
- 3- *Al menos por la mañana me libraré del panetto, de sus pastas preparadas para recalentar, de sus congelados y de todas las porquerías de fábrica... ¡Tú y yo, Rusca, comeremos siquiera una vez al día lo bueno de la tierra!*
- 4- *El viejo imagina la sangre de sus venas con las mismas angustias de la savia para seguir subiendo tronco arriba.*

En esta utilización comparativa, Roncone pierde, en cierto modo, su rasgo característico y personal como individuo para transformarse en un *tipo*, en un modelo paradigmático que podemos manejar en nuestra mente y contrastarlo con el resto de personajes, que también, en su objetivo particular de visión, sobrevienen al lector como actores-modelo. El uso del prototipo en la novela de Sampedro viene continuamente destacado y cuadra a la perfección con los escenarios, dando lugar a discusiones entre los protagonistas y a situaciones en las que se busca la empatía del lector, como hemos dicho. El conocimiento indudable de las reacciones que el viejo provocará en los demás y de los pensamientos íntimos de éste, es, de manera fehaciente, instrumento eficaz para abordar la tesis humanista que el autor nos quiere transmitir. No puede haber dudas sobre la valoración de la humanidad del personaje, no puede haber criterios encontrados ni matices, sino buenos y malos, verdades y afirmaciones ignorantes; y aunque vemos que la condescendencia o la lástima se esconden tras de algunos rechazos hacia Roncone, estas actitudes no hacen sino confirmarnos que, según el autor nos trata de demostrar, el perfil de lo que llamamos “humanidad” no tiene sino una correspondencia inequívoca en la autenticidad de los sentimientos y expresiones de nuestra naturaleza. Y nada nos indica mejor el camino que una fábula repleta de lugares comunes, estáticos, y prototipos, personajes-marca que evolucionan, se mueven o se transforman sobre presupuestos perfectamente delimitados.

Una narrativa puede unir el pasado con el futuro dando un sentido de continuidad a una historia siempre cambiante del sí-mismo. Como la narrativa tiene esta potencialidad, ella es singularmente calificada para expresar la continua dialéctica de ipseidad e igualdad mientras que al mismo tiempo ella puede permitir que vuelva a pensarse el significado de subjetividad. La manera en que la identidad narrativa se expresa inicialmente, es a través de las narrativas de ficción. Las narrativas de ficción revelan el “carácter” a través del entramado (Rasmussen: “Repensando la subjetividad: la identidad narrativa y el sí-mismo”, en Leyva, 2003: 373-374).

¿Cuáles son las características de ese prototipo? El perfil del modelo que conjuga el discurso de la novela responde al contraste que hemos venido desarrollando de los dos mundos en juego. Hay una expresión muy sólida de ese claroscuro, de ese balanceo constante entre el bien y el mal, el conocimiento y el desapego de la naturaleza humana del hombre: la mujer. La mujer está tratada como un objeto de debate, como materia original que sostiene todo lo demás y, por ello, a ojos del protagonista, sus virtudes están enmarcadas en una relación casi mística del círculo que conforman belleza-sexo-maternidad. Si alguna de esas mujeres, como Dunka en el recuerdo, manifiestan propiedades atribuidas, en ocasiones, solo a la virilidad, podríamos decir, por añadidura, que esos comportamientos “vigorosos” siguen asociados, en el fondo, a las condiciones de ese tipo de mujer: defensa y protección de lo amado, defensa del entorno vital de la mujer frente a la agresión externa, capacidad para soportar el dolor, abnegación y demás. Características todas ellas adornadas con el conocimiento alquimista de la cocina tradicional (creatividad) o el gusto por los aspectos más *primarios* del ser humano en su colectivo (autenticidad): ya sea en las relaciones personales o en la exacerbación de los sentimientos o en el respeto formal debido a la figura del hombre, que ocupa un papel esencial con características relacionales definidas frente a su feminidad. Ese orden, cuyos límites quedan asumidos implícitamente, no debe sufrir variaciones fundamentales. Y si las sufre, como en el caso de la feminización de Roncone frente al niño, responde a una situación excepcional en la que la *virilidad* se pone al servicio de la defensa de las nuevas generaciones de la saga, como depositarios de sus ideales y que traspasa la línea del tiempo.

Por lo tanto, se puede decir que el prototipo más importante que se desarrolla en la obra es el de la mujer y los dos perfiles principales y antagónicos responden a las siguientes características:

- 1- Mujer intelectual y de lógica racional que corresponde al orden de la modernidad. Es una mujer asexuada por razón de sus condicionantes personales, con poca o nula preparación para el hecho de la maternidad, odiosa en sus costumbres, sin pecho, estrujada físicamente, como agotada por el esfuerzo de la ambición que consume sus depósitos naturales: caderas, formas redondeadas, pechos o labios.
- 2- Mujer del sur de Italia. Mujer de hermosas proporciones, cálida, de comportamiento recio, de grandes recursos ante las dificultades, madre surgida de la tierra, amante, amiga, concedora de las pasiones, templada o ardorosa cuando corresponde, fruta de pensamiento maduro y de belleza primaveral.

El ciclo de la vida aparece como una circunferencia de sentimientos y acciones que son esencia de todos nuestros pensamientos y actitudes y que están en el fondo de los hechos históricos, entendiendo *historia* como devenir personal. Rueda que nos mueve. Y ésta, nuestra historia, siempre tiene como punto de apoyo el referente femenino, pivote central entre el nacer y el morir. Un recuerdo de Roncone lo define:

(...) *su vieja cama* (...) ¡*Rotunda, definitiva, para gozar, parir, descansar, morir!*
(Sampedro, 1998: 21)

La cama, con nombre femenino por cierto, se refiere a cuatro acciones fundamentales que tienen su espacio de acción en ella. Dos corresponden al agotamiento y a la desaparición, contraste por negación de la actividad y la vida. Las otras dos acciones, que refieren a hechos activos, cargados de vitalidad, de generación de vida y de expresión profunda de la misma, son acciones cuyo eje principal corresponde a la mujer, como objeto protagonista: el gozar (acto sexual, mística conjunción del hombre con el universo, a través del reconocimiento de la vida en el objeto que le da origen: la madre) y el parir (el hecho mismo de engendrar otras vidas). De este modo, y ante unos márgenes tan estrechos y tan asumidos e interiorizados, el anciano no parece transigir con esas mujeres tan esquematizadas que reducen al hombre a un instrumento de la

máquina moderna. Su lenguaje se vuelve despectivo y autoritario frente al paisaje incomprensible del hombre de ciudad:

(...) ¡qué vergüenza! En este Milán los hombres no tienen lo que hay que tener (...) ¡ya podía levantarse la Andrea a darle lo suyo! Biberón, claro; otra cosa no tiene esa mujer (Sampedro, 1998: 25).

Esa misma crueldad, que no refleja sino el manifiesto desacuerdo por la forma en que las mujeres modernas se relacionan con la maternidad, puede llegar a auténtico desprecio cuando el comportamiento femenino altera el orden de su actividad natural, ya sea por exceso o defecto. Podemos leer al respecto un recuerdo muy gráfico:

Cuando empezábamos a mocear (...) nos gustaba salir de la taberna para ir a mear detrás de la escuela. Sabíamos que la maestra nos espiaba (...). Se iba haciendo solterona y andaba salida (...). Además, no valía para casa de labrador (...). Sin dinero y fea, no tenía arreglo, la pobre (Sampedro, 1998: 229).

La figura de la maestra, como vemos, sea en el pasado o en el presente narrativo no sale muy bien parada. La racionalidad excesiva en la mujer, por lo tanto, parece un rasgo que altera el comportamiento que le ha sido asignado por la naturaleza y que debe cumplir en sus justos límites. La visión del tipo de mujer que Roncone preconiza es una figura, sin duda, bella y apetecible pero desde el punto de vista masculino. Es, en cierto punto, machista y responde a la exageración de los elementos *humanizadores* en la feminidad, que están alejados de una lógica matemática y que se proveen más de la substancialidad de su materia, que es infinita e inexplicable. No olvidemos que, para la humanidad histórica, la mujer es el germen y la maternidad es el acto fundamental en el propio ser de la hembra, no sólo para el futuro ser engendrado y para la *historia* colectiva. Ya que, queramos o no, la racionalidad en la mujer es un reconocimiento de la sociedad moderna, actual, que, aunque no refleja una realidad nueva, ya que no es nuevo que la mujer desarrolle actividad intelectual cualquiera, sí que ocupa una posición que desplaza, en gran medida, la preocupación de ésta por su maternidad. Las sociedades actuales intentan compensar este desequilibrio natural en las prioridades activas de la mujer, con la búsqueda de una conciliación del trabajo y la familia. Es decir, que en el mundo del anciano, del Sur más hondo, la mujer piensa a partir de un condicionamiento

espontáneo y las versiones urbanas la alejan de su ser para convertirlas en hombres con aspecto de mujer degradada, que degradan a los hombres, a su vez, en una maternidad descontextualizada. Este punto de vista del autor, que puede ser criticable desde nuestra mentalidad actual, no es sino la característica de un hombre que viene de un mundo concreto y que defiende sus valores porque, en su fundamento, equilibran el balance de los sexos y crean un mundo justo que, en su memoria, se ha mantenido intacto a pesar del tiempo y sus avatares.

Para ver otro ejemplo muy claro, también, de la utilización del prototipo en la novela podemos acudir a la escena de la universidad en la que estando presente en una discusión con un profesor alemán, podemos leer:

- *¿Es que aquí nadie tiene sangre en las venas? (...) ¿Un solo alemán asusta a tantos profesores? (...)*
- *Yo luché- replica tranquilamente Buocontoni.*
- *¿Usted? (...)*
- *Partisano. En Val d'Aosta. Cuerpo a cuerpo.*
- *Dispensa compañero. Eso es otra cosa (Sampedro, 1998: 240).*

Y es que al viejo le basta la sola adscripción a su pasado militar para clasificar a un hombre en el grupo de los “buenos”; independientemente de su carácter o de su forma de pensar, por mala o insuficiente que considere su actitud acabará perdonado y justificado. Quizá esto confirme las palabras de Henry Bergson cuando reflexiona que:

Tal es el conjunto de sentimientos y de ideas que nos vienen de una educación mal entendida, aquella que se dirige más hacia la memoria que hacia el juicio. Se forma aquí, en el seno mismo del yo fundamental, un yo parásito que se apoyará continuamente sobre el otro. Muchos viven así, y mueren sin haber conocido la verdadera libertad. Pero la sugestión se tornará persuasión si el yo todo entero se la asimila (...) y la educación más autoritaria no suprimiría nada de nuestra libertad si sólo nos comunicase ideas y sentimientos capaces de impregnar el alma entera. Pues, en efecto, es del alma entera de donde emana la decisión libre (Bergson, 1994: 158).

Me he permitido, de nuevo, una cita extensa porque define perfectamente lo que ocurre con Salvatore. El perfil de su memoria es como una roca incommovible a todo tipo de sentimientos externos, desafectos y reacciones. El modelo a seguir está perfectamente inoculado en su personalidad, moldeada por la fuerza de lo vivido. Sin embargo, Roncone llegará a conocer la *verdadera libertad*, en palabras de Bergson, y será su nieto quien se la proporcione, ya que impregnará su “alma entera”. El nieto es la pregunta, el conflicto y la solución, como camino de progreso. A través de él el espacio se modifica y los vínculos afectivos y sociales se reposicionan. Esto obliga al anciano a plantearse lo fenoménico a través de lo conocido, y a extraer diferentes conclusiones.

Lo que Heidegger llama “arrojamiento” (Geworfenheit), la condición del Dasein de encontrarse sencillamente propulsado, lo quiera o no, en medio de la realidad, señala tanto la falta de dominio sobre su propia existencia como su dependencia de otros. A fin de existir a su modo, la estructura del Dasein le obliga a una comprensión continua de las entidades que le rodean, proyectado así más allá de cualquiera de ellas hacia la inalcanzable plenitud de abrazar la totalidad de los seres como tales. El Dasein y el mundo se ajustan así recíprocamente en lo que alguien podría llamar con cierta ligereza una relación “imaginaria”: el mundo no puede hacerse presente sin el Dasein (Eagleton, 2011: 369-370).

Es, curiosamente, el propio anciano quien negará ese recurso del prototipo con su definitivo proceso de transformación. Su feminización será su último y gran acto de liberación, una visión enriquecedora y embellecedora, a la vez, del proceso de la maternidad ejercido por el hombre a través de la educación. El prototipo, por tanto, llega a su desvirtuación final por boca de su máximo defensor, como no podía ser de otra manera; aunque, no nos equivoquemos, con esa actitud no se rompe el orden fundamental hombre-mujer que implícitamente está convenido en su *historia*, y que comparten tanto Hortensia como él. En cualquier caso, todo orden está supeditado a la defensa de la familia y el nieto constituye el elemento más débil y el que reclama mayor atención. Esta feminización del viejo se produce, entre otras cosas, porque, de acuerdo con el pensamiento de Margaret Mead:

Si esas actitudes temperamentales que hemos considerado tradicionalmente femeninas –pasividad, sensibilidad receptiva y la disposición afectuosa para los

niños-, pueden ser fácilmente establecidas como correspondientes al sexo masculino, en una tribu, y en otra proscripta tanto para la mayoría de los hombres como de las mujeres, carecemos de base para relacionar con el sexo tales aspectos de la conducta. (...)

El material reunido sugiere que muchos, si no todos, de los rasgos de la personalidad, que llamamos femeninos o masculinos, se hallan tan débilmente unidos al sexo como lo está la vestimenta, las maneras y la forma del peinado que se asigna a cada sexo según la sociedad y la época (Mead, 1994: 235).

Digamos, por consiguiente, que las nuevas “virtudes” del viejo no son sino una exploración en una dimensión oculta de su personalidad que no había aparecido aún porque no había tenido un motivo de reacción para ello. El estímulo que supone la interconexión abuelo-nieto, novedosa y esperanzadora, aún más en su situación de enfermo terminal, despierta comportamientos en él que descubren otras facetas de su idiosincrasia personal. El prototipo está abocado a su desaparición definitiva.

Vemos que la instrumentalización de escenarios fijos, de un contexto limitado y de una evolución histórica del personaje se puede articular gracias a la utilización del prototipo, el personaje-tipo cuyos caracteres le permiten comparar el mundo con su pasado y categorizar la realidad desde su personal perspectiva. Pero ese mundo equilibrado, balanceado moralmente y de sólida expresión, que parece irrenunciable, indestructible, perfectamente argumentado y con el que el lector acaba sintiendo una cierta identificación, es la excusa perfecta para dar pie al propio personaje a que sea el actor protagonista de su autodestrucción. Acción que remite a un conocimiento y, por lo tanto, a una conceptualización de las ideas, lo que constituye, en sí, una materia de reflexión.

La tesis de la extrañeza irreductible del arte con relación a toda comprensión no es, para la hermenéutica una descripción adecuada de la lógica de la experiencia estética, sino sólo la consecuencia de una elección teórica inicial, que somete de golpe esa experiencia a un distanciamiento metódico (Menke, 1997: 95).

Lo que queda evidenciado es que Roncone tiene en el pasado una motivación de presente pero, sobre todo, una caracterización del futuro por cuanto que constituye los

cimientos del nuevo lenguaje, de la nueva cultura que va reorganizando a partir de los elementos que, desde su inicial desconexión significativa, dan al viejo un nuevo sentido de las relaciones con los objetos y las personas. En la observación de los moldes semánticos de lo espacial, el anciano va concluyendo numerosas especificaciones del error, pero no como una desvalorización de lo hecho, de lo conocido, sino más bien como una desmitificación. Derretir las vigas sólidas del armazón metacultural es un ejercicio de liberación que exige un replanteamiento también sólido. Y éste no puede partir sino de un conocimiento adquirido y una mitología aferrada a la conciencia, de la que ha de desprenderse.

En contraste con la indeterminación polimorfa de lo estético, la esfera ética supone para Kierkegaard antítesis, decisión y un compromiso tenazmente unilateral. Si el sujeto estético habita un presente perpetuo, como una especie de parodia inferior del eterno momento de fe, el yo ético, a través de alguna resolución apasionada en el presente, liga su pasado culpable (que reconoció en su momento y del que se arrepiente) a un futuro de responsabilidades no realizadas. Es esto por tanto lo que lleva a ser un sujeto decidido y temporalmente coherente, un ser “tensado” en todos los sentidos del término. La paradoja de este proyecto es que el yo existe y no existe a la vez antes de esta crisis revolucionaria en la elección de la identidad: ya que para que la palabra “elección” tenga significado, el yo tiene de algún modo que preexistir a ese momento, aunque es igualmente verdad que nace a la existencia sólo a través de este acto de decisión (Eagleton, 2011: 247).

Las consecuencias de la literaturización de la realidad son abundantes: la flexibilidad del discurso enlaza, definitivamente, los lenguajes hasta el punto de que se confunden en una voluntariedad cognitiva única.

La ficción complementa la historia de la vida al crear una estructura en la que la vida propia de uno puede justificarse. Es en este sentido que la identidad narrativa tiene una relación con la vida ética. Por eso, Ricoeur niega que la narración tenga una dimensión puramente estética. (...) en esto consiste precisamente la contribución de la narración a la ética: a saber (...) nuevas maneras de evaluar caracteres y acciones (Rasmussen: “Repensando la subjetividad: la identidad narrativa y el sí-mismo”, en Leyva, 2003: 377).

La feminización de Roncone, el rudo partisano, el viejo incombustible, frente a la presencia de un niño pequeño, débil y necesitado de sabiduría, de consejo, de protección, parece el dominio de los sentimientos, de la verdad humana, frente a la *historia*, que no deja de ser sino una manipulación implícita del propio ser humano, empeñado en desmontar su naturaleza para construir mundos artificiales que ambicionan deseos que nunca se cumplirán en su totalidad. Sampedro expone la plenitud que contiene la humanidad, infinita y esencial, frente a la desnaturalización de la maternidad, de la relación de los seres vivos y las cosas.

La estructura en pareja implica que el examen de los objetos estéticos, según una de las determinaciones, exige su duplicación desde el concepto opuesto. Las parejas de conceptos no designan aspectos inmediatos del objeto, sino perspectivas desde las que se ofrece a la experiencia estética. El "todo" y las "partes", la "construcción" y la "mímesis" son aspectos de la explicación o dimensiones de la experiencia de los objetos estéticos (Menke, 1997: 98).

El prototipo, finalmente, muere porque, desde sus inicios, está condicionado por la falsedad de los hombres, ya que la maldad, parece decirnos el autor con su actitud narrativa, no es sino otra forma de falsedad. Si lo que anhelamos, si lo que advertimos en el contacto con la nueva vida que encarna el nieto, es deseo de protección, de transmisión del conocimiento y amor, ¿por qué seguimos provocando guerras, vacío, o teniendo deseos destructivos? Solo se puede ambicionar el amor, la paz del alma, la familia, el mundo perfecto de los sentimientos, lo demás sobra, está emponzoñando nuestra felicidad, depositada como un germen en los nuevos nacidos. Hay una tragedia implícita en el conocimiento histórico, y una perversión del ser que parece no detenerse nunca, que necesita explicitarse para alcanzar el equilibrio contrastivo de la bondad constructiva humana. Parece inconcebible, dentro de la lógica de la inocencia utópica, que lo negativo se manifieste como una necesidad de lo constructivo, pero así parece indicarlo el proceso decadente de lo institucional. Las sociedades, merecidamente expuestas a su propia descomposición intelectual y cultural, son el motivo –tal vez imprescindible- para la activación de las conciencias. Así, en un proceso infinito de acción-reacción, el sujeto se construye y se descubre.

Lo que se ha producido en el último desarrollo de la sociedad capitalista, afirma Habermas, es un conflicto progresivo entre el “sistema” y el “mundo de la vida”: el primero ha penetrado cada vez más profundamente en el segundo, reorganizando sus prácticas de acuerdo con su propia lógica racionalizadora y burocrática. A medida que esas anónimas estructuras políticas y económicas invaden y colonizan el mundo de la vida, comienzan también a instrumentalizar formas de actividad humana que necesitan para sus operaciones efectivas una forma distinta de racionalidad: una “racionalidad comunicativa” que implique a los agentes prácticos y morales, a los procesos democráticos y participativos, así como a los recursos de la tradición cultural (Eagleton, 2011: 485).

El prototipo muere de la mano de él mismo, no puede sostener el pulso con la vida y solo se mantiene activo gracias a la infelicidad que, sin saberlo, se proporcionan aquellos que siguen aferrándose a su limitado saber. El racionalismo de Andrea, la lógica del matrimonio autoimpuesta por Renato, el pensamiento cautivo de la doncella en materia de cuidados infantiles, la rigidez del conocimiento científico de los profesores universitarios, etc., son maneras de buscar la felicidad que parecen alejarse de la misma. En esta tensión del desconocimiento y la búsqueda incesante de la luz del ser humano, el origen de las pasiones, de la íntima sentimentalidad, es el único aspecto de la novela que ofrece respuestas contundentes, que el lector no puede dejar de admitir puesto que no requieren de ningún otro tipo de reflexión. Finalmente, Sampedro usa el prototipo y la comparativa *histórica* para acabar con ellos, para matarlos, para hacer que se suiciden y dejen el paso franco a la humanización del ser. La valorización del sexo será otro elemento considerable en este propósito. Así, construye la reelaboración de los modelos humanos admitidos por la socialización y redibuja los trazos de sus nuevos perfiles.

De este modo las dimensiones de la comprensión se relacionan en el plano estético de modo diferente al de otras formas de comprensión. El sentido y su portador, la significación y su significante, no pueden determinarse de modo independiente ni deducirse uno de otro, pues sólo existen en el juego de su mutua referencia. En ese movimiento se articula la comprensión efectiva de un signo estético. La hermenéutica admite así la idea de una negatividad y aplazamiento estéticos, excluyendo la posibilidad de enunciar por separado las dimensiones de la

comprensión. Pero rehúsa aplicar esta negatividad y aplazamiento a la comprensión efectiva misma (Menke, 1997: 108-109).

Los modos del conocimiento literario se proyectan, al estilo de los voluntarismos estéticos modernistas, al total socializador de las gramáticas institucionalizadas. En un movimiento vertical ascendente, la simbología artística predispone al yo a la caracterización del todo, y en esos supuestos se parte de modelos programados expuestos por el propio autor. Pero, en el fondo, es el lector el que protagoniza esa amalgama de intereses y parámetros. El realismo sampedrino no es objetivo al modo tradicional, ni siquiera en la elaboración de estos modelos, que aglutinan características muy específicas y que, incluso en su complejidad, no son tan multidimensionales y diversos como un ser humano puede llegar a ser. El prototipo no deja lugar a la sorpresa, y ésta es la razón por la que no se puede hacer coincidir con el individuo físico, que es más voluble y que presenta un margen de susceptibilidad mayor. Por consiguiente, los modelos humanos que catalizan la línea argumental de la novela no pasan de ser instrumentos programados a tal efecto y, en tanto que eso, sucesos estéticos, pero de consecuencias focales muy amplias y aprovechables por el receptor, que le da una valoración mucho más efectiva, extrayéndolos de su espacio virtual y cosificándolos.

Precisamente la forma, es decir, la instancia cuyo potencial transformador permite que el arte se distinga de la sociedad, es capaz, al mismo tiempo, de reproducir las estructuras sociales. (...) Lo que quiere decir que la forma o el sentido estético (...) no pueden ser comprendidos más que si se ve en ellos la repetición (transformadora) de unidades estructuradas que consideramos portadoras de sentido en el dominio extraestético. El sentido estético es un sentido comprendido, lo que significa que se remite, mediante repetición, a un sentido conocido extraestéticamente (Menke, 1997: 115).

Y en tanto que modelos, presentan una ubicuidad esencial: la de poder ser transmitidos más allá de los contextos espacio-temporales, pues todo objeto literario es adaptable y puede ser presentado a lectores de diferentes épocas y culturas. Todo lo cual universaliza el mensaje y consigue traspasar la frontera de los idiomas metaculturales y las normas de socialización, sean cuales sean. Porque el prototipo humano

despersonaliza la creación del ser, la convierte en común y la limita a unas condiciones explicativas, pero no necesariamente referenciales.

Que la experiencia estética se dé potencialmente en cualquier lugar quiere decir que su sentido no se define por el hecho de estar necesariamente en todas partes y al mismo tiempo, sino por poder estar en cualquier lugar. En este sentido, la ubicuidad potencial de la experiencia estética constituye una posibilidad interna, no contingente, de la esfera diferenciada de lo estético; define la forma moderna de la experiencia estética en su autonomía, diferente de otras modalidades de experiencia (Menke, 1997: 270).

Reconocemos, una vez más, el papel reflexivo del arte, categorizador de la pregunta que devuelve al origen de la conciencia. Es éste el fenómeno más acusado de la propiciación creativa: la de hacer posible una recuperación del sentido de lo humano a través de la captación que toda ontología procesa. La historia conmina, como hemos ido explicando, a la desnaturalización del ser y, a continuación, toda la experiencia vital es una necesaria reconsideración de valores, una transmutación que significa un retroceso, pero no en el sentido negativo –aunque sí deconstructivo-. Es por esto por lo que la literatura de Sampedro deja un espacio a lo misterioso, a lo recóndito de la existencia que parece encarnar, en su caso, la mujer, pero que está en el amor, en las relaciones emocionales entre los seres, en las dependencias, que surgen del conocimiento mutuo y en el respeto por la diferencia.

La novedad o extrañeza del signo estético no debe confundirse con las del signo histórico. Mientras que en éste se trata siempre de novedades de contenidos, informaciones y saberes, en el caso de la comprensión estética se trata de aprehender, a una nueva luz, determinaciones que no conocemos por haber sido siempre propias. La comprensión estética sigue una teleología de la aproximación: lo extraño y provocador del signo estético se hunde como una sonda en lo demasiado conocido, para poder conocerlo realmente. Si el signo estético no nos habla, no es, según dice Gadamer, porque sea portador de una verdad encontrada según su formulación clásica, sino porque lo que dice es algo que nos está dado desde siempre y, por lo tanto, rehusado, disimulado. La comprensión estética revela la zona oscura de nuestro propio horizonte (Menke, 1997: 119).

Parece ser que la experimentación con los modelos del ser, los dualismos, los monólogos del personaje y tantas otras herramientas de desarrollo y conocimiento literario dejan, también, un espacio abierto a lo inabarcable. Seguramente, porque en la estructura de lo complejo debe haber un sentido de lo formalista y un fondo incognoscible que lo sustenta. Si la complejidad se reconoce como un ente objetivo, parametrizable, que puede ser distinguido en la realización de una norma del pensamiento, una idea, un concepto que detiene la movilidad del ser, éste se ve sometido a la banalización. Esta propiedad de lo insignificado es natural de los seres humanos, se ve en la amplitud del *logos* y supera todo orden de vulgarización o intento de cosificación general. En tanto esto, la literatura exige sus modos y maneras, sus atributos, y son buenos y correctos, pero no implican la deslegitimización de una verdad insoportable, en cuanto a totalizadora. De ahí que los personajes de la novela sampedriana se muevan en el ámbito de la posibilidad, de los mundos invertebrados, ligados a una experiencia que puede cambiar las vidas y los principios y que, por tanto, son inasequibles a la lógica más estricta.

Sólo cabe salvaguardar la esencia de la realidad eliminándola del ámbito cognitivo, así queda cancelada. En una especie de fantasía de la pulsión de muerte, el mundo quedará a salvo en su borradura, aislado de los caprichos del subjetivismo en la cripta de su propio no-ser. Lo que no puede ser nombrado no puede ser violado. Sólo la nada, como sabía Hegel, es puro ser, tan inmaculadamente libre de determinación que ni siquiera existe. Cruzándose con cada punto de nuestro mundo hay un universo fantasmal completo: el modo en que la realidad podría hacer su aparición ante nosotros si no fuéramos las criaturas limitadas que somos. Es posible decir que una aparición tal podría ser diferente, pero, dado que no podemos precisar en qué sería diferente, la diferencia en cuestión se torna pura, lo cual es lo mismo que no decir nada. Como diferencia pura, das Ding an sich no produce ninguna diferencia en absoluto. Aun así es reconfortante saber que existe un dominio inviolable del ser tan alejado de nuestra vida que tiene tanta inteligibilidad como un triángulo rectángulo (Eagleton, 2011: 181).

La presencia de los nombres como vehículo conceptual

Los nombres de los personajes juegan un papel simbólico en la experiencia narrativa del lector con esta novela. Los nombres forman parte de la estructura que guía al lector hacia la consecución de una comunicación artística e ideológica de primer

nivel. Por ello, no nos sirven solamente los aspectos relacionados con el concepto de denominación sino que, y más en este caso, hay caracterizaciones que son más complejas y que definen otros parámetros. Así:

Con la denominación se relacionan asimismo determinados procedimientos específicos de caracterización: la aptronymia o denominación a partir de un rasgo del personaje, el emblema o identificación absoluta y generalizada de un actor con lugar o con un objeto (...), la eponimia o titulación de la obra con el nombre del personaje principal, etc (Valles Calatrava, 2002: 288-289).

O sea, que los nombres son el pilar sobre el que se construyen los ideales de la novela pues encierran definiciones y conceptos que estructuran o dirigen la misma. La realidad de los nombres, podríamos decir, es la realidad de la novela, en cierto modo, y resumen la síntesis de los acontecimientos y sus consecuencias. Esto ocurre, fundamentalmente, en aquellas novelas, como ésta, en las que el personaje principal centraliza la tesis didáctica o plantea el problema fundamental de discusión. El diálogo, entonces, es el diálogo hermenéutico sobre los nombres, sobre su semántica, que hace del constructo forma-fondo, un auténtico *corpus* identitario. Por eso, en *La sonrisa etrusca*, José Luis Sampedro no escatima la posibilidad del nombre y, al contrario de lo que propugna la vanguardia novelística, distingue el yo, con todas sus caracterizaciones.

El nombre constituye uno de los factores primarios para la caracterización de los personajes en la novela tradicional (...) por eso, en algunas novelas modernas, el autor se niega a conceder un nombre explícito a sus personajes (...). Los personajes míticos y parabólicos de Kafka, como los de Beckett, representan la disolución total del esquema balzaquiano del personaje novelesco (De Aguiar e Silva, 2001: 212).

Sampedro, como decimos, no solo acepta el esquema tradicional sino que investiga en las coincidencias semánticas, estructurales y lingüísticas, adoptando una postura historicista de la palabra, que consume las posibilidades del nombre, enraizando los sonidos y los hechos; de ahí, por ejemplo, que los fonemas más fuertes y rotundos tengan que ver con la virilidad y los significados de los nombres con las expectativas de los personajes. Evidentemente, lo único que hace nuestro autor es recuperar un cierto sentido de la construcción significativa del lenguaje artístico, en unos modos

convencionales pero con un propósito, también, normalizador, de desmitificación de la tragedia vital. De ahí que las elecciones tengan que ver con una realidad muy presente, que conjuga a la perfección los individuos y los motivos. Como dice David Lodge:

En una novela los nombres nunca son neutros. Siempre significan algo, aunque sea solo el carácter común y corriente (Lodge, 1992: 69).

En este sentido, la palabra aporta numerosas configuraciones y ejes en los que apoyarse, pero también por los que transitar con cierta flexibilidad, superando esa historicidad que ha de ser, al final, un punto de partida para la nueva construcción. Cuando Paul Ricoeur, analizando la obra aristotélica, hace referencia a la *lexis*, identifica al nombre como la parte de la palabra que posee la función básica. Nombrar es definir, pero también es connotar y, en su máxima expresión, es la posibilidad abierta, iniciática, hacia la construcción del lenguaje, pues hace de puente de comunicación con otros signos, que alcanzan su definición en el nombre y que le conceden y se conceden un sentido al interactuar. Por eso es por lo que precisa que:

Se trata precisamente del nombre cuando después del análisis de la lexis en partes e inmediatamente antes de la definición de la metáfora se dice: “Todo nombre es nombre corriente (kyrion) o nombre insigne, nombre metafórico o de ornato o formado por el autor, nombre alargado o abreviado o alterado” (...). Este texto de enlace une expresamente la metáfora a la lexis por mediación del nombre (Ricoeur, 2001: 25).

De lo que se desprende que el paso que posibilita la acción de la lengua, la construcción de los signos a través de la metáfora o de cualquier instrumentación de los sentidos, viene determinada por el nombre y no por el verbo, que actuaría subsidiariamente al efecto definitorio de aquél. En consecuencia, todo acto de recepción comunicativa de intencionalidad artística surge de la identificación del sujeto u objeto del nombre, que es el que, al final, determinará las posibilidades semánticas de la acción. La reflexión siempre está orientada hacia el objeto y permanece en los márgenes del mismo, hasta poder proyectarse en el tiempo y el espacio, alcanzando, finalmente, otros destinatarios que han de ser, también, precisados contextualmente. La interconexión de los diferentes objetos que posibilitan la acción intelectual, a través de los conceptos, pervive gracias a

la capacidad denotativa y connotativa del nombre, que dan consistencia a esa “liquidez” variable de la percepción humana. Los nombres, al final, son el andamiaje necesario sobre el que construir el dinamismo de los pensamientos.

Son “automáticos” los actos de comprensión que terminan en identificación del objeto que hay que comprender, por medio de convenciones. Por el contrario, los actos no automáticos son los que acaban en un proceso de identificación sin ayuda de convenciones. (...) En la comprensión automática, la identificación es un resultado; en la comprensión estética es un proceso (Menke, 1997: 53).

Su análisis nos da un esquema periférico y de grandes líneas que incide, directamente, en el sentido de la tesis que el autor propone. Este epígrafe sólo pretende dar una idea general que aproxima los nombres a una etimología entendida de forma clásica, en el sentido de un origen motivado de los mismos. Para empezar, el protagonista principal es referido, en la mayor parte del texto como el *anciano* o el *viejo*. Lo cual nos lleva al argumento anteriormente desarrollado: interesa más la figura del prototipo, del personaje característico, *tipo* limitado por unas líneas que le retratan y le diferencian del resto sin duda, sobre el individuo que posee unos rasgos diferenciados y únicos. Para algunos personajes secundarios es el señor Roncone, formalidad en el trato que no esconde la distancia que les separa, no otra cosa que la falta de empatía o de conocimiento mutuo cuando se produce una relación y, como consecuencia de ésta, un choque de ideas, de mundos, de civilizaciones. No obstante, para el lector seguirá siendo el *viejo*, ya que la relación que mantiene el personaje con el receptor de la obra no deviene en conflicto de ideas sino en una identificación de las mismas. La principal diferencia es que el lector entiende la descontextualización del personaje, observa con la suficiente perspectiva como para comprender las reacciones del anciano, empatiza con él y no tiene la necesidad de una distancia formal que establezca la suficiente separación que evite la incomodidad. Los personajes secundarios, en general, se sienten incómodos con Roncone, como si no fueran capaces de domarlo y, siendo así, pusiera en duda su forma de vida, removiera los cimientos de su cotidianidad, ridiculizándolos, como una caricatura furiosa que se ríe de ellos y a la que no pueden detener. En cierto modo, esto es lo que les lleva al tratamiento formal, a la distancia del tratamiento social más frío, así es “Roncone”, “señor Roncone” o “padre” y no “papá”. En este último caso diremos que el término *padre* tiene una justificación educativa que el lector puede perfectamente

encuadrar en el modo de vida rural que ambos, Roncone y Renato, habían llevado. No obstante, hemos de recordar que para Renato, el hijo, nuestro protagonista tenía la dignidad de un dios que se elevaba sobre la realidad, sobre todas las cosas. La visión del padre enfermo no disminuye ese recuerdo, esa mitificación, aunque produce un sentimiento, no solo de lástima, sino de conciencia de la muerte de toda una estirpe, de un mundo que está hundiéndose bajo el océano para no volver a la superficie jamás. Esa sensación de que algo se está yendo para siempre coincide con las palabras de Jorge L. Tizón:

La sonrisa etrusca, es una buena descripción, desde el punto de vista de sentimientos, fantasías, narrativas y emociones, de los cambios que en una familia puede provocar la desaparición anunciada de un abuelo, vista desde la perspectiva del propio abuelo. (...) el abuelo suele estar investido por niños y padres como la “línea genealógica”, el transmisor del legado, el líder emocional y social del grupo, etc. (...) el “cuidador de la familia” representa la encarnación del amor y solidaridad de la institución, el que carga con la expresión de esa función emocional de la familia (Tizón, 2004: 329).

Hay que hacer notar que, después de tanto tiempo, Renato parece completamente desvinculado de su familia, alienado. De ahí que las opiniones de Roncone sobre su hijo no sean precisamente buenas. Resulta significativo que la primera vez que escuchamos el nombre de Renato sea por boca de Andrea, su mujer, que es símbolo indudable de su urbanización, del alejamiento de sus orígenes. Renato es un hombre manejado por su mujer, trasladado fuera de su sitio y, por tanto, el autor le da a ella la autoridad suficiente para hacer uso de su nombre, para presentarlo en sociedad más allá de su acción, ya que el nombre, su uso y disfrute, supone para el receptor la apropiación, la incorporación por parte del emisor. Ese conocimiento implícito es lo que se desprende de la pregunta inquisitiva que lanza Andrea en este breve diálogo donde no sólo quiere saber dónde se encuentra sino que, implícitamente, el autor nos da la clave de quién es la que manda en la casa:

-¿Renato?

- Sí, querida. Aquí estamos (Sampedro, 1998: 19).

En la misma línea familiar, el tercer miembro, el nieto, supone un descubrimiento que para el viejo tiene un alto componente de interés, pues se trata de un individuo más de su sangre al que no conoce, y al que no concibe. De algún modo, esa desvinculación, quizá alimentada por el propio Renato, se observa en algunos pasajes:

Los recién nacidos no se parecen a nadie. (...) Nada, bultos que lloran (Sampedro, 1998: 22).

Ésta es la respuesta que da Roncone a su hijo cuando afirma que el nieto se parece a él. El viejo tiene que mantenerse alerta ante cualquier forma de sentimentalismo que él no pueda justificar. Los niños son niños, nada más, y no hay que darle más importancia: hay que criarlos, hacerlos fuertes y transmitirles los valores que los harán hombres o mujeres, y que les ayudarán a sobrevivir en el mundo. Por encima de esto, nada debe dejar al descubierto su verdadero interés:

(...) Sólo tengo este hijo de Renato, este chiquitín, ¿cómo se llamará? (...)
(Sampedro, 1998: 24)

¿No se adivina en estas palabras un cariño implícito que parece querer expresarse abiertamente? Así ocurre ante el motivo del nombre. El nombre, volvemos al origen de este apartado expositivo, acaba siendo la motivación de algo fundamental, que da inicio al resto de las cosas y que ocupa un lugar en la mentalidad que se desbroza en la novela. Resulta interesante cómo el autor plasma ese momento trascendental en que el abuelo, independientemente del conocimiento físico del nieto, llega a incorporarle como un elemento más de su *historia*, y ese momento está directamente relacionado con el nombre del niño:

-¿Brunettino? (...) ¿Por qué le habéis puesto Brunettino, por qué?

(...)

-Perdone, padre (...) porque Bruno es más firme, más serio... Perdone, lo siento.

(...)

-¡Qué sentir ni qué perdón! ¡Pero si estoy gozando; le habéis puesto mi nombre!

(...)

-Sí, pero el nombre suyo es Salvatore.

-¡Tonterías! (...) Bruno me lo hice yo, es mío... (Sampedro, 1998: 27)

Hay dos aspectos fundamentales en este diálogo tan crucial para entender el planteamiento de los nombres en la novela. Por un lado, el hijo cree que ha ofendido al padre por no haberle puesto su nombre pero, por azar para él, da en el clavo y le ofrece el mejor de los regalos. Ese aspecto desconocido de su personalidad es una parte de él a la que no había accedido: un ejemplo más de la distancia que se ha establecido entre padre e hijo y que parece sólo salvable a través del accidente de la naturaleza que acaba de nacer. El autor vuelve a utilizar un elemento natural como instrumento de unión entre los hombres, como esencia de la humanidad. Por otra parte, el viejo tiene dos vidas, que corresponden a esos dos modos de acceder a él: el mundo que le pertenece, que hace suyo, que identifica con unos rasgos, con un pasado, su *historia*, y el mundo que le rodea, donde es, simplemente, Salvatore, el anciano que se muere. Su reacción jubilosa responde a un motivo que el lector puede perfectamente identificar. Brunettino es su nombre de guerra, asociado a un pasado que fundamenta todo lo que ha sido, ha amado y ha construido en el mundo; por eso, el hecho de que el niño lleve su nombre adoptado, aquel que no ha sido nunca impuesto, que ha elegido libremente, asocia la figura del nieto con todo aquello que le pertenece. A partir de ese momento, el objeto-niño, que no era más que una masa de carne que lloraba, una fabricación de su alienado Renato, pasa a ser un objeto aprehendido en su *historia*, un correlato de sí mismo.

¿Qué nos impediría, como lectores, llamarle Bruno, en vez de viejo, por qué el autor nos obliga a reconocerlo como un personaje anónimo, como una sombra no identificada? ¿No será que Sampedro intenta que identifiquemos la figura del personaje con la del nieto? ¿Existe la posibilidad de que el autor, a través de la ausencia continuada de nombre en la tercera persona, en el trato lejano y despersonalizado, no solo nos haga ver la vida desde sus ojos sino que nos obligue a identificar al individuo, no con su nombre de pila, sino con su nombre real, que sirve para referir al nieto? Esa forma de narrar, ese artilugio del nombre *transparente*, nos conduce inconscientemente al mundo del niño, que es todo el mundo para Roncone y que hace que lo demás no merezca tanto la pena. La despersonalización del protagonista es una transposición del individuo conferida por el artificio nominal.

Y luego está la enfermedad. En el diálogo interior del viejo existen varios planos: el plano del pasado, que usa para comparar su modelo de pensamiento ante cada estímulo del presente histórico, como hemos visto; el plano de la maternidad, que se refleja en el esfuerzo de protección y educativo que realiza con respecto al nieto; y el plano de la enfermedad, a la que concede rasgos y personalidad concretos:

A la enfermedad que le corroe la llama Rusca, nombre de un hurón hembra que le regaló Ambrosio después de la guerra: no hubo nunca en el pueblo mejor conejera (Sampedro, 1998: 18).

En ciertas partes de la novela la *Rusca* es una compañera de batallas, a la que no hay que hacer enfadar, a la que se comprende y se trata. Cuando el viejo bromea con ella o parece charlar desenfadadamente sobre “sus cosas”, da la impresión de que siente una rara forma de aprecio por su presencia, como si le demostrase que las cosas siguen igual, que la naturaleza sigue su curso y no por ello se transforma en algo odioso. La muerte no deja de ser un accidente cotidiano. La enfermedad queda animalizada y acaba mostrándose como una mascota del anciano. En esa suavización del concepto, doloroso y terminal después de todo, hay un recuerdo amable que lo rodea: el recuerdo de su amigo incondicional Ambrosio. Ambrosio da nombre a su muerte, pero también es un recuerdo equilibrado de la bondad frente a la maldad, el personaje que balancea su otra mitad frente a Cantanotte, el enemigo público, el representante de lo indigno del hombre. Ambrosio es el pasado bueno contenido en él, que regresa a la actualidad para reconciliarle con la muerte. La desaparición resulta, así, más dulce. Otra vez, el juego de los nombres *transparentes*, ya que la *Rusca* es una identificación con la figura de Ambrosio que no significa nada negativo sino que tiene el valor de la calma, de la bondad, del equilibrio en la vida. El equilibrio de la vida, como sabemos, es la muerte y, por este motivo, el nombre *transparente* rehace el concepto de la enfermedad y la vuelve dulce, cotidiana, soportable y hasta, en ciertos momentos, deseable. Yo creo que no es difícil, desde este punto de vista, hacer corresponder esta pareja Rusca-Ambrosio con la pareja Brunettino-Roncone, metodológicamente hablando por lo menos.

De todas formas, la simbología de los nombres tiene también un lado menos complejo. Ya que, visto desde la perspectiva clásica de la interpretación alegórica de los nombres es factible que hagamos la siguiente relación semántica:

El niño = la vida; Hortensia = el amor; la Rusca = la muerte; la memoria = la vejez.

Nos quedaría por decir algo de Hortensia. Es evidente que representa la condición humana más elemental, la búsqueda de la felicidad y de las respuestas a la creación y a la vida. El amor, en su concepción más amplia e incluyendo todas las matizaciones posibles, contiene todo el abanico de sentimientos, sensaciones e idealizaciones que podamos abarcar cada uno individualmente, y todos en conjunto. Es un término y un elemento tan sumamente extensivo e intensivo, a la vez, que provoca las mayores interiorizaciones y las formas de expresión más excelsas. También se hunde en la cotidianidad y se vuelve ternura y baja hasta los infiernos, en ocasiones. Dicho lo cual, Hortensia es un nombre de flor, es un nombre asociado a la vida, a lo primaveral, pero también es un nombre de mujer asociado a mujer madura, vivida, de sabiduría natural. Pienso que es un nombre excelentemente escogido para un amor maduro, que no significa asexuado en ningún caso, y que nos proporciona múltiples imágenes mentales implícitas. Este nombre, que resbala en la cama de la anciana solitaria, que transcurre entre el miedo a mostrar un cuerpo enfermo, a defraudar como hombre, a no dejarse ver en labores “femeninas”, este nombre que comprende todas esas actitudes y que ama y se deja amar, es un estupendo símbolo que acaba reconciliándonos, en la última parte de la novela, con estos dos seres que, aparentemente, viven en soledad pero que se acompañan de una gran cantidad de sensaciones y vivencias que les acompañan y que explotan cuando son comprendidos mutuamente, el uno frente al otro. Hay tanto fuego y tanta vida en ese amor que el nombre de Hortensia, flor viva y recia, nos trae a la memoria todos y cada uno de los matices necesarios. Diríamos, en este caso, que el recurso simbólico responde, más que nunca, a una expresión literaria y poética del propio término.

Hortensia, de todos modos, es un nombre individualizado, es decir que no sufre la asociación despersonalizadora que hemos visto en otros. Es curioso que los nombres femeninos, identificativos de mujeres concretas que han aparecido en la vida de Roncone se mantienen independientes dentro de una simbología que se adapta a las condiciones expresivas y significativas de la novela. Si bien Ambrosio y la *Rusca*, como hemos comprobado, mantienen una relación directa, Dunka y Salvinia son nombres que no tienen relación alguna, salvo por el hecho de que aparecen en la memoria del anciano. Dunka es utilizada en la expresión de la belleza, como ejemplo del modelo de

mujer perfecto, que no contiene deformaciones y, si las tiene, se convierten en virtudes a añadir a las anteriores. Asociamos, como lectores, a Dunka con el sexo pleno, la mujer fuerte, independiente, la sensación inolvidable, escultura perfecta en la memoria pero mujer de carne y hueso, al fin, con la que se puede disfrutar el día a día. El recuerdo de Salvinia, en cambio, está asociado a la tragedia que es mujer, la dolorosa, la que incondicionalmente da su vida por alguien, la madre que no tiene hijos pues su hijo es la humanidad, el principio personal por el que renuncia a la vida, si es necesario. Salvinia no quiere morir, la matan porque es una mártir, porque es la mujer que todo lo ocupa, intocable en la memoria, que se recuerda como una imagen religiosa a la que se merece veneración. Salvinia es mujer pero no ha sido descubierta como Dunka y ocupa su lugar merecido como imagen de perfección de los valores de la feminidad. La simbología de la mujer en Roncone abarca todos esos conceptos y, aunque en el fondo todos corresponden al mismo ser, es como si tuviera la necesidad de encuadrarlos en individuos diferentes, cada uno irreductible, que no admiten deformación alguna ni correspondencia directa con otros nombres puesto que, en su autonomía, expresan a la perfección todo ese paisaje femenino que copa la *historia* de la humanidad. Las mujeres protagonizan la humanidad a través de los hombres, parece decírsenos, y solo los hombres, en su íntima memoria personal, pueden narrar los hechos y alcanzar una justa verdad que no se puede hallar en los libros ni en los registros folclóricos de la universidad (que son manipulados por el propio viejo), ni en los tópicos más arraigados. Es tanto el poder de la mujer que, al final, hasta el viejo se feminiza. La vida es la *mujer* y todos alcanzamos el sentido último de nuestro ser cuando comprendemos que es ella, la mujer como término, la respuesta a la humanización del hombre. Dice Roncone al ver la estatua de los etruscos:

-¡Oh, ya lo creo que reían! (...) ¡Y qué bocas! Ella, sobre todo, como... -Se interrumpe para callar un nombre (Salvinia) impetuosamente recordado (Sampedro, 1998: 14).

La vejez: sexualidad y humor. Una visión actual humanizadora

Una de las más importantes aportaciones de la novela es el tratamiento de la vejez como figura y como objeto de narración. Las relaciones sentimentales, sexuales y el modo de tratarlas, con intensidad y un respeto alejado del pudor suponen, no una novedad, pero sí un ejemplo preciso y maestro sobre el tema. ¿Qué es en realidad la vejez? De manera negativa diríamos que la vejez es lo contrario de la juventud, del placer, de la belleza, de la actividad y, finalmente, lo contrario del futuro. El hombre, en cualquier época de su vida, posee, esencialmente, si se da el caso, el amor. Y es lo único que tiene en cierto modo, ya que lo demás resulta accesorio. El amor se manifiesta en la vocación, en la pareja, en el sexo, en los hijos, en las aficiones y en todo aquello por lo que tenemos una veraz afinidad. Todo aquello por lo que sentimos amor es lo único que nos puede proporcionar la felicidad. Y si esa consecución no se ha materializado, se verá, al menos, reflejada en forma de ilusión, que es una proyección futura de lo que será nuestra felicidad. Sin embargo, no imaginamos habitualmente a alguien de casi setenta años ilusionado con proyectos de futuro o excitado ante la posibilidad de un encuentro sexual o lleno de vitalidad para poder llevar a cabo todo tipo de actividades. Hoy es más fácil hacer corresponder esos valores con la gente anciana, porque la sociedad moderna (que envejece a pasos agigantados) se protege a sí misma y trata, al menos sobre el papel, de ofrecer un modelo de ancianidad más dinámico. Sin embargo, en nuestro fuero interno, hablar de sexualidad para referirnos a los ancianos solo se hace en programas de televisión especializados o en libros divulgativos del género. No se comparte la idea de sexualidad fuera de los parámetros temporales exigidos por el canon establecido y común. El sexo, como forma de comunicación es aceptable en cualquier etapa de la vida por cuanto que aporta un antídoto contra la soledad, que es la marca significativa de la existencia. El sexo, como la amistad, parecen remedios impostados por el ser humano para socializarse de una manera más íntima y profunda, descargando ansiedades que surgen de su propio autoconocimiento. En el proceso del devenir se producen determinados desórdenes de la estructura mental, toda vez que se reorganizan los esquemas que componen nuestra memoria, y que van adoptando los modos del conocimiento recién adquirido. El personaje de la novela sampedriana, abocado a un nuevo horizonte producto de las circunstancias, recupera el sentido de su vitalidad, de un innatismo desbordante, que no salvará al individuo de ninguna muerte, pero sí le remediará de la vida.

Retorciéndose en los afanes de una voluntad voraz, impelidos por un implacable apetito que no paran de idealizar, los hombres y las mujeres no son protagonistas trágicos sino gente penosamente obtusa. (...) Para Schopenhauer, el aburrimiento es el motivo principal de la sociabilidad, puesto que es para evitarlo por lo que buscamos la compañía sin amor de los otros (Eagleton, 2011: 219-220-221).

José Luis Sampedro no acepta esas premisas del todo. Hace buena la idea de Platón, que ya se refirió al amor como la manifestación del deseo de aquello que nos falta. Y también podemos añadir la sentencia de Quevedo: “Empezar a vivir es empezar a morir”. Si Salvador Roncone, que padece una enfermedad terminal y que está fuera de su entorno, tiene anhelo de amor es que está vivo. Si mira a las mujeres cuando pasan, es que está vivo. Si siente deseo por Hortensia, es que está vivo. Su sexualidad no es la sexualidad calmada de un anciano que deviene en cariño. Padece de un exceso de ternura, en ocasiones, porque está minada físicamente pero, en su favor podemos añadir que está cargada de honestidad, de pureza y de intensidad, algo que escasea en algunas parejas jóvenes que padecen una sexualidad normalmente “anormal”. En este caso, el viejo hace buenas las palabras de Karl Marx al respecto:

Si amamos sin suscitar un amor que nos corresponda, es decir, si nuestro amor como tal no produce un correspondiente amor, si mediante nuestra exteriorización vital como hombres amantes no nos volvemos hombres amados, ese amor es impotente, es una desgracia (Marx, 1993: 149).

Evidentemente, el amor juega con la posibilidad de ser instrumentalizado, es decir, de conseguir que el sujeto se *resocialice*, cambiando los vectores relacionales que lo unen al conjunto de la comunidad y, en consecuencia, modificando también sus normas de conducta, reglas, principios, etc. El amor puede ser la manifestación más revolucionaria de un pensamiento constructivo, radicalmente humano, que supere la metacultura hacia la imposición de un estado anárquico e individualista, de relación natural del hombre con el mundo, de naturalización de los objetos. Roncone se libera a través del amor, y se encuentra con su verdadero yo, con el que observa y vigila sus pasos, mediatizando su proceso de aceptación de la verdad, que es un reconocimiento de la vida y de la propia desaparición. El hecho de su enfermedad aviva el sentimiento y la pasión por liberarlo

de toda fuerza, lo que implica un diálogo sin enfrentamientos, esclarecido y transparente, ácidamente sincero. Y eso constituye todo un programa político y social.

Marcuse invocó la idea de Freud sobre el narcisismo primario. Mientras que el narcisismo de Kohut surgía de la identificación y, por lo tanto, requería de otra persona, el narcisismo primario era preobjetal, reflejando un estado en que el ego todavía no estaba separado del mundo externo. El ego “maduro”, racional y autónomo que describían los psicólogos del ego era, según Marcuse, “un sujeto esencialmente agresivo y ofensivo cuyos pensamientos y acciones estaban diseñados para dominar objetos”. En contraste, el narcisismo primario constituía “una relación fundamental hacia la realidad” que indicaba el camino de una sexualidad reprimida bajo la supremacía genital hacia la erotización del cuerpo entero, y del utilitarismo hacia el arte, el juego y el despliegue narcisista. A través de estas formulaciones, Marcuse agregó una dimensión psicoanalítica a los intentos de la Nueva Izquierda de moverse más allá de la ética de madurez: su crítica de la razón instrumental, su deseo de una nueva vinculación con la naturaleza y su esfuerzo por liberar la sexualidad de sus límites genitales y heterosexuales (Zaretsky, Eli: “Narcisismo, vida personal e identidad: el lugar de los años sesenta en la historia del psicoanálisis, en (Leyva, 2003: 134-135).

O sea que la figura de Hortensia en la novela es fundamental para que desaparezca el deseo como una forma de ansiedad añadida a la enfermedad, para que no haya más muerte en la muerte y para que su sentimentalidad se manifieste de manera espontánea. No hay que olvidar que en el recuerdo de Roncone permanecen otras relaciones y otros instantes de su vida donde la sexualidad se vivía de una manera muy intensa. De esto sólo queremos apuntar que el recuerdo mantiene decisivamente elementos positivos y elimina rasgos negativos, con lo que el ideal sexual de antaño no tiene por qué ser, en la realidad *histórica* del anciano, una certeza incuestionable. Así, dice:

(...) ¡Y cómo nos besábamos, Dunka, cómo nos besábamos! (Sampedro, 1998: 23)

Probablemente añorando la energía de la juventud que entonces disfrutaba y no la ardorosa pasión que sentía por una mujer en concreto, aunque esto queda para la intimidad del personaje. Lo que queremos dejar claro, en todo caso, es que el lector

perfila los rasgos de un anciano al que, sexualmente, no podríamos llamarlo como tal. Solo al final de la novela registramos algún momento de debilidad en el que la enfermedad comienza a adueñarse del espacio. Por ejemplo, estando en la cama de matrimonio con Hortensia, leemos:

Ya dormido, la mujer inmóvil le sigue contemplando enternecida. Sonrisa de niña descubriendo al hombre; mirada de madre ante el hijo en la cuna; emocionada serenidad de hembra colmada por su amante (Sampedro, 1998: 214).

Si bien aparece la debilidad materna de la mujer que identifica al anciano con un niño desvalido, el resto de la oración bien podría atribuirse a una pareja joven que acaba de hacer el amor. No cabe duda de que Sampedro utiliza la sexualidad como instrumento liberador del hombre. El viejo aún tiene ojos para mirar y manos para acariciar y busca en la naturaleza esa “fruta” que despierte su sensibilidad, aún ardorosa:

(...) Y por si todo fuera poco, ¡qué mujer detrás del mostrador, qué mujer!
(Sampedro, 1998: 34)

O cuando dice:

- La enfermerita es un encanto (Sampedro, 1998: 58).

El recurso del humor es una técnica que el autor usa para desmitificar ciertos tópicos sobre la vejez, sobre todo los asociados a la falta de energía y al sexo. En realidad, afirmamos, esa identificación de la vejez con la niñez se instrumentaliza en esta historia desde el punto de vista de la criatura inquieta, desbordante, que añora el juguete que le produzca placer. Incansable, afirma:

¡Qué culos, qué tetas! Ahora lo enseñan todo. Da gusto, los ojos no envejecen... Pero también cabrea. ¡Pura mentira, de papel nada más! Calentarse y no tocar, hace falta ser tan frío como los milaneses para aguantarlo (Sampedro, 1998: 76).

Los hombres de su tierra son amantes que no se conforman con fantasear y esa actitud no va a cambiar en él porque se esté muriendo, o porque haya cumplido unas cuantas

decenas de años. Pero no solo cumple con el tópico de la virilidad y la feminidad tradicionales, sino que circunscribe el amor liberador a una expresión de inteligencia y de sabiduría emocional que, en este caso, soporta la mujer. Los personajes de Sampedro, a lo largo de su obra, van readaptando los conceptos de la metacultura sexual, superando ciertos márgenes que obligan al lector a la asimilación de situaciones no esperadas, o no reflexionadas. Y eso ocurre no solo con las mujeres o con el amor de la vejez, como en este caso, sino con la homosexualidad o la feminización del hombre, como también, en cierta manera, va ocurriendo con Roncone, que se reconoce en formas ajenas a su espartana educación de antaño.

La literatura es uno de los lugares donde puede analizarse la ideología de una sociedad en que todo está organizado desde el punto de vista del hombre, donde la mujer, como ya sostenía Simone de Beauvoir (...) es el otro, y el hombre es el uno (Domínguez Caparrós, 2009: 437).

De la misma manera que va configurando una imagen de la mujer, incluso de la mujer de otra época, muy por delante del estereotipo manido y artificial de todos conocido. La cultura del poder, que modela esos mitos cotidianos rompe, al mismo tiempo, los lazos de la experiencia emocional, encerrándolos en los confines de una sordidez callada y espesa que ahoga la creatividad sexual de los sujetos. Esto siempre es causa de numerosas neurosis, de imperfecciones de la personalidad, de desviaciones típicas del comportamiento. Roncone no parece haberlas sufrido, pero sí es suficientemente elástico y sabio como para reinventarse a una edad en la que, normalmente, el hombre solo espera el fin con resignación. El amor de vejez, en esta historia, acaba con la represión para convertirse en esperanza, en esperanza del instante, del fenómeno, de lo impactante del estímulo directo, donde la memoria actúa como un reafirmante universal. Tal vez por no tener que rendir cuentas ya, el viejo adopta este nuevo rol y asume, de este modo, que todo lo que le rodea se ha desplazado con él.

La tradición cultural occidental ha ayudado a asentar la dominación masculina por medio de la utilización de sus oposiciones binarias. Se ha asociado al hombre con la inteligencia, la objetividad y la lógica, y a la mujer con el cuerpo, la materia, las emociones y la ausencia de lógica e inteligencia. En su forma más misógina, la cultura centrada en el hombre relaciona a la mujer con la castración y con la

muerte. Por lo tanto, algunas feministas abogan por la necesidad de construir un terreno propio, separado de la cultura de dominación masculina. (...) Otras feministas cuestionan la idea y la posibilidad de un terreno propio basado en la experiencia de la mujer (Ryan, 2002: 120).

Sampedro dignifica al personaje haciéndole joven de la única manera real en que un hombre es joven, tenga los años que tenga: a través de su actitud, su propósito de hacer, de decir, su proyección sobre el deseo que, como piensa Platón es un anhelo de lo que queremos y nos falta, como hemos dicho. Roncone, con esta forma de proceder no está ejerciendo de “viejo verde”, como podría alguien llegar a clasificarlo con ligereza, sino que está cumpliendo con el íntimo propósito de cualquier hombre con edad suficiente para hacerlo. Sin embargo, también en esto se observa una transformación de su pensamiento. Aquellos tópicos que se han solidificado en su mente, en referencia al papel de la mujer y a la expresión de su sexualidad en público, reciben numerosos estímulos que interpretará con sorprendente normalidad, lo que hace que el personaje se muestre, frente a la mayoría de individuos que lo secundan, como el más moderno y tolerante. Esa tolerancia se ejerce de una manera espontánea, que es lo que le confiere la auténtica *modernidad*:

A los trece, mis mozas en Roccasera ya eran tan cautas y reservadas como mujeres. En cambio, esta Simonetta... ¡libre como un muchacho!... El caso es que hace bien, resulta hasta bonito, limpio”, piensa el viejo, asombrándose de tener tales ideas (Sampedro, 1998: 94).

También podríamos añadir que la modernidad del hecho está conferida en el tratamiento de lo extraordinario, al que se le concede el beneficio de la reflexión y la humanización. La relación del lector con el acontecimiento que supone comprobar una dimensión del sexo tan poco convencional en el relato, es la de una reconfiguración de los procesos fenomenológicos, comparables al de cualquier otro estímulo. En este sentido, el personaje de Roncone está en período de reconstrucción y eso le confiere valores mutantes, alejados del confort de lo socialmente aceptable, políticamente incorrectos o, simplemente, enajenados del ser de la comunidad en la que vive. Pero esta situación, sin embargo, no lo convierte en un ser ajeno al lector sino todo lo contrario: se vierten en las páginas las verdades del yo interior, de los valores que están detrás de las reacciones

emocionales, de los miedos y de los deseos. El objeto de búsqueda vital va perfilándose con mayor crudeza a través de la honestidad del que siente, inserto en una corriente de descubrimiento en el que el recuerdo sirve de palanca motora y la mujer como signo afirmador.

Una parcela temática nada despreciable en la narrativa última indaga en las relaciones sexuales a través de las que mantienen los personajes; buena parte de ellos son homosexuales o sexualmente indeterminados. Ya se ha indicado que una característica de la novela del momento, vinculada a la corriente posmodernista, explora las relaciones amorosas y de pareja considerando que el poder aparece como componente de dichas relaciones, las cuales generan siempre el sometimiento de una individualidad por otra, proponiendo formas de liberación o de disidencia. La presencia en la novela de personajes indeterminados y la frecuente sustitución de la pareja heterosexual por los modelos homosexuales masculino o femenino obedece a la búsqueda de formas de relación consideradas como heterodoxas por los códigos vigentes, en un intento de oposición a ellos (De Castro y Montejo, 1990: 42-43).

El reconocimiento de las condiciones femeninas del hombre y su reacomodación a dichos valores supone, de alguna forma, un cambio en la etiqueta sexual de quien ha venido desarrollando una forma de virilidad inconexa con sus sentimientos, escondidos tras una condescendencia social impuesta por la educación. De ahí que haya lagunas en la heterosexualidad de la relación que mantienen Roncone y Hortensia, hasta el punto de que no se pueda afirmar, con exactitud, que pertenecen en su conjunto a ninguno de los roles que conocemos y usamos habitualmente. Esta singularidad, sin embargo, juega con los límites, como no podía ser de otro modo, pues no se atiene a nuevas normas sino a una fenomenología del amor, que surge espontánea y narcisista, si consideramos la pareja como un único objeto pluridimensional.

De todos modos, la experiencia sexual, como vemos, en el viejo se expresa a través del pasado, como el resto de su actitud personal. Y, en este sentido, Freud nos da una clave muy interesante:

El recuerdo de cosas muy pretéritas es propulsado por un motivo de placer (Freud, 1983: 338).

Además, en esta línea de razonamiento, el estímulo aparece como desencadenante de una idea superior, que engloba todas las demás y que pone en relación conceptos del yo que construyen vectores de la personalidad. Si el núcleo es el sexo, o el amor, la presencia intelectual será un esquema relacional, social y político, que estructura pensamientos de orden superior al propio estímulo, desarrollando lenguajes interiores que determinan la posición del hombre frente al todo, del yo en el conjunto de la realidad.

There is, of course, a current distinction between consciousness and self-consciousness: consciousness answering to certain experiences such as those of pain or pleasure, self-consciousness referring to a recognition or appearance of a self as an object (Mead, George. H., 1972: 169).

O sea que lo que queda en el recuerdo es el ideal, como dijimos antes, y por ello las mujeres que se cruzan en el presente histórico se comparan con Dunka o con Salvinia, que son ejemplos indestructibles. El trato diario y el conocimiento mutuo hará de Hortensia una figura nada despreciable, que irá convirtiéndose en imprescindible en los últimos días del anciano. Aunque con ella no parece tener esa actitud distante y autoprotectora que ejerce con los demás. Su imagen de señora “clásica”, de modales adecuados a su mentalidad, y la dignidad con que lleva su soledad son virtudes que destacan por encima de su belleza física y, sobre todo, el amor que despliega por el nieto, al que comienza a apreciar y querer como si fuera parte de su propia familia. En cierta manera, éste es otro rasgo que podemos apreciar del sexo en la ancianidad pero que no nos debe parecer extraño ni degradante. Las relaciones sociales son el primer ejemplo de sexo y, si bien las personas jóvenes tienen unos valores que asocian con el atractivo sexual, del mismo modo las personas ancianas los tienen, y porque no coincidan con nuestro punto de vista (porque no nos parezca *sexy*) no podemos atribuirles un valor de verdad en su negación. La prueba que desmonta ese tópico es la ardiente sexualidad que despliegan en el plano íntimo, en el escenario donde se desbordan las manifestaciones de la individualidad y se funden con el otro:

- *¿En qué estás pensando?*

- *En tu pelo. ¡Qué hermosa!* (Sampedro, 1998: 144)

Un adolescente no lo habría expresado mejor. Hay un momento en la novela en que Andrea siente el deseo de hacer algo por él, de limar asperezas, aunque en el fondo esconde una intención más prosaica: la de buscarle una ocupación para que no “contamine” al bebé y lo deje en paz. Quiere encerrarlo en una especie de gueto civilizado. Se explica así:

-¿Y eso son las famosas mujeres?

Andrea le inscribió en un estupendo Club de Animación para la Tercera Edad, frecuentado por señores y señoras: así dijo ella.

- ¿Mujeres? –preguntó el viejo.

(...)

¿Mujeres? ¡Un hato de viejas! (Sampedro, 1998: 147)

El autor contradice claramente la tendencia general de la sociedad a valorar la vejez dentro de los parámetros que el tópico impone. En realidad, éste es un buen ejemplo de cómo el hombre se esclaviza de su propia *historia*, de cómo ésta le impone cómo tiene que vivir. Es evidente que el niño es el contrapunto, ya lo hemos visto en párrafos anteriores, del mundo que se ha civilizado a sí mismo, encerrando al hombre en una serie de prototipos que solo destruye aquel ser que no contiene en sí mismo una *historia*, un pasado condicionante. ¿Por qué un hombre que quiere relacionarse con mujeres tiene que ir a un club de la tercera edad? ¿Qué es eso que llamamos *tercera edad*? En este ejemplo, el lector empatiza, una vez más, con el personaje y su agresiva y expresiva sentencia final no deja lugar a dudas de cuál es su pensamiento. Un viejo no tiene por qué admitir el concepto cotidiano de vejez, porque los años no disminuyen sus sentimientos y pasiones y porque sus ojos siguen reconociendo la belleza y la juventud. Siendo Hortensia una señora de una edad similar a las que están en ese club de ancianos, ¿qué hace que la vea de manera distinta, que no la llame *vieja*? Precisamente, ese concepto intemporal de la juventud, que no cuenta años sino esperanzas. Hortensia promete, toda en ella promete, mientras que los viejos que se divierten en su particular gueto esperan el final de sus días evitando molestar al resto de la sociedad. El autor se duele de esta situación y con este bello ejemplo, desmonta la racional parsimonia de la sociedad actual, su falta de consideración y respeto por el hombre.

¿Cómo se humaniza una sociedad tan desnaturalizada como ésta? La novela ofrece las respuestas sencillas, que no son sino enormes complejidades que no ofrecen ninguna solución efectiva, pero que encierran el germen de todas ellas. El amor es la solución: el amor del niño, que ofrece todo el futuro ante los ojos, el amor de quien te comprende, que pertenece a tu mundo y lo acrecienta y enriquece, y el amor de la mujer. Todo parece estar encerrado en ese símbolo maravilloso que da lugar al título de la novela:

-¿Qué verá en esa estatua?, se pregunta el guardián (...)

Y continúa en la puerta mirando al viejo que, ajeno a su presencia, concentra su mirada en el sepulcro, sobre cuya tapa se reclina la pareja humana (Sampedro, 1998: 11).

Añadiendo en otra parte a este respecto:

Este hijo mío..., piensa el viejo. ¿Cuándo llegará a saber de la vida?

-Los etruscos reían, te lo digo yo. Gozaban hasta encima de su tumba, ¿no te diste cuenta? ¡Vaya gente! (Sampedro, 1998: 15)

Y la incompreensión que se refleja en el siguiente párrafo:

El viejo está cansado y, como pagó la entrada, se ha sentado ahí para aprovecharla. Así es la gente del campo (Sampedro, 1998: 12).

O sea que en una ciudad donde abundan los centros culturales, un individuo que observa una obra de arte o arqueológica solo lo hace porque “está cansado”. Es “gente del campo”, y por eso tiene ese comportamiento que nosotros, de tratarse de un hombre joven, calificaríamos como “interesante”. Porque un hombre joven que observa el arte es interesante y un hombre viejo que hace lo mismo es un hombre cansado. El lector adivina la caricatura de la sociedad moderna que no comprende el valor de la intuición o la íntima conexión del individuo con el mensaje artístico. Lo que tampoco comprende el lector hasta que no ahonda en la historia con más detenimiento, es que esa mezcla de amor y muerte que se entrelaza en el símbolo etrusco es la clave de la tesis, si existe, en la novela. Siendo el amor la salvación del mundo, o sea del hombre que es el único

mundo conocido por él mismo, la muerte no se detiene en el sepulcro sino que el objeto amado acompaña al ser hasta el final, no hay soledad, hay plenitud en el amor y eso no lo destruye la muerte. La sonrisa de los etruscos, “que sí que saben reír” es la explosión de la felicidad eterna, inviolable, que subyace en el ser y permanece, como una llama, incluso en el instante de la desaparición. Esa visión imaginada, artística, es la gran reflexión que hace Roncone cuando se sienta ante la escultura ya que, en ese momento, sufre de la añoranza que Quevedo matizó: se muere porque está vivo y tiene conciencia de ello. ¿Por qué esta matización? Porque los ancianos del club de la tercera edad no se mueren; impersonales, gozan en su espacio, en el que se les ha concedido, y aunque son conscientes de su edad no sienten la muerte del mismo modo, no hay anhelo en ellos, no hay deseo, solo son *viejos* que transitan por el tiempo, su tiempo, y que queman los cartuchos, las horas, sus mentes están ausentes del futuro. No mueren, solo experimentan el instante de la muerte, como un minuto más de sus vidas, sin dominio sobre el mismo. Los etruscos de la estatua, sin embargo, mantienen el vigor sexual hasta la muerte, es decir que, se podría afirmar extensivamente, sienten que mueren mientras aman pues el conocimiento implícito que el sexo conlleva, que es como la conexión con el centro de nuestro universo, hace que el hombre llegue al final del camino, que haga de la plenitud el fin, y el fin de la vida es la muerte. Solo el amor cura de la indiferencia de la muerte, solo él enseña la verdad y debe mantenerse vivo:

(...) jurar amor a una mujer no es faltar a la palabra, aunque sea mentira
(Sampedro, 1998: 243).

¿Quién dijo que el amor es un sentimiento que desemboca en una sola persona? El amor es un bien universal, nos dice Roncone, y no hay que escatimarlos. El anciano ha aprendido que en la vida la mujer es el centro de la respuesta que todo hombre busca, y contiene la verdad; pero no una mujer, sino la *mujer*, el concepto que engloba la idea modelo. Esa mujer modélica vive en muchas mujeres y todas ellas merecen ser amadas cuando aman incondicionalmente. En una personalidad tan característica y limitada por su pasado, sorprende la manera en que Sampedro nos presenta a un tipo que es capaz de entender el amor, que no el sexo, de una manera tan amplia. De hecho, se considera que su comportamiento conocido por el lector no es el de alguien promiscuo sino el de un hombre que ha respetado a las mujeres con las que ha tenido relaciones. En ningún momento se hace alusión a su profusión sexual. Sin embargo, esto no impide que sea

capaz de amar en su mente a todo objeto que encierra belleza (hablo del objeto femenino) y que en esa admiración no haya solo un deseo sexual mecánico y pasional sino un anhelo de verdad, una búsqueda incesante del secreto que contiene cada uno de esos objetos, que son dignos de admiración y respeto y, por tanto, dignos de ser amados. En todo caso, cuando Roncone conoce a Hortensia y comienza a relacionarse con ella más íntimamente vemos que desaparecen, casi totalmente, los comentarios que hace al respecto de otras mujeres que ve en la calle, como si ya no pudiese hacerlos o se autolimitase. Salvatore ama a todas las mujeres, pero se ocupa solo de una, en cada caso.

De todas formas, sí que se permite nombrar a aquellas que no merecen destacarse, que se niegan a sí mismas, las mujeres racionales, como la doctora Rossi, a la que describe como “alta, sin pecho”, igual que Andrea. El hombre debe ser viril y la mujer debe parecer una fruta que espera la boca del hombre. ¿Qué hay de malo en ello? El autor no hace aprecio de la feminidad que se niega. Puede parecer machista, a nuestros ojos, pero el perfil tiene su otra cara. El hombre tampoco es apreciado en su negación. Otra vez la *historia*. Esa ambición de la mujer por copar puestos de responsabilidad ocultan su maternidad: la ausencia de pecho es el rasgo físico, el símbolo de esa negación. En ese caso, la mujer ya no es un objeto digno de ser amado sino digno de ser comprendido, racionalizado, y entonces la verdad se esfuma. En la novela no se niega la posibilidad de que la inteligencia de la mujer resulte atractiva o un elemento sexual más, o una exaltación de lo mejor del ser humano, pero como característica del prototipo, que sirve a la explicación del motivo último de esta narración, funciona de una manera muy incisiva. Yo no soy partidario, no obstante, de resaltar este aspecto como negativo en la reflexión que genera la novela. La exaltación de la maternidad y el sexo asociado a ella es una exaltación de la vida, del génesis de la humanidad y el sentido liberador de todo ello desmitifica la inteligencia, el desarrollo o la racionalidad, pero no la niegan. Una prueba evidente de ello es que el viejo se siente encantado en participar con un proyecto de investigación de la universidad, e incluso fantasea sobre el prestigio que eso le dará frente a los demás.

Sabemos, en otro orden de cosas, que el taoísmo (una de las religiones más antiguas de China) propone despreciar las cosas materiales y estimar la vida rompiendo los lazos con ese materialismo y con los demás hombres que perturban nuestro camino.

A este respecto, el valor de los elementos naturales, de la intuición de la expresión de verdad de las cosas que nos da la tierra, es evidente en el personaje principal, donde no observamos ni un atisbo de deseo de posesión material. Su huida del pueblo, donde Cantanotte, su eterno rival, agoniza como él, es una renuncia del espacio para ganar libertad. Y no es una renuncia pequeña, ya que acaba *descontextualizado* en todos los niveles de su vida diaria. Pero la esencia de su vitalidad le ayuda a encontrar un nuevo espacio, que aprehende y que transforma a su imagen y semejanza. El comportamiento de Roncone es, en este punto, afín a los postulados de la sabiduría taoísta. La pérdida de ese fluido vital del que habla el taoísmo se ve acrecentada en Roncone por los dos factores ineludibles de su tránsito al espacio urbano: por un lado, el propio espacio de la ciudad, que es, en realidad, el espacio de la ausencia del hijo, la incompreensión y la beligerancia de la nuera y la agresividad del entorno mismo; y, por otro lado, la enfermedad.

Se sienta en el retrete y termina pronto. Se levanta y mira. Sangre otra vez. Claro, el rebullirse anoche de la Rusca. (...) Mi sangre, mi vida, derramándose un día sí y otro también... (Sampedro, 1998: 84)

No se puede negar que un hombre asociado con una espiritualidad tan profunda, aunque pedestre en sus formas, y que vive su sexualidad de manera tan expresiva, es alguien que, como dice el taoísmo, refuerza su vitalidad, su latido de vida, algo que se vuelve incomprendible para quien no acepta su libertad de pensamiento y de actuación.

-No podemos hacer nada... Se está muriendo.

- ¿Su suegro? ¿Con ese genio y esos modos? –se pasma la frutera (Sampedro, 1998: 73).

¿Quién podría decirlo? Se pregunta la frutera, ¿no debería estar en una cama, apocado y esperando el momento de su desaparición? Andrea ya ha enterrado a su suegro, se niega a actuar, es que no puede “hacer nada”, como si la salvación de Roncone estuviera en manos de alguien. ¿Qué podría hacer ella, que ni siquiera es capaz de aceptar su propia vida y siempre está anhelando lo que pudo ser y no fue, ni será?

Andrea descubre que el viejo conoce a Zambrini, el senador y dice: “Si llego a conocer esa amistad a tiempo no me hubieran robado en Villa Giulia la plaza que me correspondía (...) Tu padre querrá presentarme, ¿verdad? (Sampedro, 1998: 251)

Definitivamente, para el taoísmo la sexualidad se considera como una fuente de salud y crecimiento espiritual, algo que, desde una perspectiva menos filosófica, plantea esta novela en la figura de nuestro personaje. Explicación ésta que nos trae a la memoria la manera en que Hortensia se refiere a su amado: con ternura, con sentimiento de protección, pero también con el ardoroso deseo del contacto varonil. Hay que decir, a este respecto, que el sexo en la novela de Sampedro está reflejado explícitamente en el caso de Roncone como observador, como hombre que ama a la mujer, objeto veraz y sabio, y sutilmente en el caso de las relaciones íntimas con Hortensia, donde se hace mucho más manifiesta la presencia de la debilidad humana que genera, no una forma de lástima, sino de comprensión y cariño profundo.

Finalmente, hemos de reseñar un aspecto que consideramos interesante. Si bien Roncone ama a la mujer incondicionalmente, y es capaz de prometer amor a toda aquella que se lo merece, en ese ideal de respeto en el que se conciben sus relaciones personales, la reacción que este comportamiento conlleva, la de su sexualidad liberada, no escondida, mostrada sin tapujos y de forma orgullosa, es la de un rechazo previsto. La sociedad no acepta la libertad de un adulto al que ya se le ha arrinconado en el grupo de la *tercera edad*. No hay oportunidades para los viejos en la civilización. Así dice la hija de Hortensia cuando sabe de la situación de su madre con Roncone:

-Seré la madrina, ya que se empeñan (...) pero mi madre tiene que estar loca para ir ahora a enterrarse con un viejo en un poblacho de mala muerte sin compensación alguna (Sampedro, 1998: 293).

Otra vez la idea de la muerte asociada a la sexualidad en la vejez. En la vejez todo está muerto, todo ha desaparecido y nada, excepto el dinero, merece la pena. Si Hortensia ama, está loca; pero si ama y hay dinero que lo compense, entonces el comportamiento parece razonable. La razón de la sociedad es materialista y no entiende del espíritu del hombre. La mujer tiene las mismas limitaciones que el hombre para encontrar su centro

de gravedad. Y ella, que es tan libre como él, lo demuestra queriéndolo sin reservas y enfrentándose a la realidad del mundo que no la comprende. Los obstáculos que el autor pone frente al personaje, acrecientan su dignidad y descubren un mundo diferente y posible, un mundo de esperanza que está humanizado por el amor. En este mismo punto, cuando sobreviene la muerte del anciano, Hortensia y Andrea establecen un principio de amistad basado en el recuerdo necesario de la persona. Andrea descubre todo lo que él había estado haciendo a sus espaldas y llega a identificarse con Hortensia y a respetarla. Ella comprende enseguida su forma de actuar puesto que Andrea, ahora lo sabemos, perdió a su madre cuando solo tenía tres años. El distanciamiento que está generando en su hijo es solo una manera de responder a la falta de cariño experimentada en su infancia. El trauma crea una barrera protectora contra el sentimiento. La razón lo invade todo, no respeta los espacios del espíritu y ahoga el ser. Hortensia se compadece, en cierto modo, de Andrea pero no del viejo, que, aunque ha muerto, no se ha visto sorprendido por una muerte que le sobreviniera sino que ha convivido con ella y ha encontrado el conocimiento, el saber y la profundidad de su íntima humanidad. Su presencia solo ha dejado amor y un camino a seguir. Hortensia en su conversación, en sus muestras de cariño a Brunettino parece estar prolongando esa travesía de humanización y de naturaleza espontánea que no muere con los hombres, porque el hombre, en realidad es solo uno.

¿Sentimiento como forma de conocimiento y transformación?

La figura del niño supone un elemento transformador en el anciano, pero también un medio humano de conocimiento de sí mismo y de la realidad, sin olvidar que el personaje de la novela es alguien ligado a una naturaleza de las relaciones con el mundo que suponen una visión muy particular y, por lo tanto, cargada de limitaciones. Esta transformación vital, por consiguiente, será más pronunciada. Como hemos expresado en el epígrafe anterior, el viejo pasa de un desconocimiento absoluto del nieto, que solo le parecía “un bulto que llora” a admirarse ante su presencia y a aprehenderlo, como algo verdaderamente suyo, cuando sabe que le han puesto de nombre Brunettino, su propio nombre de guerra, que encarna una serie de pensamientos íntimos que la familia desconocía.

Por el pasillo llega un llanto infantil (...) Me gusta, piensa el viejo, así lloraría yo si alguna vez llorase (Sampedro, 1998: 24).

Esa idealización del ser que llega a la vida, que lo puede ser todo, provoca una reacción inusual en el viejo, que transforma su parecer y que altera los acontecimientos.

¡Trece meses ya! (...) Mi nieto, mi sangre, ahí, de pronto... ¿Cómo no lo supe antes?... ¡Está hermoso, ya lo creo! (...) Ahora sonrío: ¡qué carita de sinvergüenza! (Sampedro, 1998: 26)

Es un punto de vista muy interesante, por cuanto que la evolución intelectual y perceptiva del viejo surge del estímulo de la nueva vida, que se vierte a su realidad como un objeto sorprendente y cercano, a pesar de su aparente lejanía inicial. Lo emocional constituye un modo de conocimiento de sí mismo, como hemos venido diciendo, en virtud de sus capacidades modificadoras de anteriores conceptos

personales. Cuando la evolución tiene lugar es porque Roncone no está evaluando al niño, en realidad, sino a sí mismo. Sus reacciones son la respuesta a la pregunta que supone el nieto, que es una pregunta sobre el ente complejo de la realidad y la relación del yo con aquél. Por lo tanto, se trata de un autoanálisis modelizado en la figura del niño, y un replanteamiento de los órdenes de la vida, que aparecen cíclicamente desde sus orígenes. El viejo es un observador del tiempo al que ya no le preocupa el transcurrir de las horas, puesto que todo momento es una añadidura, un regalo. Y el nieto, en tal caso, es una experiencia mental que le hace redescubrir su propio nacimiento.

Aquellas personas o cosas de nuestro entorno que nos afectan con intensidad en vez de informarnos simplemente son, por lo común, nuestras propias proyecciones. Todo aquello que nos fastidia, inquieta, repugna o –en el otro extremo- nos atrae, fascina u obsesiona, es generalmente un reflejo de la sombra (Wilber, 2012: 128).

Lo que es indiscutiblemente importante es que, de un modo u otro, las formas de acceso del sujeto a la realidad, en su contexto actual, liberan los márgenes de la sentimentalidad y viceversa, pues de la emoción, como del fenómeno objetual mismo, nacen reacciones intensas y personales. La parte sensible del ser humano es fuente continua de información y de datos, en forma de signos y percepciones. Y es esta parte la que constituye el nexo palpable, la pulsión común que nos pone en relación con la humanidad del mundo, que es como la proyección que hacemos de él desde nuestra presencia activa del ser. El mundo como ontología es, en este caso, un objeto que produce estímulos, y que construye seres, del mismo modo que se deja edificar por nuestras conciencias. Pero, en el fondo, es únicamente la existencia de esas conciencias la que da las claves sobre lo que hemos llamado la verdad. El amor del viejo por su nieto es todo un ejercicio de realismo significativo, que no de realismo representativo, al sintetizar las vías de interacción entre la personalidad abierta y flexible de Roncone, con la pre-personalidad de Brunettino.

El conocimiento es una intuición creativa que descubre las formas dinámicas de la Naturaleza; y posee una intensidad y una exuberancia inseparables del placer. De hecho, la Naturaleza para Shaftesbury es en sí misma el artefacto supremo, rebosante de todas las posibilidades del ser (Eagleton, 2011: 90).

Al colocarse frente al espejo de las circunstancias evolutivas, y reflexionar acerca de sí y de su orteguiana realidad, el protagonista no se evade de la gran pregunta sobre la condición indispensable de la propiedad del yo, a la que parece aludir directamente. La cuestión del ¿Quién? es, ampliamente, la cuestión del ¿Para quién? Y lo es en la medida en que la construcción social del yo se aleja del sesgo apropiativo de lo consciente, al redimirse en el objeto del otro significativo. En la novela de Sampedro, el mundo surge de la redención de los demás, del conocimiento y la comprensión que todos tienen de todos, y el lugar que se le concede al bien público, a la verdad, a la emoción colectiva. Por esto es por lo que el viejo proyecta en el nieto todo lo que sabe y lo que adquiere en su relación con él, antes de que otros hagan el trabajo en su lugar. Tratar de apresar las reacciones del nieto es como tratar de evitarle el mal de lo social, que para reconciliarse necesita destruirse previamente.

Toda la estética modernista, más o menos influenciada por el psicoanálisis, no hace otra cosa que agotar hasta el infinito la célebre frase de Rimbaud, Je est un autre, “yo es otro” (célebre también, y con toda justicia, por su extrema radicalidad), constatando la fragmentación de un yo escindido en roles, requerimientos y pulsiones, y deconstruyendo la correspondencia que el siglo diecinueve había creado entre vida y obras (ya Nietzsche afirmaba: “Una cosa soy yo; otra cosa son mis escritos”; su estética fisiológica se basaba en la ocultación del yo en la obra) (Fusillo, 2012: 140).

Y, por supuesto, el yo conlleva unos hábitos, unos comportamientos y unas normas de interrelación social y personal. El viejo se reedifica en el discurso de las maneras, de los principios y de los hábitos, transmitiendo al niño, en sus conversaciones íntimas, monologadas como eco de una conciencia solitariamente activa, hechos y paradigmas, ejemplos e instrumentos sociales. El niño crece y ha de saber cómo hacerlo, quiénes son los demás, para saber quién es él, y cómo reconocerse. De esta manera, la construcción del yo es una habitual esencia de acciones y reacciones, una colección de modelos del costumbrismo humano interpretados desde la historia personal y la memorística emocional.

The importance of what we term “communication” lies in the fact that it provides a form of behavior in which the organism or the individual may become an object to himself (Mead, George H., 1972: 138).

En este caso el tiempo no ha servido para acumular una experiencia, una enseñanza, para apropiarse de él sino que ha supuesto una pérdida del espacio natural. La intervención de otras personas, Renato y Andrea, los padres del niño, han sustraído ese acontecimiento de su línea vital. Ese distanciamiento entre hijo y padre es aquí donde se hace más patente. Ha pasado más de un año desde que su nieto existe y, sin embargo, no ha podido verlo, o no ha querido, no se explica en la novela, lo que refleja que la familia, el concepto de unión genética en el tiempo, se ha disuelto en cierto modo y será Brunettino el que, saltándose una generación, volverá a conciliar la experiencia vital continuada entre los seres vivos de un mismo árbol genealógico.

Dice Lucrecio:

*Y nadie piense que nacer pudiera
el sentimiento de lo no sensible
por alguna mudanza que se hace,
como del animal en la nacencia
antes que salga fuera, pues más claro
vemos que la radiante luz del día
que no se verifica nacimiento,
sino después de formación interna,
ni se cumple en el ser mudanza alguna
sin una asociación antecedente.
De modo que no existe sentimiento
antes que el animal formado sea* (Lucrecio, 1995: 174).

Por tanto, y en conexión con Lucrecio, esa masa de carne que llora, que pide comer, que lleva una sangre común pero que no piensa con claridad aún, debe forjar el sentimiento y la conexión íntima a través del saber común, que es el que forma al hombre. Y como el contexto espacial en el que Roncone se halla, en casa de su hijo y nuera, no es el más adecuado para la expresión de la libertad humana y de los valores naturales que él propugna, desde sus principios y desde su mundo que los encierra, se propone, como

tarea principal del tiempo que le queda por vivir, el hacer de su nieto una prolongación de sí mismo y sus saber, y no únicamente una coincidencia de nombres. Así, cuando recibe la noticia de que Cantanotte está peor, se regocija y quiere celebrarlo con vino, y le dice a su nieto:

¡Subiremos a la montaña y conocerás a todos los buenos: Sareno, Picolitti, Zampa..., hombres de verdad! ¡Y tú serás como ellos! Ellos ya están muertos, pero él vive ahora fuera del tiempo (Sampedro, 1998: 117).

El niño no contiene *historia*, lo hemos dicho, todo en él es futuro, es potencialidad. Pero el tiempo futuro no existe, ni siquiera el presente, somos *pasado*. Por eso el niño vive fuera del tiempo, es ajeno a él y puede ir adquiriendo su propia *historia* donde el anciano va a jugar un papel fundamental.

Aparte de esto, se produce una inversión de los valores del anciano. Para poder admitir al niño como suyo y transmitirle sus principios e ideas debe asumir una serie de condicionantes que tienen su origen en el niño, que es el que marca los límites de esa progresión. La relación entre ambos, por tanto, está marcada por el ritmo que el niño imprime en la misma, a medida que se va familiarizando con las actitudes de su abuelo, y éste trata de agradar al nieto conforme observa sus reacciones. Ese intercambio se origina en el niño y no en la voluntad de Roncone. Dice a este respecto Edmund Burke:

Hay una gran diferencia entre la admiración y el amor. Lo sublime, que es la causa primera, siempre trata de objetos grandes y terribles; lo otro, de las cosas pequeñas y placenteras. Nos sometemos a lo que admiramos, pero amamos lo que se nos somete; en un caso nos vemos obligados a condescender y en el otro se nos halaga para ello (Burke, 1995: 84).

Roncone ama a su nieto, que es su sangre, que es parte de sí y que, además, le ofrece un motivo para seguir vivo. Sin embargo, ¿qué razón tendría el niño para quererle? El comportamiento del anciano, cada vez más pendiente del nieto y cada vez más acorde a su forma de actuar, se gana el amor del niño, que no tardará en identificarlo, también, como su familia. Burke nos descubre también otro aspecto interesante en el mismo ensayo:

La primera y más simple de las emociones que descubrimos en el entendimiento humano es la Curiosidad. Por Curiosidad entiendo cualquier deseo o placer, que experimentamos en relación a la novedad (Burke, 1995: 23).

Y esa curiosidad será un elemento imprescindible en la feminización del viejo. El secreto del mundo está en la mujer. Las mujeres son las únicas que han ofrecido respuestas a Roncone a través de su existencia. Los hombres pueden ser buenos o malos, ofrecer ejemplos positivos o negativos para el comportamiento y la moralidad, pero son las mujeres las que nos dan la verdad. Por eso para poder llegar al corazón de su nieto necesita ir adaptando sus puntos de vista, acercándose al concepto de maternidad que ahora va a desplegar con el niño. En ocasiones, llega a alguna conclusión exagerada a ese respecto:

No nos da más que una vida, no acertó a darnos tetas a los hombres... Porque abajo bien provistos y arriba con tetas... ¡Los niños serían felices! (Sampedro, 1998: 235)

Otra vez el recurso al humor para el tema sexual. Roncone no reniega de su condición de hombre, pero anhela el poder de la maternidad y ahora que se le ofrece la oportunidad de ejercerla, siente que su acción solo puede ser un sucedáneo de lo auténticamente natural y genético. Todo su amor se pone al servicio de esa acción que solo puede imitar. El anhelo que demuestra en esta frase es una expresión de que el hombre, en realidad, sufre de amputación en una parte fundamental de la creación que solo permanece en el ser de la mujer. Y a tal punto llega ese compromiso, esa cercanía de la relación con el nieto, que llega a decir en un momento dado:

-¿Cómo hace usted la compra? ¿Vive solo?

-¡No, vivo con mi nieto! ¡Bueno, y sus padres! (Sampedro, 1998: 35)

Lo realmente crucial, lo que marca la vida en Milán del viejo no es su propio hijo, como vemos, sino el descubrimiento, la novedad, de la vida que proviene de él y que de él se ha de proyectar, al fin. Por eso entendemos perfectamente el esfuerzo de adaptación que humaniza al hombre, que lo feminiza. En palabras de Ramón Sibiuda:

En efecto, el amor tiene fuerza y virtud para unir, cambiar, convertir y transformar. Y ésta es su propia naturaleza y su condición indispensable. Y por eso une al amante con la cosa amada, y lo transforma de su ser, y convierte y cambia al amante en la cosa amada (Sibiuda, 1995: 76).

Y ésa, claro está, es la natural correspondencia entre los seres que se identifican. El viejo se ve en los comportamientos del niño y lo manifiesta con algarabía, sin que podamos deducir si es él el que influye en esos comportamientos o si es la condición del niño la que le lleva a identificarse con su ser original.

Eso, así, ¿ves cómo aprendes? Así, a golpes y a caricias... Así somos los hombres: duros y amantes... (Sampedro, 1998: 45)

En cualquier caso, el viejo siente la necesidad de que el niño incorpore a su ser el rasgo familiar, le incorpore a él y lo que significa. Siente que se muere, que desaparecerá y que el tiempo no le permitirá observar la evolución de su nieto. Esa desesperación se transforma en una defensa de los hechos que involucran la memoria y la sangre, como símbolo de todos los que, antes que él, vivieron. No solo es la familia consanguínea, es la familia del hombre y de sus valores. Por eso responde exaltado a las imposiciones de la nuera:

-Esas costumbres ya pasaron!

-Ya. ¿Y también pasó la de ponerles juguetes a los niños?

-¿En Difuntos? ¡A quién se le ocurre semejante cosa!

-¿Rarezas? Lo raro son los Reyes o el Noel ése; ¿qué tienen que ver ellos con los niños? Además, ¡son mentira! En cambio los difuntos son verdad, son nuestros...

(Sampedro, 1998: 66)

No puedo dejar de pensar que hay aquí una alusión indirecta del anciano a su nuera. Parece querer decirle que su falta de comprensión está alejando a un ser como él, que representa a la auténtica familia, de su nieto, que significa la continuación de la estirpe. Andrea, para el viejo, no tiene derecho a invocar razones artificiales para cambiar el orden de las cosas. El orden ya lo ha establecido la naturaleza: “son nuestros”, dice. Lo *nuestro*, los seres queridos, los difuntos, el pasado que ha quedado atrás pero que deja

una huella indeleble en nosotros, que vamos actualizando en el presente actual con cada gesto (que tiene una reminiscencia) o con cada palabra, que contiene en sí la historia de la humanidad, no pueden ser subvertidos por el racionalismo moderno o por argumentos ajenos a esa naturaleza. Las costumbres que pervierten ese orden son costumbres deshumanizadoras, parece decirnos Roncone con una exclamación justificada.

Mientras el anciano imagina el futuro que, con toda seguridad, tendrá el niño. Es decir, el futuro que habrá de repetir las acciones del pasado y que le conectarán con su ser íntimo:

Esos puñitos, esos deditos, ¡cómo serán cuando derriben a un rival, cuando acaricien unos pechos jóvenes...! (Sampedro, 1998: 109)

El nieto le corresponde con muestras físicas en las que parece querer agradecer a su abuelo, en una conexión contextual y comunicativa que nos remite a los instintos más primigenios, los más auténticos:

¡tan pequeñito, y se te pone como mi meñique! (Sampedro, 1998: 110)

Por último, queremos cerrar este análisis ilustrando lo que estamos diciendo. La sangre llama a la sangre. El hombre no puede huir indefinidamente de su propia naturaleza. Puede que no se dé cuenta de ello, como Andrea que está continuamente rechazando la razón de ser de su suegro, pero Renato, el hijo alienado, comprenderá perfectamente de qué se trata, a pesar de todo. Y así lo reconoce:

Milán le civiliza, comentó Andrea pocas noches atrás. Pero Renato sabe: no es Milán, sino el niño; Brunettino transforma a su abuelo (Sampedro, 1998: 121).

Además, Renato va descubriendo que su presencia le hace recuperar todo aquello que había perdido y que, de algún modo, ansía volver a tener. Sabe que hay cosas que no podrá llegar a cambiar, pero la presencia de su padre en Milán, ha trastocado su monotonía y supone un punto de vista que, poco a poco, va comiéndole el terreno a lo que su mujer, Andrea, ha ido inoculando en él desde su matrimonio, confiriéndole una

personalidad irreconocible que él ha aceptado como orden de los acontecimientos ineludibles. La visión de su padre le reconforta y la trae la paz de la conciencia:

¿Por qué no nos comprendemos, padre, si yo le quiero?... Pero esta noche, al menos, habitamos el mismo país; estamos juntos (Sampedro, 1998: 123).

Hay una capacidad indestructible del amor para crear espacios únicos, diferentes y aislados de la realidad. Hijo y padre conviven, en una noche, en un lugar donde no existe la deshumanización, donde solo son lo que son, están juntos y son felices. Renato no puede cambiar, a pesar de su mujer, lo que es. Esa íntima unión es la que da lugar a la vida, la que conecta al hombre con otros hombres, que son él mismo, y que lo proyecta hacia el futuro a través de la línea inefable del tiempo.

Ellos tres: raíz, tronco y flor del árbol Roncone.
¡Grande, la vida! (Sampedro, 1998: 124)

La desaparición final del viejo, en la escena de la muerte en la que participa el niño, es, a mi modo de ver, excesivamente dramática y clásica pero convoca al recuerdo de la figura escultórica de los etruscos pues, al fin, Salvatore Roncone morirá pleno en su felicidad, pleno en su vida, a los ojos y con la compañía de quien es parte de él mismo. Nos queda la sensación, como lectores, de que hemos asistido a la humanización del mundo a través del personaje y de que toda su trayectoria vital no ha sido en vano. No es que el niño haya aprendido los conocimientos del abuelo, es que la casa donde vive y el entorno que le rodea se han impregnado de la lección vital que ha dejado a su paso. Esta labor, no obstante conviene a la humanidad, no a un solo hombre, no a una sola familia. La sonrisa de Roncone es la misma sonrisa de los etruscos que ha sido el resultado de la acción de los hombres durante muchos siglos. En el pasado y en el futuro la naturaleza y el hombre pueden seguir estando conectados con voluntad, y eso es lo que nos explica esta novela.

ACTIVIDADES PARA EL AULA

Para la aplicación de este estudio de *La sonrisa etrusca*, de José Luis Sampedro, vamos a suponer un aula de 3º de la ESO, y un grupo de 25 alumnos. En este caso, y tras hacer una introducción histórica lo más somera y resumida posible, vamos a construir el análisis crítico de la obra a partir del trabajo colectivo de los alumnos, supervisados entre ellos y con el profesor, respondiendo, como horizonte de expectativas del mismo, a un listado que, previamente habrá de elaborar, para sí, sobre principales asuntos derivados de la lectura de esta novela (o de otras). Este listado servirá de guía para ir centrando los temas de discusión. En nuestro caso, proponemos una lista de 9 puntos fundamentales a tratar:

- 1- El papel de la novela en la sociedad moderna.
- 2- El choque generacional.
- 3- La visión de la cultura cotidiana.
- 4- La incomunicación producida por la diferencia lingüística.
- 5- La enfermedad y la muerte: desafío a la razón del hombre.
- 6- Consideración de la vejez como elemento social.
- 7- El amor en la edad tardía. Sexo en la vejez.
- 8- Infancia y vejez: un lenguaje común.
- 9- La deshumanización en la ciudad moderna.

Toda actividad tendrá como principal objetivo la construcción, por parte del alumnado, de los elementos teóricos que darán respuesta a las preguntas planteadas en la tarea, desde un punto de vista crítico.

Actividad 1. Distribución de tareas.

Objetivos: Distribución del aula en grupos TEI y de tareas a realizar por los mismos.

Contenidos: Temario de la novela a estudiar.

Desarrollo:

- Para un aula de 25 alumnos, creamos 5 grupos de 5 alumnos cada uno. En cada grupo se establece, elegido por el profesor, un TEI (Tutor entre iguales), al que se le asignan las tareas de supervisión y responsabilidad con respecto al trabajo del grupo. El TEI se encargará de exponer los resultados del trabajo y de responder a cuantas cuestiones se planteen, en representación del grupo.

- Se distribuyen los capítulos de la novela entre los grupos existentes, para realizar una lectura colectiva. Una vez trabajados los capítulos, cada grupo expondrá en clase un resumen sinóptico-argumental sobre los mismos. El resto de grupos, durante la lectura pública, tomará notas para extraer y proponer aquellos asuntos fundamentales que se derivan de esa parte de la novela.

Actividad 2. Análisis de los puntos extraídos.

Objetivos: Análisis crítico de los temas.

Contenidos: Listado de temas propuestos por los grupos de trabajo.

Desarrollo:

- Los temas propuestos por los grupos, tras el resumen argumental de la novela, han de coincidir, más o menos, con el modelo que propone el maestro, y que no ha sido hecho público, puesto que sirve de base de trabajo para éste.

- Los temas propuestos se distribuyen entre los grupos, para que éstos establezcan sus líneas maestras de discusión. Cada grupo, por lo tanto, con la supervisión del TEI, establecerá una lista de preguntas esenciales que analicen el tema asignado. Esta lista

será la que, una vez discutida públicamente, servirá de base a la siguiente fase de la actividad.

Actividad 3. Exposición y evaluación de las preguntas.

Objetivos: Proponer una lista de respuestas sobre preguntas esenciales planteadas, resolviendo problemas conceptuales generales.

Contenidos: Listado definitivo de preguntas esenciales por cada tema propuesto.

Desarrollo:

- En clase, cada grupo irá exponiendo su listado de preguntas, por turnos, y los grupos restantes irán trabajándolas, en cortos espacios de tiempo, y proponiendo un listado, a su vez, de respuestas complementarias, que serán evaluadas conjuntamente y acordadas por todos los grupos para establecer una lista final de respuestas.

Actividad 4. Análisis conceptual.

Objetivos: Establecer una lista de palabras-clave significativas del texto.

Contenidos: Resultados de comprensión de las actividades anteriores.

Desarrollo:

- Cada grupo establecerá una lista de palabras-clave del texto, que resuman el significado de los asuntos tratados en la obra, con máximo de 10 palabras por grupo.

- Se trabajarán y se expondrán en clase, y se debatirá sobre ellas, su nivel de actualidad y su presencia significativa en el orden social presente.

- Se propondrá, por consenso, un listado definitivo de hasta 10 palabras-clave significativas del texto.

Actividad 5. Información adicional.

Objetivos: Desarrollar criterios de búsqueda de información.

Contenidos: Disponibles en bibliotecas e Internet.

Desarrollo:

- El profesor ha de explicar, previamente, determinados criterios básicos de búsqueda de información, para seleccionar aquella que sea relevante, pertinente y precisa, y que aporte un valor añadido al trabajo analítico realizado por los alumnos. Explicar los pros y contras de Internet y el modo correcto de utilización de la red.
- Cada grupo buscará y propondrá, en horario extraescolar, una lista de 5 ítems de información crítica referida a la obra estudiada, o que dé información relevante sobre la misma.
- Cada grupo, además, propondrá una lista de 5 ítems de información relevante sobre alguno de los puntos resumidos en la lista de palabras-clave.
- Al final, se establecerá una bibliografía conjunta, una recopilación de artículos y webgrafía sobre el tema.

Actividad 6. Elaboración del artículo final.

Objetivos: Redacción de un informe completo del trabajo realizado.

Contenidos: Resultados obtenidos de las diferentes actividades anteriores.

Desarrollo:

- Entre todos los grupos se redactará un artículo final, que resumirá el trabajo de análisis crítico de la novela hecho por los alumnos.
- Distribuir las partes de la redacción entre los grupos.
- Supervisar, por parte de los TEI y del profesor, los aspectos formales de la redacción, así como los parámetros de presentación exigidos.
- Corregir, en clase, los resultados de lo redactado.
- Compilar todos las partes presentadas, y corregidas, por los grupos.
- Finalmente, el trabajo, una vez revisado, se compila en un fichero .pdf y se envía a las direcciones de los correos electrónicos de los alumnos o, en su caso, se entrega

personalmente en papel, para que todos dispongan de un ejemplar de su trabajo completo. En dicho trabajo se podrán incluir cuantas propuestas sean procedentes: mapas conceptuales, esquemas o presentaciones gráficas.

Actividad 7. Evaluación de los TEI.

Objetivos: Evaluar la metodología grupal.

Contenidos: Serán elaborados por los alumnos.

Desarrollo:

- Los grupos reciben dos cuestionarios: uno para los TEI y, otro, para el resto de los integrantes. Ambos contienen las mismas preguntas.

- Exposición en común de los resultados: uno para los TEI y otro, para el resto de los integrantes.

- Propuestas de mejora: cada grupo propondrá una lista de mejoras para el establecimiento de un manual de uso, que será aplicable a esta metodología en otras actividades y materias, como información relevante del profesor.

El cuestionario tendrá el siguiente formato:

CUESTIONARIO PARA LOS GRUPOS TEI	
PREGUNTA 1	¿Qué ha sido lo peor de la actividad?
PREGUNTA 2	¿Qué ha sido lo mejor de la actividad?
PREGUNTA 3	Señala 5 funciones destacadas de tu papel en la actividad.
PREGUNTA 4	Puntúa de 0 a 5, de menor a mayor, el grado de <u>cooperación</u> de tu grupo/TEI
PREGUNTA 5	Puntúa de 0 a 5, de menor a mayor, el grado de <u>responsabilidad</u> de tu grupo/TEI
PREGUNTA 6	Puntúa de 0 a 5, de menor a mayor, el grado de <u>trabajo</u> de tu grupo/TEI
PREGUNTA 7	Describe las principales dificultades de la actividad.
PREGUNTA 8	Puntúa de 0 a 5, de menor a mayor, tu trabajo.
PREGUNTA 9	Puntúa de 0 a 5, de menor a mayor, a tu grupo/TEI
PREGUNTA 10	¿Qué has aprendido?

PROYECTO DE WEBQUEST.

LA SONRISA ETRUSCA: LA OTRA NOVELA.

¿QUIÉNES SON LOS ETRUSCOS?

Vamos a aprender quiénes son los Etruscos, de dónde proceden, cuál es su historia y qué papel juegan en el desarrollo de las civilizaciones europeas.

Aprenderemos, también cuáles son sus principales símbolos, características sociales y elementos significativos.



¡ÉCHALE UN VISTAZO!

EL ARTE ETRUSCO.

Tal vez te interese ver los diferentes ejemplos de manifestaciones artísticas que dejó este pueblo. Te van a sorprender.



AUDIOLIBRO.

Aquí tienes la posibilidad de revisar el texto de José Luis Sampedro, pero esta vez a través de la literatura oral. ¿Te apetece que te cuenten un cuento? ¡ATRÉVETE A IMAGINARLO!



JOSÉ LUIS SAMPEDRO: UN HOMBRE EXTRAORDINARIO.

Toda una vida por descubrir. No se puede resumir una existencia humana en unas pocas palabras, pero tal vez esta información te ayude a tener una visión general del que fue un escritor maravilloso y un hombre comprometido y honorable. Para que lo admires y lo recuerdes siempre. MERECE LA PENA. Su obra y su vida en un ¡clic!



¡HAGAMOS TURISMO!

Conoce la tierra del viejo Roncone, la Calabria, y la ciudad donde se desarrolla la acción. Un vistazo a la cosmopolita Milán.

¡Cómo nos gusta viajar!



CALABRIA

MILÁN



ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

1. LECTURA DRAMATIZADA

Formar cuatro grupos. Hacer una lectura dramatizada. Cada grupo ha de modificar la acción y el final, y acortar la representación, adaptándola a una duración aproximada de 25 minutos, para que en dos clases puedan actuar todos. El argumento, por tanto, habrá que condensarlo.

2. INTERCONECTADOS

Para el desarrollo de las actividades y del tema, habrá de establecerse una plataforma digital (tipo Whatsapp) o un grupo de red social, donde los alumnos y el profesor puedan intercambiar toda la información y las dudas en tiempo real, así como establecer preguntas básicas para ir desarrollando un diálogo interactivo. Esta actividad

debe ser previa a las demás, de forma que vaya condicionando el calendario y la información que ha de desarrollarse, posteriormente, en clase.

3. ARTÍCULO

Con el lema “La vejez en el siglo XXI”, los alumnos escribirán un artículo en el que pongan de manifiesto cuál es la significación de la vejez para ellos, que pertenecen a una generación y a un mundo distinto del de Roncone. ¿Cómo nos vemos cuando envejecemos? Hacer un retrato descriptivo imaginándonos como personas mayores. ¿Quiénes somos? ¿Cuáles son nuestras inquietudes, nuestros problemas? ¿Qué queremos de la vida?

4. DEBATE

Como consecuencia de la exposición de estos artículos, se establecerá un debate colectivo acerca de la visión actual de la vejez en España. Establecer criterios e ideas y consolidarlos argumentalmente en la pizarra. El esquema final habrá de ser consensuado entre todos, llegando a una conclusión explícita y a preguntas-clave.

5. LOS CONFERENCIANTES

Se forman 4 grupos. Cada uno de ellos ha de hacer una propuesta documental-expositiva sobre los siguientes temas:

- Historia de los Etruscos.
- Arte etrusco.
- La sociedad etrusca.
- España en la época de los etruscos.

Se trata de que aporten todo tipo de documentación gráfica, así como del uso de espacios y herramientas tecnológicas y todos los elementos que enriquezcan la presentación.

6. CONCURSO

Se realizará en el formato pregunta-respuesta. Se forman tres grupos en el aula. El mecanismo de juego será el siguiente:

1- Se realiza una pregunta a la clase, basada en aspectos de la novela estudiada, con tres posibles respuestas.

2- El equipo cuyo líder levante antes la mano tiene que contestar. Si falla la respuesta, hay rebote, y contestará el segundo.

3- Si la respuesta es correcta, entonces ha de elegir, para una segunda pregunta, entre un tema de cultura general u otra relacionada con los Etruscos.

4- Si la primera respuesta es correcta y la segunda es incorrecta, el equipo en cuestión suma un punto. Si las dos respuestas son correctas, el equipo suma dos puntos.

De 15 primeras-preguntas realizadas han de haberse contestado, al menos, 10 correctamente, en las dos primeras opciones de contestación. Si esto es así, todos los grupos sumarán a la nota final del tema, según su clasificación: Primer clasificado=1 punto; Segundo clasificado=0'5 puntos; Tercer clasificado=0'25 puntos.

7. ¿QUÉ HUBIERA PASADO SI...?

Los alumnos han de contestar a las siguientes preguntas, razonando las respuestas. ¿Qué hubiera pasado si...?:

- Si Roncone no estuviera enfermo.
- Si Brunettino no existiese.
- Si fueran el hijo y su nuera los que viajaran a Calabria, porque se hubiesen quedado sin trabajo.

Además, los alumnos han de ofrecer otras posibilidades al argumento de la novela, reinventando las acciones y el curso de los acontecimientos y posicionando a los protagonistas, en tales casos.

8. MICRORRELATO

Escribir un texto literario de no más de 300 caracteres sobre la vejez. Los 5 mejores serán votados en el grupo de whatsapp y obtendrán 0,5 puntos extra para la nota del tema.

9. LA BOLA DE CRISTAL

Una vez escaneadas partes del libro, se ofrecen a los alumnos para que realicen predicciones sobre la posible continuación de esa parte de la historia que se les ha mostrado. Se hará con diferentes secciones del libro.

Este ejercicio debería realizarse previamente a la lectura de la obra por parte de los alumnos, para evitar posibles contaminaciones de las ideas espontáneas que puedan surgir.

10. MAPA CONCEPTUAL

Una vez que los alumnos hayan revisado la obra a estudiar, entre todos han de elaborar un mapa conceptual o un esquema general de los personajes y la acción, con flujos que indiquen el movimiento de las ideas y de los protagonistas, en el espacio y en los esquemas personales mostrados.

11. CUÉNTAME UN CUENTO...Y VERÁS QUÉ CONTENTO

Dividir el texto entre cuatro grupos de alumnos. Cada uno de ellos ha de organizarse, de modo que, entre todos, han de grabar la lectura del texto con sus propias voces. Al final, obtendremos el texto completo de José Luis Sampedro en las voces de todos los alumnos. Esta lectura ha de tener cierta dramatización, por lo que se trabajarán en clase aspectos como la entonación y la disposición de ánimo en cada parte de la evolución literaria del texto y la acción. El fichero de sonido final ha de servir para el resto de los cursos y debe quedar en el fondo documental del centro, de acceso libre en un espacio virtual determinado. Proponemos la Webquest como ese espacio.

12. ESTE DOMINGO, EN LOS MEJORES CINES...

Se propone que los alumnos hagan, por grupos, un video-clip sinopsis del argumento de la novela, presentando la acción y haciendo atractiva su lectura. Los videos se pueden grabar con la tecnología móvil actual y presentar en ficheros de video de formato estandarizado, para que todo el mundo pueda acceder a él y para que podamos verlo en clase en la pizarra digital. Cada grupo tendrá libertad creativa y se

valorará el guion, que habrá de ser presentado también, la estructura de trabajo, los esquemas de tiempos de grabación, así como la intencionalidad, el esfuerzo y todos los elementos visuales que se produzcan.

13. SOBRE LA WEBQUEST

Éste debe ser el espacio para abrir un apartado llamado “creaciones”, donde los alumnos pueden colgar enlaces a los diferentes trabajos realizados, con el fin de que puedan ser compartidos por el resto de los alumnos y el centro, en general. El criterio de exposición debe ser: primero, los trabajos premiados; finalmente, los trabajos que el equipo docente considere suficientemente atractivos. Los trabajos que no cumplan un mínimo de calidad, no serán valorados y quedarán fuera del espacio virtual.

FICHAS DE TRABAJO

FICHA 1: ¿Qué es?



Progreso

Unidad

Comunidad

Información

Sociedad

Comunicación

Soledad

Orden

Caos

Actividad:

Escribir un párrafo donde se reflejen las impresiones que se deducen del visionado de la foto, usando algunas de las palabras propuestas y añadiendo otras.



Libertad

Paz

Sosiego

Felicidad

Aislamiento

Desconexión

Rural

Dureza

Lento

Actividad:

Escribir un párrafo donde se reflejen las impresiones que se deducen del visionado de la foto, usando algunas de las palabras propuestas y añadiendo otras.

FICHA 2: ¿A quién ves?



designed by freepik.com

Actividad: DISEÑAR UNA PERSONALIDAD

Asignar 5 rasgos a una persona de entre los siguientes:

Bondad Inteligencia Perspicacia Independencia Solidaridad
Creatividad Disciplina Organización Vehemencia Fuerza
Sensibilidad Tranquilidad Constancia Habilidad Imaginación
Tozudez Fidelidad Honradez Honestidad

¿Cómo definirías la persona que acabas de diseñar?

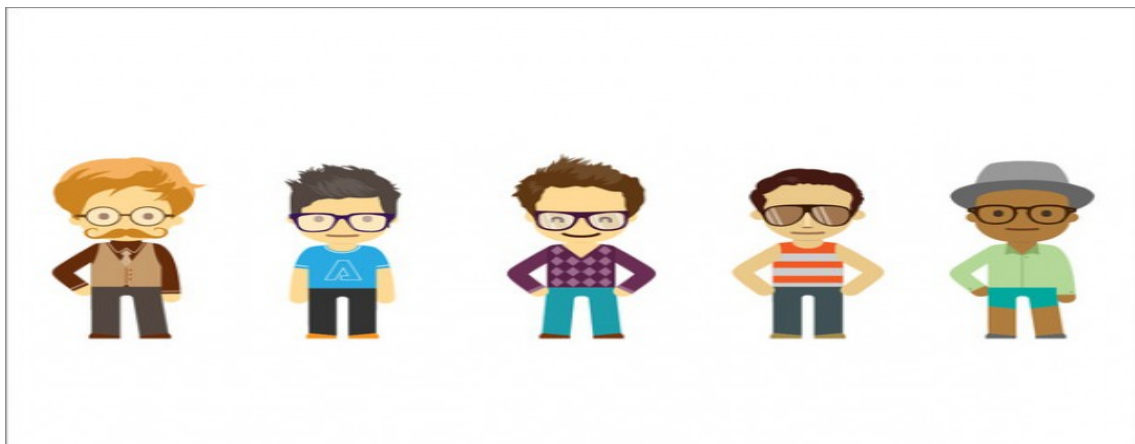
FICHA 3: ¿Cómo lo ves?

Según la personalidad diseñada en la Ficha 2, ¿cómo se comportará el individuo respecto a...?

El trabajo / área profesional



El área personal



El área social



ACTIVIDAD: DEFINIR SU PERSONALIDAD EN CADA ÁREA.

FICHA 4: ¿Quién es?

Hablando acerca de Roncone, el protagonista de la novela.

ACTIVIDAD: Definir su personalidad en sus relaciones con

Su nuera

Su nieto

Su hijo

Hortensia

Poner tres adjetivos en cada espacio.

FICHA 5: ¿Cómo sería?

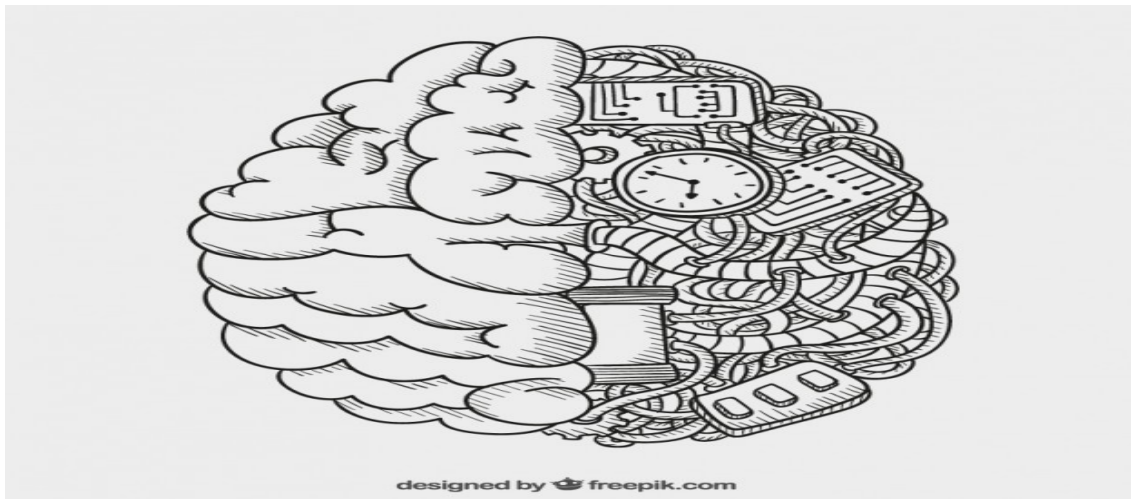


ACTIVIDAD: Crea de nuevo el personaje de la nuera de Roncone.

Defínela física y personalmente.

Describe cómo te gustaría que fuese y por qué.

FICHA 6: LA MEMORIA



ACTIVIDAD:

Escoge 5 objetos que sean claves en tu memoria (actual o pasada) y coloca junto a ellos una palabra que defina el recuerdo asociado a ese objeto, y otra que defina el sentimiento que provoca en ti. Sigue el esquema:

OBJETO -- CLAVE -- SENTIMIENTO ASOCIADO

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- BAIZ QUEVEDO, Frank: “Del papel a la luz: personaje literario y personaje fílmico”. *El personaje y el texto en el cine y la literatura*, pág. 4-8. Disponible en www.lapaginadelguion.org
- BAJTIN, Mijail M. (1989): “Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, pág. 237-409.
- BERGSON, Henry (1994): *Memoria y vida*, Barcelona, Altaya.
- BOBES NAVES, María del Carmen: *Retórica del personaje novelesco*, Universidad de Oviedo. Disponible en www.cervantesvirtual.com. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pág. 3-7.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1993): *La novela*, Madrid, Editorial Síntesis.
- BURKE, Edmund (1995): *De lo sublime y lo bello*, Barcelona, Altaya.
- DE AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (2001): *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.
- DE CASTRO, Isabel y MONTEJO, Lucía (1990): *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, Madrid, UNED.
- DE JUAN GINÉS, Luis Javier (2004): *El espacio en la novela española contemporánea*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Antonio Garrido Domínguez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Dpto. de Filología Española.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2001): *Estudios de teoría literaria*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2009): *Teoría de la literatura*, Madrid, Editorial Ramón Universitaria Ramón Areces.
- DUQUE, Daniel (1995): *De lo sublime y lo bello*, Barcelona, Altaya.
- EAGLETON, Terry (2011): *La estética como ideología*, Madrid, Trotta.

- FREUD, Sigmund (1983): *Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica*, Madrid, Alianza Editorial.
- FUSILLO, Massimo (2012): *Estética de la literatura*, Madrid, La balsa de la Medusa.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2008): *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis.
- HIDALGO, José Luis (1966): *Los muertos*, Madrid, Taurus.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1994): *Antropología estructural*, Barcelona, Ediciones Altaya, S.A.
- LEYVA, Gustavo (2003): *Política, identidad y narración*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- LLEDÓ, Emilio (2011): *El silencio de la escritura*, Barcelona, Seix Barral.
- LODGE, David (1992): *El arte de la ficción*, Barcelona, Ediciones Península.
- LUCRECIO (1995): *De la naturaleza de las cosas*, Barcelona, Altaya.
- MAESTRO, Jesús G.: *Semiología del personaje literario*, Vigo, Universidad de Vigo, AO XLIV-XLV.
- MARX, Karl (1993): *Manuscritos*, Barcelona, Ediciones Altaya, S.A.
- MEAD, George H. (1972): *Mind, Self, and Society. From the standpoint of a social behaviorist*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- MEAD, Margaret (1994): *Sexo y temperamento*, Barcelona, Ediciones Altaya, S.A.
- MENKE, Christoph (1997): *La soberanía del arte*, Madrid, Visor.
- MILLÁN JIMÉNEZ, María Clementa (2011): *Textos literarios contemporáneos: literatura española de los siglos XX y XXI*, Madrid, UNED, Ramón Areces.
- RICOEUR, Paul (2001): *La metáfora viva*, Madrid, Trotta.
- ROMERA CASTILLO, GUTIÉRREZ CARBAJO y GARCÍA PAJE (1996): *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros.
- RUSSELL, Bertrand (1967): *Realidad y ficción*, Madrid, Aguilar.

- RYAN, Michael (2002): *Teoría literaria. Una introducción práctica*, Madrid, Alianza.
- SÁBATO, Ernesto (2011): *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral.
- SÁNCHEZ ALONSO, Fernando (1998): *Teoría del personaje narrativo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- SIBIUDA, Ramón (1995): *Tratado del amor de las criaturas*, Barcelona, Ediciones Altaya, S.A.
- TIZÓN, Jorge L.(2004): *Pérdida, pena, duelo: vivencias, investigación y asistencia*, Barcelona, Fundació Vidal i Barraquer, Paidós, Colección “Temas de salud mental”.
- VALLES CALATRAVA, José R. (2002): *Diccionario de Teoría de la Narrativa*, Granada, Alhulia.
- VARIOS (1997): *Homenaje al profesor A. Roldán Pérez*, vol. I, 80-85, Murcia, Universidad de Murcia.
- VICENTE GÓMEZ, Francisco (2007-2008): *Tiempo y espacio en la novela contemporánea*, Murcia, Universidad de Murcia, Estudios Románicos, pp. 1029-1034.
- VILLANUEVA, Darío (1994): *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos.
- WHARTON, Edith (2011): *Escribir ficción*, Madrid, Páginas de Espuma.
- WILBER, Ken (2012): *La conciencia sin fronteras*, Barcelona, Kairós.

SOBRE EL AUTOR Y SU OBRA

- GÓMEZ CORNEJO, Pedro (1994): *Trece fragmentos para una observación. La sonrisa etrusca*, de José Luis Sampedro, Área 3, nº 1, Julio-Diciembre, pág. 1-3.
- GOYTISOLO, Juan (2016): *La condición humana*, Madrid, Diario El País, Domingo 10 de Abril de 2016.

- LÓPEZ HERRERA, Francisco: *La sonrisa etrusca o la profunda ternura de Sampedro*, en Fernández Jiménez, Labrador Herraiz y Teresa Valdivieso (1990): *Estudios en homenaje a Enrique Ruíz-Fornells*, Erie (Pennsylvania), Aldeeu.
- LUCAS, Olga (2016): *Diccionario Sampedro*, Barcelona, Debate.
- MARTÍN MARTÍN, Francisco (2007): *José Luis Sampedro. Palabras y memorias de un escritor*, La Coruña, Netbiblo.
- MORENO MARTÍNEZ, Matilde (2002): *José Luis Sampedro: literatura y plenitud*, Málaga, Ágora.
- NÒRIA JOVÉ, Montserrat (1998): *Octubre, Octubre. Introducción a la novelística de José Luis Sampedro*, Lleida, Universitat de Lleida, Servei de Publicacions.
- QUIROGA CLÉRIGO, Manuel (2014): *Estamos ante el final de una cultura, conversación con J. L. Sampedro*, Almenara nº 6, pág. 3-7.
- PALACIOS, Gloria (1996): *José Luis Sampedro. La escritura necesaria*, Madrid, Siruela.
- PERE TOBARUELA y TORT DONADA (2001): *José Luis Sampedro, la palabra en el tiempo*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Biblio 3W, vol. VI, nº 330.
- SAMPEDRO, José Luis (1998): *La sonrisa etrusca*, Barcelona, Círculo de Lectores, S.A.
- SAMPEDRO, José Luis (2007): *Escribir es vivir*, Barcelona, Debolsillo.
- SAMPEDRO, José Luis: “La semilla de ‘La sonrisa etrusca’”, en Revista El Ciervo, año LIX, nº 709, Abril 2010.
- SIMÓ COMAS, Marta (2004): *Tiempo, espacio y discurso en la configuración del personaje literario: Los círculos del tiempo de José Luis Sampedro*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- SIMÓ COMAS, Marta (2007): *Imágenes de la dualidad en el universo literario de José Luis Sampedro*, Sevilla, Alfar.
- VARIOS (1991): *José Luis Sampedro. Novelista*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Provincial de Zaragoza, Ibercaja.

SOBRE DIDÁCTICA Y LITERATURA.

- ABAD NEBOT, Francisco (2004): *Introducción a la historia de las doctrinas literarias en España*, Madrid, Uned.
- ALONSO, Encina (2004): *¿Cómo ser profesor y querer seguir siéndolo?*, Madrid, Edelsa.
- APARICIO MAYDEU, Javier (2011): *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1993): *Orígenes del discurso crítico*, Madrid, Gredos.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1997): *Hermenéutica*, Madrid, Arco.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2008): *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*, Madrid, Uned.
- G. OREJAS, Francisco (2003): *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (2009): *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- GUILLÉN, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2002): *Movimientos y épocas literarias*, Madrid, Uned.
- JAURALDE POU, Pablo (1981): *Manual de investigación literaria*, Madrid, Gredos.
- LANGA PIZARRO, M. Mar (2004): *Del franquismo a la postmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*, Alicante, Universidad de Alicante.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (2003): *Literatura española (1936-2000)*, Madrid, Uned.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2001): *Introducción General a la edición del texto literario*, Madrid, Uned.
- RICO, Francisco (2003): *Historia crítica de la literatura española. Los nuevos nombres (1975-1990)*, Barcelona, Crítica.

- SANZ VILLANUEVA, Santos (2008): *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, Barcelona, Ariel.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana y MILLÁN JIMÉNEZ, María Clementa (2011): *Introducción a la literatura española. Guía práctica para el comentario de texto*, Madrid, Uned.
- SIMÓN DÍAZ, José (1980): *Manual de Bibliografía de la literatura española*, Madrid, Gredos.
- TALENS, ROMERA CASTILLO, TORDERA y HERNÁNDEZ ESTEVE (1999): *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra.
- YERRO, Tomás (1977): *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Madrid, Universidad de Navarra.