

the nucleus of a novel that far transcends the strictures many practitioners of this genre impose on themselves.

No man is an island, if you believe John Donne, but as the title of this book implies, some women may be. The genius of Maria Antònia Oliver here lies in describing the island condition, and then providing both characters and readers with navigational charts to get from one island to another.

Purdue University

PATRICIA HART

Álvaro Pombo. *Los delitos insignificantes*, Barcelona, Anagrama, 1986, 199 pp.

Según J. L. Aranguren, «la relación homosexual, escondida o clandestinamente llevada, por la fuerza de las circunstancias de una existencia oficialmente presentable, es vivida por dentro como una tranquila, dulce, cotidiana necesidad de 'estar' con el otro» (Prólogo del primer libro en prosa del poeta Álvaro Pombo, *Relatos sobre la falta de sustancia*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1977, p. 7). Esta frase podría aplicarse —equivocadamente— a la casi totalidad de *Los delitos insignificantes* antes del desencadenamiento de la tragedia final anunciada por una acumulación de procacidades estridentes, voluntariamente fuera de tono en la novela y en el universo discretísimo de la futura víctima, Ortega («chupar», pp. 166 y 197; «dar por el culo», pp. 166, 197 y 198).

Pero la relación homosexual entre el casi viejo Ortega, escritor frustrado, y el joven, guapo y medio abúlico Quirós («Igual me da estar aquí que en otro sitio», p. 146) aparece sólo como una peripécia superestructural en una novela cuya infraestructura se basa en otros elementos también apuntados por Aranguren en el prólogo citado más arriba: «los acontecimientos considerados por todos decisivos, la muerte misma, quedan desdibujados, disueltos, desustanciados, desrealizados» (p. 8). La «falta de sustancia» del primer título se relaciona estrechamente con lo «insignificante» del último.

Lo esencial de la novela es esta presentación de un mundo «desustanciado», desestructurado, invertebrado, casi absurdo y tan desordenado como las conversaciones de los dos protagonistas:

«—¡Qué conversación más desordenada!

—Las mejores conversaciones son así» (p. 11).

Y a pesar de este desorden anunciado, aceptado y hasta reivindicado, «no había escapatoria ni alternativa, había que seguir» (p. 11).

Para que el lector pueda «palpar» textualmente este mundo en el que «verosimilitud e inverosimilitud intercambiaban velozmente sus papeles» (p. 5), la narración acumula fórmulas binarias cuyos términos se oponen: «no tenía nada que *perder*. Ni nada que *ganar* (p. 9); «*Limitado y todopoderoso* a la vez» (p. 33); «ni *mucha* ni *poca*» (p. 47); «Sí que lo es, un *poco* o un *mucho*, no lo sé» (p. 60); «Ortega no *salía* de su asombro y, a la vez, no *entraba* en el interior de su asombro» (p. 133); etc. Los *como* y *como si* abundantísimos expresan también la imposibilidad de definir las cosas y los seres sin referirse a otras cosas, a otros seres, en una «mise en abyme» vertiginosa y estática a la vez, explícita en frases como «el desprecio que Ortega sentía por sí mismo cuando sentía que sentía...» (p. 129) o «Quirós era consciente de que Ortega era consciente de que...» (página 132).

Cosas y seres insignificantes («Lo mío es mucho menor, es todo menor», p. 114), anecdóticos, «resbalando velozmente por la superficie de una conciencia impersonal, maternal quizá, televisiva, como sobre un plano inclinado, carentes de importancia» (p. 14). Lo único notable, evidente, es el fracaso, la frustración. La del intelectual Ortega frente al vital Quirós («Cualquier actividad humana es más fácil que el decir sencillamente una cosa... Por eso dejé de escribir hace quince años», p. 103; la del propio Quirós frente a su novia Cristina, «dueña de la situación» (p. 73). El texto iguala a ambos protagonistas merced a la repetición, en pocas páginas, de palabras como *desazón*, *desazonante*, *desazonar* (cinco ocurrencias para Quirós, pp. 69-74; tres para Ortega, p. 80).

Frente a la enunciación o descripción anecdótica de varios fracasos («un novelista fracasado», p. 19; «Se ve que está usted obsesionado por el fracaso», p. 21; «mi vida ha sido un fracaso», p. 82; «Todos hemos fracasado. Todo el mundo fracasa», p. 136) un procedimiento estilístico parece a veces encarnarlos en el mismo texto gracias a frases ramificadas, laberínticas, casi benetianas, expresión textual de un pensamiento inseguro, complejo, veleidoso: «Y, sin embargo, el no haberlo, después de aquella única ocasión, querido tener (en la medida en que ese no querer se parecía a un no poder o a un no atreverse a tenerlo, o a un no decidirse nunca a buscarlo) había dejado pendiente, como una deuda del ya remoto pasado, el

deseo de llegar a tenerlo todavía bajo cualquier forma o, a ser posible, bajo la forma ideal de un compañero más joven a quien pudiera Ortega comunicar parte al menos de su sabiduría, de su pura experiencia del fracaso» (pp. 61-62).

El análisis que acabamos de esbozar trae a la memoria el universo de las novelas anteriores de Alvaro Pombo. Como lo notaba Gregorio Morales Villena al entrevistar al escritor, «en todas sus novelas se repiten sistemáticamente personajes, situaciones y estructuras» (*Insula*, 476-477, julio-agosto 1986, p. 19). No sorprende, pues, la presencia de varios ingredientes habituales de la narrativa pombiana. Entre otros muchos —como el humor «negro, triste y frío» (*Insula*, p. 20)— se puede subrayar la temática especular, a la vez origen y consecuencia del mundo ambiguo ya definido más arriba o las reflexiones acerca de la creación literaria y sus relaciones con la realidad (guiño clásico: el autor real se convierte en el ficticio Alvaro Pombo, «primo del hermano de una amiga mía», página 68).

Finalmente, uno de los aspectos más relevantes de la novela puede ser su extraordinaria riqueza y variedad lingüística: lenguaje desenfadado y vital de Quirós, giros coloquiales de su madre (páginas 37-40), frases entre cursis y funcionales de su novia Cristina... Pero el lenguaje dominante, el de la introspección —extensible algunas veces a Quirós— le pertenece en propio a Ortega, intelectual y novelista. Este lenguaje casi ensayístico contamina a veces el de la narración: «Y si bien es verdad que casi nadie, ante un asunto que le preocupa, llega a obrar casualmente (a lo más que llegamos todos es a conferir una apariencia fortuita a nuestros actos más deliberados)...», p. 41 —aquí el «nosotros» transforma un caso particular en axioma general involucrando además al lector. Pero dicha contaminación no perturba la trama novelística: es sólo un resorte más —tal vez el más secreto y potente— de la *trampa* (palabra clave en el texto) implacable y mortal que aniquila finalmente a Ortega, en un desenlace irrisorio, *insignificante* («como de niño», «como un saco de noventa kilos de carne», p. 199), vuelto casi mecánico por la aceleración del ritmo textual (el último párrafo consta de trece frases en sólo ocho líneas).

Punto final y culminación del «ciclo de la falta de sustancia» (*Insula*, p. 19), *Los delitos insignificantes*, valiéndose de una técnica sencilla, casi tradicional, noveliza muy eficazmente, sin caer en la

trampa de la tesis, algunos de los problemas cruciales del ser humano en este final de siglo.

Université Paul Valéry

JEAN TENA

Carlos Rojas. *El jardín de las Hespérides*, Madrid, Debate, 1988, 255 pp.

*El jardín de las Hespérides* es una novela inquietante e imaginativa que indaga sobre la naturaleza humana y su destino, sobre el misterio de la existencia y de la creación artística en un ámbito de ensueño y enajenación que unifica el mundo de los vivos con el de los muertos. Los unos como reflejo de los otros comparten una misma soledad, idéntica búsqueda y ansiosa espera. La anhelada paz, final de un peregrinar en la vida y en la muerte se concibe como un desdibujarse o un dejar de ser en la nada.

Un anciano artista, genio de genios, en cuyos cuadros se expresan las pesadillas colectivas de este atormentado siglo xx, se desdobra en el espectro de su hermano y homónimo, muerto precozmente. Este niño, espíritu errante enloquecido por su propia muerte, confronta a su hermano con las vivencias más conmovedoras de su pasado. Tres siglos atrás, otro genio, el artista Velázquez, recrea en su taller su vida de hombre y artista en diálogos con sus modelos, entre ellos el bufón don Luis de Acedo, llamado el Primo. Deforme y contrahecho, el sabandija es, sin embargo, un portento de ingenio que interpreta y vaticina el futuro y que se da a la tarea de consignar en su folio la vida y arte de su pintor. Los dos artistas de talento extraordinario y sus alter ego, monstruos al otro lado del spectrum, constituyen la cara y cruz de una realidad profundamente humana.

Dos puntos de vista estructurados paralelísticamente unen dos épocas y entrelazan la vida y el arte de estos pintores. Un tercer narrador, sin embargo, se entrevera y culmina el texto. Este intruso, testigo silencioso en momentos cruciales del relato, es el propio autor cuya laberíntica crónica que une el arte, la biografía y sus propios ensayos es su gran novela, *El jardín de las Hespérides*. El núcleo narrativo de la fábula conduce a los dos artistas por un tortuoso peregrinar en búsqueda de sí mismos, a través del otro,