

*Octubre, Octubre.*  
**Introducción a la novelística**  
**de José Luis Sampedro**

Montserrat NÒRIA JOVÉ

I S B N: 84--89727-64-3  
Depósito Legal: S. 54-98

Servei de Publicacions  
Universitat de Lleida

## ÍNDICE GENERAL

### INTRODUCCIÓN

### 0. LA NOVELÍSTICA DE J. L. SAMPEDRO EN EL CONTEXTO DE LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

#### I. OCTUBRE, OCTUBRE. UNA PASIÓN NO CORRESPONDIDA

##### I.1. La experiencia del abandono

- a. Pérdida de interés por el mundo externo
- b. Pérdida de la capacidad por hallar un nuevo objeto de amor
- c. Abandono de cualquier actividad desvinculada del ser perdido

##### I.2. La reconstrucción del mundo interno

- a. Integración de lo destructivo

#### II. OCTUBRE, OCTUBRE. LA HUÍDA MÍSTICA

##### II.1. Factores que facilitan la experiencia

- II.1.1. Experiencia amorosa en el pasado
- II.1.2. Cercanía de la vejez. La enfermedad y la muerte

##### II.2. El proceso místico

###### II.2.1. Período purificativo

- a. Características de este espacio. Madrid, Barrio de tía Magda, Aranjuez
- b. Evocación de los recuerdos. Experiencia mística en Mallorca
- c. Provocación de las vivencias. Isolina, la tentación

###### II.2.2. Período iluminativo

- a. Características de este espacio. París, Argelia, Barrio de Legazpi
- b. Nuevas vivencias que provoca: experiencia mística, experiencia de abandono. Mendigo

###### II.2.3. Período unitivo

- a. Características de este espacio. Residencia Sanitaria "Primero de Octubre"
- b. Nuevas vivencias que provoca. Nerissa, objeto real fuera de él. Serafina, nuevo objeto de amor. La muerte. Experiencia mística

##### II.3. La cultura. Un universo de referencia

- II.3.1. Referencias místico-religiosa. Islámica y Judeocristiana
- II.3.2. Referencias literarias
- II.3.3. Iconografía. Música. Mitos
- II.3.4. Símbolos

#### III. OCTUBRE, OCTUBRE. LA SALVACIÓN CREADORA

##### III.1. El proceso creativo

- III.1.1. "Papeles de Miguel". Miguel novelista ante su propia obra

##### III.2. Significado general de su obra

- III.2.1. "Octubre, Octubre"
- III.2.2. "Papeles de Miguel"

##### III.3. "Papeles de Miguel". Diálogo del novelista Miguel acerca de la figura del escritor

- III.3.1. Voyeurismo, exhibicionismo
- III.3.2. Memoria y olvido
- III.3.3. Verdad y máscara: la ambigüedad

##### III.4. "Papeles de Miguel" su relación con "Octubre, Octubre"

- III.4.1. Reparación de personajes. Identificación
- III.4.2. Reparación de espacios
- III.4.3. Reparación de objetos

III.4.4. Reparación de temas	
III.4.5. Reparación de símbolos	
<b>IV. OCTUBRE, OCTUBRE. LA INICIACIÓN INSEGURA</b>	
<b>IV.1. "Ágata y Luis". En busca de la identidad</b>	
<b>IV.1.1. Ágata. Su incertidumbre</b>	
a. Características físicas	
b. Características psicológicas	
<b>IV.1.2. Génesis de su indefinición</b>	
a. Una historia familiar. Falsa y verdadera	
b. Una educación represiva	
<b>IV.1.3. Luis. Su incertidumbre</b>	
<b>IV.1.4. Génesis de su indefinición</b>	
a. Una historia familiar. Unos hombres y unos espacios	
b. Una cultura. La reencarnación. Lecturas	
<b>IV.1.5. Ágata y Luis: un universo común en la infancia</b>	
<b>IV.2. Hacia la identidad a través de la violencia. El erotismo</b>	
<b>IV.2.1. Ágata y Luis. Relaciones sado-masoquistas</b>	
a. Fetiches. Pie. Pechos	
b. Iconografía. Nefertiti y el Escriba. San Sebastián. San Bernardo. La Pietá	
c. Ritual. Espacios rituales. Objetos. Los disfraces	
d. Las Fantasías	
e. Los símbolos	
<b>IV.2.2. Ágata y Luis. Intentos de escapada. La metamorfosis</b>	
<b>V. OCTUBRE, OCTUBRE. UNA VISIÓN DEL MUNDO</b>	
<b>V.1. Luis en su espacio exterior. "Cuartel de Palacio"</b>	
V.1.1. Componentes. Un barrio de Madrid	
V.1.2. Relaciones complementarias	
V.1.3. Nombres y objetos	
<b>V.2. Definidores políticos y sociales en "Cuartel de Palacio"</b>	
V.2.1. Personajes y sus ideologías	
V.2.2. Instituciones y su influencia	
<b>VI. OCTUBRE, OCTUBRE EN LA NOVELÍSTICA DE J.L. SAMPEDRO</b>	
<b>VI.1. Novelas anteriores a Octubre, Octubre</b>	
VI.1.1. Congreso en Estocolmo	
VI.1.2. El río que nos lleva	
VI.1.3. El caballo desnudo	
<b>VI.2. Novelas posteriores a Octubre, Octubre</b>	
VI.2.1. La sonrisa etrusca	
VI.2.2. La vieja sirena	
<b>VII. CONCLUSIONES</b>	
<b>VIII. APÉNDICES</b>	
<b>VIII.1. Aproximación biográfica</b>	
VIII.1.1. Por qué escribo	
VIII.1.2. Fragmentos críticos	
<b>VIII.2. -Tablas</b>	
<b>VIII.3. Bibliografía</b>	

Per a Josep M<sup>a</sup> Castelló,  
*con quien tanto quería.*

M. Hernández

Agradecimientos:

A mis primeros lectores por sus observaciones al manuscrito: Amparo, Isabel, Ramon y muy especialmente a mi director de tesis Jaume Pont.

A mis hijos Maria, Francesc y Àngela por la ayuda y los ánimos que me han dado en los tres años finales de mi trabajo.

A Victòria, siempre mi cómplice entrañable.

Por último agradezco profundamente a José Luis Sampedro su constante respaldo afectivo, que ha sabido hacer tan felices los encuentros estos largos años de apasionada investigación, y por la confianza que me ha demostrado.

## **INTRODUCCIÓN**

El presente trabajo replantea la estructura de la novela **Octubre, Octubre** buscando el horizonte de preocupaciones que la motivaron y rastreando el germen de libertad y creatividad que se esconde en ella. He abordado la obra desde un modelo descriptivo, que comprende la observación de los hechos y su análisis. Al lado de un análisis externo o descriptivo existe uno interno o explicativo, que conecta esas peculiaridades formales con otras paralelas de fondo, de visión del mundo o posición del escritor ante las cosas.

El análisis procede pues de un desmontaje del texto para mostrar los elementos estructuradores: la distribución de los episodios al hilo de varias historias, el equilibrio entre las escenas, los diálogos, la recurrencia, la alternancia o la oposición de motivos y el pacto narrativo; en definitiva, la identificación de su cosmovisión. En este análisis queremos tener en cuenta el punto de vista, focalización o perspectiva, el estatuto del narrador, la relación con el destinatario, la descripción de la realidad y de los personajes y la metamorfosis. Mi objetivo último ha sido descubrir el contenido, la visión de la vida, la *Weltanschauung* del artista ya "hecha forma", es decir, estructurada en determinadas "formas de contenido" a partir de la materialidad de la expresión, de la disposición de la obra, de la interacción entre los distintos niveles. La significatividad o sentido total es la resultante de la interacción que se efectúa entre la forma del contenido y la forma de la expresión.

Al profundizar en el mundo personal que hay detrás de la novela hemos visto cuál es la semiótica con la que se acerca a la configuración de un mundo y cuál es el sentido de la vida. La explicación de la obra de J. L. Sampedro hay que buscarla en la concepción que el autor se forja de la realidad. Su cosmovisión es un sistema, un conjunto orgánico de partes. Por muy vastos que sean los panoramas, el autor sólo ve los objetos o parcelas de la realidad que le sirven para expresar, con variaciones y extensiones diversas, aquella primitiva visión. La enumeración de los temas y su relación con la intuición primaria será así uno de los objetos de este estudio, junto a la descripción de los aspectos formales y su relación con el plano del significado: visión del mundo o repertorio de temas en eslabonamiento orgánico.

Todo texto literario es plurisótopo, en cuanto subyacen en él varios niveles de codificación que, al entretenerse, determinan fenómenos de polisemia o de ambigüedad. En el análisis del texto que he realizado intento reconstruir los distintos niveles, incluso los profundos. Mi intención es descubrir las estructuras profundas que generaron el texto. Mostrar cómo el tema de la ausencia sostiene el texto, sin olvidar que una de las características del texto es su polisemia o densidad connotativa.

Quiero a la vez poner de manifiesto cómo la estructura de **Octubre, Octubre** tiene también como finalidad exponer mejor una forma de ver el mundo. La novela puede considerarse como un sistema de estructuras en distintos niveles, de forma tal que cada elemento asume un valor de relación con los demás; esto en lo que se refiere a la intratextualidad. El análisis interno de la obra patentiza "cómo está hecha", el funcionamiento y el significado de sus elementos, la intratextualidad de ellos. Otro aspecto a tener en cuenta es la relación de este texto con otros del autor ya sean anteriores o posteriores: la intertextualidad. Y por último destacar la transcodificación, los diferentes códigos de referencia históricos, culturales y estéticos.

Este estudio creo que favorece el diálogo con el texto, no es una interpretación definitiva. Consideramos la obra como mensaje. El análisis ha sido hecho desde la degustación de la lectura, no desde una teoría previa. Desde las sucesivas lecturas he tratado de objetivar; los hitos de la diversidad. El texto ha marcado la degustación. Hemos querido dar cuenta de las apoyaturas que se dan en él. Hemos intentado discriminar lo que es prejuicio del lector y lo que es fruto objetivo, las obsesiones del lector y lo objetivo. He razonado asimismo las propias interpretaciones. Toda interpretación es una exploración compleja del

texto, que parte del nivel denotativo del mensaje para reconstruir las distintas isotopías en niveles cada vez más complejos, hasta llegar a la connotación total del texto.

Ante **Octubre, Octubre** llevo a cabo una reflexión e intento ver las propiedades textuales objetivas, la unicidad del texto y lo que de diferente hay en él. El texto suscita sus interpretaciones, porque intuir al otro es vivirlo. Pero nadie puede vivir al otro sino desde sí mismo, desde experiencias o posibilidades propias.

No olvidamos que la legitimidad de todo discurso que entiende o interpreta un texto, tiene que ver con diversas claves relacionadas con el individuo concreto, con su desarrollo social, cultural e ideológico, que diversifican y hasta cierto punto, realizan la posibilidad de la lectura y la escritura.

Antes de acabar quiero señalar que con **Octubre, Octubre** nos encontramos con un texto novelesco complejo, sometido al hombre que lo hace posible. Podríamos hablar del mensaje según criterios innumerables y de Miguel novelista, emisor, con o sin relación con la obra, pero nuestra interpretación pone de relieve la relación de Miguel, autor novelesco, con su obra. Es un análisis en que priva el objeto de la novela y el punto de vista del novelista Miguel, que se da a conocer de forma directa. Si toda obra es predicado de un autor, aquí es una predicación asumida por el novelista Miguel. El autor al crear el personaje de Miguel, el novelista-protagonista, distingue claramente entre emisor -novelista- y mensaje -obra-, a la vez que evidencia las relaciones, por encima de la aparente separación.

Miguel nos da a conocer las líneas que construyen su novela y el universo personal que se desprende con o sin relación con la obra. Nos habla del destinatario, que en este caso es el mismo emisor, y del contexto, circunstancias históricas en las que ha nacido la obra y ha vivido el novelista desde su génesis.



**0. LA NOVELÍSTICA DE J. L. SAMPEDRO  
EN EL CONTEXTO DE LA NARRATIVA  
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**

Algunas de las circunstancias que condicionaron la producción literaria española desde 1936, fueron modificándose lenta, pero visiblemente, a partir de 1945; es decir, a medida que el aislamiento consiguiente a la guerra española primero, y a la mundial después, fue, al menos parcialmente, superado.

Hacia 1950, España sale de la postración en que la guerra y luego el boicot de las potencias occidentales la habían mantenido. A fines de 1950, la ONU anula la resolución de 1946 y los embajadores de las democracias aparecen en España, que es admitida en el primer organismo de las Naciones Unidas -la FAO-; este triunfo del franquismo significa, al mismo tiempo, la posibilidad de manifestarse con una timidez precautoria indudable, pero no menos cierta, para la oposición joven del interior del país.

Esta especie de deshielo progresivo, y esta tentativa de incorporarse a los movimientos realmente vivos de la cultura, coinciden, desde 1950 aproximadamente, con la formación de la personalidad y el acceso a la conciencia y a la expresión de nuevas promociones. Irrumpen en la vida y en la literatura, en efecto, inteligencias notablemente desligadas de las ideologías que los recientes conflictos planteaban, hombres cuyas ideas tratan de contrastarse, cada vez con menos prejuicios, en la vida de cada día, en la experiencia concreta de todos.

Ramón Buckley escribía en 1973:

Cada época y cada país, cada coyuntura histórica, exigen una forma de novela. Los tres periodos de novela de postguerra corresponden a tres fases de nuestro desarrollo político, económico y social. Si aceptamos que en cada una de estas tres épocas cambia la concepción del mundo en que vive el escritor, debemos aceptar que cambie también la concepción de la novela.<sup>1</sup>

Con algunas discrepancias, en general la mayoría de los críticos reconoce la existencia de grupos de escritores, de generaciones, y les aplica características comunes. La separación de los escritores en el sistema generacional tiene una indudable ventaja pedagógica pero, por otra parte, este encasillamiento fuerza al lector a considerar dicha generación, en unidades de destino.

Los escritores de mayor prestigio de la primera generación de postguerra -Cela, y Delibes, por ejemplo-, al llegar la década de 1950, escriben novelas como **La colmena** y **Las ratas**, que se distancian de forma notable por su actitud directamente testimonial de una quiebra social, de las novelas de cariz tremendista y de introversión pesimista. A lo largo de los cincuenta y parte de los sesenta predomina la novela realista de tipo crítico. Eugenio de Nora, en la clasificación de los autores de la novela de los cincuenta, concede mucha importancia a la cronología; por ello no incluye en ese grupo a ningún novelista nacido antes de 1920.

La fechas de nacimiento de estos novelistas se escalonan entre 1922 (L. Olmo) y 1935 (Goytisolo-Gay); el orden en que aparecen (teniendo en cuenta para ello su primera novela publicada) es la siguiente: en primer término, A. M. Matute (1948); Sánchez Ferlosio (1951); M. Lacruz (1953); Fernandez Santos, J. Goytisolo e I. Aldecoa (1954); sucesivamente, C. Martín Gaité (1955); J. López Pacheco, L. Olmo y L. Goytisolo-Gay (1958); García Hortelano (1959); y, cerrando por hoy el grupo, A. López Salinas (1960).<sup>2</sup>

Algunos rasgos son comunes a todos ellos junto a la "situación generacional": con

---

<sup>1</sup> R. Buckley, **Problemas formales en la novela española contemporánea**, Península, Barcelona, 1973, pág. 11.

<sup>2</sup> Eugenio G. de Nora, **La novela española contemporánea (1939--1967)**, Gredos, Madrid, 1970, vol. III, pág. 264.

muchos matices, la *orientación realista* domina abiertamente; domina, también, en la elección y planteamiento de los temas, la *intención crítica* (sustentada en una sensibilidad y unos principios con más frecuencia morales que políticos -lo que no excluye, ni mucho menos, su repercusión social-); y por último, la solución de los problemas formales, que este realismo crítico lleva aparejados, parece caracterizarse por el injerto, en el tronco nacional (idioma, técnica narrativa y composición "tradicionales"), de vástagos de la nueva novela extranjera (americana, italiana, rusa, inglesa y francesa), en proporciones muy variables y personales.

Gonzalo Sobejano<sup>3</sup>, en su estudio global sobre la novela española de nuestro tiempo estudia los temas capitales de las obras de estos novelistas: la infructuosidad, la soledad social y la guerra como recuerdo y en sus consecuencias.

Contemplando en conjunto la obra novelesca de esta época salta a los ojos, como primera evidencia, la protagonización colectiva. En ella, o en la protagonización personal, que también se da a veces, cabe distinguir tres categorías de actores: los pacientes, los esforzados y los comprometidos. Los novelistas sociales dibujan a estos personajes en la penumbra de sus estados, de sus conflictos y de sus aisladas resoluciones. No narran situaciones, sino más bien presentan estados, hacen sentir conflictos y esbozan decisiones vacilantes, todo ello en tiempo durativo y habitual en vez de en un tiempo ejecutivo. No hay en estas novelas violencia, sino sufrimiento.

El tiempo de acción de estas novelas suele ser la actualidad, como corresponde al común intento de iluminar el presente. La época anterior a la guerra interesa poco o nada a estos escritores, que no la vivieron: les importa el momento actual, de cuya atestiguación emane un llamamiento hacia el futuro. Es sintomático que, mientras los ciclos novelescos de la generación mayor abarcan la preguerra y la guerra, los ciclos de los más jóvenes son socialmente descriptivos del presente. Cuando algunos sienten la necesidad de volver los ojos al pasado, lo hacen, a semejanza de sus mayores, recorriendo a retrospectaciones y monólogos, recursos que abren la trama de la actualidad hacia una infancia o mocedad entenebrecidas por la guerra.

La tendencia del realismo crítico se prolonga hasta bien entrados los sesenta, e incluso penetra en los setenta, pero su disolución, tras el impacto de **Tiempo de silencio**, se produce en los mismos sesenta. Lo prueban novelas como **Últimas tardes con Teresa** (Marsé, 1966) o **Señas de identidad** (Goytisolo, 1966). Habitualmente se viene considerando el año 1962 como la fecha en que el realismo de posguerra decae para dar paso a nuevas tendencias. En 1962, en efecto, aparece **Tiempo de silencio**, de Luis Martín Santos, y **La ciudad y los perros** de Mario Vargas Llosa, recibe el premio Biblioteca Breve, iniciándose así la invasión de la novela hispanoamericana, que tanta influencia va a tener en las letras peninsulares (aunque Marco 1972 matice esa influencia, o la limite a casos concretos)<sup>4</sup>. Pero la fecha de 1962, como cualquier otra, no deja de ser convencional y aproximada, ya que la renovación había empezado antes.

Buena parte de los narradores sociales (Caballero Bonald, Ferrer, García Hortelano, Grosso, Lopez Pacheco, Marsé...) se lanzan con verdadero entusiasmo por caminos experimentales. En pocos años, la variedad y la cantidad de recursos incorporados, que harán suyos los más jóvenes narradores, es muy grande. Juan Benet obtiene una minoritaria pero importante audiencia al finalizar los sesenta, por las mismas fechas se produce el impacto del boom latinoamericano, novísimos narradores inician su aparición bajo el signo de la renovación formal.

---

<sup>3</sup> Gonzalo Sobejano, **Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)**, Prensa Española, Madrid 1975, pág. 527.

<sup>4</sup> Citado por D. Ynduráin, **Época contemporánea (1939, 1980)** Crítica, Barcelona, 1981, pág. 347.

Hacia 1966 o 1967, se puede afirmar que la balanza se ha inclinado del lado de los renovadores y, sobre todo, que el realismo social es un movimiento definitivamente acabado. El cambio se ha visto favorecido e impulsado, de manera decisiva, por la incorporación de escritores acreditados en otras maneras de novelar, especialmente, Cela, Delibes y Goytisolo.

El agotamiento de la novela tradicional y la subsiguiente renovación para J. Marco es el fruto del "desengaño", que alcanza tanto a las formas de contenido como a las formas de expresión e, incluso, a la palabra misma; así este crítico señala la tendencia de la nueva novela hacia el formalismo y el expresivismo ligüístico, que se manifiesta en una revalorización de la imaginación (Alvarez Cunqueiro), una atención hacia el estilo (M. Delibes, R. Sánchez Ferlosio, J. Goytisolo), un cuidado por la estructura (J. Marsé, J. Benet), una manera poemática (Ana María Matute)... Para algunos de los protagonistas (J. Goytisolo, Caballero Bonald, M. Vázquez Montalbán) el cambio se debe al fracaso de la literatura como arma política.

Los críticos opinan que el panorama de la novela en los años setenta es confuso y difícil. Domingo Yndurain escribía en 1980.

Da la impresión de que en la novela última hay dos grupos bien diferenciados. Por una parte la novela experimental de los "mayores", agresiva, mitificadora, desesperada a ratos, da cuenta de una alienación y de un fracaso resuelto en ruina o degradación: sustituye la realidad por la escritura como mundo autónomo y autosuficiente...

El otro grupo, oculto y distorsionado en ocasiones por el anterior, a desarrollarse en la década de los sesenta; lo componen, en general, novelas escritas en forma autobiográfica, pero en ellas el protagonista es el arquetipo o representante de una generación perfectamente consciente de sus señas de identidad. Habitualmente, el tema es la superación de la adolescencia y los tabúes que impone la sociedad: es el testimonio de una situación desde la que se contempla una época pasada a la que ya nunca se volverá. El tono suele ser muy crítico, desmitificador de la realidad -personal y social-.<sup>5</sup>

La memoria autobiográfica en forma dialogal se da en **La muchacha de las bragas de oro** de Juan Marsé y **El cuarto de atrás** (1978). La reflexión autocrítica sobre el proceso de escribir (o leer) la novela que se está escribiendo (o leyendo) se da en algunas de las obras en **Juan sin tierra** de Juan Goytisolo (1975), y en **Fragmentos de Apocalipsis** (1977) de Gonzalo Torrente Ballester. La libertad de la fantasía para jugar con personajes e inventar situaciones irrealizables se encuentra en **El cuarto de atrás** de Martín Gaité.

La narrativa memorial, según Gonzalo Sobejano, tiene apoyo en el deseo de recapitular la propia vida en torno a la esperada muerte de Franco, fin de una era; la "aventura de la escritura" (que Jean Ricardou contrastaba con la "escritura de la aventura" de la novela habitual) cuenta con insignes precedentes, desde Francisco Delicado hasta Cortázar. En cuanto a la fantasía, ni ella ni el humor distinguieron precisamente a los novelistas de la era de Franco. Por todo ello, no le parece forzado a este autor interpretar los tres factores aludidos, como síntomas de ruptura.

Recordar la historia propia, evocar lo vivido hasta el momento en que se sabe próxima o se reconoce consumada la desaparición de la larga dictadura que ha determinado la biografía del escritor de niño a grande, expresa la voluntad de distanciamiento apto para ganar lucidez sobre el sentido de la existencia, el empeño en resumir y enjuiciar ésta cuando cae el telón del incalificable melodrama. Ir elaborando la novela misma ante el lector, entregarle a éste la novela en su proceso de gestación, autocriticarse como artífice de la escritura, exigirse y exigir al que lee el maximum de clarividencia y de esfuerzo en la hechura y en la recomposición del texto como forma, son operaciones de higiene estética equiparables y simultáneas a las de saneamiento ético que el largo error dictatorial demanda. Y algo parecido cabe decir de la nueva expansividad de la fantasía: demolición de las barreras que por tanto tiempo constriñeron la mirada del novelista a los problemas inmediatos de la economía cotidiana, la injusticia social ambiente y

---

<sup>5</sup> Ibidem, 352.

el estacamiento político irremovible.<sup>6</sup>

En estas novelas el espacio se proyecta de modo alegórico: consiste en un laboratorio de conciencia, en una minúscula garita metafísica plantada ante un precipicio. Y desde esa clausura despliega el sujeto su vuelo hacia ilimitados horizontes de tiempos y geografías, trascendiendo, infringiendo y destruyendo con el anhelo implícito de volver a construir sobre lo raso. Es en la caldeada estrechez de ese reducto espacial primario donde el diálogo se entabla.

Por pálida que sea en ciertos casos la figura del interlocutor, en la mayoría de ellos se hace sentir una voluntad de diálogo jamás atestiguada en la novela precedente. Voluntad de diálogo en los años de la ruptura. Y no se trata de un diálogo intelectual o contemplativo, ni menos, didáctico, sino de un diálogo emocional, memorativo, y dialécticamente realizado entre los dos hablantes en vista de lo pasado y lo por venir; un diálogo que descubre la angustia religiosa, las decepciones de la ideología en crisis, la tensión perpetua entre individuos y sociedad, entre el ansia de comunicación vital y la veracidad personal y las inveteradas obligaciones impuestas por el mundo de los códigos, entre lo que pudiera haber sido en la atmósfera de la libertad y lo que seguramente ya no será posible después de tantos años de opresión. Gonzalo Sobejano escribía en 1979:

Al dar expresión al clima de ruptura de su época y al proponer diálogo, autocrítica y fantasía como elementos de estructuración de sus obras, los novelistas españoles de los setenta entregan a sus destinatarios un mensaje ético-estético de eficacia al mismo tiempo configuradora y transformadora. Y consuela comprobar que en la etapa última de esta trayectoria de la novela desde el individuo a la comunidad, de esta a la totalidad, y de la totalidad hasta la "escritura", no se haya perdido -a pesar de tanto farrago sobre la hermética autonomía del "texto"- el humanismo de la persona responsable. Gracias al diálogo.<sup>7</sup>

José Luis Sampedro no está incluido, ni por su edad, ni por sus características literarias, ni por las fechas de publicación de sus obras, en ningún grupo de escritores; es un escritor en cierto modo *outsider*. No obstante trataré de mostrar las cualidades afines que tiene con los distintos grupos de la novelística contemporánea.

Una novela de J. L. Sampedro fue distinguida ya en 1947 con un cuarto lugar en el concurso internacional de Primera Novela, que ganó J. A.

Espinosa. Su título: **La sombra de los días**, que no se publicó hasta 1994. En 1952 publicó **Congreso en Estocolmo**, Eugenio de Nora la califica de "novela intelectualista" y de libro *sobriamente ajeno a cualquier preocupación formal o exhibición virtuosista de recursos o "técnicas" narrativas*<sup>8</sup>. En 1961 aparece **El río que nos lleva**, esta novela se sitúa, según Ignacio Soldevila<sup>9</sup>, junto con **El mundo de Juan Lobón** de L. Berenguer, en una categoría aparte de novelas en las que el mundo del hombre primitivo y elemental, enfrentado al civilizado, da a este lecciones de autenticidad y de libertad. **El río que nos lleva**, (1961) tiene sus puntos de contacto con la novelística de la Generación del Medio Siglo, Generación de los niños de la guerra, por su carácter social. J. L. Sampedro, al elaborar la realidad aparente y los personajes, da ciertos detalles testimoniales, que se refieren a aspectos indeseables o injustos, que existen en la sociedad, y que corresponden a situaciones concretas: sociales, económicas o políticas. El autor es testigo, tiene un conocimiento de la realidad cotidiana y

<sup>6</sup> G. Sobejano, *Ante la novela de los años setenta*, **Insula**, n.396-397, Noviembre-Diciembre 1979, pág. 17.

<sup>7</sup> Gonzalo Sobejano, citado por Domingo Ynduráin, **Época Contemporánea:1939-1980**, Crítica, Barcelona, 1980, pág. 508.

<sup>8</sup> E. G. de Nora, **La novela española contemporánea**, (1939-1967), Gredos, Madrid, 1970, vol. III, pág. 155.

<sup>9</sup> Ignacio Soldevila, **La novela desde 1936**, Alhambra, Madrid, 1980, pág.183.

un propósito de denuncia o crítica del estado de cosas indeseable, que predomina en el ámbito nacional. Esta capacidad crítica aparece de distintas formas en algunas de sus restantes obras.

Otra característica que se da en esta novela es que los personajes viven en una soledad engendrada por la desconexión entre pobres y ricos, entre naturaleza y cultura, trabajo y capital, campo y ciudad, pueblo y estado. Pero la última razón de esa soledad e infructuosidad está en la división de los españoles, recrudescida, en vez de mitigada, por la guerra y sus secuelas. Por eso, junto a los dos temas primordiales indicados, aparece un tercer tema fundamental: la guerra, no en sí misma, en su porqué y en su cómo, sino como memoria ineludible y a través de sus resultados.

No sólo **El río que nos lleva**, sino otras novelas de este autor dejan transparentar, al fondo de su tema particular o entre las peculiares facetas de su asunto, la pregunta por el sentido de la guerra en general o de aquella guerra en concreto y la significación del estado de cosas que creó.

Una clave distintiva de nuestro autor y de los novelistas de esta generación del realismo de posguerra o realismo social reside en que no se haya escrito novela alguna sobre la guerra, pero que en su obra aparezca esta como punto de referencia, como trasfondo lejano, como reminiscencia o como antecedente determinante. En **Octubre, Octubre**, J. L. Sampedro, como la generación mayor, alude a aspectos de la preguerra y guerra pero recurriendo a la retrospectiva y el monólogo.

El clima histórico en que se gesta y aparece **Octubre, Octubre**, 1982, es un clima de obstaculizada apertura al principio, y después de transición. En tal clima, como hemos dicho anteriormente, adquiere vigor un nuevo tipo de novela cuyos rasgos determinantes vendrían a ser la memoria en forma preferentemente dialogada, la autocrítica de la escritura y la fantasía. Algunos de estos rasgos, como veremos a lo largo del trabajo, son determinantes en la configuración de la novela **Octubre, Octubre**, escrita en forma autobiográfica y en la que algunos de los temas son la superación de la adolescencia y los tabúes que impone la sociedad. La toma de conciencia personal o, mejor, la conquista de la lucidez, están centradas junto al recuerdo de la educación convencional y falsa recibida, al proceso de superación que lleva al descubrimiento de la realidad. Este es un tema recurrente en su novelística, que aparece ya en **Congreso en Estocolmo** (1951).

A la vez los protagonistas de la novela aquí estudiada, como los de la generación de la ruptura, son testimonios de un época a la que no se volverá. Por ello el tono es a menudo crítico, desmitificador de una realidad personal y social que forma parte de la narrativa memorial.

Otro tema cardinal en **Octubre, Octubre** y en la nueva novela de los setenta parece ser la busca del sentido de la existencia en el sentido de la escritura, placenteramente ejecutada y observada, como una capacidad de la voluntad de ser. La reflexión sobre el proceso de escribir y la cultura en general no sólo aparece en esta novela sino también en otras posteriores. Junto a ese tema hay una intensa voluntad de diálogo con uno mismo y con los otros, con el pasado y con el futuro que estructura el texto. Es una novela dialógica y memorial: una novela humanística.

En definitiva, aunque J. L. Sampedro no se puede incluir ni por la edad, ni por la fecha de publicación de sus obras en un grupo en concreto, lo que le confiere un cierto carácter marginal, que me ha permitido abordar el estudio de su obra desde una gran libertad, es evidente que esa marginalidad aparece también como una característica de la novela contemporánea. Nuestro novelista, en ocasiones, se adelanta respecto a los demás escritores, al mostrarnos su personalísima concepción del mundo; en otros momentos se atrasa y, en ocasiones, aglutina los elementos que configuran a generaciones distintas.

**I. OCTUBRE, OCTUBRE.  
UNA PASIÓN NO CORRESPONDIDA**

El autor de la novela "Octubre, Octubre"<sup>10</sup>, inserta en la novela de José Luis Sampedro **Octubre, Octubre**, es a la vez el autor de las reflexiones que se narran en "Papeles de Miguel"<sup>11</sup>. A través de las distintas lecturas de los dos textos que configuran la novela de J.L. Sampedro nos sentimos abocados a construir una imagen de Miguel novelista<sup>12</sup> y a vislumbrar el proceso de gestación de su obra de creación y de imaginación, a conocer la necesidad que le condujo a la escritura como medio para la reconstrucción de su mundo interno, como búsqueda de una identidad y, a la vez, como expresión de la experiencia de su proceso místico.

Todo texto nos remite a su creador. Todo en la novela es discurso de Miguel. Miguel se fragmenta en innumerables personajes, pero el novelista mantiene la unidad a pesar de la diversidad. Esta interpretación de la obra literaria consiste en reconocer los diferentes procesos de identificación del autor con sus personajes, qué representan para él, para qué han sido construidos, qué pretende decirnos con ellos.

A Miguel el texto le sirve para ordenar su conciencia, expresar su evolución ligada a una experiencia. A través de la novela nos encontramos con su biografía como escritor y su biografía como hombre que ha perdido a su amada y busca su identidad. Evidentemente, esta biografía es limitada y de ella se desprende sobre todo la importancia del hombre, del ser que busca una respuesta a sí mismo mediante la cultura -porque en última instancia recurre a la creación literaria- y del ser que se encuentra inmerso en el entorno inmediato, en la cultura en general y en sus sentimientos. Me gustaría hacer notar que, como toda biografía, tiene un gran contenido ético y moral. Los deseos de verdad y, por lo tanto, de conocimiento, están unidos al concepto de ser verdadero.

En estos textos, el novelista Miguel nos da a conocer su sentimiento de desamparo provocado por el abandono de Nerissa y por la muerte de Miguelito. A la vez, la novela es un medio y un ejemplo de elaboración del sentimiento de duelo. Miguel reconstruye su mundo interno a través de la experiencia mística, buscando su propia identidad, ordenando su conciencia, mirando al pasado y, sobretodo, a través de la misma obra de creación.

La línea conductora que encadena la interpretación de la obra parte del sentimiento de abandono y soledad. Ante el vacío que le ha dejado la ausencia de la amada, Miguel explora ese vacío y describe sus sentimientos que pasan por distintas etapas, manifiesta su estado de duelo, su experiencia de la pérdida y da a conocer cómo elabora de nuevo su mundo interno. En ese monólogo Miguel tiene a veces a Nerissa -su gran amor perdido- como interlocutor. Ella es su punto de referencia. En ocasiones el texto se convierte en un monólogo interior que con frecuencia se identifica con el "flujo de conciencia" joyciano. El monólogo interior es una forma de autoanálisis del personaje en cuya vida interior se nos introduce directamente: la aparición del inconsciente, la yuxtaposición de pensamientos íntimos desmembrados. Es posible que Miguel, el novelista, se exprese en primera persona con la intención de ser más realista y objetivo.

---

<sup>10</sup> Como función metanovelesca, siempre que nos referimos a la novela "Octubre, Octubre" que se encuentra dentro de la novela estudiada y que lleva el mismo nombre, lo haremos entre comillas.

<sup>11</sup> El texto "Papeles de Miguel", que forma parte de la novela **Octubre, Octubre**, aparecerá siempre entre comillas.

<sup>12</sup> De ahora en adelante, siempre que mencionemos al novelista nos referimos al personaje de Miguel "creador" de "Papeles de Miguel" y "Octubre, Octubre". Cuando queramos hacer referencia al verdadero creador de **Octubre, Octubre** utilizaremos el término de autor.



## I.1. La experiencia del abandono

El sentimiento de dolor está muy presente a lo largo de la novela. Es distinto el dolor en "Octubre, Octubre" que en "Papeles de Miguel". En "Octubre, Octubre" el dolor no está del todo definido sino que aparece en unos personajes angustiados tratando de encontrarse a sí mismos: es el paso al mundo adulto. En "Papeles de Miguel" el dolor está definido por dos situaciones dolorosas: la pérdida de Nerissa y la muerte de Miguelito.

Ciertamente, de los numerosos procesos de duelo a los que el hombre debe enfrentarse, el más doloroso se refiere a la finitud de su vida y de los seres queridos. Pero no podemos olvidar que en todo tipo de situaciones vitales hay cierto grado de aflicción y de duelo. Cada paso hacia adelante, al mismo tiempo que nos gratifica y ofrece nuevas oportunidades, significa dejar algo atrás.

A lo largo de los dos textos, Miguel nos expresa los sentimientos que experimentan los distintos personajes frente a la realidad de la pérdida, y de qué forma tan distinta se enfrentan e intentan manejar esta situación. **Octubre, Octubre** pone de manifiesto muchas situaciones de aflicción; es una novela de abandonos y pérdidas. En la infancia, Luis es abandonado por su madre, Ágata pierde a su madre y siente la ausencia de su padre que la confía a unos tíos y a una institución religiosa. En la vida adulta, cuando comienza la novela, Luis es abandonado por Monique, Ágata es rechazada por Gloria y Miguel es abandonado por Nerissa. Más tarde Jimena será abandonada por Paco... Y en la novela se nos pone en evidencia también el abandono más definitivo: la muerte. Miguel nos habla de la muerte de Miguelito y de su padres y también de otras muertes como las de Flora, Ildelfonso, Pablo, Roque, la madre de María. Asistimos al hecho de enfrentarse Miguel, el novelista, a la finitud de su vida, a la vejez y a la muerte. Otro tipo de abandonos que podemos señalar es que Luis ha dejado Francia, se ha situado de nuevo en Madrid y Miguel, por su parte, ha abandonado el trabajo.

Freud estudió el duelo que produce toda pérdida con el fin de comprender la enfermedad depresiva llamada melancolía, la cual constituye una reacción patológica ante la pérdida. La interpretación freudiana nos invita a pensar que algunos de los personajes de la novela en muchos aspectos permanecen en un estado de aflicción. Habían situado todo su deseo en un objeto y, al margen de este deseo, el azar lo ha arrancado de sus manos violentamente. Esta pérdida provoca una serie de reacciones que describe el psicoanalista vienés:

La melancolía se caracteriza síquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio...Este cuadro se nos hace más inteligible cuando reflexionamos que la aflicción -el duelo- muestra también estos caracteres, a excepción de uno solo: la perturbación del amor propio. La aflicción -duelo -intenso, reacción a la pérdida de un ser amado, integra el mismo doloroso estado de ánimo, la cesación del interés por el mundo exterior -en cuanto no recuerda a la persona fallecida- la pérdida de la capacidad de elegir un nuevo objeto amoroso lo que equivaldría a sustituir al desaparecido- y el apartamiento de toda función no relacionada con la memoria del ser querido. Comprendemos que esta inhibición y restricción del yo es la expresión de su entrega total a la aflicción...<sup>13</sup>

El texto de Freud hace una descripción precisa de lo que sucede cuando alguien se ha de enfrentar con la pérdida repentina -y siempre es repentina cuando no es deseada- del objeto amoroso. El alma está en aflicción y no puede recuperarse fácilmente de la

---

<sup>13</sup> Sigmund Freud, **Duelo y melancolía**, en **Obras Completas**, Biblioteca Nueva, Madrid, 1984, pág 2091.

desaparición del receptáculo de su deseo y, por esta razón, se ha de someter a un proceso lento y doloroso que le permita verse libre y capaz, por tanto, de buscar un objeto sustitutorio. Se ha de señalar la diferencia que señala Freud entre duelo, no patológico, estado normal delante de la desaparición de un ser amado, y melancolía, estado más duradero, menos claro, más patológico. En el primero la oposición al abandono de las posiciones adquiridas por la libido se manifiesta en forma de rechazo a la realidad o de aquellos aspectos de la realidad que no favorecen el retorno del objeto de deseo. En la melancolía el "yo" que sabe bien quién ha perdido pero no muy bien qué ha perdido dirige toda la agresividad contra sí mismo, pierde la autoestima, quiere la muerte. O bien real o bien como anulación de sí mismo.

A modo de síntesis, podemos decir que Freud sostenía que la elaboración del duelo consiste en primer lugar en verificar una y otra vez en la realidad que el ser querido ya no existe. El examen de la realidad ha mostrado que el objeto amado no existe ya y demanda que la libido abandone todas sus relaciones con el mismo. Contra esa demanda surge una resistencia naturalísima, pues sabemos que el hombre no abandona gustoso ninguna de las posiciones de su libido, aún cuando les haya encontrado ya una sustitución. Esta resistencia puede ser tan intensa que surja el apartamiento de la realidad y la conservación del objeto por medio de una psicosis optativa alucinatoria.

En segundo lugar es preciso retirar gradualmente, con gran gasto de energía y tiempo, el afecto depositado en la persona amada lo que, después de algunos meses, quizá dé como resultado una renovada capacidad para interesarse en el mundo externo y establecer nuevas relaciones. Lo normal es que el respeto a la realidad obtenga la victoria. Pero su mandato no puede ser llevado a cabo inmediatamente y sólo es realizado de un modo paulatino, continuando mientras tanto la existencia psíquica del objeto de deseo. Cada uno de los recuerdos y esperanzas que constituyen un punto de enlace de la libido con el objeto es sucesivamente sobrecargado, realizándose en él la sustracción de la libido.

No es fácil indicar por qué ha de ser tan dolorosa la transacción que supone esta lenta y paulatina realización del mandato de la realidad. Tampoco deja de ser singular que el doloroso displacer que trae consigo nos parezca natural y lógico. Al final de la labor de aflicción vuelve a quedar el yo libre y exento de toda inhibición. Freud relacionaba la intensidad del dolor y el tiempo requerido para elaborar el duelo con la falta de voluntad para liquidar el vínculo con determinado objeto de amor. Fijémonos en que Freud habla de "elaboración del duelo" para indicar que este exige una gran cantidad de esfuerzo y de energía mental y emocional.

Karl Abraham confirmó la hipótesis de Freud afirmando que el melancólico interioriza a la persona que ha perdido. No obstante, afirma que dicho proceso también ocurre en el duelo normal. Así pues, el proceso de duelo implica este consuelo:

Mi objeto amado no se ha ido, pues ahora lo llevo dentro de mí y nunca podré perderlo<sup>14</sup>.

Por eso Abraham sostiene que en un duelo normal el sujeto logra establecer cariñosamente en su interior al ser querido, frente a la idea de que la elaboración del duelo alcanzaba su objetivo cuando el individuo conseguía desligarse de la relación anterior y se separaba de ella. Abraham, en cierto modo, concibe de manera opuesta las cosas: el éxito de dicho proceso consiste en establecer firmemente en el mundo interno a la persona perdida en el mundo externo.

Melaine Klein señaló que la intensidad del dolor se debe al temor de que el objeto interno positivo se haya perdido junto con el amado externo. Afirma esta autora que la

---

<sup>14</sup> Karl Abraham, 1924, citado por I. Salzberger-Wittenberg, **La relación asistencial. Aportes del psicoanálisis kleiniano**, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1978, pág. 437.

persona que hace el duelo necesita:

No sólo renovar los vínculos con el mundo externo y volver a experimentar continuamente la pérdida, sino también, al mismo tiempo y mediante esto, reconstruir con angustia el mundo interno el cual se siente en peligro de deteriorarse y derrumbarse<sup>15</sup>

Hay en el abandono la necesidad de que la persona abandonada sea escuchada y le permitan volver a examinar el pasado. Desde la perspectiva del presente, Miguel lee su pasado y esto hace que los encuentros de entonces tengan un significado distinto. Es interesante señalar que su historia amorosa es recordada por él mismo en un momento en que la experiencia de pérdida es muy fuerte y la intenta sublimar. Este deseo, esta vivencia, marca el recuerdo. El pasado se hará memoria sólo en parte y se destacará de él todo aquello que anuncie y prepare el momento presente. Así pues su historia amorosa es recordada desde el deseo y la experiencia mística.

Toda pérdida revive pérdidas anteriores. Hay que señalar que la elaboración del duelo le lleva a profundizar los sentimientos, a establecer empatía con otras personas que sufren, a integrar en mayor medida los aspectos destructivos y constructivos de la personalidad: en una palabra, al desarrollo emocional. Nada es igual ante el abandono. Las relaciones con los que le rodean adquieren otras dimensiones. Todas las pérdidas exigen que se haga duelo por ellas, y también el efecto de tornar al individuo más consciente de su propia finitud.

Como ya lo indicara Melaine Klein en 1963, nunca estamos realmente solos, sino solos con nuestro mundo interno. Ya sea con sentimientos de impotencia, miedo, terror y aflicción o, por el contrario, con cierto grado de esperanza y seguridad interna fundadas en las expectativas de amor y bondad.

Es interesante señalar que es preciso que se interioricen las experiencias positivas. Es posible que a menudo no interiorice ninguna experiencia positiva o que se expulse en el momento de la separación.

Otro tipo de abandono del que Miguel nos habla es la presencia de la enfermedad, la vejez, la cercanía de la muerte. Sobre estos temas Elliott Jacques, lo expresa en estos términos:

El individuo ha dejado de crecer y ha comenzado a envejecer (...) La paradoja consiste en que se ha alcanzado la plenitud de la vida y la realización total, y, al mismo tiempo éstas han quedado atrás. Más allá está la muerte" Y añade "el ingreso de la propia muerte en la escena psicológica bajo la forma de una eventualidad real e inevitable, es el rasgo fundamental de la crisis de la madurez"<sup>16</sup>

Las palabras de Jacques comportan que la forma de enfrentarse con éxito a esta crisis consiste en aceptar el hecho ineludible de la muerte personal y en resignarse constructivamente a ella, y que la capacidad de afrontar la muerte externa que acecha depende, a su vez, de la capacidad para admitir la muerte interna, es decir la propia capacidad de destrucción. Nuestras nociones acerca de la muerte están teñidas por los sentimientos destructivos con los que hemos revestido el mundo y la muerte.

Es evidente que algunas pérdidas constituyen un aspecto inevitable de la experiencia vital y son indispensables para alcanzar un estado adulto plenamente maduro, pues la elaboración del duelo permite a Miguel integrar más, fortalecer el carácter, desarrollar la valentía e interesarse de manera más profunda por los otros, en la medida en que se valora en toda su dimensión a los demás y a la propia vida. La aceptación de la vida y la muerte, la

---

<sup>15</sup> Melaine Klein, 1940 citada por I. Salzberger-Wittenberg, **op. cit.**, pág.91

<sup>16</sup> Elliott Jacques, en **Death and the mid-life crisis**, 1965,pág.506, citado por I. Salzberger-Wittenberg, **op. cit.**, pág. 108

coexistencia entre el amor y el odio lleva a una integración más plena y a una creciente y fortalecedora estabilidad del carácter. Cuando dejamos de creer que el tiempo es infinito, éste se vuelve más precioso y hace:

que reconsideremos nuestro sistema de valores y prioridades. Sobre esta base es posible tomar importantes decisiones. Tomar conciencia de los sentimientos destructivos y la tragedia nos permite tolerar más los sentimientos de otros individuos y compenetrarnos en mayor medida con sus sufrimientos. La finitud de la vida vuelve más preciosas las relaciones, más urgente la necesidad de realizar un trabajo, y puede aumentar nuestra capacidad de apreciar la belleza y la bondad. El hecho de ver la vida con una perspectiva más amplia nos posibilita adquirir serenidad y sabiduría. El individuo que cuenta con semejante madurez emocional envejece con gracia y se convierte en fuente de inspiración para los demás, pertenezcan o no a su propia generación, y de este modo vence a la muerte, pues vivirá en la memoria de aquellos que tuvieron el privilegio de conocerlo, o quizá dejará detrás suyo una obra de valor permanente.<sup>17</sup>

No trataré en este capítulo de hacer una aplicación exacta de las posturas de Freud, Abraham o Melaine Klein, pero intentaré hacer una síntesis de las constantes, las ideas recurrentes que me han hecho suponer que Miguel describe con una apasionada precisión su proceso de duelo o melancolía porque en sus actitudes aparecen rasgos característicos de los dos estados.

Una de las primeras características del sentimiento de duelo es la aparición de un abatimiento dolorosísimo. A lo largo de la novela Miguel manifiesta la evidencia del abandono de la amada, la no correspondencia amorosa. Hay una realidad negativa que el personaje ha de asumir lo quiera o no. Nerissa le ha abandonado.

Esto le provoca distintos sentimientos: Contrariedad, abatimiento, tristeza...¿cómo es posible que el amor sea tan desigual?...¿cómo es posible que alguien que es querido con tanta intensidad pueda mostrarse tan cruel? Estos sentimientos le llevan continuamente a la memoria y al olvido. Por mucho que luche contra esta incongruencia finalmente acaba aceptando la realidad. La realidad se impone. Se ha de imponer a pesar de todas las imposiciones del deseo que no quiere desprenderse de su objeto. Y por todo esto el abandono forzado provoca siempre un intenso dolor. Nada más comenzar la novela Miguel nos expresa su estado interior. Nos habla de su angustia. Más adelante nos manifestará cual es la causa de su angustia y dolor:

En el hogar, brasas ennegreciéndose, con rojos espasmos. El cuarto en tinieblas, yo en angustia.<sup>18</sup>

Nerissa ha abandonado a Miguel. El novelista nos explica ese momento. Las despedidas, como los encuentros, son casi los únicos episodios de una relación que se pueden relatar con un cierto orden. En el aniversario de la pérdida de Nerissa, el recuerdo de aquellos momentos dolorosos vividos intensamente es obligado:

mi corazón helándose al recuerdo. Tu voz en el teléfono apuñalando mi congoja: "No puedo más, amor mío. No ser del todo me duele demasiado." Volvías a Londres, pero con Eduardo.<sup>19</sup>

Nerissa lo abandonaba. Miguel explica sus sentimientos, su actividad desesperanzada. Para Miguel esa pérdida significaba su muerte. Por eso, analógicamente, el avión de vuelta le parece un ataúd. Las acacias, que en todo **Octubre, Octubre** dibujan Madrid, son un punto de acogida de su dolor y de su rebeldía, de su impotencia ante el abandono: Nunca lo sabrás

<sup>17</sup> Elliott Jacques, **op. cit.** pág. 110. Citado por I. Salzberger-Wittenberg, **Op. cit.** pág. 99.

<sup>18</sup> J. L. Sampedro, **Octubre, Octubre**, Alfaguara, Madrid, 1981, pág.43.

<sup>19</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, pág. 341

pero, tras mis lágrimas al colgar el teléfono, mi desesperación me llevó a Barajas y tomé el primer avión a Barcelona...confiando en verte contra toda esperanza...mientras siguiera en el Prat el final no era definitivo...Llegué a mi casa al alba. El portal:

entrada de una tumba. Mi cuerpo se sublevó: allí mismo, en el alcorque de una acacia en flor, devolví de golpe todo lo que no había cenado.<sup>20</sup>

El sentimiento que tuvo Miguel cuando Nerissa le abandona es de puro aniquilamiento. Ese día tiene una gran importancia como fecha definitiva de cambio, pues no en vano la relación de Miguel y Nerissa perfila la *consecutio temporum* de una historia cronológica contada minuto a minuto. Las referencias discursivas del motivo puntual del tiempo adquieren valor de *leitmotiv*:

me dejaste, aquel treinta de junio. ¡Cuatro años, un mes, ocho horas después de tu advenimiento!<sup>21</sup>

El tiempo, como hemos dicho anteriormente, se ritualiza. Así, hay fechas que tienen un profundo significado íntimo, personal. Algunos días se sacralizan y fácilmente adquieren significado religioso:

¿Cómo no recordarte si esta fecha 30 es mi Viernes Santo, mi crucifixión?<sup>22</sup>

Para expresar lo más ampliamente posible sus sentimientos en el tiempo, en su calendario, fija hasta la hora exacta de los acontecimientos; ahora se cumplían cuatro años, un mes y ocho horas desde su advenimiento en el ascensor. Por ello el novelista, entre cada treinta de mayo y cada treinta de junio, siente que ha cuajado su Cuaresma anual entre su aparición y su adiós. El dolor se expresa en términos religiosos que en muchos casos descansa en las connotaciones derivadas de la onomástica simbólica: Viernes Santo, Cuaresma. La pérdida de Nerissa y anteriormente la de su hijo Miguelito son su gran dolor. Ese dolor, dice, es su cruz y el novelista utiliza una vez más la simbología religiosa para expresar sus sentimientos:

¡Hijo, hijo! El tajo dado por tu muerte a mi corazón forma mi cruz con la pérdida de Nerissa.<sup>23</sup>

La muerte y la separación son las grandes heridas de Miguel. Se siente traspasado por dentro y por fuera. Nerissa y Miguel forman su cruz. Junto a la cruz está la imagen de la flecha que también hace referencia al dolor y que aparece a lo largo de "Papeles de Miguel". La flecha no es algo exterior sino que está dentro, clavada en lo más hondo. En algunos momentos, Miguel llega a identificarse con la palabra saeta. En otros, la saeta es signo de un dolor concreto. La flechas en **Octubre, Octubre** son siempre símbolo del dolor. Son un *leitmotiv* que va apareciendo de forma intermitente y que define su estado interno. Miguel se define a sí mismo como el traspasado por todas las saetas, el dolor le ha configurado. Las saetas han sido su fuerza:

La fiera punta no está en mí, sino que es yo. Enamoradamente la envolví en mi carne, le di calor y cobijo, se hizo raíz de mi vida.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Ibidem, 341

<sup>21</sup> Ibidem, 115

<sup>22</sup> Ibidem, pág. 341

<sup>23</sup> Ibidem, 48

<sup>24</sup> Ibidem, 377

La relación de Miguel con Nerissa no se va explicando en "Papeles de Miguel" de una forma lineal, ni en lo concerniente a los acontecimientos ni a los sentimientos. Estos aparecen y se despiertan en relación con acontecimientos interiores que vive Miguel en su viaje interior.

La soledad resultante del abandono se manifiesta de diversas maneras. A menudo esa soledad se siente muy profunda y se vive con rebeldía porque se continúa sufriendo la certeza de que esa soledad no tiene razón de ser. Una forma de manifestarlo es señalar lo cerca que físicamente están el uno del otro ya que, por ejemplo, puede oír su voz a través del teléfono con facilidad y en contraposición a esta cercanía está la pérdida no deseada, el alejamiento definitivo de la amada. Una dolorosa contradicción. En el sentimiento del dolor se pone en evidencia otro aspecto que añade una mayor frustración y es el sentimiento y la conciencia de que sufre no sólo por lo que ha perdido sino también por todo aquello que hubiera podido ser y no fue y tiene conciencia de que no hay futuro. En el mito de Tántalo que Miguel plantea pone en evidencia lo ilógico de ese dolor, ya que proviene de una situación que aún no se ha disfrutado. El sentimiento de impotencia y limitación se vive en los dos extremos. No sólo hay dolor por lo que se ha perdido sino también por la pérdida de todo lo que pudo haber sido y no fue. Dolor por su cobardía, por el conocimiento de sus límites.

El dolor que le provoca su pérdida de alguna manera nos define lo que es esa mujer para él. Lo que ha significado en su vida se va perfilando a lo largo del libro en que el autor nos explica su historia, no de una forma lineal sino alternativamente, en saltos retrospectivos o proyectivos. Siguiendo la línea de su memoria que es rica en recuerdos.

Junto al dolor por el abandono de Nerissa hay otro dolor provocado por la muerte, la ausencia definitiva, de Miguelito, su hijo. A consecuencia de su muerte su obra se paraliza. Pierde la memoria. La pérdida de memoria es una forma de anestesia:

"Oscuro resplandor", la primera novela, dejada sin concluir por la muerte de Miguelito y mi amnesia después del accidente.<sup>25</sup>

En un accidente de avión en Santander muere Miguelito. Su muerte y el abandono de Nerissa comparten un mismo espacio, el aeropuerto. Todas las pérdidas ponen en evidencia otras pérdidas y la memoria busca en ellas no sólo lo que tienen en común a nivel de sentimientos, sino todos aquellos elementos que las hermanan en un mismo espacio o tiempo:

Dos veces -otra tan igual y tan distinta- he agonizado en un aeropuerto: en aquel Santander y, luego, en Barcelona, cuando Nerissa me fue arrebatada.<sup>26</sup>

La pérdida de Miguelito es una herida que, abierta en su carne, le acompaña hasta el final de su vida. En la vejez se desvanece la memoria, pero el recuerdo de Miguelito persiste. El recuerdo de ese dolor es para siempre. Ya cercana la muerte, su memoria le lleva a ese espacio que compartió con él y que le vio desaparecer:

"Hostal Miosotis", segunda playa del Sardinero...Su primer concierto en la ciudad. El éxito le arrastró a su Destino: fue contratado para el verano siguiente. Le llamaron para embarcarlo en aquel avión, rumbo a los abismos marinos.<sup>27</sup>

El pasado en Miguel está constituido por el dolor. Él es un hombre doliente y pasivo. Trata de asumir el sufrimiento, de afirmar el destino, de tomar postura ante él. El sufrimiento

---

<sup>25</sup> Ibidem, 44

<sup>26</sup> Ibidem, 78

<sup>27</sup> Ibidem, 563

sólo tiene sentido cuando se padece "por causa de". Al aceptarlo, no sólo lo afronta, sino que a través del sufrimiento busca algo que no se identifica con él: trascender el sufrimiento:

Evocaciones dolorosas, puñales en mí clavados, pero me tengo en pie mejor que antes. ¿Quizá porque emergen consuelos olvidados?<sup>28</sup>

La vivencia de dolor es grande y a menudo se pone en evidencia el miedo de ser destruido. Miguel tiene el sentimiento de que puede ser anulado, destruido por el dolor. Teme que el dolor sea tan fuerte que le destruya. Su miedo le impedirá en un principio sentirlo en toda su profundidad. El grito de Miguel ante esa situación es semejante al de Ágata:

Tengo sed. "Eli, Eli, lamma sabacthaní."<sup>29</sup>

Miguel teme al dolor, tiene miedo, como Ágata. Con su *no quiero sufrir* muestra sus resistencias, sus defensas ante la posibilidad de ser aniquilado. Con el transcurrir del tiempo se hará consciente de ese proceso interno y se atreverá a vivir el dolor que toda separación y pérdida conlleva. Miguel elaborará así su proceso de duelo:

O quizá cobarde ahora, bajo mi máscara de cansancio. Miedo a ceñirme con mis propias manos la corona de espinas de tu ausencia; la que me llenaría de vida.<sup>30</sup>

El miedo de Miguel expresa su talante cobarde. Sólo una vez, en "Papeles de Miguel", el novelista habla de su cobardía en el proceso de abandono de Nerissa. Se pregunta por la cobardía de ambos. De algún modo, Miguel confiesa que él fue cómplice y víctima del abandono de Nerissa. Así el dolor también evidencia su cobardía. Hay una cita de Chejov que Miguel recuerda, concerniente a la importancia de la libertad que supera todos los miedos y cobardías para amar. Miguel y Nerissa se niegan esa libertad porque, en realidad, no la pueden asumir:

Huyendo juntos, ¿hubiéramos evitado nuestras penas o se hubiese degradado nuestro amor hasta la rutina y el hastío? Porque el amor no es el Amor.<sup>31</sup>

Aparece, a lo largo de la novela, un miedo al amor cotidiano. Parece que Miguel siempre quiere vivir dentro del amor "literario". Es posible que se deba a la vivencia infantil de unos modelos familiares en los que no se produjo una verdadera vinculación afectiva con el padre y la madre. Esta falta de vínculos le impedirían más tarde unas relaciones afectivas satisfactorias.

Otro aspecto que se destaca en el proceso de duelo es que el dolor, además de sumir al hombre en un gran abatimiento, le hace extremadamente vulnerable. El sentirse vulnerable le humaniza y le hace capaz de asumir el dolor. Nos gustaría señalar que en la novela hay pocas veces en que Miguel se siente vulnerable, capaz de ser herido. Esto sólo le sucede cuando conoce a Isolina y esto significa para él la posibilidad de sentirse brutalmente arrastrado a la "tentación". Miguel justificará su comportamiento alegando que si ha estado a punto de caer en los brazos de Isolina es a causa del dolor. Isolina representará la tentación porque la confunde con Nerissa.

Una característica del dolor es también su fuerza. A veces se transforma en uno

---

<sup>28</sup> Ibidem, 78

<sup>29</sup> Ibidem, 111

<sup>30</sup> Ibidem, 116

<sup>31</sup> Ibidem, 116

mismo y se convierte en la única posibilidad de sentirse vivo. A menudo produce un embotamiento de los sentidos, sólo se siente aflicción. De ahí que se haga patente el dolor como posibilidad de vivir. Miguel, al referirse a este hecho, alude a la copla de Antonio Machado:

Es la espina dorada en la honda coplilla de Machado que tantas veces te recordé: "¡Quién te pudiera tener en el corazón clavada!"<sup>32</sup>

Es interesante señalar que el novelista parece que puede hablar del dolor cuando de alguna forma siente que lo está situando. Habla de él en pasado. Y destaca dos aspectos que se ponen de manifiesto ante la realidad del abandono. Por una parte, el sentimiento de odio, rabia y venganza y, por otro, el sentimiento de vencimiento y de martirio causado por el sufrimiento.

He sufrido, pero el suplicio es la gloria del mártir. Intuyéndolo sin saberlo fui incapaz de vengarme.<sup>33</sup>

Nerissa abandona a Miguel. Miguel se siente víctima de la situación y este sentimiento se muestra de distintas formas a lo largo del texto. Es en los sentimientos de odio, rabia, impotencia donde Miguel encontrará mayores dificultades para expresarse. A menudo se preguntará qué ha sucedido con sus sentimientos destructivos. Hay que tener en cuenta que cualquier frustración o pérdida despierta sentimientos de odio, persecutorios y depresivos. Si el individuo ha tenido cierto éxito en llegar a un acuerdo con estos sentimientos, estará mejor preparado para enfrentar las ansiedades asociadas con la muerte y la madurez:

Nerissa me desterró de sí aquella tarde, por aquel teléfono. ¿Nació entonces el odio del eunuco contra Solimán?; Si me hubiese encontrado a Eduardo aquellos días! A ti nunca te odié, Nerissa; pero sí a tu tirano, con su odioso chantaje sobre ti, el de su enfermedad para necesitarte.<sup>34</sup>

Hay que destacar cómo Miguel hace blanco de su odio y responsable de su desgracia a quien no lo es. De alguna manera el personaje no quiere aceptar sus propios sentimientos hacia quien le causa la desgracia. Y, como siempre, la ambigüedad que se crea produce confusión. Nerissa no será culpable porque la convierte en diosa y los dioses nunca son culpables. Es interesante mostrar de qué mecanismos se sirve el autor para redimir a Nerissa de su culpabilidad, de su abandono. A lo largo de toda la novela el novelista no se atreve a odiar. No hay una transgresión. No odió, se lo imaginó nada más, nos dice Miguel.

Ante el dolor provocado por otro hay un mecanismo de victimismo o de venganza. Miguel es incapaz de la venganza. Ésta le produce sentimientos de culpabilidad y de ella se desprendería el castigo. *Fui incapaz de vengarme* dirá en más de una ocasión. El novelista habla incluso de su incapacidad para manifestar este sentimiento. Seguramente es falso que sea incapaz. No se lo consiente, pues aprendió a reprimirlo en su infancia. Las ventajas que saca del victimismo significan una mayor autoestima y aceptación social. Hay una gran carga de moralidad dentro de este planteamiento. La agresividad se manifiesta a través de la humildad que es una forma de captación de benevolencia para situarse en un plano superior. El sufrimiento que conlleva todo martirio tiene un fondo de purificación.

Miguel a menudo se deja llevar por su pensamiento lógico y discurre sobre el odio. Es evidente que racionalmente puede concebir ideas agresivas, pero en general incluso su pensamiento es contrario al odio. Parece que hay una norma vinculada a la infancia contra la

---

<sup>32</sup> Ibidem, 377

<sup>33</sup> Ibidem, 377.

<sup>34</sup> Ibidem, 48



violencia que no quiere transgredir:

El odio que yo echaba de menos en la Novela IV, durante mi etapa de amargura por tu rechazo, Nerissa, lo racionalizaba pensando que infundiría "garra" al relato. Odio, violencia, destrucción: lo exigía mi amargura. No se requería en la Novela I, la erótica; pero eran indispensables en la II, la revolucionaria, y de ella procede la manifestación política que subsistió en el nivel IV...A ti nunca, Nerissa; a ti no te oí nunca. Pero ¡a Eduardo! ¿Sabes que planeé su asesinato? Palabras, puro juego, dirás tú.<sup>35</sup>

Miguel se conoce a sí mismo y también Nerissa. Saben los dos que Miguel es incapaz de sentir su odio. De alguna manera, no se atreve a mostrar su agresividad, la quiere canalizar sólo a través de las novelas. No puede descargar el odio ni siquiera en una obra de imaginación. Hay una fuerte represión de la agresividad dirigida directamente al otro. Pero el mismo Miguel discurre sobre el odio y duda de sus afirmaciones:

ya no estoy seguro de ninguna de ambas cosas: de que haya erotismo sin violencia y destrucción y, menos aún, de que yo expresara odio en la Novela II, ni tampoco en la IV.<sup>36</sup>

Miguel confirma el sentimiento que tiene todo lector delante de **Octubre, Octubre**, no hay verdadera violencia ni agresividad. Esta duda que tiene el novelista Miguel es una certeza en el lector de la novela. Allí no hay verdadera violencia y, si la hubiese, recordemos que sería una violencia, un odio y una destrucción literarias.

Miguel, como novelista, juzga a los personajes de su novela y se alegra de que no fueran capaces de odiar cuando tenían motivos para hacerlo. No comprende a Paco porque es capaz de odiar cuando a cualquier lector le parece un personaje vital, con sangre, que responde ante los acontecimientos desde una gran humanidad. En él, las fuerzas del ser no aparecen encadenadas sino que la rebeldía y la transgresión forman parte de su acción.

A lo largo del texto Miguel va penetrando en el tema del odio que se relaciona con el del verdugo. Justifica a la vez el tema de la víctima que se enlaza con el del esclavo. Reflexiona sobre todo ello para hallar justificación a sus sentimientos:

Todas las vías son de salvación. La liebre se cumple en el pico del águila; el prisionero en el potro del verdugo.<sup>37</sup>

Al final acepta la agresividad pero no el odio. Es el sentimiento moral lo que le pesa, más que la propia agresividad. Se pregunta si puede el hombre ser cruel sin odio ya que parece que ésta es una cualidad de los niños, porque para ellos la crueldad es natural, sin resentimientos, porque es en la infancia donde la norma moral tiene poca fuerza aún. El sentimiento de frustración tampoco está expreso en la novela de forma directa. Hay una especie de miedo:

Di, loco, ¿en qué sientes mayor voluntad: en amar o en odiar? -Respondió que en amar, ya que odiaba a fin de poder amar."Con este ánimo escribí la Novela IV. Tal como cantaba el loco Lull: Ramón lo Foll, el loco.<sup>38</sup>

Sólo hay una justificación para el odio: Se odia para amar. Miguel no se consiente de otra forma el sentimiento de odio. Su moral le impide tener sentimientos totalmente negativos. El sentimiento de culpabilidad que le despierta el odio es demasiado grande y el

---

<sup>35</sup> Ibidem, 378

<sup>36</sup> Ibidem, 378

<sup>37</sup> Ibidem, 378

<sup>38</sup> Ibidem, 451

castigo abrumador. No odia por miedo a ser castigado.

Es evidente que a lo largo de la vida uno se enfrenta con muchos tipos de pérdidas y estados de duelo. Cada uno de ellos pone a prueba la capacidad de perseverar en el amor y la gratitud que inspira la madre buena, otras relaciones, la vida, y de utilizar esos sentimientos buenos para mitigar el odio despertado por la frustración y las limitaciones. Si a la larga sobrevienen la rabia y los sentimientos persecutorios, el resentimiento contra los padres, el destino o Dios por no habernos dado una vida suficientemente buena, el amor y el esfuerzo terminan por estrocharse. Se piensa "No vale la pena", o ¿qué sentido tiene vivir, si al final morimos? Así todo pierde significado" Existe, en ese caso, el peligro de caer en la depresión o el riesgo de suicidarse. Otro modo de manejar la desilusión consiste en entregarse a la voracidad -"Vivamos ahora, pues mañana moriremos"- Esto implica renunciar al duelo y a la preocupación por los demás, menoscabar la afectividad y la capacidad de amar, y provocar el deterioro general del carácter.

Al final de la novela, que significa el fin de la elaboración del duelo para Miguel, el dolor es un sentimiento que no se puede reprimir. El dolor se puede racionalizar, pero el pensamiento no es dolor. A lo largo de **Octubre, Octubre** Miguel intenta de distintas formas explorar este sentimiento y poner en orden a través de la palabra al sufrimiento por la pérdida y también nos muestra cómo ha intentado defenderse de ese dolor y la cantidad de sentimientos que ha despertado en él. Miguel es consciente de las grandes diferencias entre la razón cognoscitiva y el sentimiento. La inteligencia sabe, el corazón no sabe. ¿De qué sirve entonces saber? El conocer disminuye el nivel de la angustia:

Sólo se alcanza el aire vivo tras superar la termitera. Dolor: condición de la libertad...Degradado el dolor al racionalizarlo.<sup>39</sup>

Al final Miguel descubre que el dolor es condición de libertad porque humaniza al hombre. Le hace sentir igual a los otros. El sentimiento de su limitación es el sentimiento de su libertad. El dolor a veces significa una derrota. Pero en definitiva para Miguel la aflicción, el sufrimiento, son una realidad que de ningún modo significa que la vida esté absolutamente vencida. Cuando se acerca el fin de su vida y el sufrimiento ya se puede mirar de frente, Miguel nos explica por primera vez el dolor tan brutal que sintió ante el abandono de Nerissa.

¿Qué nivel mío padeció cuando el teléfono me asestó tus palabras despidiéndome? En mi espalda, bajo mi cintura, colmillos de tigre gigantesco; pero me dolía todo, me dolía yo. Me vivía yo en el dolor; aún ignorando entonces que era la condición para reencontrarnos.<sup>40</sup>

Seraphina, la última mujer en la vida de Miguel, comparte el más íntimo secreto que es su herencia, su historia, su intimidad, su verdad. Y en esa su historia, el dolor ha sido un núcleo estructurador, una herida íntima, la fuerza de su ser. Al doliente no le cuadra el mucho hablar, sino el callar; el sufrimiento auténtico es siempre "sufrimiento mudo":

le conté lo que sólo había contado antes a Ti: la muerte de Miguelito, entre hierros y llamaradas. Lágrimas furtivas. ¿Comprendió que le dejaba esa herencia?<sup>41</sup>

Hay una relación entre el sufrimiento y el amor. En la espera que Miguel vive de la muerte, ese tiempo lo siente como posibilidad de amar más. Hay la concepción del dolor que barre lo superficial, lo accesorio, y pone a la luz sólo aquello que es esencial. Lo esencial es

---

<sup>39</sup> Ibidem, 564

<sup>40</sup> Ibidem, 564

<sup>41</sup> Ibidem, 593

el amor y ese amor es más perfecto gracias al sufrimiento. El dualismo desaparece gracias al dolor y al amor, y a la vez porque esa unidad va hacia un Absoluto al que se tiende para fundirse y expansionarse. De ahí podría interpretarse que, según Miguel, la experiencia de fusión a través del cuerpo o sin el cuerpo, a través del dolor y el amor es la única que nos permite acercarnos a la experiencia de fusión con el Absoluto. Gracias a ella se puede superar la vivencia de discontinuidad y experimentar la continuidad:

Prolongaron toda la noche su suplicio para permitirle perfeccionar su Amor.<sup>42</sup>

Miguel hace coincidir su muerte física con el sufrimiento que vivió cuando le abandonó Nerissa. El dolor que produce el abandono es para él un anticipo de la muerte física. Toda la destrucción que conlleva en sí la muerte se pone de manifiesto en los abandonos que se sufren a lo largo de la vida. En el dolor se anticipa la destrucción definitiva. Miguel se sabe causante y víctima del dolor y a la vez quiere decirnos cual es su importancia. Quiere justificar el dolor que causa a los otros. Seraphita es la interlocutora válida porque se ha estremecido, ha sentido compasión. Le acompaña en su pasión.

Es evidente que en esta primera fase de elaboración del duelo el yo se rebela. No quiere aceptar la realidad. Se gastan muchas energías, decía Freud, y no son pocas las que utiliza Miguel en el camino lento y doloroso de la superación de su estado de duelo. Como ser inteligente que es y habituado al análisis, no evita ningún silogismo ni reflexión que le pueda llegar a hacer olvidar que aquello que teme sea verdad y que Nerissa, consciente y libremente, le rechaza. No le quiere. Pero hasta llegar a aceptar esto, cuánto razonamiento no habrá llegado a tejer. Un razonamiento primero y obvio es el de mostrar que la amada es incapaz de amar. Fueron cobardes. Detrás de algunos hechos, posiblemente el novelista se esconde para tranquilizar su cobardía.

Miguel siente añoranza de lo que fue y seguramente también de lo que pudo haber sido. Hay que señalar que en los personajes el abandono genera, desarrolla, una gran capacidad de análisis. El abandono es un detonante del mundo interior. Hay una gran riqueza de matices que nos ofrece esta mente lúcida y atormentada y a la vez ofuscada, ciega a veces, por la fuerza del deseo.

### **a. Pérdida de interés por el mundo externo**

Una de las características más definitorias y más comunes, tanto del estado de duelo como del de melancolía, es la pérdida de interés por todo aquello que no esté en relación con la mujer amada o con el recuerdo. La evocación de un pasado feliz puede hacer disfrutar de unos instantes de placidez. Miguel evoca los momentos felices con Nerissa, los bares que recorrieron, el viaje a París. El gran consuelo es la instalación en un pasado que estuvo lleno de felicidad. Pero este consuelo es efímero porque el contraste entre un pasado perfecto y un presente mezquino es dolorosísimo. Su pensamiento sólo puede interesarse por aquellas cosas que hagan recrear el Amor y en este quehacer se ha vuelto muy sutil. Todos los otros negocios le resultan inútiles, le son completamente indiferentes. Miguel abandona las clases, pierde todo interés por el exterior y se encierra en el mundo de la mística y la literatura.

Hay en este camino un abandono progresivo. El detonante es el abandono de Nerissa. Su actitud contrasta con todos los que le rodean. La incompreensión es grande:

No comprenden mi ambición. Sencillamente esta: Nada.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Ibidem, 597

Cuando Miguel recuerda a Nerissa lo hace siempre desde la idea del Amor, desde el sentimiento del amor imposible, desde el abandono, la pérdida. Hay una canción especial que le viene a la memoria y está asociada a su relación con Nerissa. La letra de esa canción pone voz a la experiencia de ahora:

Todo el mundo me sobra/desde que te conocí". Todo sobra, menos lo Único.<sup>44</sup>

A lo largo de "Papeles de Miguel" Alberto es el único amigo de Miguel. Es a él a quien anuncia que no volverá a la Facultad en octubre. Para Miguel dejar la Facultad significa desnudamiento, avance y, a la vez, su renuncia es un signo de la pérdida de interés por el mundo externo, su mundo cotidiano. Nada le importa, se refugia en un mundo interno:

Largué entonces mis últimas amarras. Libre al fin, en alta mar.<sup>45</sup>

Nerissa ha desaparecido de su mundo habitual. El mundo externo, el que Miguel habita, está sin ella. Si ella no está, ese mundo pierde su valor. Sólo tiene importancia en cuanto es capaz de evocarle su presencia. Para Miguel las fotografías tendrán una funcionalidad esencial, evidenciar el espacio que compartieron; la mirada de alguien es la presencia de una ausencia:

Con adoración he recogido de sobre la chimenea la fotografía "de Nerissa". La que me hice sin ella, por la misma fotógrafa ambulante, en el mismo rincón del Embankment donde meses antes, nos habíamos retratado juntos. Nadie puede ver a Nerissa en esta cartulina. Pero está: Nerissa, Nerissa, Nerissa" repito muchas veces.<sup>46</sup>

Las fotografías van apareciendo a lo largo de **Octubre, Octubre** y siempre permiten obtener más información. Aquí la fotografía le sirve a Miguel para expresar la presencia de Nerissa donde nadie la ve. A la vez es un medio que utiliza para entablar un diálogo con ella. La fotografía también evoca la ausencia:

Nadie puede ver a Nerissa a mi lado, en esta cartulina. Pero está: Nerissa, Nerissa, Nerissa repito muchas veces. ¿A dónde me llevas ahora? ¿A dónde te llevo? La respuesta no es para mineros; no se encuentra con la excavadora y el esfuerzo. Pero ya voy siendo pescador;<sup>47</sup>

Hay un temor de que el objeto interno positivo se haya perdido junto con el ser amado externo. Hay en el abandono la necesidad de que la persona abandonada se sienta valorada y cuidada. Una de las características del abandono es aferrarse a los objetos externos porque teme perder todos los aspectos interiorizados de aquél.

Nerissa abandona a Miguel pero este continúa escribiéndole, sin recibir respuesta. Es una forma de elaborar el duelo. Miguel se refugia en su mundo interno, crea un diálogo con él mismo, cada vez más intenso, todo diálogo verdadero con el mundo exterior carece de importancia para él:

Te escribía a ti, Nerissa, sin saber qué palabras mías te llegaban, porque una cosa se escribe y otra se lee...La última carta no fue la última, y así quedó mejor. Cuando la escribí proyectaba otra, pero entonces

---

<sup>43</sup> Ibidem, 151

<sup>44</sup> Ibidem, 156

<sup>45</sup> Ibidem, 340

<sup>46</sup> Ibidem, 48

<sup>47</sup> Ibidem, 48

sobrevino el Almendro en Llamas. Dejaste de recibirlas, como si yo hubiese muerto. Cuando en realidad, revivía.<sup>48</sup>

Otra manifestación de la pérdida de interés por el mundo externo es el abandono de cualquier proyecto de futuro. Su tiempo es sobre todo el pasado. Quiere vivir a través del recuerdo. A lo largo de la novela Miguel se refiere a sus recuerdos con Nerissa, que son evocados por la presencia de otras mujeres. La evocación de Miguelito, la otra gran pérdida, se hace presente a través de objetos y de espacios principalmente. En la última etapa de su peregrinaje Miguel va a vivir con una familia y el niño Pedrito le evoca constantemente recuerdos de su hijo:

A Pedrito también se le dan muy bien las matemáticas, según dice Antonia, su profesora. Para Miguelito eran como un juego;<sup>49</sup>

Otra forma de apartarse de la realidad externa es refugiarse en la literatura. La literatura tiene para él, como función, presentar la posibilidad de revivir. La literatura es memoria. De alguna forma, quiere significar que el pasado fue hermoso y amarga es la realidad actual. A través de la literatura inicia o continúa un diálogo interno que sólo al final se convierte en posibilidad de diálogo externo. Hay un gran interés por la realidad interior porque el novelista teme que el dolor destruya y haya destruido su yo más íntimo y es por ello que se dedica con total pasión a un diálogo interno que posibilite su nueva construcción:

Sólo que revivir no es vivir otra vez, sino volverse a vivir. Me revivo en mis novelas; no analizo.<sup>50</sup>

Es evidente que resulta menos doloroso investigar en los acontecimientos del pasado que investigar las causas de lo que está ocurriendo a nuestro alrededor. Sumergirse en la tarea de llenar páginas y releerlas es una forma de escapar de la realidad.

## **b. Pérdida de la capacidad por hallar un nuevo objeto de amor**

Miguel elaborará a lo largo de la novela su duelo a través de la mística. Durante el proceso vive aislado y, cuando entra en relación con otra mujer que no es Nerissa, no la ve en sí misma sino que todo se lee e interpreta desde la pérdida y la presencia sublimada de Nerissa.

La presencia de estas dos ausencias, la de Nerissa y Miguelito, son tan importantes en la vida de Miguel que le impiden tener otra relación. El se entregó, amó a una mujer y a un hijo y aunque estos ya no están, pues pertenecen al pasado, ese pasado se hace constantemente presente a través del recuerdo. Otra forma de que ese pasado continúe siendo presente es impidiendo todo futuro. Nadie puede convertirse en un nuevo objeto de amor, pues Miguel está ocupado por esos amores pasados que se niega a abandonar y que hace objeto de su veneración. Cuando Isolina desea tener un hijo con él, Miguel se enfurece y rompe su relación. Isolina podía ser el nuevo objeto de deseo mientras hiciera referencia a Nerissa, pero desaparece en cuanto se convierte en una realidad y puede ocupar un nuevo lugar, en cuanto puede significar futuro:

¿Un hijo? ¡Qué blasfemia! Sólo hay Uno: Miguelito flamígero, sin rival, sin hermano. Dormido

---

<sup>48</sup> Ibidem, 450

<sup>49</sup> Ibidem 487

<sup>50</sup> Ibidem, 450

entre las olas de mi pecho, viviendo en las estrellas submarinas.<sup>51</sup>

Sólo hay un hijo, sólo hay una mujer...Miguel está recitando su credo. Cuerpo e hijo son dos palabras que despiertan profundamente otras presencias del pasado y que impiden el futuro. Es posible que Miguel también tenga el sentimiento de que la reproducción no multiplica la vida más que vanamente, pues la multiplica para ofrecerla a la muerte. De nada sirve el futuro cuando irrevocablemente se convertirá en pasado. Miguel justifica su relación con Isolina como un engaño que ha sufrido debido a que el dolor le ha hecho extremadamente vulnerable, pero siempre ha sido fiel a Nerissa:

Sé que Tú no ignoras que nunca te perdí en mis confusiones. Que si seguí adelante, fue buscando tu faro allá en lo oscuro, llevado de deseos de tu cuerpo, de la sed de morir sobre tu pecho derramando en tu sexo mis entrañas.<sup>52</sup>

Durante algún tiempo, Miguel ha creído encontrar en Isolina la sustitución o recreación del objeto de deseo pero esto es imposible para él y todo el texto es una manifestación de su obstinación por el objeto amoroso al que será siempre fiel. La sublimación del dolor por la pérdida de Nerissa a través de otro objeto amoroso no es posible:

Pero no fui a sus brazos: ya lo viste. El arcángel y Tú me habéis salvado del simulacro en que es asesinado el árbol del Amor, Almendro en Llamas.<sup>53</sup>

Incluso su fidelidad de ahora es gracias a ella. Si ha estado a punto de caer en esa tentación es a causa del dolor. Miguel será siempre fiel a la mujer amada y ninguna otra mujer podrá ocupar su lugar. Es capaz de "interiorizar" de algún modo la presencia de Nerissa. No lucha por sentirse dependiente de ella. Con el tiempo el protagonista puede preservar los sentimientos cariñosos que le inspira Nerissa y, por consiguiente, es capaz de recordarla con amor y afecto. Esto le permite mantener vivos sus sentimientos y tenerla como un mentor interno, aún en el presente.

A lo largo de la novela es visible que los primeros resultados de la lucha para enfrentar la pérdida determinan el modo en que se manejará el dolor más adelante. Cada separación reaviva los sentimientos infantiles. Hay que tener en cuenta que hay unas raíces infantiles de las ansiedades relacionadas con la pérdida. Algunas pérdidas, para el aspecto infantil de la personalidad, equivalen a la pérdida de los padres sustentadores que posibilitaron la vida en la niñez, y a la vez propiciaron la posibilidad de encontrarse -ahora como entonces- con la necesidad, el terror, el caos y las penurias.

### **c. Abandono de cualquier actividad desvinculada del ser perdido**

Soy exclusivamente nerissista. Acepto el abismo entre nosotros, el que te hace Imposible para mí, a cambio del reencuentro cuando haya logrado construir mi muerte.<sup>54</sup>

Estas palabras de Miguel ponen de manifiesto cual es su voluntad respecto al mundo. Nada interesa en sí mismo, sólo es importante aquello que de alguna forma le continúe vinculando con Nerissa que significa el pasado, el amor y el dolor. Nada es importante, sólo

---

<sup>51</sup> Ibidem, 311

<sup>52</sup> Ibidem, 311

<sup>53</sup> Ibidem, 311

<sup>54</sup> Ibidem, 151

aquello que le acerca a ella en el recuerdo o en el futuro: la muerte. Su vínculo con la vida es la espera de la muerte:

Porque mi vida pasa y me destroza la espera de morir para encontrarte.<sup>55</sup>

La muerte es un punto clave para alcanzar de nuevo a la amada, un nuevo estado de perfección. La vivencia de la muerte es la vivencia del drama, de la tragedia, lo cual significa vivir lo sagrado. El tema de la muerte en **Octubre, Octubre** está visto desde distintos aspectos: Como realidad humana o como la posibilidad de una vivencia mística, de acercarse a lo sagrado. Miguel se refiere a lo que dicen los grandes místicos sobre la muerte:

Me repito estos versos del "Mathnawi": Me extinguí como piedra para tornarme planta; perecí vegetal para renacer animal. Si muriendo como animal resurgí hombre, ¿cómo temer ningún descenso en mi próxima muerte? Con ella me crecerán alas de luz (III, 1-3)<sup>56</sup>

Miguel desea la muerte que significará un encuentro con la amada. Después del abandono de Nerissa, se encuentra solo y abatido y, una vez agotadas las esperanzas, Miguel va dejando de lado los deseos contradictorios y se le aparece claro un solo deseo: la muerte. El vínculo de la vida a la muerte tiene múltiples aspectos. Este vínculo es sensible tanto en la experiencia sexual como en la mística. Para Miguel el sufrimiento que padece y que sublima a través de la mística acabará con la muerte en que de nuevo se encontrará con Nerissa y Miguelito. Para Miguel, los tres forman una nueva Trinidad:

Nosotros tres: Tú, la diosa madre; yo, el hijo; Miguelito, el arcangel.<sup>57</sup>

La no aceptación de la pérdida, la necesidad y el deseo de no desprenderse del amor perdido le hace inventar una realidad y vivir desvinculado del mundo externo. Emprende una huida hacia la mística. Nada es en sí mismo, todo es simbología. Cuando Miguel habla de sus sentimientos hace uso constantemente de un lenguaje metafórico.

Además del abandono de Nerissa y la muerte de Miguelito, Miguel se enfrenta a otra realidad: su propia vejez, que le llevará a la muerte. Otra pérdida que en este caso significará una ganancia ya que le permite conseguir más rápidamente su objetivo, el encuentro definitivo con Nerissa. La idea de la vejez camino hacia a la muerte es un aspecto importante de la personalidad de Miguel. La imagen de los árboles en otoño está llena de sugerencia:

La hoja de otoño amarillea poco a poco sin notar cómo se secan, quiebran y mueren las fibrillas de su pedúnculo, una tras otra, hasta que de pronto un día se desprende y cae en brazos del viento. Es preciso vivirlo, beber esa ruptura; nadie se acerca a Él por azar, sino por empeñosa voluntad.<sup>58</sup>

La vejez y muerte se viven como un acto natural. Miguel, que a lo largo de **Octubre, Octubre** pocas veces habla de su cuerpo, de las sensaciones, nota como a partir de su enfermedad el cuerpo va adquiriendo presencia. Las sensaciones son fuertes. Hay una nueva vivencia de uno mismo. Ve su imagen en la naturaleza y también se vive como un acto consciente y en libertad. En su nuevo estado, la enfermedad no le preocupa. La muerte es su objetivo. Él se ha situado ya en el más allá del espacio y del tiempo concreto:

---

<sup>55</sup> Ibidem, 311

<sup>56</sup> Ibidem, 420

<sup>57</sup> Ibidem, 347

<sup>58</sup> Ibidem, 416

No sabe que yo vivo ya en otro espacio, que he logrado morir antes de morir. Conmigo no necesita asombrarse de cómo se engañan los pobres humanos para no advertir que se acaban.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Ibidem, 452



## I.2. La reconstrucción del mundo interno

### a. Integración de lo destructivo

La reconstrucción del mundo interno es un proceso posterior o paralelo al proceso de duelo. Esta reconstrucción se lleva a cabo de distinto modo según la forma de ser de los personajes. Está determinada por una historia personal en el pasado y unas circunstancias personales en el presente. Estas circunstancias pueden ser tan amplias y variadas que abarcan distintos aspectos. Una sola de esas circunstancias no determina nunca la forma de reconstrucción del mundo interno, sino que es la suma de varias la que hace que el novelista Miguel se sienta abocado a vivir de una determinada manera el duelo y elabore la pérdida y la frustración a través de una experiencia mística. Esta experiencia se expresa en "Papeles de Miguel" a través de la creación literaria y a través de la búsqueda de la propia identidad, proceso que explica en la novela, "Octubre, Octubre". El relato de ese dolor y la reconstrucción del mundo interno se inicia *in medias res*, con soporte de *flash back*.

Sólo cuando en el plano interno Miguel ha establecido un número suficiente de experiencias positivas y el hecho de quedar solo no produce demasiada ansiedad u hostilidad, la ausencia se convierte en acicate para el desarrollo. Antes ha sido importante experimentar el dolor por el abandono y vivir la despedida. La idea, el sentimiento, que lo que no se ve: la ausencia produce una dinámica nueva, aparece en la formación y desarrollo de la elaboración del duelo. La pérdida como ganancia está presente en todo el proceso. No se hace hincapié, en cambio, en la vivencia de que toda ganancia es una pérdida:

en el verso de Sadi, que tanto me ha consolado luego: "Tu amor me denegaste, pero me diste tal Visión de Ti que mi secreto Yo nació a la Vida."<sup>60</sup>

La experiencia mística que Miguel narra en "Papeles de Miguel" no le permitirá de una forma evidente elaborar el proceso de sublimación por la pérdida del objeto de deseo ya que persiste en él una gran pulsión de muerte. La sublimación de la pérdida a través de la mística es la vivencia que Miguel ha construido para integrar lo destructivo y para renovar los vínculos con el mundo externo. Nerissa es lo Imposible y la única forma de alcanzarla es a través de la muerte. Desde este punto de vista, aunque hay un deseo de reestructuración del mundo interno, lo que en definitiva se produce es una huida hacia adelante a través de la mística.

Por otro lado Miguel, al volver la mirada al pasado, no sólo estrecha y aglutina las sensaciones, separadas por el paso del tiempo real, que le permiten la consistencia personal sino que la proyección de esa memoria en el otro, en una novela, acaba configurando una trama afectiva que tensa y da interés al monólogo de la intimidad. El monólogo es el instrumento de la caracterización de Miguel y los otros personajes, a la cual el autor ha sacrificado todos los demás elementos novelísticos. Esta estructura nos permite conocer a Miguel sin mediación o interposición alguna, directamente, a través de lo que piensa, reflejado en lo que dice. A través del monólogo, relata la propia vida. Es una especie de autobiografía, un modelo de introspección sutil. La autobiografía pura es escasa en nuestra literatura; en las más de las ocasiones el escritor hace poquísimas incursiones en su fundamento epistemológico y en los elementos compositivos de su mundo novelesco.

Basándose en experiencias externas positivas, Miguel puede comenzar a reconstruir su mundo interno y el pasado. El sentimiento de gratitud despertado por la buena relación

---

<sup>60</sup> Ibidem, 597

perdida original, a la postre, el deseo de transmitir a otros el amor recibido en el pasado. En este sentido, el amor y los cuidados que le prodigaron no se han malogrado, sino que continúan vivos en su interior y benefician a otros. En este caso, la reconstrucción del mundo interno se realiza a través de la escritura que se convierte así en arma de salvación.

Una muestra de ello es la misma acción que se desarrolla en la novela "Octubre, Octubre" creada por Miguel, el novelista. Éste nos explica que había previsto como final de su novela el suicidio de Ágata. A lo largo de la novela se pone de manifiesto que ella no puede establecer relaciones afectivas intensas porque la pérdida de la madre y el abandono del padre en la infancia le impiden la creación de unos verdaderos vínculos afectivos, se siente incapaz de establecer relaciones personales adultas y convive con un fracaso emocional que le conducirá a la muerte, al suicidio. Este es un punto de contacto importante en la historia de Ágata y Miguel, porque en los dos hay una gran pulsión de muerte. Al final de la novela Miguel "salva" a Ágata del suicidio, tal vez porque ha elaborado el duelo a través de la literatura y ha integrado sus partes destructivas. Ágata y Luís serán capaces de amar en la novela "Octubre, Octubre".

Sólo cuando Miguel ha integrado las partes destructivas de sí mismo y espera con mayor confianza que los aspectos llenos de amor de su personalidad las controlen, aumenta la capacidad de estar solo y, a pesar de su interés por la persona amada, puede permitirse llevar una existencia independiente: en otras palabras, puede dejarle seguir su propio camino y establecer nuevas relaciones. La historia de Miguel es, en definitiva, la expresión de la manera de vivir un hombre sólo consigo mismo: su forma de vivir el amor en soledad, su relación con los otros y la forma de crear un mundo interno a través de la novela.

Es posible que, de alguna manera, Miguel nos quiera decir que la novela surge desde un estado de soledad, de abandono, en el que el hombre se ve abocado por distintas circunstancias externas o por circunstancias que él mismo provocó para recrearse en un mundo interno lo suficientemente rico. El novelista es el hombre que desea vivir solo porque siente un gran goce estando consigo mismo. Es el hombre que ha experimentado qué grandes placeres se obtienen a través de la soledad. Lo que da el otro siempre está supeditado a lo que uno es capaz de darse a sí mismo.

## **II. OCTUBRE, OCTUBRE. LA HUÍDA MÍSTICA**

## II.1. Factores que facilitan la experiencia

### II.1.1. Experiencia amorosa en el pasado

Toda experiencia mística es una experiencia amorosa. Es evidente que las relaciones amorosas que Miguel, el novelista, haya tenido en el pasado serán importantes para determinar las posibilidades del presente. El erotismo que contiene toda relación amorosa es un aspecto de la vida interior y, si se quiere, de la vida religiosa del hombre. Como dice Bataille:

Cae de su peso que el desarrollo del erotismo no es "en nada" exterior al terreno de la "religión"<sup>61</sup>

En "Papeles de Miguel" el protagonista levanta acta de un pasado marcado por el inicio y la vivencia de su sexualidad. La memoria, como muy bien dice Emilio Lledó es:

la capacidad de enhebrar dentro de nosotros, con el recuerdo, los irrepetibles y fugaces instantes de la existencia, el efímero latido de la realidad inmediata y, por supuesto, la banda incisiva del mundo que fluye ante los sentidos, y que éstos registran, "salva los fenómenos" y permite la imprescindible base para todo aquello que significa vida humana. Y es la facultad de la memoria la que permite y la que expresa que puedan darse asociaciones, nociones, esquemas, opiniones, conceptos, que orientan nuestra experiencia, que acompañan la sensibilidad y que, en cierto sentido, marcan también un punto de apoyo, un sustento y, a veces, una remora en la fluidez y transitoriedad de la experiencia.<sup>62</sup>

Miguel recuerda cómo sintió despertar su sexualidad al lado de mujeres maduras. Uno de los recuerdos de sus primeros años se sitúa en la playa y pone de manifiesto el sentimiento de aislamiento que despertó en él. Hemos de señalar que el sentimiento amoroso referido a las mujeres es ante todo un sentimiento que muy pocas veces manifiesta con el cuerpo:

la mujer con bañador naranja. Toda aislamiento, Eva inaccesible.<sup>63</sup>

En contraposición a su actitud, David, su amigo, sí era capaz de romper ese aislamiento y de ahí surge la admiración por ese personaje. Admiración que producirá en Miguel, como queda reflejado también en "Octubre, Octubre", el sentimiento de ambigüedad sexual o la fantasía de esa ambigüedad:

Nos llamábamos amigos, pero la amistad es amor con otro nombre, o no llega ni a convivencia. Máscara del amor, como el subterfugio religioso: amad a vuestros hermanos, amaos los unos a los otros. No hay otra comunicación posible entre los mortales islas que somos, sino el amor.<sup>64</sup>

Los sentimientos que le despertó el afecto por David son un punto de arranque en su experiencia presente para muchas de sus reflexiones sobre el amor y lo que a menudo se esconde detrás de esa palabra. Miguel pone como punto de referencia a los místicos árabes en esa forma de ver el amor. La mística le ayuda también a llegar a un acuerdo consigo mismo respecto a los sentimientos amorosos que sintió en su adolescencia con los de su mismo sexo:

---

<sup>61</sup> G. Bataille, **El erotismo**, Tusquets, Barcelona, 1988, pág.49

<sup>62</sup> Emilio Lledó, **El surco del tiempo**, Crítica, Barcelona, 1992, pág 98

<sup>63</sup> J.L. Sampedro, **Octubre, Octubre**, Alfaguara, Madrid, 1982, pág.186

<sup>64</sup> *Ibidem*, 187

confiesan los sinceros que no es posible la amistad entre hombre y mujer. Y sólo por un tabú cultural callamos en Occidente cuando el sexo es el mismo.<sup>65</sup>

Desde el presente, revisa su pasado y a través de esa memoria nos da una teoría del amor que se apoya en distintas tradiciones culturales. Esta teoría no aparece de una forma lineal e inequívoca; el autor hace que surja en relación con los sentimientos, con el mundo interior y es por ello que no nos extraña que Miguel crea en algunos momentos que ha ido demasiado lejos y que debe matizar su comentario; por eso añade:

Pero ese andrógino dualismo sagrado no debiera degradarse en unisex o travestismo, máscaras deleznales, confesiones de impotencia.<sup>66</sup>

Parece como si el novelista estuviera obligado a dar un toque moral al discurso, debido seguramente a la conciencia que tiene de que va a ser leído y que escribe para alguien en concreto. Sobre la realidad dual de la sexualidad incluso utiliza la verdad científica.

Confusión en estos tiempos, incertidumbre, identidad sin norte, cuando la verdad biológica es el dualismo interpenetrado, la coincidencia de opuestos. Al menos, mientras no se llega a la tercera forma del amor, la ensalzada por Ibn Arabí.<sup>67</sup>

Junto con el recuerdo de David, aparece otro recuerdo del pasado situado en su adolescencia, en Aranjuez, y con Tía Magda. Recuerda el abanico de tía Magdalena moviéndose dulcemente sobre su pecho en la terraza de Aranjuez, contra la oscura fronda del magnolio gigante. La descripción de tía Magda se nos muestra desde la memoria del perfume. El olor le lleva al cuerpo y viceversa:

Su perfume ligero, casi campestre. "Quelques fleurs", pero su cuerpo añadiéndole maderas del trópico. Efluvio más turbador aún porque, ¿cómo podía emanar canela una piel tan de nieve? Sugería repliegues íntimos. Nuca, brazos, axilas: no se atrevía a más mi ardor de niño ante aquella magnolia abierta en madurez inútil.<sup>68</sup>

Su recuerdo se asocia a Baudelaire y a Juan Ramón Jiménez. Miguel está inmerso en la cultura y por ello sus recuerdos personales, vivencias, se entrelazan con la historia de la cultura, con su historia cultural. Si escribir, narrar, tiene su origen en un proceso cultural, vivir también. La cultura influye en Miguel tanto como la realidad cotidiana, histórica y comprobable. Él se alimenta tanto de la vida como de la literatura. La literatura se ha introducido en su vida de una forma progresiva y no sólo le va conformando el pensamiento sino prestándole sus ojos, es decir, proporcionándole patrones con arreglo a los cuales mirar lo que pasa, escuchar lo que le cuentan, adornar los sueños e interpretar los hechos de la propia novela vivida:

Sus manos en torno a la olorosa cabellera, evocación de Baudelaire...rescaldos de melancolía juanramoniana en su mirarme: "Arias tristes, Laberinto, Estío."<sup>69</sup>

Como hemos dicho anteriormente el novelista quiere manifestarnos, y lo hace de una forma más o menos consciente, la relación que existe entre la experiencia mística de ahora y

---

<sup>65</sup> Ibidem, 187.

<sup>66</sup> Ibidem, 187

<sup>67</sup> Ibidem, 187

<sup>68</sup> Ibidem, 74

<sup>69</sup> Ibidem, 74

la erótica en el pasado y el presente mas recientes. Al recordar las tardes con tía Magda nos dice:

ya en la cama seguía esperando...¿Qué? Lo escuchado en el colegio...Así, esperaba sin esperar, sabiendo sin saber. Como ahora en otro plano -soy aquél y soy otro-, camino sin saber, sé sin moverme.<sup>70</sup>

La relación de Miguel con tía Magda está llena de deseo "carnal" que no se cumple. La no presencia de la madre en la adolescencia y la presencia de otra mujer que hace de madre y hacia la que no existe el tabú sexual de una forma tan evidente y explícita propicia la situación de iniciación y enamoramiento:

Nuestras piernas comulgando en el mismo fuego. Nunca, sino por azar, tocó mi rodilla la suya o la rozó mi mano.<sup>71</sup>

Miguel nos explica sus fantasías sexuales en la adolescencia. La fantasía que nos cuenta ilumina su forma de entender y vivir las relaciones con el otro sexo. El novelista no sólo recuerda un mundo de objetos y personajes, sino también sus fantasías; a través de ellas descubrirá también quién es. Las fantasías son una especie de refugio donde puede vivir la aventura de su desarraigo. Eran un puente de evasión; en la actualidad son una referencia para conocerse y saber de qué ausencias estaba hecho el gusto de este espacio. Miguel reconoce que con las fantasías se escapaba por dentro, sin escándalos, sin derribar paredes. En el sueño quedaba la huella de la aventura y también la nostalgia, la incertidumbre. Siempre se sueña la aventura desde la rutina o se sueña la rutina desde la aventura. Pero en ambos casos el puente de evasión es la fantasía:

Ignoraba mi juego secreto, la función verdadera de aquellos "zigurats", escenarios de mis fantasías. Templos babilónicos o pirámides mayas donde, invariablemente, reinaba una tía Magda...decidiendo con un gesto la vida o la muerte de innumerables prisioneros...Filas enteras de esclavos eran castradas, por medios complicados, para ofrecer sus virilidades a la diosa del templo...A veces, mi mano entraba un momento bajo la falda de la camilla en instintiva protección de mi sexo. Pero nunca me llegaba el turno: la fantasía terminaba antes para volver a empezar."<sup>72</sup>

Adelantamos que estas fantasías de adolescencia se cumplen de algún modo en las relaciones que se establecen entre los personajes de Ágata y Luis en "Octubre, Octubre". Hay que destacar el valor que adquiere la angustia dentro de la fantasía, la angustia y deseo de la propia destrucción. Como nos explica Bataille:

La experiencia interior del erotismo requiere, en el que la vive, una sensibilidad no menos grande para la angustia, que funda la prohibición, que para el deseo que conduce a infringirla. Es la sensibilidad religiosa, que liga siempre el deseo al pavor, al placer intenso y a la angustia.<sup>73</sup>

En Aranjuez recuerda su mundo de la sexualidad en relación con la religión. En todo tiempo, como en todo lugar, en la medida en que estamos informados, el hombre está definido por una conducta sexual sometida a reglas, a restricciones definidas: el hombre es un animal que permanece "interdicto" ante la muerte, y ante la unión sexual. Miguel ha vivido profundamente el deseo y la prohibición:

---

<sup>70</sup> Ibidem, 75

<sup>71</sup> Ibidem, 76

<sup>72</sup> Ibidem, 79

<sup>73</sup> G. Bataille, **op. cit.**, pág. 56

ante la iglesia de San Antonio: mis primeras confesiones de actos "deshonestos conmigo mismo"<sup>74</sup>

Miguel se sirve también de objetos para evocar las fantasías sexuales en su adolescencia. El anillo de Isolina, un objeto que forma parte de su relación presente, le trae a la memoria su adolescencia en Aranjuez. Es evidente que hay en la adolescencia de Miguel una serie de fantasías sadomasoquistas que de alguna manera se hacen presentes en su novela "Octubre, Octubre" en el personaje de Luis y que Ágata pone en práctica. La sexualidad y la agresividad son dos elementos claves en la vida de Miguel y en su creación literaria. La agresividad está relacionada con la sexualidad y es tanto o más conflictiva que la sexualidad. La repugnancia, el horror, es el principio de su deseo. El horror se da en la medida en que su objeto no abre en él un vacío menos profundo que la muerte:

la manita sensual y nerviosa donde la cortante arista de malaquita podría dejar en otra piel una huella ensangrentada. Como la obsidiana del sacerdote emplumado abría el pecho del prisionero en mis fantasías sobre la mesa camilla de tía Magda.<sup>75</sup>

El sentimiento de castración es vivenciado a distintos niveles. A nivel de fantasía en la adolescencia, y en la novela "Octubre, Octubre" a nivel de reencarnación por Luis, y en las relaciones que Luis mantiene con Ágata.

Todo ello se produce como consecuencia de una relación en que Miguel es devorado por otro, según averigua años más tarde.

Una mujer así, castrando a un niño, sorbiéndole como una sanguijuela, anulándole para toda la vida. ¿Qué hacen luego esas víctimas?<sup>76</sup>

De una manera fundamental, todo lo que es objeto de prohibición es sagrado. La prohibición, al designar negativamente la cosa sagrada, no tiene solamente el poder de provocarnos -en el plano de la religión- un sentimiento de pavor y temblor, sino que también puede provocarnos sentimientos de devoción y adoración. Eva fue una prohibición para Miguel, también tía Magda y más tarde también lo será Nerissa. El recuerdo de tía Magda es muy fuerte y por ser un amor no consumado permanece en la memoria y en el deseo con mayor profundidad:

Robé lilas para ella, ocultándolas dentro de mi blusa. Mi pecho quedaba perfumado, y por la noche me hacía evocarla...Tía Magda; Madre en mi Amantísima Trinidad, revelación del amor.<sup>77</sup>

La vivencia del propio cuerpo y el de la amada se hace a través de evocaciones de olores u objetos pero nunca a través del cuerpo del otro de una forma directa. Aranjuez y Madrid pertenecen a tía Magda y en particular ciertos olores por eso, después de muchos años, cuando Miguel es ya viejo y vuelve a la estación de Aranjuez se encuentra con la presencia de aquel amor del pasado.

La experiencia que los sentidos nos administran y sintetizan, y cuya veracidad fenomenológica es indiscutible, puede falsificarse por influencia de una sociedad con un lenguaje convencional, con sus prohibiciones y mandatos, con sus tabúes y fetichismos. Miguel, el novelista, al recordar su relación con tía Magda, engarza esa "historia" dentro de una tradición, de una cultura, y a la vez cuestiona de algún modo sus sentimientos y

<sup>74</sup> J. L. Sampedro, *op. cit.*, pág. 231

<sup>75</sup> *Ibidem*, pág. 340

<sup>76</sup> *Ibidem*, pág. 233

<sup>77</sup> *Ibidem*, 117

recuerdos.

El protagonista se encuentra en el dominio inevitable de la cultura, en el que no cabe la subjetividad inocente, el reflejo puro de los hechos y las cosas. Si la sensación y el placer mismo constituyen otros puntos de partida para el desarrollo de una forma de entender la vida, es necesario traspasar también esta limitación impuesta por la naturaleza, pero traspasarla sin negarla. Porque precisamente esa radicalización del principio del cuerpo y del placer es el primer paso liberador de toda la oscuridad de los prejuicios que la ya larga historia de la cultura, de la sociedad y de sus dominadores, ha ido marcando en la conciencia. Miguel se mueve entre la naturaleza y la cultura pero es la cultura quien tiene un peso más específico en su vida.

Poco a poco Miguel va descubriendo que tiene una forma de vivir el amor que comporta o puede comportar una serie de mentiras o de trampas que son fruto de la imaginación. Es consciente de la falsedad en que puede vivir y desea la verdad, la busca hasta encontrarla. Un elemento necesario para encontrar la verdad es sembrar la duda; Miguel siembra la duda al darnos a entender que la relación de Luis con tante Hélène y de Miguel con tía Magda, según las cuenta él, son falsas y que la verdad es la que sabe y dice Petra:

Tenía un sobrinillo. Pobre, ¡Qué vida le daba! Siempre amenazándole con el pecado mortal y la condenación; prohibiéndole jugar con los chiquillos que según ella, no sabían más que guarrerías. Le tenía acoquinado, no se sabe que fue de él. Acabaría siendo mariquita, con esa educación, digo yo.<sup>78</sup>

Esta visión de Petra es corroborada por otro personaje; el dorador le da a Miguel una imagen de tía Magda que le hace replantear la suya. En el diálogo de las experiencias vividas siente que la cerrada órbita de la intimidad se abre y se consolida en el recuerdo de una mayor verdad. La imagen de uno mismo en la memoria del otro es, sin duda, una posibilidad de permanencia más real en ese río de la temporalidad inmediata que arrastra incesantemente las sensaciones y en el que sólo, en la silenciosa y cerrada memoria personal, puede tener una relativa posibilidad de pervivencia. Toda verdad que se tambalea por la duda produce de alguna manera un abismo.

¿A qué siniestro abismo me arrastra ese dorador? Pobre Magda, adorada Magda, admirable Magda, santa Magda, culpable Magda. Sé que me perdonas... Aunque inevitablemente estas historias te diluyen y te alejan.<sup>79</sup>

El descubrimiento de la verdad, el descubrimiento de su propio engaño le libera y aquello a lo que permanecía atado como un puntal se reduce a cenizas. Quiere Miguel descubrirnos que muchos de los recuerdos no son más que anclas en las que fondea para no moverse. Sabe que es importante filosofar, entender el mundo, descubrir remedios para liberarse de los terrores y prejuicios que paralizan la mente; pero sobre todo vivir, y no vivir solo. La soledad del sabio necesita ser continuamente contrastada.

Te quiero, Magda, pero te digo adiós. Adiós a mi adolescencia; puedo hacerlo precisamente porque la he recobrado aquí. No te olvidaré nunca, pero ya quedas fuera. Sombra, tú serías tú en otro planeta; no en mí.<sup>80</sup>

El sentimiento que en el recuerdo ha guardado Miguel de tía Magda es el de adoración. Lo que significa el sentimiento de adoración y hasta qué punto favorece la libertad

---

<sup>78</sup> Ibidem, 194

<sup>79</sup> Ibidem, 198

<sup>80</sup> Ibidem, 198



necesaria para el autoconocimiento son un tipo de cuestiones que Miguel irá desvelando a lo largo de su historia. Se adora lo que no se tiene, lo que está prohibido y se desea. Hay que señalar que a menudo las prohibiciones obedecen más a un código de ideas que no a una vivencia personal.

El amor a través del cuerpo surgirá más tarde y lejos de Madrid con Hannah. La expansión del hombre en el dominio del otro, la teoría del placer, no sólo encuentran un contraste adecuado en la comunicación y en el encuentro con los otros hombres, sino que es esta necesidad de comunicación la que aporta plenitud a la vida y al placer:

¡Valle de Aosta, teatro donde nos descubrimos uno a otro, donde nuestros cuerpos tocaron las cimas y abismos de la carne!...Nos bebíamos como bebíamos el sol. ¡Perpetua embriaguez! ¿Perpetua? Sabíamos que no, pero callábamos.<sup>81</sup>

La consciencia de plenitud y satisfacción del cuerpo humano posee la capacidad de transformar el cauce de las sensaciones. Miguel es consciente de esa plenitud en su relación con Hannah. El corte de la temporalidad inmediata, que va poniendo cerco a cada una de las sensaciones, queda transfigurado por esa presencia del placer. El placer no sólo incide en la realidad corporal, estableciendo un puente entre el mundo al que pertenece o que le pertenece y él mismo, sino que además le ofrece una correspondencia y fraternidad entre esas dos "materialidades", la de su cuerpo y otros cuerpos, la de su cuerpo y el mundo.

El placer es fuente de seguridad y de afirmación de uno mismo. Esta apropiación de lo real, y la conciencia gratificante y creadora de esa apropiación, constituyen, sin duda, uno de los fenómenos más extraordinarios y profundos de la naturaleza. Profundos, sobre todo, porque sumergen a Miguel en ese todavía misterioso universo de lo real, cuya fuerza, consistencia y libertad, se miden por esa capacidad de saltar -con el placer y con la esperanza del placer- al interior mismo de la posibilidad y de la realidad.

El placer del cuerpo lleva implícito no sólo la afirmación de la sensación y lo sensible, sino también de la inteligencia y la mente, del lenguaje y el arte, del conocimiento y la sabiduría. El sentido y la realidad del placer se esfuman si no están regidos por una organización de la intimidad que movilice y oriente nuestra afirmación del mundo en el placer.

Emilio Lledó en su estudio sobre el epicureísmo, al comentar las palabras de Epicuro: "Yo por mi parte no sé pensar el bien, si quito los placeres del gusto, del amor, del oído y los suaves movimientos que de las formas percibo por la vista", nos habla de que este Bien, identificado por Epicuro con la realidad del cuerpo y sus sentidos, se enfrenta a una buena parte de la metafísica del Bien descrita, desde el platonismo, a lo largo de la historia de la filosofía. El Bien ya no es objeto de conocimiento, ni siquiera objeto de deseo, o voluntad imprecisa, cuya tensión e inquietud, constituye su única realidad:

Es en la vida y en su sustento "existencial", el cuerpo, donde se encuentra el inmediato Bien, el regalo misterioso de una naturaleza y una historia que han ido, en un lento proceso de integración y eliminación, constituyendo un organismo, una "organización viviente! a la medida del "orden del mundo", a la medida del aire y de la luz.<sup>82</sup>

Toda existencia intenta permanecer en su ser. Para Epicuro el placer no es el placer innecesario que pervierte y deteriora el equilibrio y la armonía que sustenta, sino que es condición para seguir manteniendo esa fluencia del ser, que es la vida, y esa confirmación de su verdad, que es el placer. No hay una renuncia a conocer la naturaleza, más bien hay la

---

<sup>81</sup> Ibidem, 75

<sup>82</sup> Emilio Lledó, El epicureismo, pág.115

aceptación de que, al seguirla, se tienen que limitar o adecuar a ella las necesidades.

Miguel pasa fácilmente del campo de lo erótico al campo de la mística y viceversa ya que, de alguna forma, hay un debate interno en el novelista entre esas dos tendencias; una que podríamos señalar como más epicúrea y otra más platónica; hay un debate que él quiere armonizar. Miguel, el novelista, a lo largo de "Papeles de Miguel" quiere poner de manifiesto cómo el amor es siempre el mismo en los dos casos. Otro aspecto a destacar es la sensación de vida y muerte que se da en toda vivencia del sentimiento amoroso y que en el fondo de ese sentimiento se encuentran las posibilidades de tener experiencias cumbres, como algunos autores llaman a las experiencias místicas:

Pensamos lo mismo -"no florece lo que no muere"- y nuestras manos desposaron sus dedos. Nuestro silencio hacía eco a la "soledad sonora" del patio y escalaba la beatitud. Integrábamos ambos toda la Humanidad; llenábamos el mundo."<sup>83</sup>

Es evidente que en toda experiencia amorosa a la vez que se nos ofrece la posibilidad de sentir, se nos arrebató el sentido por la estructura misma de la temporalidad. El placer está en el orden del tiempo. Es difícil el ensamblaje entre placer y temporalidad. La mente compensa de múltiples maneras los límites del tiempo, pero Miguel sabe que la carne pone siempre los límites del placer.

El mundo interior de Miguel que acaba diferenciándole en sus opiniones, sus elecciones y deseos, es un mundo vivo, sometido a la cultura y que no sólo depende de la limpia veracidad natural de las propias sensaciones. La relación amorosa de Miguel con Hannah está llena de recuerdos que le acercan a una tradición literaria, a San Juan de la Cruz y al Cantar de los Cantares:

Pero en el Valle no jugaban símbolos, sino la misma vida. Tras la siesta junto a un arroyo me bastó recordar a San Juan de la Cruz: "y allí nos entraremos y el mosto de granadas gustaremos" De siglos venía el texto para Hannah...;Qué rito milenario de amor evocaba, en su lengua hebrea, el Cantar de los Cantares! Su fuerza me abrumaba, me piqué, improvisé con hechos sobre las gracias de Hannah, fuimos el Amado y la Amada: "no mires que soy morena, es porque el sol me miró"<sup>84</sup>

Como hemos dicho anteriormente, desde la perspectiva del presente, Miguel lee su pasado y esto hace que los encuentros de entonces adquieran un nuevo significado, que sean interpretados desde la mística, desde la experiencia que ha iniciado.

También la Hannah de aquel verano del treinta y cinco se me apareció en una puerta, en el cursillo napolitano de estudios mediterráneos...era algo mayor que yo y se declaró mi guía en el acto, mi Jádir. Me aventajaba, además, con su madurez de raza perseguida y su esoterismo cabalístico.<sup>85</sup>

Desde un punto de vista retrospectivo Hannah se convirtió en un Jádir. Todo místico tiene un maestro que dirige sus pasos. En el presente Nerissa es su guía principal, desde el momento en que Miguel inicia su proceso místico. Pero siempre su maestro oculto será San Juan de la Cruz:

Así y todo, hermano de Ibn Arabí, San Juan de la Cruz. Me vuelvo a él en memoria de Hannah y releo el zumo de granado como "frucción y deleite de Amor de El", como "bebida del Espíritu" Y encuentro las mismas palabras del Cantar de Salomón lanzadas aquella tarde por Hannah a las cumbres alpinas: "Darte

---

<sup>83</sup> Ibidem, 76

<sup>84</sup> Ibidem, 76.

<sup>85</sup> Ibidem, 81

he yo a ti la bebida del vino adobado y el mosto de mis granadas.<sup>86</sup>

Después de Hannah, la experiencia amorosa que en definitiva marcará ya totalmente su vivencia mística es su relación con Nerissa. En la Novela III explica su encuentro casual con Nerissa. Para referirse a ese encuentro utiliza elementos culturales pertenecientes al mundo de la pintura: Boticelli.

yo esperando el ascensor, sin sospechar nada, ella descendiendo ya hacia mí, surgiendo del camarín sagrado como una figura de Boticelli. ¡Hannah resucitada! Porque lo eras, pese a tus ojos marinos, a tu figura esbelta.<sup>87</sup>

Miguel, en la novela, explica la historia de sus amores y los distintos sentimientos que vivió antes de conocer a Nerissa. Eva, David, tía Magda y Hannah de alguna forma sirven para iluminar ese gran amor, hacerlo más inteligible. Miguel da cuenta de sus amores anteriores y a través de su historia vemos como todos ellos configuraron e hicieron aparecer de una forma más notable su personalidad, el sentido de su vida. "Papeles de Miguel" giran ya, desde un comienzo, entorno a Nerissa. Esta mujer es el eje de la narración, es el antagonista al cual se refiere continuamente; la presencia de su ausencia estimula al protagonista de distintas formas, pero esencialmente como un reto a afrontar. La biografía de Nerissa se irá desgranando poco a poco a lo largo del libro. Nerissa nace en la Laguna:

¿Cómo adivinar aquellos días tinerfeños, que allí, en una casa de La Laguna, había nacido ya Nerissa?<sup>88</sup>

La relación que tuvo con Nerissa tiene semejanzas con la de tía Magda. Cada mujer que aparece en su vida es una amplificación de las características de la primera. Con Nerissa, al igual que con tía Magda, no hay un encuentro de lo cuerpos. De nuevo se replantea el tema, valorizándolo en una especie de gradación descriptiva. La amplificación es un factor estructurante de la novela.

No te tuve nunca; sólo gocé de tu cuerpo algún roce furtivo, unos besos rasgados de desesperación...<sup>89</sup>

La historia amorosa que establece Miguel con Nerissa no tiene nada que ver con la que tuvo con Hannah. Ésta es el contrapunto a las otras experiencias que son redundantes, gracias a las cuales el mensaje adquiere una específica articulación dialéctica. A través de Nerissa a menudo aparece Hannah. Nerissa es un paso adelante:

eres y no eres Hannah. Hannah, pero sublimada; un escalón más hacia lo alto. Por eso no has sido mía, aunque tanto lo desearan mis venas: para ser Imposible, para llevarme al Amor.<sup>90</sup>

Miguel, al recordar su experiencia amorosa con Nerissa, tiene plena consciencia de que hay vacíos en su memoria porque su cuerpo no tiene memoria del suyo. Ello le produce una mayor tristeza porque, entre tanta memoria de ella, no tiene recuerdos de su cuerpo. Es interesante señalar esa falta de recuerdos en la instancia del cuerpo. La carencia de ellos ayuda a la fantasía, a la imaginación, a crear un mundo imaginario. La pobreza de una

---

<sup>86</sup> Ibidem, 83

<sup>87</sup> Ibidem, 80

<sup>88</sup> Ibidem, 80

<sup>89</sup> Ibidem, 81

<sup>90</sup> Ibidem, 154

realidad exterior hace que se recree con fuerza una realidad interior:

Fue verdad, no te tuve. Pero también es otra la verdad: te tengo más adentro que en el imaginado lecho.<sup>91</sup>

La fantasía y la imaginación ocupan siempre un lugar importante en las relaciones con el otro sexo. Parece que la única forma de vivir el amor para Miguel sea no alcanzarlo nunca en su totalidad para poder así vivirlo en la memoria durante mucho tiempo, como una necesidad o más bien como una fantasía a la cual se puede acariciar. Es como si el placer, como si la preocupación por sentir las sensaciones gratificadoras del cuerpo contradijesen los empeños del intelectual por encontrar un placer supremo, un conocimiento liberado de los lastres de su limitada condición carnal. Miguel desea una contemplación que sea capaz de alcanzar una fuente de gozo más intensa y duradera que el latido concreto de la carne. Las experiencias amorosas se mantienen sobre todo en el plano del deseo. El deseo alimenta el recuerdo:

Me recordó las sandalias en que por primera vez descubrí el pie de Nerissa...Me la encontré en el vestíbulo del hotel, con su marido. Allí descubrí sus pies y sus piernas desnudas, hasta el borde de una falda amarilla.<sup>92</sup>

Luis en "Octubre, Octubre" siente veneración por los pies de Ágata. Miguel recuerda las sandalias en las que descubrió el pie de Nerissa. Hay una redundancia en lo que se refiere a unas partes concretas del cuerpo femenino. Siente veneración también por las rodillas de Nerissa.

¡Prodigio de tus rodillas! Después acabaría besándolas, pero serían la cerrada frontera de tu cuerpo, cuando le rendí el debido homenaje: de princesa bizantina.<sup>93</sup>

Además de las rodillas hace referencia a las manos, el aliento..., y las palabras, tan importantes para Miguel, pierden su valor delante de Nerissa porque las palabras se comen el aliento. En el amor sobran las palabras: la oposición palabra/silencio auspicia la correlación no signifiante/signifiante. A menudo es más importante sentir la presencia total del otro:

Estoy viendo tu capa-poncho, con dos aberturas para sacar tus manos e imponerlas sobre las mías. Y el perfil de tus rodillas conduciendo....Te asombró mi silencio, ¿recuerdas?...mientras se habla no se alienta y yo subsistía respirándote...<sup>94</sup>

Miguel recuerda a menudo a Nerissa por medio de sus prendas de vestir. A través de ellas nos da a conocer su universo de colores, sus preferencias por el amarillo, el blanco y el verde. En Londres, la recuerda con la falda plisada blanca y el jersey verde. Al hablar de los cabellos hace alusión, a su perfume y al hablar de los besos, a su sabor. El novelista pone de relieve los cabellos y los besos intensificando un aspecto concreto, el perfume y el sabor, que no se relacionan con la mirada. Pone énfasis en unas cualidades no visuales y rompe el cerco de la mirada:

El perfume de tus cabellos. Y tus besos, raros como frutos exóticos. Inolvidable: mis labios rezuman

---

<sup>91</sup> Ibidem, 82

<sup>92</sup> Ibidem 486

<sup>93</sup> Ibidem, 118

<sup>94</sup> Ibidem, 229

ahora la miel del recuerdo.<sup>95</sup>

La sensualidad de los cabellos aparece en el **Cantar de los Cantares**, en Baudelaire. El recuerdo que tiene Miguel de Nerissa es esencialmente a través de la mirada. El novelista ha realizado un viaje por su cuerpo a través de la vista, de ahí que haga mención a los ojos, cabellos pies y rodillas. Hay una idea que persigue a Miguel y es la realidad que nunca tuvo, el cuerpo de tía Magda y el de Nerissa. El deseo no realizado se ha convertido en una especie de obsesión que la imaginación intenta apaciguar:

¿Tenía la serena cabeza de tía Magda un ardiente cuerpo de Hannah?...¿Sabes Nerissa? Mi deseo de tu cuerpo me ha impulsado a veces a imaginar tu rostro sobre el cuerpo de Hannah, que tan bien conocí. No resultaba. Tus montones de trigo eran otros.<sup>96</sup>

Hay que destacar la imagen que nos trasmite Miguel de él y Nerissa como pareja delante de un espejo. Curiosamente le sugiere las estatuas egipcias, hace referencia a la cultura antigua. Otros personajes encontraron la sonrisa y la serenidad en el rostro, en novelas posteriores, en los sacórfagos etruscos. Recordemos la novela **La sonrisa etrusca**:

¿Cuánto rato estuvimos parados ante aquella pareja feliz, de estatura acoplada, de cuerpos paralelos y juntos, sonrientes y serenos como en las estatuas egipcias?<sup>97</sup>

En algunos momentos, ya al final de "Papeles de Miguel", el novelista, nos habla no de su propio recuerdo, sino del de Nerissa. Este cambio de voz produce la rotura de un monólogo y la penetración por medio de otra voz a una realidad más amplia, menos personal, menos intimista:

Recuerdo, Miguel. En aquella esquina me besabas al despedirnos, tus brazos en mi espalda, estrechándome contra ti. Yo de puntillas dándote mi boca, breva de miel. Mi cabeza en tu hombro. Yo repetía, anegada de dulzura: "Amor, amor, amor..."<sup>98</sup>

El hecho que el conocimiento del cuerpo de Nerissa sea esencialmente a través de la mirada y no de las manos implicará evidentemente toda una forma de captar la realidad y de vivir la propia experiencia. Nerissa y Miguel no tienen un espacio propio, no compartieron un espacio íntimo al igual que no compartieron totalmente su cuerpo. Poco a poco el autor, a través de la expresión de su experiencia interior, va dando nuevos datos sobre la biografía de Nerissa que surge siempre desde marcos generales y abiertos. Miguel recuerda los nombres de las calles y cafeterías. Toda historia tiene una geografía:

En "Nebraska", ¿recuerdas?, aquella cafetería de la calle de Caspe...añadía otro nombre geográfico a nuestro planisferio amoroso.<sup>99</sup>

Hay una geografía de calles y bares en la relación de Miguel y Nerissa, una geografía personal, íntima. Su intimidad la vive en medio de la gente, en lugares públicos, con lo cual el sentimiento de aislamiento es mayor, por contraste. El espacio será, más adelante, un elemento clave para expresar el desarrollo de su experiencia mística:

---

<sup>95</sup> Ibidem, 116

<sup>96</sup> Ibidem, 154

<sup>97</sup> Ibidem, 413

<sup>98</sup> Ibidem, 595

<sup>99</sup> Ibidem, 155

"Hamburgo" tiene cinco escalones desde la calle y era una delicia esperarte para ver cómo los bajabas, con aquel abrigo deportivo. "Nüremberg" nos ofrecía una semioscuridad intimista. "Dakota": sus grandes cristalerías lo convertían en acuario para los transeúntes, con sus clientes dentro, como peces. "Casa Lucero" era un grato contraste popular...<sup>100</sup>

El paisaje en su experiencia místico-religiosa es muy importante como punto de referencia. A partir de él realiza frecuentes *flash back* que por un lado le llevan al pensamiento de los místicos y por otro lado a los espacios que compartió con Nerissa. "Embankment" aparece muchas veces a lo largo de "Papeles de Miguel" convirtiéndose de alguna manera en un lugar mítico en la relación entre Nerissa y Miguel; es para ellos el *locus amoenus*:

La sombra era una isla de intenso verde, cargado de perfume pegajoso, casi húmedo. El mismo aroma de nuestra higuera en el "Embankment"<sup>101</sup>

El recuerdo de ese espacio es despertado por un árbol concreto: una higuera. Este árbol por su presencia repetitiva en **Octubre, Octubre** y en sus novelas, como veremos más adelante, forma parte del universo literario de J.L.Sampedro.

Hay calles de Madrid que pertenecen estrictamente a la relación de Miguel con Nerissa: Esquina de Jorge Juan y Claudio Coello. Además de Madrid, y en concreto algunas calles, Londres es la ciudad que cobija ese amor clandestino:

El paseo por Londres, el primer paseo solos, libre y alegremente en una gran ciudad. Los grandes espejos de "Burton", mirando a la calle, nos permitieron vernos del brazo por primera vez"<sup>102</sup>

El paisaje inglés le viene a la memoria porque se asemeja al que tiene ante sus ojos o porque a menudo su estado emocional en el presente le recuerda vivencias semejantes, situadas en unos espacios concretos. El Tajo en Aranjuez le lleva retrospectivamente a otros paisajes que vivió con Nerissa. Todos esos recuerdos nos señalan su geografía amorosa, llena de calles, bares, árboles, ciudades, ríos...

¿por qué de repente la memoria de nuestra excursión a Brighton, cruzando esas verdes colinas de Sussex...;Extraños parentescos de los paisajes! O de los estados de ánimo.<sup>103</sup>

Las curvas del Tajo le traen a la memoria las del río Ouse. Y la tendencia de Miguel de recordarlo todo se manifiesta también en la cultura ya que allí recuerda a Virginia Woolf. La cultura es la memoria de la inteligencia de los otros; para Miguel la cultura es continuidad, como la memoria:

las curvas del río Ouse, donde Virginia Woolf se dejó morir en la corriente...<sup>104</sup>

La historia de Nerissa y Miguel, tal como hemos dicho, se halla vinculada a la ciudad de Londres; por todo ello, cuando Miguel se va acercando a la muerte y va diciendo adiós a la realidad externa, también se dirige a su memoria y se va despidiendo de esos espacios que

---

<sup>100</sup> Ibidem, 413

<sup>101</sup> Ibidem, 379

<sup>102</sup> Ibidem, 413

<sup>103</sup> Ibidem, 228

<sup>104</sup> Ibidem, 228

estructuraron su historia de amor con Nerissa:

¡Adiós nuestro paseo en bote por el "Serpentine" de Hyde Park!<sup>105</sup>

Miguel recorre su experiencia amorosa en el pasado, con la idea de que es preciso encontrar lo esencial por debajo de lo que podríamos llamar los accesorios del pasado. Escoge lo esencial y vive el amor como una posibilidad de autoconocimiento. El presente es fundamentalmente recuerdo del pasado y experiencia mística que apunta siempre más al futuro que a otro tiempo. La ausencia de Nerissa se eleva a la categoría de realidad. Y esa ausencia en la que vive le impide entrar en el presente real.

Además de Madrid y Londres, París es otra ciudad testigo del amor de Miguel y Nerissa. La letra de una canción devuelve a Miguel aquel mundo amoroso. El tema del tiempo al que hace alusión la canción es un leitmotiv que estructura la obra dándole una formulación más precisa:

Y la eternidad era hoy. Pero había otra más. La misma canción lo prometía: "Quand je te reverrais/ ce ne sera plus moi". Escúchalo Nerissa. Sólo en la sucesión de eternidades habita el Amor. En cambio, el amor se contenta con "siempre", esa engañosa, miserable palabra, que muere con nosotros.<sup>106</sup>

Todo lo que se refiere al mundo de Nerissa es importante. Un setter de fuego le recuerda a Miguel el perro de Nerissa. Y ello será la causa de que nos dé una serie de datos sobre él. Nos habla del nombre de ese perro: "Tai Yang"... traducción china de "sol". Es evidente que cualquier ser u objeto relacionado con Nerissa evoca en él torrentes de palabras llenas de deseos, de recuerdos, de sentimientos:

Siempre me ladraba, celoso de tu amor por mí. ¡Cómo sigo enviándole! ¿Ha envejecido mucho? ¡Quién pudiera vivir como él, a tus pies y a tu capricho!<sup>107</sup>

Nerissa es una mujer casada. Ello explica que no pueda corresponder totalmente al amor que siente. La enfermedad de su marido le impide abandonarlo. En la playa de Argel, Miguel, mientras realiza su peregrinaje para alcanzar una auténtica experiencia místico-religiosa, recuerda las playas que Nerissa gozaba con Eduardo, su marido:

¡Ay, Nerissa, nunca pudimos gozar juntos una noche de playa! A ti te llevaba Eduardo a Menorca.<sup>108</sup>

Nerissa es lo Imposible. Ante lo imposible Miguel se rebela y desea poseerlo de algún modo, deificarla, convertirla en una diosa, es una necesidad. Es una forma de sobrevivir a la herida de la pérdida. Hay quien tiene experiencia de sobrevivir, hay quien no la tiene y no sabe que es posible y se autodestruye. Hay toda una psicología de la sobrevivencia. Miguel es espectador de su angustia y también su víctima:

soy exclusivamente nerissista. Acepto el abismo entre nosotros, el que te hace Imposible para mí, a cambio del reencuentro cuando haya logrado construir mi muerte.<sup>109</sup>

Cuando recuerda a Nerissa, el protagonista lo hace siempre desde el amor, desde el

---

<sup>105</sup> Ibidem, 591

<sup>106</sup> Ibidem, 153

<sup>107</sup> Ibidem, 229

<sup>108</sup> Ibidem, 376

<sup>109</sup> Ibidem, 151

sentimiento del amor imposible. Una forma de sublimar su pérdida es convertirla en una diosa. Por ello todo lo que tiene relación con Nerissa es sagrado, hasta el número de teléfono.

Mi mantra sagrado era tu número, y yo marchaba por las calles repitiéndolo como en trance. "Dos-veinte-cuarenta y tres-sesenta y cuatro" Peregrino hacia el oasis de una cabina telefónica; metálica en España, roja en Londres.<sup>110</sup>

Estos tres amores en la vida de Miguel dan lugar a la idea de la Trinidad; el sistema ternario se constituye por la manifestación del tercer elemento (latente), que viene a modificar la situación del binario y a darle equilibrio dinámico. Jung comenta las ideas de Plotino, quien, en su lenguaje de precisión filosófica y de vaguedad poética, habló de estas cuestiones. Plotino, en efecto, compara lo Uno (el principio creador) con la luz; el intelecto con el sol y el alma del mundo con la luna. La unidad se fragmenta interiormente en tres "momentos": la actividad, la pasividad y la unión, o el resultado de los otros dos. Es indudable que en la idea humana, viva, del tres y del ternario, entra la experiencia multisecular de lo biológico. A la existencia de los dos (padre y madre), sigue casi inevitablemente la del tres (hijo)...el tres tiene poder resolutivo del conflicto expresado por el dualismo; y es también la resultante armónica de la acción de la unidad sobre el dos. Simboliza la influencia del espíritu sobre la materia, de lo activo sobre lo pasivo.

En el estudio realizado por Cirlot<sup>111</sup> el tres parece el número del orden interior o vertical. Determinado en el simbolismo del nivel por los puntos esenciales: alto, centro, bajo, concierne al significado de los "tres mundos", celeste, terrestre e infernal que se relacionan íntimamente con la división ternaria del hombre, en espíritu (irreales, pensamientos), alma (sentimientos) y cuerpo (instintos) y con las posibilidades morales del bien, lo neutro y el mal. Algunos autores establecen la división ternaria del hombre en: intuición (luz moral); pensamiento (luz intelectual) e instinto (luz animal). A esta división y a los efectos del predominio de una fuerza u otra, corresponden las tres conocidas etapas de la perfección mística: vía unitiva, vía iluminativa, vía purgativa, simbolizadas alquímicamente para los colores: rojo, blanco, negro. Los tres niveles se designan de este modo en la doctrina hindú: *sattwa* (estado superior o de predominio espiritual), *rajas* (estado intermedio, dinámico y transformador) y *tamas* (estado instintivo o inferior). La imagen de los tres niveles, como tres divisiones cósmicas labradas por la moral y emanadas por el pensamiento humano, según Eliade es muy antigua, pues ya se halla en los pigmeos de la tribu semang (Malaca), y en otras razas del más bajo estadio cultural. Los irlandeses simbolizan esta realidad con una torre de tres pisos. Para Diel, las funciones esenciales del hombre son tres: conservación, reproducción, espiritualización. Su deformación o perversión se traducen en los tres tradicionales "enemigos" del alma: el mundo, la carne, el demonio; inversión de las tres virtudes teologales. Nos parece interesante transcribir los correspondientes ternarios que establece Guénon tratando sobre los "tres mundos" descritos por Dante en su **Comedia**: *Sattwa*, *rajas*, *tamas*: cielo, atmósfera y superficie de la tierra, interior de la tierra; futuro, presente, pasado; supraconsciente, conciencia, inconsciente:

¡Qué claro ahora el misterio de mi Amorosísima Trinidad! Tía Magda fue el descubrimiento, el deshielo, con su romanticismo; Hannah prendió el fuego erótico. "La hermosa judía" la llamaba yo en broma...de su conjunción en la más alta alquimia brota, Nerissa.<sup>112</sup>

El dos es eco, reflejo, conflicto, contraposición: la inmovilidad momentánea cuando

---

<sup>110</sup> Ibidem, 155

<sup>111</sup> J. E. Cirlot, **Diccionario de símbolos**, Labor, Barcelona, 1991, pág.432.

<sup>112</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág.81



las fuerzas son iguales; corresponde al transcurso, a la línea detrás-delante; geométricamente se expresa por dos puntos, dos líneas o un ángulo. Simboliza el primero de los núcleos materiales, la naturaleza por oposición al creador, la luna comparada con el sol. Todo esoterismo considera nefasto el dos; significa asimismo la sombra y la sexuación de todo o el dualismo (Géminis), que debe interpretarse como ligazón de lo inmortal a lo mortal, de lo invariante a lo variante. La región del dos, en el paisaje místico de la cultura megalítica, es la mandorla de la montaña, el foco de la inversión que forma el crisol de la vida y encierra a los dos antípodas (bien y mal) (vida y muerte) Por eso el dos es el número de la Magna Mater.

El tres es síntesis espiritual, fórmula de cada uno de los mundos creados, resolución del conflicto planteado por el dualismo. Hemiciclo: nacimiento, cenit, ocaso. Corresponde geométricamente a los tres puntos y al triángulo. Resultante armónica de la acción de la unidad sobre el dos. Concierne al número de principios y expresa lo suficiente, el desenvolvimiento de la unidad en su propio interior. Número idea del cielo y de la Trinidad. Tía Magda, Hannah y Nerissa son las tres mujeres que configuran la historia de Miguel. Las mujeres cuando son "buenas" se convierten en Jadir, no sólo para él, sino también para los otros. Tío Jacinto cuando enviuda conoce a Rosaura y ésta será su guía:

sí, al final disfrutó de la vida hasta su apacible muerte, sin verla venir en los brazos de Rosaura, su Jadir, su angélico guía.<sup>113</sup>

En contraposición a las mujeres Jadir está "las mantis". En **Octubre, Octubre** además del concepto de trinidad, las mujeres están polarizadas, en términos dualísticos positivo-negativo. Todas ellas tienen en común que son inaccesibles, unas son diosas para adorar y otras son diosas que devoran, destruyen. Las imágenes de parejas que presenta no son una imagen alternativa para abandonar su soledad:

Claudia anulaba a Jacinto, Hélène manejaba a Augusto ¿Acaso ley de la pareja humana, esa destrucción del uno por el otro?...Ocurre en la Mantis, en algunas arañas y crustáceos. El fatuo de Javier traicionaba a tía Magda. Monique me hubiera contaminado; me salvé a tiempo, llevándome al niño. ¿Mis padres? Mamá era más débil,<sup>114</sup>

En contraposición a tía Magda, a Hannah y a Nerissa están Chantal, Isolina, Monique; es la trilogía de mujeres que de algún modo no le dejaban ser. El hecho de que en un momento escapase de su influencia es considerado como un triunfo.

La historia de Miguel se polariza entre dos tríadas de diosas; una tríada es la de mujeres del espacio positivo, las jadir, y otra tríada la de mujeres del espacio negativo, las mantis, las devoradoras. Lo que tienen en común todas ellas, a excepción de las del medio, Hannah y Monique, es que su historia amorosa es esencialmente un encuentro de miradas indicadoras de un deseo que no se realiza. Cuando Miguel se encuentra con Isolina de nuevo, es incapaz de traspasar la barrera del cuerpo. Miguel no habla de barrera sino de muros:

La piel de sus muros tuve ante mis manos y no las extendí para abarcarla. No penetré la puerta de su gloria ni agité su andera en su recinto.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Ibidem, 115

<sup>114</sup> Ibidem, 115

<sup>115</sup> Ibidem, 310

## II.1.2. Cercanía de la vejez. La enfermedad y la muerte

La experiencia amorosa de Miguel en el pasado configura su experiencia mística en el presente. Otro factor que facilita la experiencia es la cercanía de la vejez, la enfermedad y la muerte. Comienzan los "Papeles de Miguel" en setiembre de 1975. Miguel tiene 62 años:

¿Creíste fácil dejar atrás las ruinas de sesenta y dos años?<sup>116</sup>

La idea de la vejez camino hacia a la muerte es otro aspecto de la personalidad de Miguel que se desarrolla a lo largo de la novela. Además del abandono de Nerissa y la muerte de Miguelito se enfrenta a otra realidad: su propia vejez y enfermedad que le llevará a la muerte. El protagonista se remite a la imagen de los árboles en otoño para expresar todas las vivencias de ese momento:

La hoja de otoño amarillea poco a poco sin notar cómo se secan, quiebran y mueren las fibrillas de su pedúnculo, una tras otra, hasta que de pronto un día se desprende y cae en brazos del viento. Es preciso vivirlo, beber esa ruptura; nadie se acerca a Él por azar, sino por empeñosa voluntad.<sup>117</sup>

La vejez y la muerte se viven como un acto natural y a la vez como un acto consciente y en libertad. Carne y ansia. Recuerdo y vuelo, le atirantan, le atan hasta el final. La muerte es la madurez. Una teoría del placer tiene que enfrentarse con múltiples limitaciones. La primera de ella es, sin duda, el dolor. De la misma manera que la conformación, acuerdo y fraternidad con las cosas, con la naturaleza, produce el placer, también esa misma sensibilidad es capaz de deformación y de desacuerdo. Así como el placer representa un momento positivo y alentador, la enfermedad y el dolor expresan la cara teratológica y negativa, la posible negación que tiene necesariamente que yacer en la estructura esencialmente alternativa de la existencia.

La vejez y la enfermedad le hacen sentir a Miguel el cuerpo de una forma especial. La presencia del cuerpo es grande y descubre en él una realidad muchas veces ignorada. El cuerpo se hace sentir y la separación entre cuerpo y espíritu o la sensación de un espíritu sin cuerpo desaparece. La única y firme raíz de su existencia y de toda existencia es la corporeidad, el "venerable cuerpo". Miguel se plantea "¿Cómo vivir?. Al ver las máscaras, y en concreto la de un hombre viejo, Miguel se reconoce a sí mismo. Está describiendo su vejez:

un viejo de acabadísima tristeza; sin necesidad de ojos para mostrar su nostalgia de todo lo pasado y, peor aún, de las ocasiones que dejó pasar.<sup>118</sup>

Miguel añade una característica más a las máscaras; además de esconder el rostro, no tienen cerebro. Dice el dorador que es una forma de expresar que nadie es razonable. Ni él mismo. Miguel se ha cansado de dar clase en la Universidad y la abandona, pero se pregunta con frecuencia si su actitud ha sido razonable.

Me gustaría señalar que la vivencia que Miguel tiene de su cuerpo se muestra de una forma explícita en la vejez, con la enfermedad y cercana ya la muerte. Antes no lo ha compartido con casi nadie. Ha sido una especie de prisión. No nos habla nunca de su cuerpo a lo largo de "Papeles de Miguel", pero sí hay un recuerdo de los cuerpos que deseó y no tuvo,

---

<sup>116</sup> Ibidem, 44

<sup>117</sup> Ibidem, 416

<sup>118</sup> Ibidem, 189

sus grandes amores: tía Magda y Nerissa. Miguel nos presenta su idea del Amor que aún no ha alcanzado, que sigue siendo su meta. Ahora que Nerissa le ha abandonado y camina hacia la vejez, siente su propio cuerpo.

Siempre vuelvo a tu cuerpo. ¿Por el lastre del mío? No sabemos vivirnos. Libres de inhibiciones...Ha sido necesaria la vejez para revelarme mis regiones desconocidas...Ahora mi espalda campo atirantado, llena de nudos como cicatrices.<sup>119</sup>

En la vejez, en la enfermedad, de nuevo frente a frente con el cuerpo; de nuevo o por primera vez, con más realismo que nunca. Su contemplación es obligatoria. Es el espejo de su realidad, del paso del tiempo. Él señala la llegada de la muerte. El cuerpo que repele y el cuerpo que despierta ternura.

Miguel siente así su cuerpo:

Impulsado a desnudarme, curiosidad por mi cuerpo. Risible y conmovedor, el pobre. Rodillas protuberantes, carnes flácidas, frágil prominencia del esternón, venas abultadas...Destartalada carroza, agrietada corambre. Las manchas seniles de las manos corriendo brazos arriba y hasta en el pecho, entre el vello ceniciento.<sup>120</sup>

En contraposición a su propio cuerpo Miguel hace referencia dos veces en la novela a un mismo animal: el cerdo. Hay que señalar que ese animal lo enlaza el novelista con el mundo de la cultura, en concreto con la pintura de Rubens. Recordemos que el cuerpo de Nerissa se enlazaba con Boticelli. Contraposición entre el mundo del renacimiento y el barroco:

No era el rosado cerdito de Rubens, en el alicantino corral de Hannah.<sup>121</sup>

En otra ocasión, en la novela, ese animal forma parte del mundo de Serafina y le sirve a Miguel para hablar de la reencarnación para niños. De nuevo aparece la referencia a Rubens.

El cochino que criaban en su corral..."Piel muy blanca, pelillo rubio, orejas de rosa como transparentes...¡Me enamoraba de él!". Describía carnaciones de Rubens, formas del Bosco. La mandaban a casa de su abuela hasta terminar la matanza. Cuando volvía encontraba un cerdo pequeñito y la convencían que era el mismo. ¡Reencarnación para niños!<sup>122</sup>

Miguel tiene certidumbre en cuanto al pasado y en cuanto al futuro en todo aquello que se refiere a la muerte. La muerte tiene su gran presencia en el cuerpo. Con su visión de la muerte, Miguel nos está hablando del cuerpo:

Frontera el cuerpo y su divisoria, la muerte. Trampolín para el salto más allá. Nadie abraza a la pobre muerte cuando viene por las vacías alamedas del alba y sólo encuentra necias resistencias. Las orugas más sabias, se entierran afanosas en el ataúd de su capullo para transfigurarse en mariposas.<sup>123</sup>

En la vejez también necesita el cuerpo. Hay que señalar el valor que para Miguel tiene el cuerpo, su utilidad. Primero recordar: este aspecto le define como un contemplativo.

---

<sup>119</sup> Ibidem, 119

<sup>120</sup> Ibidem, 592

<sup>121</sup> Ibidem, 592

<sup>122</sup> Ibidem, 565

<sup>123</sup> Ibidem, 119

Segundo, vivir y, por último, conocer el cuerpo del amado. Esta forma de situarse es la de un hombre mayor enamorado.

aqueel Amor donde Tú me aguardas aún no ha llegado. Camino hacia él y necesito mi cuerpo para recordar, vivir, conocer el tuyo. Esa es la condición humana. Acaso también la divina. Para ser Él nos necesita. El Imposible no sería Absoluto sin lo Mortal, que es lo Posible. De otro modo no sería completo.<sup>124</sup>

Lo imposible es para Miguel la posibilidad de trascender lo mortal. Lo imposible sólo se alcanza cuando se rompe la vida.

---

<sup>124</sup> Ibidem, 184

## II.2. El proceso místico

En **Octubre, Octubre** el novelista Miguel, a partir de una experiencia de abandono, reconstruye el mundo interno a través de la mística, la creación literaria y la búsqueda de identidad. La forma de vivir el abandono determina en Miguel las futuras experiencias.

"Papeles de Miguel" es una obra mística, es una obra de ausencias y de amor. El dolor está siempre presente. A través de la memoria de la amada, Miguel lucha contra el olvido; es una forma de vivir la discontinuidad buscando la continuidad. Elabora la memoria en función del abandono de Nerissa, la conciencia de la propia muerte y de la ausencia en general de lo vivido. A la vez elabora la memoria en función del futuro. Sólo cuando se tiene pasado se tiene futuro y por lo tanto presente. El novelista sabe que la memoria es esencial para vivir, para expresarse: sin memoria no hay experiencia.

En "Papeles de Miguel" podemos observar dos procesos, uno prospectivo y otro retrospectivo. Miguel hace memoria para encontrar su verdad más íntima. Por medio de ésta descubre su ambigüedad y también la autenticidad que le ha hecho madurar. La mística es una búsqueda de la verdad, un proceso hacia adelante.

A la vez podemos ver que en Miguel se dan dos aspectos de algún modo antagónicos. Por un lado nos da a conocer la novela "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel", que son memoria, y por otro lado su historia mística, que es un camino hacia el olvido. A través de la memoria quiere llegar al olvido.

**Octubre, octubre** es una novela de aprendizaje, de búsqueda espiritual, de autoconocimiento del hombre, de conquista final de la depuración espiritual. Es un aprendizaje, búsqueda y conquista de una posición moral.

En la novela se nos cuentan dos historias de amor. En "Papeles de Miguel" el novelista Miguel nos habla del amor ausente a través de la mística y en "Octubre, Octubre" nos habla del amor presente a través del erotismo. Tanto el mundo del erotismo como el de la mística tienen en común que se ven abocados a expresar experiencias inefables. Estos estados inefables tienen que hacer uso de imágenes sensoriales referidas a realidades cotidianas: el almendro, el mar.

Hay dos tipos de experiencia mística según los grandes tratadistas: la de extroversión y la de introversión; ambas tienen por meta la percepción y goce de Dios, el Uno, etc.. Se diferencian en que la primera percibe a Dios en las cosas, a las que llena con su presencia, y la segunda lo percibe en el fondo del alma, en el vacío total de formas sensibles e intelectuales. La experiencia de la extroversión representa una etapa preliminar de la de introversión. Estas dos etapas se dan en todos los místicos en varios grados.

De los tres elementos que determinan la objetividad de la experiencia mística (certidumbre, objeto y modo) los dos últimos son diferentes para el místico teísta o para el panteísta. Como vínculo común sólo queda la "certidumbre" absoluta de la realidad de Dios, el Uno, Brahma, sobre todo en la unión. También son comunes las características de pasividad, inefabilidad y expresión paradójica que son también los caracteres de la experiencia de extroversión. Pero cabe distinguirlos entre sí por la diferente jerarquía que ocupan en la experiencia mística total: los de la experiencia de extroversión corresponden a la aprehensión de lo divino en las cosas; los de la experiencia de introversión a la aprehensión de lo divino en el alma. La percepción de Dios en las cosas culmina con la percepción de Dios en el alma. Otra semejanza digna de notarse es que en el lenguaje de la experiencia de extroversión hay cierta tendencia al panteísmo absoluto, todo es Dios; en el de introversión, al panteísmo relativo, el alma es Dios.

La experiencia mística de extroversión presenta un elemento común en las diversas

culturas: todo es uno, con identidad total o sólo parcial. El uno es la vida, la fuerza, el ser de las cosas. Esta característica descansa en la certidumbre intuitiva de que se percibe lo divino y va acompañada de los sentimientos de pasividad e inefabilidad. Su forma de expresión es la paradoja.

Hay que señalar una diferencia fundamental entre la vivencia mística de Miguel y la de cualquier otro místico. Para los místicos, el objeto de deseo es Dios con sus distintos nombres según las religiones; para Miguel, el objeto de deseo que se deifica es Nerissa. Conforme el novelista va avanzando en su proceso místico Nerissa se identifica con el Absoluto.

Si por una parte en "Papeles de Miguel" descubrimos a un hombre que repasa su pasado a través de la lectura de Octubre, Octubre -lee literatura y se lee a sí mismo como en cierta manera hace todo lector-, por otro lado se convierte en un hombre en busca del Absoluto y esa búsqueda se realiza a través de la mística árabe.

La búsqueda del Absoluto puede ser propia del artista no interesado por lo relativo. Parece que Miguel desea sustraerse a la fuerza de la gravedad del vivir ya que su historia es una búsqueda de levedad, provocada, probablemente, por la pérdida de su hijo y la ausencia de Nerissa.

Sea como sea, en "Papeles de Miguel" se pone en evidencia que la proximidad de los dos terrenos, el erótico y el místico, es obvia: aunque el místico tienda a superar el amor a un ser concreto, con frecuencia encontró en él su camino el misticismo: es a la vez, para los ascetas, una facilidad y una posibilidad de rebote. Miguel expresa e interpreta toda una experiencia mística, pero esta interpretación está condicionada siempre por su "inefabilidad". La interpretación representa, pues, una añadidura conceptual a la experiencia "pura", inefable. A veces resulta difícil determinar qué parte de la descripción corresponde a la experiencia y qué parte a la interpretación. Son distinguibles pero no separables. Hay pues la afirmación de lo inefable de la experiencia mística y a la vez una clara voluntad didáctica en su interpretación.

Al hablar del proceso místico de Miguel es imposible descender el velo de lo inefable, por eso nos limitaremos a investigar la experiencia de segunda mano que las declaraciones de Miguel nos suministran. En su obra abundan expresiones de matiz filosófico (las cosas no son nada, el tiempo es ilusión), psicológico (sentido, alma, espíritu), teológico (gracia, virtudes), poético (fondo del alma, esponsales).

En la descripción de la experiencia mística, Miguel, a través de "Papeles de Miguel", trata de expresar realmente una experiencia, una realidad que él vive o ha vivido recientemente, nos habla de su experiencia y se remite continuamente a la experiencia de otros místicos. Para entender este proceso místico hemos de tener en cuenta que la frustración, el sentimiento de tener aspectos de la vida no vividos, conduce normalmente a la destructividad. Miguel supera la voluntad de destruir con la voluntad de crear y lo hace a través de la creación de una experiencia personal mística y a través, también, de la creación literaria.

Podemos interpretar también en parte la experiencia de Miguel desde una perspectiva psicológica. Si vive en condiciones contrarias a su naturaleza y a las exigencias básicas de la salud y el desarrollo humano, no puede impedir que una reacción degenera y desaparezca o cree condiciones más de acuerdo con sus necesidades. Las necesidades del hombre nacen de las condiciones de su existencia. Y vemos que se producen dos procesos, uno de retroceso y otro de progreso.

En Miguel es clara la necesidad de trascendencia. En la necesidad de trascendencia que tiene el hombre reside una de las raíces del amor, así como del arte, de la religión y de la producción material. Se trasciende la destructividad con la creatividad. En "Papeles de Miguel" es visible su despegue por la acción externa y su buceo psicológico. Miguel escribe

sobre un proceso del qual él constituye una parte más o menos bien dispuesta.

Al igual que en **Cántico**, de San Juan de la Cruz, no hay una anécdota concreta que fije el comienzo de la historia sino una queja dramática que parecería previa a la novela misma. Lentamente, nos vamos dando cuenta de lo sucedido: Nerissa ha abandonado a Miguel. Éste se queja y hay un cambio. El Amado descubre a la Amada (Almendro en llamas). Cesa la queja, y la esposa convertida metafóricamente en paloma se lanza en vuelo hacia el esposo. Hay que señalar que el desgarrón emocional de la queja quiere significarnos que no ha habido unión.

Hay similitudes flagrantes, hasta equivalencias e intercambios, entre los sistemas de efusión erótica y efusión mística. Pero estas relaciones no pueden manifestarse con claridad. Los siquiátras asimilan superficialmente, según Bataille, el misticismo a una exaltación enfermiza:

Pero los más profundos dolores son aquellos que los gritos no traicionan; sucede lo mismo con la experiencia interior de las posibles lejanías del ser que es la mística: momentos "sensacionales" no responden a la experiencia prevista.<sup>125</sup>

Desde un punto de vista técnico hemos de señalar que la renuncia a contar la historia desde el punto de vista del narrador omnisciente trae como consecuencia que el lector ha de adivinar, a través de los monólogos, las intenciones ocultas; con esta exigencia, el lector extrae la sensación de penetrar en un mundo que no es enteramente descifrable, un universo donde hay varios niveles de entendimiento del tema, donde persiste y se hace más profunda la ambigüedad misma de la vida. A menudo el obsesivo monólogo, más que aclarar los hechos, parece encubrirlos, deformarlos. Sus monólogos son el fluir de la conciencia, pero sólo en algunos aspectos.

El tiempo narrativo en el texto es en ocasiones retardador, cíclico, o inmóvil. En todo caso, el relato es una operación sobre la duración, un encantamiento que obra sobre el transcurrir del tiempo, contrayéndolo o dilatándolo. Hay en la experiencia mística una batalla contra el tiempo, contra los obstáculos que impiden o retardan el cumplimiento de un deseo o el restablecimiento de un bien perdido.

La rapidez y la concisión de estilo utilizada agrandan la expresión de la experiencia porque presentan al espíritu una multitud de ideas concurrentes, en sucesión tan rápida que parecen simultáneas y hacen flotar el espíritu en tal abundancia de pensamientos o de imágenes y sensaciones espirituales, que no es capaz de abarcarlas a todas y a cada una plenamente, o no tiene tiempo de permanecer ocioso y privado de sensaciones.

El trabajo de Miguel, escritor, tiene en cuenta tiempos diferentes: el tiempo de Mercurio y el tiempo de Vulcano, un mensaje de inmediatez obtenido a fuerza de ajustes pacientes y meticulosos; una intuición instantánea que, apenas formulada, asume la instancia definitiva de lo que no podría ser de otra manera; pero también el tiempo que corre sin otra intención que la de dejar que los sentimientos y los pensamientos se sedimenten, maduren, se aparten de toda impaciencia y de toda contingencia efímera.

El tiempo de cada capítulo de "Papeles de Miguel" se inscribe en un tiempo mayor que es el de "Papeles de Miguel" y, a la vez, éste al de la novela **Octubre, Octubre**, que se constituye único y autónomo. Debemos señalar el contraste entre las fechas que acotan los capítulos y el final del libro con la palabra eternidad.

J.L.Sampedro crea un espacio y un tiempo novelescos y él, como observador que es, está fuera de este espacio y este tiempo. No sucede así con los personajes, que se hacen en el tiempo y el espacio. En el personaje de Miguel la experiencia de tiempo y espacio son una

---

<sup>125</sup> Georges Bataille, **El Erotismo**, Tusquets, Barcelona, 1988, pág. 350.

vivencia profunda porque tiene conciencia de que su tiempo y su espacio futuro están condicionados por su tiempo y su espacio pasados. Sabe que, si quiere saber a dónde va, debe tener en cuenta de dónde viene. Su experiencia mística está configurada por los distintos espacios.

La ordenación del espacio en "Papeles de Miguel" está exigida por un sustrato doctrinal místico. Podríamos decir que Miguel nos narra una experiencia mística urbana. Pasa por distintos espacios hasta alcanzar la altura: La terraza de la Residencia Sanitaria "Primero de Octubre".

Los espacios donde sucesivamente Miguel hace estancias constituyen otras tantas etapas de su cambio interior. Los espacios provocan reacciones en cadena y condicionan la narración. No obstante, en "Papeles de Miguel" el espacio está subordinado al análisis psicológico y a la reflexión moral.

En "Papeles de Miguel" nos encontramos de alguna manera con una "arquitectura metafórica" que hace posible una ascensión ritual y concreta de profundo sentido espiritual. La mística es un proceso de duelo y por ello tiene unas características y unas etapas semejantes a las del duelo normal. Al ser abandonado por Nerissa, Miguel se convierte en víctima. Pero de algún modo intuimos que es Miguel quien la ha abandonado, de ahí que no pueda sentir odio y aparezca en él un sentimiento de culpabilidad que le induce a crear un mundo místico para compensar su cobardía.

### II.2.1. Período purificativo

El estudio de la mística requiere conocimientos de ascética, pues, por lo común, la experiencia mística va acompañada de ascetismo. El concepto de ascética como esfuerzo que dispone para la contemplación y la vida perfecta es esencial en la espiritualidad. Aunque se admite la posibilidad de carismas místicos sin preparación ascética, el hecho es que los grandes místicos cristianos han sido también ascetas. En cuanto a la palabra mística, significa secreto y se refiere a la experiencia de lo divino.

El período purificativo o ascético se inicia con la conversión, súbita unas veces, gradual otras. Es el despertar a una conciencia nueva de la realidad divina y de la imperfección propia, más profunda que la ordinaria e inefable. Es efecto de una "herida de amor que arrastra fuera de sí a quienes afecta". Amor imperativo de unión con Dios, conciencia de la propia impureza y firme determinación de eliminar los obstáculos que impiden la unión son los resultados de la conversión. Es la conversión a una ascesis heroica que se dirige a la unión con Dios y lleva consigo el perfeccionamiento moral extraordinario. Sin la pasión por la unión y la perfección moral exigida por aquella tendríamos la conversión en el sentido ordinario. Miguel siente el deseo de purificación a partir de la experiencia mística que tuvo en Mallorca tras el abandono de Nerissa.

La ascesis consiste en el adiestramiento de los sentidos y facultades espirituales en los ejercicios que disponen a la unión. Guía de las prácticas ascéticas es la "meditación" u oración discursiva propia de este período, a diferencia de la contemplación, que es intuitiva y pertenece a los períodos siguientes. La meditación descubre los defectos que se oponen a la unión y el modo de desprenderse de ellos, a la vez que excita sentimientos de amor a Dios. Sin este último rasgo, no pasaría de ser una especie de entrenamiento intelectual.

Me gustaría señalar que Miguel, como Luis, comienza la novela **Octubre, Octubre** cambiando de espacio, con mudanzas. El viaje exterior es el punto que señala el inicio de un cambio mayor.

Miguel nos habla de lo que ha perdido: amores, infancia, adolescencia, hijo...le falta la



vida. Hoy es difícil pensar en un naufragio externo, sólo quedan pequeños hundimientos personales, efímeras estancias en la isla que uno lleva a cuestas y cuyos secretos pertenecen sólo a uno mismo.

El protagonista se lleva a menudo la presencia de los demás en sus viajes, no sólo con la memoria, sino también con los objetos. La presencia de Miguel se materializa con objetos. Si Luis recibe un baúl de París, Miguel prepara el baúl de Miguelito para trasladarse a un nuevo espacio:

He preparado los legajos para llevármelos. También el baul de Miguelito. ¡Como me hubiese alentado salvar toda su infancia en los juguetes, los libros escolares, los cuadernos pintarrajeados que hubimos de abandonar en Argel!. Por fortuna conservé sus primeras notas en papel pautado. Y la caja de lata, su primer instrumento musical<sup>126</sup>

El desnudamiento es una palabra clave para la mística. En todos los "Papeles de Miguel", esta es una palabra nuclear. Revela una actitud en Miguel que posee y que quiere alcanzar más y más. Es una meta que posibilita el encuentro con el Absoluto.

Papeles...¿Y esos legajos? ¡Las novelas! ¡Había llegado a olvidarlas! ¡Increíble! Al pronto vi en ello una prueba de mi desasimiento. Bajo esa impresión acerqué los paquetes al fuego, desaté el primero...¡El pasado saltó como un tigre! ¿Qué pasado? ¿De quién? ¿No quedaron aventadas sus cenizas durante ocho meses de purificación?<sup>127</sup>

El hecho de que Miguel queme sus otras novelas significa que desea una purificación, que se ha situado en una vía mística. En todo proceso místico, no obligatoriamente, pero si con mucha frecuencia, se debe pasar por la purificación. En todo proceso de purificación es preciso alcanzar la máxima autenticidad. Miguel ha recorrido su pasado escribiendo. Su escritura es viva.

Una vez abierta la carpeta, sueltas las páginas, inevitable ojearlas. Resbalan vivas. Sus tentáculos me apresaron con nombres reconocibles. Final de "Octubre, Octubre", de Luis con Ágata. Final continuación, final-comienzo...El pasado en mis máscaras ¿Máscaras?; Pero la máscara es el yo más verdadero; el yo elegido...!<sup>128</sup>

Siguiendo el pensamiento de Bataille:

El santo no sale en busca de la eficacia. Es el deseo y sólo el deseo lo que le anima: es en esto parecido al hombre del erotismo.<sup>129</sup>

El camino para alcanzar el Absoluto tiene unas características que Miguel cumple. La austeridad es necesaria, es un deseo:

Sereno volví a casa ¿Casa? Levantada ya para la mudanza, más bien hostel de caravanas. Libros destinados a la Facultad, ropa enfardada para los del asilo, muebles ajenos ya, cuadros descolgados, el reloj de pared en el suelo, helado su corazón. Todo compartió mi vida, pero todo ya sobrante. Hojas secas arrebatadas por las ráfagas de mi desnudamiento.<sup>130</sup>

Tras la fuerte pasión por un status o situación y por la conformidad, está la necesidad

<sup>126</sup> J.L. Sampedro, **Octubre, Octubre**, Afaguara, Madrid, 1982, pág. 48

<sup>127</sup> Ibidem, 47

<sup>128</sup> Ibidem, 44

<sup>129</sup> G. Bataille, **op. cit.**, pág. 351

<sup>130</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 43

de identidad que muchas veces es más fuerte que la necesidad de pervivencia física.

El proceso interior en Miguel se acompaña y de alguna manera se visualiza con un cambio exterior. Si bien es cierto que los paisajes pasados le han dibujado, él sabe que sólo podrá alcanzar nuevos espacios y nuevos paisajes en la medida que avance y se despida de los viejos. El novelista Miguel nos cuenta que va perdiendo baúles abandonados y novelas en los distintos cambios de espacio que le conducirán al espacio más reducido:

Mi mudanza exterior de domicilio, la única que los demás perciben, se hace cambio interior por obra de la Iluminación. Me transmutó y reencarno en otro yo, empiezo a ser el que era: así puedo desnudarme del que soy.<sup>131</sup>

En lo concerniente al universo de símbolos, hemos de señalar que raramente el ojo se detiene en una cosa y sólo lo hace cuando la ha reconocido como el signo de otra. El ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas. Si un edificio no tiene ninguna enseña o figura, su forma misma y el lugar que ocupan en el orden de la ciudad bastan para indicar su función. En este nuevo espacio en el que inicia su experiencia mística, Miguel ha encontrado a Nerissa en forma de paloma:

Mi retorno a este barrio decisivo; a esta tierra donde tienen raíces desconocidos habitantes de mi morada interior. Por eso me ha guiado aquí Nerissa; así me aguardaba su paloma; traspasando luego el muro sus angélicas alas desplegadas por el agua.<sup>132</sup>

La estructura total de la novela se consigue mediante la suma de tantos monólogos interiores como personajes intervienen en el relato, consiguiéndose entonces un efecto de rotación, de sucesión de puntos de vista. Al utilizar la primera persona, el novelista hace a menudo digresiones sobre situaciones y, para huir de su propia cárcel, busca fuera signos como el de la paloma que le hagan avanzar, salir de sí mismo. Si en algunos momentos Miguel nos parece un personaje hermético, prisionero de su mundo, parece que él lo sabe y su relación con Petra, la sirvienta, le hace salir de él mismo

Esas historias me enraizan al barrio, pero también me ayudan a salirme de mí, interesarme en una vida más vasta y compleja donde me disuelvo, me anonado. Más aún, me remueven facilitando mi interior minería.<sup>133</sup>

En la medida en que Miguel no se siente diferente puede sentirse a sí mismo como un "yo". El sentimiento de individualidad descansa en el de muchedumbre. En momentos de crisis, cuando se borra o desaparece el sentimiento de pertenencia a una colectividad real, en concreto a Nerissa y a unos empeños reales, aparece también un olvido necesario del propio cuerpo y de la estructura material que le identifica y le fraterniza con el mundo y le dice, sin excesivas palabras que es, que somos, absolutamente iguales a la naturaleza, aunque hayamos, en parte, podido escapar a alguna de sus certeras pero monótonas limitaciones. Petra le dice más de sí mismo de lo que él recuerda:

Mi arqueología secreta excavando en las novelas, se completa al recobrar mi adolescencia enterrada en estas calles, en la memoria de Petra y el dorador.<sup>134</sup>

La presencia de otros personajes certifica que todo aquello que recuerda es verdad o

---

<sup>131</sup> Ibidem, 191

<sup>132</sup> Ibidem, 191

<sup>133</sup> Ibidem, 195

<sup>134</sup> Ibidem, 237

mentira. La presencia de los otros notifica la veracidad del hecho. Hay objetos que testifican el pasado. Son prueba -como la recurrencia referencial de las fotografías- de un naufragio sucedido en un ayer lejano.

### **a. Características de este espacio. Madrid, Barrio de tía Magda, Aranjuez**

Hay en esta primera etapa mística una investigación del ser, del yo que va unida a su tiempo y a su espacio, a sus circunstancias. Miguel no quiere que desaparezcan sus paisajes: paisajes de infancia y de adolescencia. Sabe que todo su ser está condicionado por todo lo que le ha rodeado. Él ha hecho o destruido ese paisaje. Se ha alejado de él y lo ha dominado. Pero no lo puede negar porque sería negar los antecedentes y a la vez negar el presente.

La voz que habla evoca pasados al igual que si se tratara de segmentos de una vida unidos entre sí por un leitmotiv a modo de eslabón. Pasados que se suceden en un orden en el tiempo, y una ocupación de espacios que se transforman aleatoriamente en virtud de la deformación inherente al acto de su representación. Espacios a los que la distancia contada en años ha impreso cambios y ha traicionando imágenes como si los paisajes también crecieran y envejecieran con sus pobladores.

El espacio es importante en "Papeles de Miguel" y siempre tiene un tono fuertemente intimista, ya que presenta un predominio de los sentimientos, aunque sean siempre sentimientos susceptibles de ser racionalizados y analizados.

Miguel vuelve la vista atrás en su historia y después arranca hacia adelante. La plataforma del pasado no se puede cambiar, está ahí y con ella avanzará siempre. La vuelta al barrio, a Aranjuez: el cambio de barrio es una ascensión a la verdad. El espacio simboliza el tiempo.

El hecho de que los capítulos lleven flechas puede interpretarse que su monólogo utiliza una expresión literaria, clara, perfectamente lógica y ordenada en sus nociones, juicios y raciocinios, para expresar lo que en rigor, en su inteligencia, aparece oscuro, confuso, vago, hasta en los límites de lo inconsciente. Las fechas llenan su tiempo, no lo conducen.

Es importante señalar que Miguel se encuentra a sí mismo en el espacio. Miguel va a sus bodegas y allí está su historia árabe, musulmana, judía...La cultura, la familia, la historia, la geografía son el paradigma que le sostiene. Ese paradigma es el cañamazo donde el personaje teje su historia. La sensación de monje es fuerte. La casa es una celda. Hay que señalar la capacidad de metamorfosear la realidad que tiene Miguel. El cambio de espacio ha supuesto un cambio interior:

Mucho esperé de mi mudanza, al cambiarme de concha como cangrejo ermitaño, pero más me ha sido dado. Total transformación: de crisálida en insecto. No me creo aún con alas pero ¡qué libertad! Agilísimo tórax; ya sin camisa de fuerza. Buena regla para el espíritu: cada cinco años nueva casa; cada diez nuevo lugar; cada veinte, nueva tarea. Y siempre hacia lo sencillo.<sup>135</sup>

El tema de la metamorfosis se puede utilizar como una huida natural, como una liberación de los personajes y del novelista. La larva se convierte en crisálida, la crisálida en mariposa, el renacuajo en rana. Podemos afirmar que nunca hemos presenciado la metamorfosis de una persona, de su parte material, pero sí hemos presenciado la metamorfosis del alma que es la verdadera persona. El cambio de nombre y el cambio de espacio equivalen a una metamorfosis. El nuevo espacio que habita Miguel quiere significar un espacio interior, el inicio de un proceso místico. A la vez, quiere dotar a ese espacio de

---

<sup>135</sup> Ibidem, 72

realidad física y una forma de hacerlo es situarlo dentro de otro más amplio que le dé consistencia real. Hay una serie de nombres de calles que aparecen en los Papeles y que enmarcan, ciñen y ensanchan la casa donde vive Miguel: Calle de San Marcos, Calle de las Infantas, antes Rosalía de Castro, Calle San Mateo, Libertad 7 donde vivía tía Magda, Calle Reina donde vivía el autor, antes llamada Gómez de Baquero, Plaza Vázquez de Mella antes Ruiz Zorrilla, Princesa, Bulevares, Gran Vía, Rosales, Plaza España...

El Madrid que recordaba Miguel le contenía a él de joven; en los recuerdos, la ciudad se embebía o se dilataba. Miguel ve Madrid y Aranjuez en el pasado y en el presente. La ciudad contiene su pasado en multitud de detalles. A la vez que transforma algunos espacios y los carga de connotaciones místicas, no se olvida de hacer inventario de una realidad exterior natural y social. Nombra algunos bares: Bar Melgárez, La Albufera, y también algunos árboles. Mientras en "Octubre, octubre" la comida ocupa un lugar importante, en "Papeles de Miguel" no se hace alusión a ella. El personaje de Miguel tiene tanta carga espiritual que no expresa estas necesidades.

Miguel se mueve en dos tipos de culturas, la cultura que hace referencia al pasado, a lo que ha quedado de ese pasado, y la que se refiere a lo cotidiano, al vestir, al comer, al mundo que le rodea. Hay que señalar que a veces el mundo real, la naturaleza y concretamente los árboles se convierten en símbolos.

El tipo de árboles que aparece en "Papeles de Miguel" está muy ligado al espacio urbano donde se desarrolla la novela. Madrid y las acacias:

Se refería al árbol de la plazuela de Chueca, tumbado como una torre de Pisa sobre la humilde fuente pública, junto al buzón de correos.<sup>136</sup>

Este árbol evoca a otros árboles; la modesta acacia madrileña le recordaba aquel soberbio castaño de los jardines del Luxemburgo, junto a la verja. Las acacias que en todo **Octubre, Octubre** dibujan Madrid son un punto de "acogida" de su dolor, su rebeldía, su impotencia ante el abandono. Se apoyará en una acacia para echar fuera de sí mismo todo lo que le destruye físicamente, que simboliza, a la vez, el deseo de expulsar fuera de él lo que le destruye psicológicamente:

Mi cuerpo se sublevó: allí mismo, en el alcorque de una acacia en flor, devolví de golpe todo lo que no había cenado.<sup>137</sup>

Mallorca, un espacio del pasado, es un lugar de cambio como lo será Sevilla para Luis. Las circunstancias que rodean a Miguel ingresan en él y él no las desprecia porque sabe que son interpretables, que le invitan a ir más allá. No reniega de su entorno sino que profundiza en él, sabe que nada sucede inútilmente.

El período ascético es esencialmente activo, de esfuerzo o "purificación activa" por parte del hombre. Ofrece dos aspectos: uno negativo, la "mortificación" del "hombre viejo"; otro positivo, la "libertad" del "hombre nuevo" para encaminarse a la unión:

Lo ha notado como todos. Mi cambio desde Mallorca;<sup>138</sup>

La búsqueda del hombre nuevo le hace volver a Aranjuez, el barrio de la adolescencia. Siempre volver al pasado para determinar el presente. Y esos espacios que

---

<sup>136</sup> Ibidem, 154

<sup>137</sup> Ibidem, 341

<sup>138</sup> Ibidem, 115

pertenecen a la historia personal y en concreto a amores que de ningún modo han sido arrebatados por otros ocupan un espacio real, un lugar en el corazón.

Como todo peregrino, va recorriendo cada uno de los espacios más significativos de la adolescencia en Aranjuez. Hay una relación de la mística con la Naturaleza y con el Amor. Ningún amor hace olvidar a otro sino que todos conviven en uno:

¿Cómo no habré vuelto antes a Aranjuez? Ni siquiera con Nerissa, aunque lo proyectamos. Me duele pensarlo. Un mundo para ella, para ejercer su amoroso reinado.<sup>139</sup>

En el paisaje de Aranjuez hay una proyección de sentimientos, como en el Romanticismo. El paisaje se convierte en una realidad subjetivizada. Aranjuez y Madrid pertenecen a tía Magda. Al llegar a la estación de Aranjuez, Miguel ve que en los arbustos del seto se abrían ya las lilas. Esas flores pertenecieron a tía Magda para siempre.

Miguel sitúa a cada una de sus mujeres en espacios distintos, en marcos distintos. Tía Magda en los Jardines de Aranjuez, Hannah en Isogne, Chantal en París con Monique, Isolina en Madrid, Nerissa en distintos espacios: Tenerife, Sevilla, Londres, Madrid sobre todo, y en concreto en distintas cafeterías que tienen nombres de ciudades (Nüremberg, Hamburgo, Dakota). Se establece una correspondencia clara entre la historia y el medio ambiente y se describen los efectos que pueden deducirse de esta correspondencia.

Miguel vuelve a Aranjuez sabiendo que es su ambiente natural, la verdadera patria de su corazón en la que se halla a sí mismo. En momentos de emoción, felices o infelices, tiene tendencia a remontarse atrás hasta llegar a su adolescencia, como si hubiera en ella algo sin explicar o, a veces, como si hubiera que buscar apoyo en ella para no desaparecer por completo de la realidad. Para Miguel, Aranjuez está lleno de hermosos recuerdos. Su paisaje es un deseo. Realidad y cultura. Miguel no puede conocerse más a sí mismo si no se reconoce en aquel entorno, porque le pertenece como su mismo ser. Miguel vuelve a Aranjuez, sabe que ese paisaje es suyo, revive la experiencia, la tiene dentro y esto le confiere una gran sensibilidad:

Sortilegio de Aranjuez circundado por el Tajo, como el mundo helénico por el río Océano. Sus estatuas vivían. Magia del XVIII, la cima de Occidente: Razón y sensualidad en equilibrio. Los jardines, mi paisaje interior para siempre.<sup>140</sup>

Aranjuez se convierte en un espacio mítico porque es un espacio obligado que determina ciertos procesos. El novelista elige un número restringido de aspectos, hechos y detalles de entre la enorme proliferación que la vida social o física le ofrece. En Aranjuez recuerda también su mundo de la sexualidad en relación con la religión:

ante la iglesia de San Antonio: mis primeras confesiones de actos "deshonestos conmigo mismo"<sup>141</sup>

Razón y sensualidad se corresponden a dos palabras claves para Miguel: cuerpo y cultura. Alas y anclas. El equilibrio para él está representado por el Siglo XVIII y por Aranjuez, porque allí vivió sus años de equilibrio, de felicidad interior.

El jardín es su paisaje interior; el paisaje que vive es un paisaje cuidado por el hombre, no es un bosque ni un huerto del cual se espera obtener productos. En el jardín, la mano del hombre es muy visible y diaria y no tiene otra finalidad que producir armonía, belleza, sensaciones de paz y equilibrio. El S. XVIII, situado por el autor en Aranjuez,

---

<sup>139</sup> Ibidem, 225

<sup>140</sup> Ibidem, 117

<sup>141</sup> Ibidem, 231

significa uno de los momentos más importantes de la cultura:

Apogeo del XVIII, principio de la catarata final. Nadie vivió este último sorbo de plenitud en vilo como los grandes venecianos.<sup>142</sup>

En Aranjuez el contraste entre la vida del hombre y la naturaleza es evidente y esa evidencia da al personaje un realismo que más tarde, a la vez que hace más creíble su experiencia mística, le conferirá la distancia necesaria para que sea una experiencia inefable. Miguel se pregunta en Aranjuez por algunos amigos y piensa que habrán muerto mientras que los árboles continúan vivos. Tiene conciencia de sus límites; entre otras cosas, ello hará posible la experiencia mística:

Habrà muerto, como tantos, mientras los magníficos plátanos que nos encarrilan hacia Palacio renacen cada año.<sup>143</sup>

El tiempo en la mística es siempre el aquí y el ahora. Este tiempo de la mística se contrapone al recuerdo, ancla que aboca a Miguel a la novela. Tiene una gran capacidad para moverse en el presente con la conciencia de una historia vivida. El pasado se revive continuamente en el presente al que da una continuidad y un significado. A la vez, la memoria es un gran lastre porque la mayoría de acontecimientos se viven con múltiples adherencias. Esto puede entorpecer su peregrinaje en la búsqueda de verdad y de verdaderos procesos de creatividad:

he peregrinado a Aranjuez. Salí de la plazuela bajo los arcos, hacia la calle de Stuart...reconocí la confitería de Dorado bajo otra fachada. La farmacia de Toro... La casa.

Un azulejo tosco me situaba en la calle del Rey...<sup>144</sup>

La peregrinación, aunque al comienzo esté situada en Aranjuez, continúa teniendo la misma meta. El objetivo es el Almendro en Llamas. La memoria, el recuerdo y los símbolos son redundantes. Se repiten los signos para que el novelista pueda existir; para que pueda existir el hombre, el personaje y las ciudades. La ciudad es diferente para el que pasa sin entrar que para el que está preso en ella y es diferente una ciudad a la que se llega por primera vez, que la que se deja para no volver jamás. Aranjuez, Estambul y Mallorca son espacios que forjaron su pasado y que le prepararon para esta nueva etapa:

¿Por qué tardé tanto en llegar a Estambul? ¿Por qué no me guió Hannah hasta allí...? Al reinterpretar luego mi vida lo comprendí: no había sonado la hora. Hasta aquel crucero turístico, Semana Santa del sesenta y nueve.<sup>145</sup>

El mundo árabe, tan importante para su proceso místico, penetra en Miguel a través de Ramon Llull y del viaje a Estambul. La mezquita es una caverna necesaria para la transfiguración. La existencia de un plano vital misteriosamente superior al hombre está presente en las más hondas cavernas de su espíritu. Sagrado puede llegar a ser el oscuro seno de una caverna. La caverna forma parte de la geografía simbólica de la mística:

Caverna mística de la Suleimanye, cielo interior para el vuelo de espíritus en llamas... El arquitecto de

---

<sup>142</sup> Ibidem, 117

<sup>143</sup> Ibidem, 227

<sup>144</sup> Ibidem, 232

<sup>145</sup> Ibidem, 118.

Solimán el Grande abarcó el vacío para amparar nuestro propio vaciamiento.<sup>146</sup>

Los distintos espacios que aparecen en "Papeles de Miguel" son distintas formas de acercarse a la realidad a diferentes niveles. En "Papeles de Miguel" nos encontramos con una "arquitectura metafórica" que hace posible una ascensión ritual y concreta de profundo sentido espiritual. Estambul desde la perspectiva actual de su proceso místico es el punto de arranque de este presente. Nada sabía Miguel entonces. Con ello pone en evidencia Miguel que las certidumbres que se tienen del presente son todas muy limitadas. El presente de ahora sólo se puede entender plenamente cuando sea pasado:

Allí mi primer paso hacia el Almendro en Llamas. Tardé en saberlo porque, con tu advenimiento, me consagré al afán contrario: llenarme de ti.<sup>147</sup>

Una manifestación clara del cambio interior, que se percibe en el exterior, es una nueva concepción del tiempo por parte del protagonista. Es bastante lógico que una nueva comprensión del espacio implique un nuevo entendimiento del tiempo. En "Papeles de Miguel" aparecen dos tipos de tiempos, uno que es puramente exterior, cronológico, y otro que se difumina en una duración psicológica y existencial que no puede medirse con el reloj o el calendario. Éste es el tiempo de Miguel que se integra en otro tiempo colectivo y general y, en algunos momentos, se opone a él. Miguel nos sitúa en la novela en un tiempo reducido que por esa razón queda intensificado e idealizado. El tiempo, a través del análisis, ilumina el sentido de la obra. La novela está construida sobre la doble oposición, la espacial y la temporal. A lo largo del texto podemos ver aceleramientos, remansamientos y cambios de ritmo.

La historia de Miguel no la conocemos lógicamente, en un orden cronológico, sino a través de fragmentos y de circunstancias. La novela **Octubre, Octubre** utiliza un armazón temporal relativamente complejo que se concreta en anticipaciones, vueltas al pasado, encabalgamientos de acciones, colisiones. Cuando Miguel se introduce en el proceso místico, percibe el tiempo de una forma distinta, pasado presente y futuro se funden en una amalgama:

Me encuentro ahora con (y en) el futuro y el pasado. Acaso lo mismo: eterno retorno.  
Soy quien nunca fui; también quien ya fue.<sup>148</sup>

Miguel contrasta su realidad interior, su vivencia del tiempo, con la realidad exterior y de ese contraste surge el encuentro entre el tiempo místico y el real. Desde su casa contempla el reloj de telefónica y su pensamiento no se detiene en ese tiempo, sino que se dirige al concepto de eternidad:

minutos perpetuamente huyendo. También eternidad, bajo máscara de tiempo, esa fugacidad inacabable del "tiempo que ni vuelve ni tropieza"<sup>149</sup>

A menudo Miguel se pregunta sobre su nueva vivencia del tiempo y este hecho es una constante a lo largo de "Papeles de Miguel". Él ha iniciado una experiencia mística pero ya sabe, a través de las lecturas, de las características de ese tipo de vivencias y por ello le es más fácil evaluarlas. Una pauta de reflexión es su forma de vivir el tiempo:

---

<sup>146</sup> Ibidem 118

<sup>147</sup> Ibidem, 167

<sup>148</sup> Ibidem, 74

<sup>149</sup> Ibidem, 77

¿Acaso he roto ya el círculo de los relojes y mi tiempo es simultáneo?<sup>150</sup>

La ausencia de la Amada durante el proceso místico hace que desaparezca la capacidad de simbolizar y la vivencia del tiempo vuelva a ser de pasado, presente y futuro. De esta forma se pone en evidencia que la experiencia del tiempo se deduce de la experiencia mística, de la experiencia amorosa. La relación de tiempo y espacio se transmuta en tiempo y ausencia o presencia de la amada:

amarrado me siento a este tiempo, el del calendario. ¡Y creí haberlo superado!<sup>151</sup>

En "Papeles de Miguel" hay referencias concretas al momento histórico en que vive Miguel. Nos encontramos pues ante una experiencia interior profunda pero no por ello desarraigada del exterior, de un tiempo histórico: Últimos días de vida de Franco:

Todos obsesionados con esa vergonzante agonía. No hablan de otra cosa: los partes del "equipo médico habitual"...;Si pudiesen, volverían al "reinar después de morir" Le sacarían al balcón triunfal, mecánico subir y bajar el bracito, altavoces con las palabras de antaño, tan vacías hoy como entonces.<sup>152</sup>

Al igual que hay unos espacios, una geografía en la vida de cada hombre, también hay unas horas que le son más propias. Ese tiempo diario más íntimo puede ir cambiando a lo largo de los años pero en el recuerdo sólo aparecen aquellos momentos que en el presente, en el hoy tienen más significado. Miguel, cercano ya a la vejez, desea la muerte para alcanzar el encuentro definitivo con Nerissa. Sus horas, incluso en el recuerdo, no pueden ser otras que las del atardecer, las del ocaso. Son su tiempo más íntimo:

¿Por qué en mi memoria predominan las tardes, hay menos amaneceres y muy raros mediodías? Sólo sobre la playa tangeriana de mi infancia luce el sol meridiano. Cada ser tiene su hora propia.<sup>153</sup>

A lo largo de la novela aparecen fiestas tradicionales, entre ellas el Carnaval. Miguel evoca ese tiempo ritualizado de fiesta y quiere desentrañar su profundidad, todo lo que en ella hay de misterio, de sagrado...dejando a un lado los aspectos más superficiales y anecdóticos.

Carnaval, tiempo ambiguo y mágico para la verdadera resurrección del año!<sup>154</sup>

Miguel señala el carácter ambiguo de esa fiesta porque no es sólo algo exterior sino algo que se incorpora a su ser, es expresión de su mundo interior, del que cada vez es más consciente. Sabe que desde la ambigüedad que exalta el carnaval y la conciencia de esa ambigüedad es posible un cambio, una resurrección. La visión general que Miguel tiene de la sociedad, del mundo, es esencialmente crítica. Es una imagen también propia del hombre que se encuentra en el período purificativo de un proceso místico.

Nave de los locos; hablan del orden jurídico y empiezan por esta imposible monstruosidad; la ignorancia de la ley no excusa su cumplimiento. Pues ¿y su orde económico?: No frenar ningún egoísmo; ya la mano invisible lo convertirá en bien común.¿Y la política? Su verdad es la opinión de la mitad más uno.<sup>155</sup>

---

<sup>150</sup> Ibidem, 81

<sup>151</sup> Ibidem, 112

<sup>152</sup> Ibidem, 114

<sup>153</sup> Ibidem, 184

<sup>154</sup> Ibidem, 188

<sup>155</sup> Ibidem, 190



Miguel vive las experiencias en estrecha relación con la cultura y busca que los acontecimientos se realicen en unas fechas determinadas. Hay una sacralización de su tiempo con Nerissa y de alguna manera quiere que todo el futuro gire alrededor de él:

Perezca quien no arda en esa llama. ¿Será el treinta de Mayo, día de Advenimiento?<sup>156</sup>

El hombre no sólo sacraliza el espacio sino también el tiempo. Así todo lo que se realiza en ese espacio y tiempo está impregnado de la magia interior. La vivencia de lo sagrado es importante. Lo sagrado nunca se prodiga y se manifiesta cuando se rompen los conceptos de espacio y tiempo:

No soy de ningún sitio, y mi hora es otra. La de mañana y la de ayer,<sup>157</sup>

## **b. Evocación de los recuerdos. Experiencia mística en Mallorca**

Desde el primer capítulo de **Octubre, Octubre**, Miguel nos habla del Almendro, pero nos es hasta el capítulo cuarto que se titula "El Almendro en llamas" cuando nos cuenta realmente lo que significa esta palabra para él. La experiencia fue tan importante, que modificó su comportamiento. Los sentimientos de dolor y frustración que había experimentado hasta entonces por el abandono de Nerissa encuentran una vía de sublimación. La mística aparece como el camino para alcanzar de nuevo ese objeto de deseo que le ha abandonado:

Me fui a Mallorca, como pude haber ido a cualquier otro sitio sin recuerdos..¿Por qué me sobrevino allí y no antes, en Stambul, en Argel, en tantos sitios donde pasé de largo ante el milagro?<sup>158</sup>

Cada hombre, de hecho, prolonga a través de su vida el efecto de su apego a sí mismo. Se mantiene incesantemente en acción con el fin de alcanzar un resultado válido en la duración del ser personal. En la medida en que se abandona a la servidumbre del presente al futuro, es la persona plena de sí misma, orgullosa y mediocre, que el egoísmo aleja de la vida a la que el P. Tesson llama "divina", y que puede, más vagamente, llamarse "sagrada".<sup>159</sup> Miguel cuenta esta experiencia en Mallorca cuando ha pasado un año:

Sólo ve la Zarza Ardiente quien la lleva dentro de sí. Como yo el Almendro, acaba de hacer un año. ¡Sólo un año; ya un año!<sup>160</sup>

Hay que señalar también que la experiencia mística está reservada a la madurez, a la proximidad de la muerte, en el momento que faltan las condiciones favorables para la experiencia real. En la experiencia mística lo que entra en juego es ante todo el pensamiento y sus decisiones, incluso las negativas, pues el pensamiento mismo no apunta más que al aniquilamiento. En este terreno, las apariencias primeras tienen poca relación con las del erotismo. Pero no olvidemos que el amor a un ser dado es la forma de la efusión mística: en Europa se ama a Cristo y en la India a Kali... y, en todas partes, se ama a Dios. Miguel sitúa

---

<sup>156</sup> Ibidem, 310

<sup>157</sup> Ibidem, 77

<sup>158</sup> Ibidem, 156

<sup>159</sup> Citado por G. Bataille, **op. cit.**, pág. 322

<sup>160</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 184

su experiencia mística, su amor por Nerissa, en un espacio y un tiempo concreto: en Mallorca y por la mañana:

avancé por el sendero cuesta arriba a lo largo del bardal. En el vértice, señor en un trono, solitario y aislado, un árbol más alto. Fue agrandándose a compás de mis pasos y, de repente, cuando estuve ante él, un súbito silencio sobrevino. Me sentí en un recinto sagrado, descubriendo que el Absoluto empieza en el Silencio, más allá de la música de las esferas. Entonces flameó mi Zarza Ardiente.<sup>161</sup>

Al hablar de "mi Zarza Ardiente" continúa con la tradición religiosa judeo cristiana, ya que Moisés entró también en contacto con el Absoluto a través de la Zarza Ardiente y, al personalizar la experiencia con el pronombre posesivo, la individualiza. Más tarde explica lo que vio y cómo se sintió. Hay flagrantes similitudes, hasta equivalencias e intercambios entre los sistemas de efusión erótica y efusión mística. Pero estas relaciones no pueden aparecer lo suficientemente claras más que a partir del conocimiento experimental de las dos clases de emociones. Para Georges Bataille:

prácticamente, los estados que habrían guardado los psiquiatras con un juicio precipitado no entran en el campo de su experiencia, no nos son conocidos más que en la medida en que son personalmente experimentados. Las descripciones de los grandes místicos podrían en principio paliar la ignorancia, pero esas descripciones desconciertan en razón de su simplicidad, no ofrecen nada que se aproxime a los síntomas de los neuropatas... Si queremos determinar el punto en el que se esclarece la relación del erotismo y de la espiritualidad mística, debemos volver a la visión interior, de la que únicamente, o poco le falta, parten los religiosos.<sup>162</sup>

En todo proceso místico aparece una identificación entre naturaleza y personaje. En algún momento de la experiencia, el paisaje no es tan sólo un estado de ánimo sino que también ilumina la vida inconsciente de quien lo contempla o imagina. Las dos experiencias místicas narradas en los capítulos "El almendro en llamas" y "La playa y el morabito" tienen en común que la naturaleza es el vehículo de la iluminación que le lleva al éxtasis:

Se incendió aquel encaje de ramas. El almendro floreció de golpe. Me quedé sin razón, puro mirar atónito, ante aquel fuego blanco de infinitos pétalos. Ardiente por su vibración. En eso consistía el milagro: en que al estallar en flor, el almendro vibraba rapidísimo como un diapasón callado, obligando a ondular el universo. Vibraba el aire, el perfil de la colina, el firme de la tierra, el cielo y hasta el silencio. El cosmos se centró en el Almendro, condensado él mismo en encendida nieve, blancura vibrante, luz absoluta. Cegadora y, por eso, tenebrosa también. Vibración de oscura luz: el Absoluto.<sup>163</sup>

Lo que revela la experiencia mística es una ausencia de objeto porque el objeto se identifica con la discontinuidad y la experiencia mística, en la medida en que Miguel tiene la fuerza para operar una ruptura de su discontinuidad, introduce en él el sentimiento de la continuidad. El desfallecimiento deseado no sólo es el aspecto sobresaliente de la sensualidad del hombre, sino que también lo es de la experiencia de los místicos. La experiencia mística dura un instante y después de ella el mundo es como antes:

Cuando volví del éxtasis, el mundo era como antes... El almendro ya no tenía flores, parecía más reseco que nunca, como si quisiera provocarme a no creer en el milagro<sup>164</sup>

Si el tiempo y el espacio y el mundo en general después de la experiencia vuelven a

---

<sup>161</sup> Ibidem, 157

<sup>162</sup> G. Bataille, *op. cit.*, pág. 372

<sup>163</sup> J. L. Sampedro, *op. cit.*, 1982, pág. 157

<sup>164</sup> Ibidem, 157

ser los de siempre, el hombre también.

No debe tenderse a rebajar la experiencia de los místicos como lo hicieron los siquiátras, no siempre intencionadamente. Tampoco hay que espiritualizar el terreno de la sexualidad para elevarlo al nivel de las experiencias etéreas, como hacen los religiosos.

No caí de rodillas, no ocurrió nada espectacular. Me límite a reanudar mi camino -eso sí, tembloroso todavía-, hasta coronar la colina y descubrir el mar. El tiempo había vuelto a ponerse en marcha.<sup>165</sup>

Pero como toda experiencia profunda, vivida, no desaparece, está ahí para siempre. Miguel utiliza el lenguaje de los místicos cuando se acercan al Absoluto: florecer, caverna, árbol. No tiene que buscar un lenguaje propio, lo ha heredado de toda una tradición. Si en el Génesis, un árbol del bien y del mal constituyó tan riguroso límite que con la transgresión se acabó el Paraíso, en **Octubre, Octubre** nos encontramos con el árbol del Absoluto:

ya estaba florecido en mí para siempre, ya había brotado en mi caverna interior el árbol del Absoluto.<sup>166</sup>

Siguiendo el pensamiento de Georges Bataille, los trances, los encantamientos y los estados teopáticos que describieron a porfía los místicos de todas las disciplinas (hindú, budista, musulmana o cristiana, sin hablar de aquellos, más escasos, que no pertenecen a religión alguna), tienen el mismo sentido: se trata siempre de un desprendimiento en relación al mantenimiento de la vida, de la indiferencia por todo lo que tiende a garantizarla, desde la angustia experimentada en semejantes condiciones hasta el instante en que los poderes del ser zozobran. Y finalmente, del libre desarrollo de ese movimiento inmediato de la vida que acostumbra a estar comprimido, que se libera de repente en el desbordamiento de una alegría de ser infinita.

La experiencia del Almendro en llamas es una experiencia cumbre en la vida de Miguel. El antiguo objeto de deseo, Nerissa, se ha sublimado a través de una experiencia mística en la que Nerissa forma parte del Absoluto. A partir de ahí la frustración y el dolor pueden tener un nuevo sentido:

Con la pluma sigo adelante, buscando un sentido a mi abatimiento. Para eso me fue dada la visión del Almendro.<sup>167</sup>

### **c. Provocación de las vivencias. Isolina, la tentación**

La relación de Miguel con Isolina es justificada por Miguel desde distintos puntos de vista, como una posibilidad de salvación no sólo para él sino también, o más, para ella:

Me va a llevar a Balj, siendo yo su guía; voy a ayudarla dejándome llevar de su mano. Tu mano, Nerissa; no puede ser otra cosa.<sup>168</sup>

Miguel vive la relación con Isolina como un encuentro con Nerissa y a la vez ese encuentro y esa relación son un viaje imaginario a Balj, cuna de Rumí. En sus encuentros, los mapas y los libros de geografía y de viajes les sirven para imaginar países y explorarlos.

---

<sup>165</sup> Ibidem, 157

<sup>166</sup> Ibidem, 157

<sup>167</sup> Ibidem, 114

<sup>168</sup> Ibidem, 265

Considerar los viajes sólo como imaginarios es un punto de vista moderno; no siempre se puede discernir cuál es la información geográfica y cuál es la simbólica. A menudo un mismo objeto puede incluirse a la vez en una y en otra. En algunos capítulos "Peregrinos a Balj" y "Despertar en París" el viaje da un principio de unidad; a causa del viaje los personajes se nos dan a conocer o se realizan. Por encima de la aventura concreta Miguel vive otro viaje, el del hombre a través de su existencia. La idea del viaje está relacionada también con la idea de la muerte:

Los viajes; el de la muerte como puerta para la reencarnación y el más apacible, hacia Balj.<sup>169</sup>

Miguel es consciente de la diferencia de edad que hay entre él e Isolina. Busca antecedentes en este tipo de relación y los encuentra, como es habitual, en el mundo de la cultura y, más en concreto, compara esta relación con otras del mundo antiguo:

Edipo conducido por Antígona. La más dulce muchacha, la más conmovedora pareja en aquella edad de dioses sobre la tierra.<sup>170</sup>

Cuando se encuentra con Isolina desnuda, la realidad de la carne, Balj desaparece. Hasta ahora no había comenzado el viaje; sólo lo había hecho en la imaginación. Ahora la realidad exterior se impone. El recuerdo de las circunstancias pasadas se hace desde el punto de vista de la razón y ello hace que los sentimientos no afloren con toda su fuerza. La circunstancia presente, que se vive a fondo en el plano de los sentimientos, es la que vitalmente conmueve a Miguel, la que lo trastoca, la que lo hace ser, al fin, de carne y hueso. La razón no le lleva muy lejos, los sentimientos, en cambio, le dan vida. Las circunstancias que ahora se le presentan le obligan a dar respuestas. Evidentemente hay circunstancias en las que el personaje se encuentra con toda su debilidad; es entonces cuando se encuentra con la verdad de sí mismo. La experiencia erótica vinculada a lo real es una espera de lo aleatorio, es la espera de un ser dado y de unas circunstancias favorables. El erotismo sagrado, dado en la experiencia mística, quiere solamente que nada perturbe al sujeto. El cuerpo desnudo de Isolina pone de manifiesto una realidad que no desea y le impide el juego de la sublimación:

Cuando al dar vista a Balj, inesperadamente, abrió su manto y emergió desnuda...Balj tragada fue por los abismos de la degradación.<sup>171</sup>

Entre sensualidad y mística existe un conflicto secular. Hay que señalar las palabras que utiliza Miguel para expresar sus sensaciones ante el cuerpo desnudo: abismos, degradación. En la experiencia mística, la mortificación tiene por objeto extirpar los "apetitos" que disipan las energías del alma. Apetito es el apego desordenado de la voluntad y de los sentidos a las criaturas, entendiendo por tales tanto las cosas materiales como las espirituales y divinas. El desorden consiste en buscar en ellas el propio gusto y no a Dios. Su remedio está en la "pobreza espiritual", o desnudez de la voluntad y de los sentidos. La pobreza abarca lo temporal y lo eterno. El desprendimiento así practicado trae pureza de alma, libertad de las cosas y, en la misma medida, posesión de ellas en Dios. Miguel, al rechazar a Isolina, vence la tentación que ésta representa. No ha caído el desorden, ha practicado el desprendimiento. Todo ello le posibilitará un ascenso en su vía mística, le prepara para el período iluminativo. Cuando describe el cuerpo de Isolina nos dice:

---

<sup>169</sup> Ibidem, 275

<sup>170</sup> Ibidem, 265

<sup>171</sup> Ibidem, 311

emergió desnuda: tallo de lirio con melena negra y sombría también su flor secreta e insolentes las rosas de sus pechos.<sup>172</sup>

Lo que se opone al rechazo del erotismo no radica en la cuestión de saber si para alcanzar los fines más deseables es "útil" renunciar a la vida sexual, lo que hay que preguntarse es si una resolución fundamentada sobre un cálculo, en particular una renuncia, es compatible con el estado de indiferencia que rige las posibilidades de la vida mística. No podemos decir que no se pueda alcanzar este estado mediante una resolución calculada. Pero si alguien lo consigue es "a pesar de" su cálculo, y "a pesar de" su resolución.

Los religiosos argumentan que la razón por la que se practica la continencia entre los cristianos no es el temor a la sexualidad. En uno de los más interesantes estudios, el P.Louis Beirnaert, al examinar la aproximación que entre la experiencia del amor divino y la de la sexualidad introduce el lenguaje de los místicos, señala *la aptitud de la unión sexual para simbolizar una unión superior*. Se limita a recordar, sin insistir, el horror de principio del que la sexualidad es objeto:

Nosotros somos, dice, quienes, con nuestra mentalidad científica y técnica, hemos hecho de la unión sexual una realidad puramentebiológica..." Según él, si la unión sexual tiene la virtud de expresar "la unión del Dios trascendente y de la humanidad", es que "tenía ya en la experiencia humana una aptitud intrínseca para significar un acontecimiento sagrado". "La fenomenología de las religiones nos muestra que la sexualidad humana es, de entrada, significativa de lo sagrado."<sup>173</sup>

El P. Tesson, que hace de la moral el principio soberano de la vida mística, lejos de mostrarse contrario a la sensualidad, señala su conformidad al designio de Dios. Según él: *dos fuerzas de atracción nos atraen hacia Dios: una, la sexualidad, está inscrita en nuestra naturaleza, la otra, la mística, "viene de Cristo"*<sup>174</sup>

El principio de olvidar la sensualidad en favor del estado místico es cuestionable. Sólo mencionaremos, en este sentido, que el misticismo musulmán -el de los sufíes- pudo hacer coincidir la contemplación y la vía del matrimonio.

En su relación con Isolina, Miguel confiesa su no atrevimiento con Nerissa. El miedo, la desconfianza, el retraimiento producen una reacción. La reacción se produce gracias a un clima espiritual. Nerissa sigue siendo una presencia constante a lo largo de toda la experiencia mística y en concreto en el período purificativo. Miguel la lleva en su pensamiento y eso provoca que encuentre sus huellas por todas partes, incluso mientras dura su relación con Isolina que, como hemos visto, significa la tentación. Cuando Stefi, la abuela de Isolina, le enseña un estuche con una foto, rápidamente hace memoria de un retrato de Nerissa y lo recuerda con una fidelidad absoluta. Ya hemos visto que las fotos son elementos redundantes en el discurso narrativo y que el autor las utiliza para marcar con mas fuerza la idea de ampliación del universo personal. Todo lo nuevo es paralelo a algo anterior que no lo anula, sino que lo amplía. De ahí se desprende el sentimiento que las cosas se reencarnan, al igual que las personas:

Aquel retrato infantil que me enseñaste en Brighton..!Hasta las cosas se reencarnan! Otra trinidad: la vieja gitana de ese palacio, la eterna Nerissa que me aguarda después, la joven Nerissa que me espera

---

<sup>172</sup> Ibidem, 311

<sup>173</sup> Citado por G. Bataille, **El erotismo**, Tusquets, Barcelona, 1988, pág. 308

<sup>174</sup> Ibidem, 314

ahora.<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 305

## II.2.2. Período iluminativo

La pureza de espíritu dispone a la "iluminación", que señala el ingreso en la vía mística. Mas el esclarecimiento y la transformación no son aún plenos al final del período purificativo porque la pureza del alma es sólo relativa. Quedan por extirpar ciertas imperfecciones voluntarias y otras involuntarias o psicológicas, a las que no alcanza la purgación ascética. Unas y otras son el objeto de la "purificación pasiva", que comprende el sentido (noche del sentido y del espíritu). Según el gran maestro de la "noche oscura", San Juan de la Cruz, la primera tiene lugar entre el período purificativo y el iluminativo y la segunda entre el período iluminativo y el de la unión. Representan el lado atormentador, negativo, de la iluminación.

Característica principal de la iluminación es la "luz" infundida en el alma. Tiene como efecto la "contemplación" que San Agustín califica de "sabiduría" e intuición amorosa de Dios. Iluminación, conocimiento intuitivo y amor resultante de la iluminación del alma son los elementos esenciales de la contemplación. Se llama infusa con respecto a la iluminación divina que la causa, y "pasiva y sobrenatural" con relación al sujeto que la recibe. A diferencia de la purgación activa o ascética, que implica esfuerzo personal, la pasiva o mística es consecuencia de la contemplación infusa. Hay una purificación pasiva del sentido y del espíritu, así como del tiempo en que acaecen. En algunos casos pueden coexistir, pero la del espíritu nunca precede a la del sentido.

La purificación pasiva del sentido (noche del sentido): es la purgación de la parte inferior del alma (facultades orgánicas internas y externas). Es "común" a los principiantes y "amarga y terrible" por la "oscuridad y aridez" que produce. Es característico del tránsito de la purificación a la iluminación y tiene como efectos el reconocimiento de las imperfecciones, antes invisibles, y la limpieza y libertad del entendimiento "para entender la verdad" que no entra por el sentido. Sin embargo, la purgación del sentido no termina hasta que haya sido purgado el espíritu: *porque todas las imperfecciones y desórdenes de la parte sensitiva tienen su fuerza y raíz en el espíritu*. Según explica San Juan de la Cruz <sup>176</sup>

La purificación pasiva del espíritu completa, intensificándola, la purgación del sentido y dispone el espíritu para la unión transformante. Señala el paso del período iluminativo al de unión y tiene que ver con las imperfecciones inconscientes. Es la condición del "hombre nuevo" iniciada en el período ascético y que ahora culmina en una iluminación inefable de las potencias y sentidos por el "divino fuego".

El período iluminativo consiste en el desarrollo de la contemplación, esto es, del conocimiento y amor infuso, lo mismo hay que decir del período unitivo, que contiene los últimos grados contemplativos. La contemplación iluminativa abarca los grados comprendidos entre la meditación y la unión extática del desposorio.

El momento de pasar de la meditación al recogimiento lo reconoce el místico por tres señales: incapacidad para discurrir, aversión a la representación de objetos particulares y, sobre todo, gusto: *de estarse a solas con atención amorosa a Dios, sin particular consideración*,<sup>177</sup> como comenta S. Juan de la Cruz. Cada uno de estos grados significa un avance sobre el anterior en el camino de la unión y su correspondencia con los descritos por místicos no cristianos es sólo genérica.

Todas estas características se dan en el período iluminativo que vive Miguel. Hay una purificación de los sentidos y, de esta manera, la experiencia con Isolina adquiere sentido. Este período se caracteriza por los viajes externos que preparan el encuentro solitario con la

<sup>176</sup> Citado por A. L. Cilveti, **Introducción a la mística española**, Cátedra, Madrid, 1974, pág.24

<sup>177</sup> Ibidem,26

amada a través de la meditación y la contemplación. En este tiempo, Miguel realiza estudios sobre mística y va al desierto para encontrar personas que están viviendo o desean vivir experiencias místicas similares a las suyas.

### **a. Características de este espacio. París, Argelia, Barrio de Legazpi**

Miguel quiere vivir una nueva etapa en su vida. El espacio actúa reforzando los efectos y sirve de vehículo a las intenciones del novelista. Los cambios indican puntos sobresalientes de la composición y de la curva dramática de la narración. En "Papeles de Miguel" el protagonista nos cuenta su viaje externo y su viaje a la memoria. En el período ascético, purificativo, la importancia del viaje a través de la memoria, para poner en evidencia el pasado que ha ido construyendo el presente, ha sido grande. Ha significado saber más a cerca de él mismo. El viaje ilustra el tránsito de una situación anímico- espiritual a otra que proyecta el movimiento del espíritu. Concreta una subjetiva voluntad de hacer, de ser. En su esencia originaria, el viaje es menos una aventura que una búsqueda. La decisión de marchar nace, sin duda, de la voluntad de romper con el medio familiar y el estéril estacamiento de las costumbres, pero más aún del deseo de deshacerse del hombre viejo, de lanzarse al camino de la propia transformación. Las etapas de un viaje corresponden a un proceso iniciático. El viajero retorna transformado: impregnado de lo desconocido, llega convertido en un "héroe", un hombre nuevo.

El viaje puede ser, también, inmóvil, interior. La lección que sirve para todo viaje es que el éxito sólo se consigue si el héroe llega a identificarse con el objeto de su búsqueda, el Otro. Miguel, dentro de un proceso místico, se mueve desde una situación concreta de cotidianidad, de vida organizada, hasta un allá y un entonces, hacia un espacio y un tiempo diferentes. El viaje es la búsqueda de un irse haciendo hombre, de las experiencias, sacrificios, aventuras por los que viaja hacia la búsqueda, la conquista de la madurez. No es de extrañar que el viaje, -o el cambio de un espacio-, sea un motivo literario estructurante también para la literatura mística.

París es el nuevo espacio en este período Iluminativo. Está lleno de memorias del pasado con Miguelito y Monique, la madre de Miguelito. Si en el período purificativo ha hecho memoria de su infancia, adolescencia y juventud, en este nuevo período se refiere a la vida adulta, en la que se acostumbra a adquirir el compromiso matrimonial y el de la paternidad. París significa también un dejar atrás el recuerdo de la experiencia reciente con Isolina, que representa la tentación de la carne. París es, de alguna forma, una puerta que deja atrás el pasado y le abre un futuro:

Isolina fue dejar atrás mi interior; este París, velo de colorines sobre el denso cursillo, es dejar atrás mi exterior: lo bebo por eso con avidez.<sup>178</sup>

La experiencia con Isolina fue marcada por la intensidad. Confiesa cuanto duró la presencia de su ausencia. Los viajes imaginarios que proyectaban, a la vez que satisfacían una ansia de maravilla, también transmitían el sentimiento de querer escapar de la gravedad de la condición humana. Tener el sentimiento de errar es promesa de otra vida en la que todo es posible. Miguel equivocó su viaje imaginario. Buscaba en la ciudad, dentro de él, en los demás, ese hilo que conecta, una perspectiva, una regla interna. Miguel no encuentra lo que buscaba pero se encuentra más a él mismo:

---

<sup>178</sup> J. L. Sampedro, *op. cit.*, 1982, pág. 343



Pues cuando Balj se desvaneció aquella tarde como espejismo, cuando ya había dejado de estar en el error, la rutina adquirida por mi cuerpo durante las semanas de intoxicación me provocaba todavía pensamientos y hasta sueños. Mi alma seguía retenida cuando ya mi espíritu se había liberado.<sup>179</sup>

Miguel siente la euforia de aquél que no ha caído en la tentación. No tiene sentimiento de culpa ni remordimiento. Tener remordimientos es una manera de continuar manteniendo una situación de culpa. El ha triunfado. No ha caído:

Tan vacío y libre me siento que ya no es cuestión de mis aposentos, porque no hay paredes, corredores ni escaleras. Habito un altiplano donde nomadeo en libertad, bajo el cielo que es mi único manto. Aún no estoy ante el blanco muro absoluto, pero no veo nada frente a mí, ni siquiera yo mismo en el espejo interior.<sup>180</sup>

Aquí vemos que Miguel, para expresar su estado interior, utiliza el vocabulario que hace referencia a la casa, a la morada. Se suma a la tradición mística de Sta Teresa y San Juan de la Cruz. La referencia al muro blanco está en contraposición a los distintos muros delante de los cuales siente encontrarse el autor. Miguel ha tenido que abandonar la situación inicial que le servía de marco y emprender el viaje. Los símbolos de la puerta y el muro que aparecen a lo largo de la novela ilustran las posibilidades del viaje. Si la imagen del muro aparece varias veces es porque los lugares cerrados favorecen las fantasías, tanto de los que estan dentro como de los de fuera.

Es posible que Miguel se viva a sí mismo con una gran ambigüedad, o mejor, con una gran dualidad. A veces parece que esa ambigüedad no se la consiente personalmente, pero es capaz de observarla hasta en una ciudad. Al igual que admira a los místicos árabes y sufíes, admira a Kavafis y admira también la ciudad de Venecia:

Pero domina la Venecia dieciochesca, genial, de vida ambigua: piedras descansando sobre agua; fulgente joya engastada en fango (que la va devorando)<sup>181</sup>

En lo que se refiere a espacios, Miguel comparte con Nerissa Londres y con Miguelito París. De esas ciudades extranjeras, como viajero, recuerda hoteles y restaurantes. En su peregrinaje a París, Miguel vuelve a espacios que compartió con Miguelito:

Me he atrevido incluso a volver al restaurante de aquella noche, "Le Vieux Gaulois."<sup>182</sup>

Al igual que sucedía en el período purificativo, Miguel no hace apenas referencia a la comida. Podríamos decir que, como buen místico, "pasa del aire", no da ninguna importancia a las cosas "terrenales" de la carne, de ahí que ni las consigne. Al hablar de ese restaurante de París hace alusión a la música y a las personas con las que se relacionó. Nada más. Los espacios que vivió con Miguelito en París no le traen un recuerdo doloroso, le traen tan solo su sólo presencia.

No me afectó el recuerdo; no vibró ni una fibra de mi cuerpo. En cambio, ¡qué emoción interior la indudable compañía de Miguelito! ¡Qué seguridad de tu presencia!<sup>183</sup>

El espacio, lo mismo "real" que "imaginario", se asocia e incluso se integra a Miguel,

---

<sup>179</sup> Ibidem, 345

<sup>180</sup> Ibidem, 346

<sup>181</sup> Ibidem, 344

<sup>182</sup> Ibidem, 348

<sup>183</sup> Ibidem, 348

del mismo modo se confunde con la acción o el discurrir temporal. Miguel recuerda otros espacios aunque no vuelve a ellos; un ejemplo es Blanes. Al hablar de su hijo nos va contando su propia historia ligada a la suya, a un espacio, a un tiempo y a unas personas y acontecimientos. Nos explica también su divorcio:

Tenía...sí, cinco años. Estábamos en Blanes, después de mi divorcio.<sup>184</sup>

En su deseo de trascender siempre la propia historia personal, hace memoria de que, cuando él iba, Blanes era todavía casi el mismo pueblo que habitó Joaquim Ruyra. No había un solo rascacielos y las casas paralelas a la curva del mar eran estilo del país, el paseo accedía directamente a la playa.

El recuerdo de Blanes es provocado por su estancia en las playas argelinas, su nuevo punto de peregrinaje. Toda la experiencia humana tiene los ingredientes de la novedad y todas las aventuras provocan inseguridad. La memoria personal nos apoya por analogía ya que sin memoria no hay aventura. El viaje de formación o de experiencia forma parte de la narración, Miguel llega a ser quien es a través de las "aventuras" y de las experiencias y de superar hábilmente obstáculos que parecen difíciles en un momento dado. En "Papeles de Miguel" nos da a conocer su viaje iniciático y de formación tanto a nivel personal como a nivel místico. Si en un principio estos dos caminos no tienen nada en común, conforme va avanzando la novela el desarrollo personal y el místico confluyen en uno solo:

Una playa poco mayor que ésta de Ras-el Djeb, donde para acercarme más a ti he venido con Mahmud<sup>185</sup>

Antes de su viaje al desierto de Argelia y como imagen o visión del desnudamiento interior, necesarios para el período iluminativo, Miguel abandona la casa y el barrio de Madrid que le recogió en su primer peregrinaje y que le evocó toda su adolescencia y juventud. Los paisajes que descubre en Argelia evidencian a Miguel su camino místico y el que otros autores dejaron descrito. En esta nueva etapa del período iluminativo, inicia un viaje exterior en el que nos señala continuamente que los pasos recorren no aquello que se encuentra fuera de los ojos sino lo que se encuentra dentro:

Ante nuestros ojos se encarnaban los versos 566 y siguientes del "Mathnawi", que describen la vida mística, el "Introrsum ascendere" de los místicos cristianos; el viaje exterior y el interior; "el cuerpo camina sobre el polvo; el espíritu, como Jesús, sobre la mar" Una mar como ésta, así de propicia.<sup>186</sup>

Hay siempre en Miguel un viaje exterior y un viaje interior que se vive también en el dualismo del cuerpo y del espíritu. El cuerpo es relacionado con el polvo y la tierra y el espíritu con el mar y el agua. Como la aventura romántica, la de Miguel es siempre una aventura transcendental; para él es tan importante el destino del viaje como el camino que ha de recorrer para llegar. La aventura y el viaje son una metáfora de la vida de los hombres, de una larga tradición en la cultura occidental. Este tipo de aventura que podríamos llamar viaje interior, tiene como objetivo el conocimiento de uno mismo y del universo.

En su viaje exterior e interior, Miguel se siente acompañado por Nerissa. El sentimiento de la presencia y la ausencia de la amada es una característica del período iluminativo en que se encuentra Miguel:

---

<sup>184</sup> Ibiedem, 376

<sup>185</sup> Ibidem, 376

<sup>186</sup> Ibidem, 379

Solo no, sino contigo, Nerissa. El mundo adquiriría a mi alrededor creciente densidad. El recio viento era una salvaje y perfumada caricia en el rostro, como si me azotara con tus cabellos.<sup>187</sup>

El novelista introduce términos humanos para referirse al amor místico. Toma elementos de la civilización cultural para interpretar la experiencia ordinaria y la extraordinaria. Al expresar su experiencia, comenta que es "Como si me azotara", porque la violencia es a veces la única forma de sentir.

Todo viaje implica exploraciones metódicas de los emplazamientos y costumbres. En su viaje a Argelia, cuando inicia la peregrinación para conocer al santón, habla de la comida:

Sus mujeres nos trajeron agua, pan de cebada, chumbos, unas ciruelas y té con menta<sup>188</sup>

La comida es muy frugal y en cierto modo se acomoda a la comida de los místicos. Se da poca importancia al alimento del cuerpo porque es más importante el alimento del espíritu. La comida en todas las religiones ocupa un lugar señalado y dentro de la mística los ayunos son importantes. Con la comida todas las religiones intentan que los hombres dominen su cuerpo, ya que no sólo hay que dominarlo con la sexualidad sino también con la alimentación. Los pecados del cuerpo son la lujuria y la gula. Si Miguel con Isolina ha vencido la lujuria, ahora pone de manifiesto que está libre también de la gula. El período de la ascética desapareció y ahora nos encontramos con el periodo iluminativo. Cuando Miguel nos habla del santón, del ermitaño, alude a los alimentos de que dispone para comer:

En un apoyo de manpostería, junto a la puerta, un cántaro de agua y algunas vituallas, seguramente aportada por los campesinos y pastores de la comarca: dos hogazas, queso de cabra, una lata de té, un pilón de azúcar envuelto en su habitual papel azul, un plato de barro con tapa de fina cestería.<sup>189</sup>

Además Miguel nos señala que los alimentos que tiene el santón le han sido regalados como pura dádiva. Pone en práctica su total entrega al Absoluto, a lo espiritual, y no se preocupa por las necesidades de la carne. El le protege: "Mirad las aves de cielo...".

El espacio en el que habita el santón está lleno de silencio y de vacío, elementos sumamente necesarios para pasar del período iluminativo al período unitivo. El espacio ha de favorecer el recogimiento que, según la mística, permite la entrada de las potencias dentro del alma y posibilita la quietud. La quietud es el sentimiento de la presencia de Dios, que redonda en "gustos" espirituales y corporales. Implica unión de la voluntad, pero no del entendimiento, la memoria y la imaginación. El espacio del santón también despierta en Miguel el recuerdo de los versos de Quevedo:

Dentro era la penumbra, el frescor húmedo, el silencio encerrado, la vida suspendida, la paz en el vacío. Me asaltó el recuerdo no de Rumí sino del pasmoso Quevedo; ese grito suyo que repitió más de una vez: "¡Desnúdame de mí!"<sup>190</sup>

Estos versos de Quevedo aparecen varia veces a lo largo de "Papeles de Miguel". Son un *leitmotiv* en la obra porque son un *leitmotiv* para Miguel. Su meta es el desprendimiento, experiencia necesaria para alcanzar la unión. Desnudarse de todo deseo, de toda pasión, de todo bien material. Desnudarse también de la memoria y del pasado porque las novelas de Miguel y "Los papeles" son su memoria. La memoria puede resultar un fardo pesado y de ahí

---

<sup>187</sup> Ibidem, 379

<sup>188</sup> Ibidem, 380

<sup>189</sup> Ibidem, 380

<sup>190</sup> Ibidem, 381

que los versos de Quevedo expresen perfectamente la necesidad interior de desnudarse de sí mismo, incluso de sus novelas. Dentro de la tradición religiosa los que encarnan este desnudamiento son los místicos.

No es casual que las grandes religiones nacieran en el desierto, a través de hombres solitarios enfrentados con esa metáfora de la Nada y de lo Absoluto. En ese peregrinaje exterior al desierto, después de haber estado en la ermita, nos habla de su estado interior, de su viaje interno:

Sentí cansancio en mis viejos huesos, pero en mi pecho cabía el aliento del Universo, como si el santuario me hubiese depurado. Eso: como si me hubiese lavado de todo, desprendido de ovas, de musgo, de líquenes.<sup>191</sup>

En sus visitas a los santuarios, los peregrinos querían alcanzar la purificación. Miguel se siente limpio después de la visita al ermitaño y esta purificación le prepara para la nueva etapa unitiva. En el período iluminativo, al igual que en el ascético, la purificación es una característica:

Lavado de todo, depurado... ¡Demasiado! comprendí de pronto, lleno de alarma. Nerissa, oh Nerissa, ¿dónde te habías quedado?"<sup>192</sup>

Otra característica fundamental de esta nueva etapa es el sentimiento de la ausencia de la amada. Si en un principio la amada se identificaba en objetos exteriores al amado, en otra etapa la amada no se encuentra en el exterior, sino que se siente dentro de uno mismo. En este período iluminativo, nueva etapa, la presencia de la amada en el interior es inconstante.

"Me habías abandonado junto a la carretera polvorienta, solitaria como si no condujese por ningún lado a ninguna parte. Tu ausencia era tangible."<sup>193</sup>

Una vez ha abandonado París y Argelia, lugares a los que ha ido en busca de una preparación, viaje profundamente formativo, de nuevo Miguel se encuentra en Madrid. Me gustaría señalar que dentro de su viaje místico, esencialmente interior, no se olvida totalmente de lo que sucede fuera de él. Hay en sus palabras una clara denuncia social en muchas ocasiones, de una forma directa o indirecta. En Madrid ante una alarma que no para de sonar nos dice.

"Un hombre es golpeado en la calle y apenas produce un grito inadvertido. Una mujer es explotada, un niño tiritita en un portal, gentes innumerables viven sus tragedias y nadie clama. La sirena era la voz de la propiedad amenazada, lo más respetable y sagrado de todo."<sup>194</sup>

Miguel se impone después del viaje a Argelia un nuevo cambio de espacio. El viaje exterior y el interior han de acompañarse de nuevo, llevar un mismo ritmo. El mundo habitual que le rodeaba hasta entonces ahora le es extraño; necesita un espacio que esté más acorde con su nueva experiencia interna:

De repente mi barrio es ajeno... La coexistencia en el espacio con la Maga de Balj me exaspera. Al imponerme su presencia se empeñan en anclarme aquí. "Nos perteneces", gritan o murmuran. ¡Cómo se equivocan! A estas alturas de la vida, de la peregrinación, ya no se pertenece a nada ni a nadie.<sup>195</sup>

---

<sup>191</sup> Ibidem, 382

<sup>192</sup> Ibidem, 382

<sup>193</sup> Ibidem, 382

<sup>194</sup> Ibidem, 411

<sup>195</sup> Ibidem, 415

Miguel se vive en proceso, en una necesidad de avanzar, de ir hacia adelante. Siente la necesidad de orden y quiere aventura, pero su inscripción al orden es tan sólida que hasta la aventura es ya ordenada. Para Miguel la aventura de ser tiene una sólida entidad, es la voluntad de encontrar una dimensión perdida. Su deseo de aventura es una respuesta a la necesidad de salir de los límites de lo razonable, es buscar la salida al abismo con el afán de descubrir la realidad que huye. Lo anhelan los que buscan la experiencia amorosa o el aliento místico.

Después del viaje a Argelia deja su barrio, con lo cual continúa su viaje dentro de la ciudad de Madrid. Desinstalarse conlleva riesgos que llevan en sí una necesidad profunda de reconocimiento de nosotros mismos. El vértigo nos recuerda la presencia permanente de lo real. En el viajar, incluso en el cambio de barrio dentro de una gran ciudad, uno reconoce lo poco que es suyo al descubrir lo mucho que no ha tenido ni tendrá:

Hay que soltar amarras, reanudar el viaje, flotar a la deriva. Vivir es cruzar puertas y dejarlas atrás.<sup>196</sup>

Para marcar exteriormente este cambio interior, ha dispuesto abandonar el barrio. En la vida de Miguel, a veces nos parece más importante lo que sucede en su mente que en su vida real; el paisaje se nos aparece por momentos como una realidad subjetivizada. Miguel relaciona sus experiencias vitales no sólo con la tradición místico-religiosa cristiana, sino también con la oriental:

Esta etapa ha concluido. En el piso ya me queda poco. Pero he de tirar el barrio también por la ventana. Los brahmanes tienen razón: ha llegado ya el momento de la etapa final. "Vanaprastha"; retirarse al bosque. ¿Dónde? Ha de ser a solas, pero no demasiado;<sup>197</sup>

El cambio, el viaje, que abre el espacio a Miguel, aparece como una promesa de felicidad. El viaje está estrechamente relacionado con la noción de desarraigo, capital en toda la novela. Miguel parte siempre en busca de la felicidad, de la realización de la pasión. En algunas ocasiones, en cambio, parece que vaya tratando de extinguir o satisfacer alguna pasión devoradora. Los cambios de espacio dan una expresión sensible al discurrir del tiempo y también sirven para traducir la psicología de Miguel. La visión subjetiva del mundo que le rodea reemplaza al análisis en términos abstractos:

lejos de todo. Para vivir tus eclipses tendido en el potro; atirantado entre la carne del recuerdo y el ansia del vuelo<sup>198</sup>

El recuerdo de los místicos se hace presente en muchos espacios, y ahora se nos aparece en Aranjuez. Las citas explícitas de Ramón Lull revelan el nexo entre Miguel y el filósofo. En la cita que reproducimos a continuación, se consigue el efecto estilístico de la transcodificación porque, al variar el contexto en que se sitúa, el elemento reproducido en el texto adquiere una función y un valor nuevos con respecto al texto originario:

Recordé el versículo de Lull en Aranjuez, ante las "Castañuelas" en el Jardín del Rey, donde el artificio de la piedra labrada simula que el agua cayendo trepa por la pendiente: "¿Cuándo cesarán las tinieblas en el mundo?... Y el agua, que tiene por costumbre discurrir hacia abajo, ¿cuándo llegará la hora

---

<sup>196</sup> Ibidem, 415

<sup>197</sup> Ibidem, 416

<sup>198</sup> Ibidem, 416

en que, por su naturaleza, suba hacia arriba?<sup>199</sup>

Miguel vive intensamente este período iluminativo y convierte los acontecimientos en mensajes significativos. Los mensajes que ve en el exterior son los que emergen de su interior:

Un hallazgo. Muchos hallazgos estos días. Los acumulo, pues siento que se acaban.  
Todos fugaces; si acaso retenidos como símbolos, como mensaje a mi estado de ánimo.<sup>200</sup>

En esta nueva etapa, Miguel experimenta una serie de sentimientos muy propios del período iluminativo y, de entre todos ellos, cobra especial importancia, por lo que representa de eje en su ascensión mística y vital, el sentimiento de la ausencia de la amada:

Hasta entonces sufro en tus eclipses, desiertos tendidos para mi peregrinación a Ti. En mis momentos de exaltación soy, si acaso, un ayudado por Ti, pero todavía no soy (ese "todavía" es mi esperanza) un arrebatado por Ti, en ese rapto divino que es la tercera y más alta unión de Amor en Ibn-Arabi<sup>201</sup>

En esta nueva etapa del periplo exterior e interior, Miguel vive en una pensión, como ya había hecho en su juventud. Casa Eugenia se encuentra situada en la calle Bolívar El Libertador. El nombre de la calle fue un anzuelo para Miguel:

¡Qué diferente esta pensión de la de entonces! ¡Qué distinta además de mi proyectado retiro!<sup>202</sup>

El efecto del espacio depende de la posición y del punto de vista del observador. Los movimientos de la mirada introducen en la descripción un elemento dinámico a la vez que permiten una "circulación" y una exploración del espacio en muchos sentidos.

Miguel busca signos de su nueva etapa por todas partes y el nombre de la calle era para él un dato importante. En su intento por dejar atrás el pasado, busca su Jadir en el nuevo barrio:

El "Ángel púrpura" de Sohrevardi; otro Jadir de paso, como el que guió también a Ibn Arabí. Y atrás quedó para siempre el barrio de tía Magda, el barrio de Isolina. ¡Atrás, atrás!<sup>203</sup>

Su nueva pensión se encuentra en un barrio bajo, el barrio de Legazpi. Es el barrio de Paco, personaje que aparece en "Octubre, Octubre" y que significa lo instintivo, lo intuitivo, todo lo contrario al pensamiento y a la razón. Simboliza todas las fuerzas primitivas que están en el hombre sin cultura:

Esta zona de Legazpi. El matadero y el almacén de frutas. Mugir de reses; olor animal estabulado, llegando hasta aquí según el aire.<sup>204</sup>

El novelista nos guía a lo largo de los caminos que trazó previamente la mirada y establece relaciones entre las diferentes partes de la ciudad y el viaje que se describe, señala las semejanzas, determina las proporciones y apunta los contrastes. En ocasiones, Miguel

---

<sup>199</sup> Ibidem, 416

<sup>200</sup> Ibidem 343

<sup>201</sup> Ibidem, 446

<sup>202</sup> Ibidem, 447

<sup>203</sup> Ibidem, 448

<sup>204</sup> Ibidem, 448

integra sonidos en los espacios. Hay escenas ruidosas y silenciosas según el tema, el número, la expresión y las actitudes de los personajes y también según el juego de luz y los colores. El ritmo de la frase o del conjunto sugiere también el ruido o el silencio, así como la rapidez o la lentitud. La descripción del espacio revela el grado de atención que el novelista concede al mundo y la calidad de esa atención: la mirada puede detenerse en el nombre de la calle descrita o ir más allá. Miguel nos habla de las calles que rodean la pensión: Calle Guillermo de Osma, Paseo de la Delicias, la Chopera, calle de "Voluntarios Macabeles", calle "Alejandro Saint-Aubin". El espacio es una coordenada que facilita enormemente el paso de un tiempo a otro, a otros espacios y a otros personajes, reales o de ficción:

Esta pensión se anunciaba también con un rótulo luminoso facilitado por "Coca-Cola". Como la de Luis, en la Novela IV. Mejor dicho, en las cuatro novelas, como si fuera el único retorno posible de Luis a sus fuentes.<sup>205</sup>

Parece que Miguel vive, como Luis, el retorno a sus fuentes en esa pensión. Sólo una habitación le pertenece, los demás espacios los comparte con otros. En la pensión, en su nueva habitación, los libros que le acompañan son pocos y elegidos y todos ellos están en relación con la experiencia que vive:

En mi pequeña estantería los sufíes resplandecen mejor. Se me saltan a las manos, salvados de toda la ganga que eran los otros libros, escorias de ciencia y técnica.<sup>206</sup>

No sólo le acompañan los sufíes, también le acompaña la música. Utilizar la pintura, la música y la escultura, además de la literatura, es una forma de querer totalizar una visión del mundo. En "Papeles de Miguel" ciertos objetos de la escenografía nos revelan mejor que las palabras y los actos la personalidad de Miguel: su estatuto social, su economía, sus costumbres, sus aspiraciones, su imaginación, su sentido artístico, sus creencias:

En las desnudas paredes del cuarto repercute mejor la música. El desfallecimiento del Quinteto de Schubert.<sup>207</sup>

Los hombres contaminan las cosas y las cosas a los hombres, se desvanecen los límites de lo inerte y lo animado y dentro, de esta fraternidad entre objetos y dueños, el novelista elige objetos para describirse a sí mismo y a los otros. En la realidad ficticia, los objetos no son nunca desdeñables ni casuales. No sólo conectan con los amores, sino también con sus desengaños y su aburrimiento.

A menudo las emociones y las ideas dan la impresión de tener cuerpo, color y sabor, y los objetos de poseer una misteriosa intimidad, un espíritu. Son pequeños objetos que despiertan en él pensamientos, recuerdos y añoranzas:

Echo de menos los globos y también los molinillos de viento, cuadrados, cuadrados de papel incididos por las diagonales casi hasta el centro y clavadas luego las puntas en un palo con un alfiler para que puedan girar. Curioso cómo hace falta la atadura para el vuelo.<sup>208</sup>

Los molinillos de viento le recuerdan la importancia de la atadura para el vuelo. Miguel está aludiendo a su realidad última: su vuelo definitivo. ¿Cuál es la atadura? Su

---

<sup>205</sup> Ibidem, 449

<sup>206</sup> Ibidem, 451

<sup>207</sup> Ibidem, 451

<sup>208</sup> Ibidem, 452

propio cuerpo, la memoria, los libros. Miguel siente su atadura, lo cual significa que nota ya el vuelo:

Este aire contaminado de barrio industrial...me envuelve en un cristal diamantino. Su agitación está parada y yo, quieto, vuelo como la luz.<sup>209</sup>

Miguel se acerca al final y se siente conducido a él. Sabe que le guían y ahora ya no busca nada, simplemente lo encuentra. Se deja llevar por la fuerza de la vida. Poco a poco se acercará a su última morada, la que configurará la etapa unitiva con la que dará fin a su experiencia mística:

¡Cómo se anudan las cosas, cómo voy de mano en mano! Dejarse llevar; el río sabe más. De Ramón el ropavejero a la calle Bolívar; de la señora Eugenia a su primo Pedro; de Pedro al Colegio Lulio; del colegio a los hijos de Pedro: Lucía y Pedrito.<sup>210</sup>

A lo largo de esta experiencia interior de la que da cuenta en "Papeles de Miguel", el protagonista vive en comunión con la naturaleza. La luz constituye un elemento fundamental de la composición; en muchos momentos selecciona los volúmenes y los mezcla, modifica las perspectivas y también los colores. Hay colores predilectos que pueden ser fríos o calientes, puros o matizados, contrastados o fundidos, claros u oscuros:

El páramo absorbía en su creciente fosquedad las casuchas y las naves industriales. Todo se fundía en el seno de la noche como todo se funde en Él, también oscuro.<sup>211</sup>

Cuando el paisaje exterior se anima, el interior de los sentimientos se vuelve visible, toma consistencia. Los sentimientos de Miguel se cristalizan en un paisaje, como han hecho los místicos a lo largo de la historia. Es evidente que esta etapa se caracteriza por los viajes y los cambios de espacio, pero no podemos olvidar que, por encima y debajo de los viajes, la verdadera aventura, el reconocimiento del carácter profundamente inexperto del hombre, queda en los únicos dominios en los cuales se ha mantenido siempre viva: en la experiencia amorosa, la intuición intelectual y la creación artística. Estos tres aspectos son la verdadera aventura que vive Miguel y los personajes más importantes de **Octubre, Octubre**. Son la fuerza de fondo que se expresa con distintas formas y recursos.

---

<sup>209</sup> Ibidem, 453

<sup>210</sup> Ibidem, 486

<sup>211</sup> Ibidem, 490



## **b. Nuevas vivencias que provoca: experiencia mística, experiencia de abandono.**

### **Mendigo**

Miguel, también como Luis, pone atención a sus sueños. En ellos sabe de sus deseos o descubre aspectos que el pensamiento lógico reprime. Algunos sueños son el prelude de la experiencia mística que Miguel vivirá en esta nueva etapa, son indicios de su cercanía cada vez mayor a Nerissa, al Absoluto. Veamos como nos explica su sueño en París:

Te cojo en mis brazos: no solamente no pesas, sino que al revés, me levantas como un impulso, me haces flotar como un salvavidas sobre las enredadas algas. Y de pronto se ha invertido la situación: tú me llevas en brazos y yo reclino mi cuello sobre tu hombro, como allí en el "Embankment", aquella tarde.<sup>212</sup>

En este sueño, Nerissa le pregunta si ha descifrado el enigma de un cuento que Miguel inventó y que transcurría en parte en el palacio de la Archiduquesa; allí se oía el llanto de un niño que el viajero no logra descubrir donde está:

se acerca a lo que fue puertecita de servicio y que se encuentra tapiada, sin duda desde hace mucho tiempo. Allí es donde se oye con toda intensidad el llanto, como si llegara desde un pozo o un subterráneo. Llanto sin violencia, gemir ya resignado en su desesperación...Al fin se aleja el hombre, pero ya no puede olvidar.<sup>213</sup>

Un niño llora. El viajero no lo encuentra. El llanto es resignado en su desesperación. La puerta está tapiada. Todo parece indicar que ese niño es el mismo Miguel viajero, que esconde su llanto y su desesperación, su dolor y su resignación. Pero no lo descubrirá hasta más tarde cuando su viaje, su aventura, esté más avanzada. Cuando nos narra este sueño, aún no ha pasado por el desierto de Argelia; la nada del desierto destruirá la puerta tapiada y surgirá el niño que llora porque se siente abandonado:

El niño era el mismo viajero niño, llorando de soledad en su interior; una soledad de la que el mundo le había distraído hasta llegar a aquella ciudad. Una soledad no percibida hasta no haber visto el rostro de la Archiduquesa, su belleza devastada por haber sido privada de su amor.<sup>214</sup>

Toda aventura es una aventura a los límites de uno mismo y dirigida al centro de uno mismo. Todos los itinerarios van a despertar aquello que en el viajero es desconocido y oscuro. Los éxitos o fracasos que ocurren en el camino son de idéntica importancia y de idéntico valor e igualmente necesarios: obedecen al irreductible trabajo de tallarse uno mismo su propia estatua.

Para que Miguel alcance una mayor humanidad y tenga la posibilidad de traspasar el umbral, abandonando el "aquí-ahora", debe revelarse lo maravilloso en algo, estar incorporado. Junto al protagonista, ha sido preciso otro personaje, Nerissa, ausente o "presente", con el carisma de allá que porta la tea que arroja esa luz inhabitual sobre el camino, que actúa como precipitante del desplazamiento entre una y otra orilla. La presencia del personaje revelado se va precisando en sus rasgos relevantes a medida que se suceden los acontecimientos. Aún Miguel no ha experimentado el éxtasis en esta nueva etapa. En Argelia, de las aguas, creará ver aparecer a Nerissa:

---

<sup>212</sup> Ibidem, 346

<sup>213</sup> Ibidem, 347

<sup>214</sup> Ibidem, 348

vi escapárseles una enorme raya desliziándose hacia mí. Sus alas ondulaban con la lenta sensualidad de una odalisca. Un ángel del abismo<sup>215</sup>

"Odalisca", "abismo", son palabras claves en "Octubre, Octubre", y es importante señalar que aparecen en este momento de experiencia cumbre, junto al agua. Del agua viene la salvación. La universalidad del agua como metáfora espiritual es evidente, desde la Biblia (Juan 4:14) hasta la terminología alquímica (Jung op. cit pag.104) (261) El agua tiene una importancia en **Octubre, Octubre** y en toda la narrativa de J.L.Sampedro. Recordemos la mujer y el agua en **La vieja sirena**, la vida de los gancheros en el río **El río que nos lleva**, el Báltico en **Congreso en Estocolmo, Mar a fondo** en la recopilación de cuentos. El agua significa el valor espiritual y, al dar importancia a ese tema, se suma a toda la tradición literaria y mítica.

La unión plena que expresa Miguel en este período iluminativo significa la suspensión de todas las potencias en Dios, Nerissa, incluida la imaginación, y hasta cierto punto, los sentidos externos. Dura poco, a diferencia de la unión transformante del período unitivo, que es permanente. Sus efectos más notables son el sentimiento cierto de la presencia de Dios, el conocimiento de las perfecciones de Dios que sale "a vistas" para el futuro desposorio, la "grandísima ternura" y el progreso en las virtudes. A la oración de unión sigue la "unión extática", en la que se da el desposorio. Entre una y otra sobrevienen, por lo común, la mayoría de los éxtasis, visiones, etc..., aunque estos fenómenos extraordinarios no son exclusivos de ningún período:

Y en el mismo instante emergió tu rostro, Nerissa, del abismo marino, de la negrura nocturna, del fondo de mí. Volviste a estar conmigo, existiendo a mi lado.<sup>216</sup>

El rostro es el lugar por excelencia en el que se definen los rasgos de la personalidad y de los estados de ánimo. Destacar sólo el rostro es una forma de espiritualizar la ya totalmente espiritualizada relación con Nerissa porque en su recuerdo ya no tiene cuerpo, es tan sólo un rostro.

El éxtasis, wajd del sufismo, tiene varias formas. En general consiste en la suspensión de las facultades y sentidos producida por la intensidad de la contemplación y la debilidad del sujeto. Cuando el éxtasis es violento se llama arrobamiento y raptó y desaparecen en los últimos grados contemplativos, cuando el místico ya ha pasado por la purificación del espíritu. En el éxtasis encontré deleite y descanso, pero llegó la Verdad y desapareció el éxtasis, dice el sufí al-Junayd. Así continua describiendo Miguel la experiencia:

Me sentí desfallecido...lloré sobre mis manos lágrimas de angustia y éxtasis, como las del niño perdido en el caos adulto de una muchedumbre frenética, cuando ve de pronto a su madre acudir a salvarle cogiéndole de la mano.<sup>217</sup>

Si después del sueño resuelve el enigma de una forma racional, ahora, después de la desolación, ante la ausencia de Nerissa, se produce la revelación. No hay revelación sin desolación. Ahora Miguel vivirá su llanto y aquel niño que oía llorar en el palacio de la Archiduquesa se atreverá a llorar, se dará a conocer porque tiene los brazos de una madre.

Miguel, en el sueño, como Luis, es avisado de lo que le ocurrirá más tarde y puede resolver el enigma. La palabra "odalisca" forma parte del sueño de Luis y Miguel, al relatar su sueño, relata el de Luis. Hace más visible el hilo conductor que hay entre las dos historias

---

<sup>215</sup> Ibidem, 383

<sup>216</sup> Ibidem, 383

<sup>217</sup> Ibidem, 383

que, en definitiva, son una sola. El protagonista en algunos momentos se encuentra en el umbral de lo maravilloso. A veces está al lado de aquí, del umbral, y clama por una realidad pasada-allá, al otro lado del umbral.

En este nuevo punto de su peregrinaje, Miguel habla de su apariencia externa, hace alusión a su ropa. En el texto "Papeles de Miguel" apenas hay comentarios sobre la indumentaria que lleva Miguel, en cambio se nos habla con frecuencia de la que lleva Nerissa. El que en este período iluminativo se haga mención al aspecto físico, se justifica porque es un elemento que define también la experiencia mística:

Qué hallazgo, la vieja capa de mi abuelo! Uno de los pocos residuos de la antigua vida. Me lo traje como símbolo, como algo con varios usos y de pronto he descubierto que es mi abrigo natural para ahora. Por debajo da la sensación de no llevar nada; no ciñe, casi hasta proporciona cierta ilusión de desnudez, de libertad. Comprendo mejor a mis maestros con túnicas, chilabas o kandoras.<sup>218</sup>

Esta capa será su hábito y con su imposición se sitúa en el punto más alto del proceso iluminativo, preparándose para alcanzar su última etapa, el período unitivo. Él ya ha realizado casi todo lo que estaba en sus manos - resistir la tentación de la carne, viajar para encontrar a maestros, peregrinar al desierto, desprenderse de espacios y cosas que amaba- para alcanzar la unión con la amada.

Una de las características del nuevo estado es el sentimiento de felicidad, de gozo. Este sentimiento se produce porque, por un lado, el nuevo estado de desprendimiento en sí da felicidad al depender cada vez menos de sí mismo y, por otro lado, proporciona la satisfacción de sentir que se está llegando al final del camino:

Al fin adelanto en la desnudez. Ya he alcanzado la dignidad de mendigo. Soy Su pordiosero, Tu pordiosero. Al pie del Muro blanco, en el quicio de Tu puerta. ¡Oh recogedme ya!<sup>219</sup>

Muro y puerta, desnudez, mendigo, Su y Tu, pordiosero, son palabras que sintetizan su momento, su experiencia. La escasez y la privación son dos conceptos importantes en la experiencia de Miguel porque sabe que se ha configurado gracias al yo y las circunstancias. Para conocerse mejor, ha recurrido a su pasado y ha hecho presentes las respuestas que dio. Tiene conciencia de que se ha construido gracias a lo que recibió y a lo que recibe. En la segunda etapa mística, en el período iluminativo, la actitud de recibir se convierte ya en una realidad vital como se ve claramente en el capítulo que lleva por título "Ascensión a mendigo", donde se pone de manifiesto que todos somos vitalmente mendigos. El sentimiento de abandono hace desear más a la amada. Se siente un mendigo y, de alguna manera, como Luis, parece que la humildad, el aceptarlo todo, aunque sólo sean las migajas, servirá para conseguir lo que desea la Amada:

La soga muerde al brocal, mi espalda porfiante desgastará tus bronce.<sup>220</sup>

### II.2.3. Período unitivo

Con la purificación pasiva del espíritu queda el místico dispuesto para la "unión transformante" o "matrimonio espiritual", característico de este período y que representa la consumación de la vida espiritual. El matrimonio es un sentimiento cierto e inefable de la

---

<sup>218</sup> Ibidem, 488

<sup>219</sup> Ibidem, 490

<sup>220</sup> Ibidem, 227

presencia de Dios en el alma; pero se distingue de las otras dos etapas por su permanencia y por los superiores efectos que produce. Una de las propiedades del matrimonio es la "comunicación de bienes: *los bienes de entrambos (Dios y el alma), que son la divina esencia, poseyéndolos cada uno libremente*" según dice San Juan de la Cruz.<sup>221</sup>, Llama,II.

Los efectos del matrimonio son el abandono en Dios, la inocencia y la paz, la desaparición de los éxtasis y el fortalecimiento corporal derivado del "vino" de la bodega del Amado. Una característica frecuente del matrimonio entre los místicos cristianos es que se realice a través de alguna visión, mediante símbolos. Acaece en el "fondo" o "sustancia del alma", donde mora la Trinidad. En este punto, la audacia de las comparaciones no puede por menos que sugerir la idea de identidad entre el hombre y Dios; es aquí donde la semejanza de la mística de Oriente y Occidente aparece más pronunciada.

En lo que se refiere a las características de esta unión hay distintos puntos de vista. En la "*Restauración de las ciencias religiosas*" Algazael<sup>222</sup> enseña que: *cuando el místico entra en la absoluta unicidad del Uno*" alcanzado el fin de la subida: *pues no hay subida superior a ésta, porque subida implica multiplicidad..., y cuando la multiplicidad ha sido eliminada se establece la unidad y cesa toda relación*. No obstante, los místicos cristianos niegan la identidad. El mismo Eckart<sup>223</sup>, acusado de enseñar la unión identificativa, afirma que el alma: *se reconoce como criatura*.

Lo propio acontece con los judíos y mahometanos, aunque no faltan excepciones, como las de Abulafia (judío) e Ibn Arabí<sup>224</sup> (mahometano), ambos españoles.

A lo largo de "Papeles de Miguel" se nos explica una experiencia mística en sus distintas etapas. Miguel, mientras configura su destino, configura la persona que es, el carácter que tiene, y "se" configura la personalidad que ha llegado a ser. El sufrimiento cercó a Miguel, pero él, superando su dolor, se eleva por encima de sí. Sufrir significó obrar y significó crecer, pero significó también madurar. Como ser humano que se supera, madura hacia su mismidad y el verdadero resultado del sufrimiento ha sido un proceso de maduración. Miguel alcanza la libertad interior, a pesar de la dependencia exterior, y madura al encuentro de la verdad.

El abandono produjo soledad y en esa soledad buscó la verdad. La búsqueda de la verdad es un acto del corazón más que un acto del intelecto y es una característica del período unitivo. Es evidente que la mística, por la estructura de personalidad que va creando en el individuo mediante la doctrina de desprendimiento, implica obligatoriamente una fuente de conocimiento. Cuando uno no se aferra ni a sus ideas ni a sus sentimientos, ni a su memoria, pierde los preconceptos y se encuentra con verdades insospechadas. Cuando uno lo ha perdido casi todo, o está a punto de perderlo, es cuando la verdad se vuelve más diáfana.

Desde una gran humanidad, Miguel se acerca a la experiencia mística final que, como hemos dicho anteriormente, está reservada a la madurez y a la proximidad de la muerte: en el momento que faltan las condiciones favorables para la experiencia real. Miguel se acerca a la muerte y ve en ella la apertura a la continuidad ininteligible, incognoscible, que es también el secreto del erotismo y del cual sólo el erotismo aporta el secreto.

Miguel es un ser contradictorio, acepta que tiene un cuerpo y que ese cuerpo le da la única revelación de verdad, la revelación de la vida que también es siempre muerte. Hemos de señalar que, a través de su cuerpo, nos revela una manera de pensar y sentir hacia uno mismo, hacia los otros y hacia el mundo en general. En líneas generales podemos afirmar que en "Papeles de Miguel" hay una presencia de lo espiritual por encima de lo corporal, aunque

---

<sup>221</sup> Citado por A. L. Cilveti en **Introducción a la Mística española**, Cátedra, Madrid, 1974, pág. 30

<sup>222</sup> Ibidem, 28

<sup>223</sup> Ibidem, 28

<sup>224</sup> Ibidem, 28

no se trate en absoluto de una espiritualidad descarnada y alejada de un proceso de maduración personal. Un gran acierto es haber conseguido que el proceso místico esté muy relacionado con un proceso de maduración personal que implica siempre el proceso de duelo después de un abandono. Hay un cierto paralelismo entre la experiencia mística y la forma de hacer el duelo ante la pérdida del amado.

### **a. Características de este espacio. Residencia Sanitaria "Primero de Octubre"**

Al describir la nueva etapa, la del período unitivo, se sitúa en un espacio concreto: la "Ciudad Sanitaria". Me parece interesante reseñar este espacio por el papel que tiene en "Papeles de Miguel" en lo que se refiere a la descripción de una experiencia mística. La Residencia Sanitaria "Primero de Octubre" de Madrid será su último espacio, su última etapa. Nada puede defender al hombre de la ley de la naturaleza que es la muerte y la Ciudad Sanitaria es el lugar, el escenario más idóneo para la enfermedad y la muerte que, para Miguel, significa la posibilidad del encuentro con Nerissa, y con el Absoluto:

Curioso mundo, la Ciudad Sanitaria. Altísimo termitero lleno de galerías. Dos clases de hormigas: las permanentes y las que entran y salen; a veces muertas. El termitero, como la estatua ardiente del dios Baal, devora por una parte y se deshace por otra de sus víctimas.<sup>225</sup>

Para hablar de la realidad hace alusión a la mitología porque ella es el espejo donde se refleja el presente, la vida real. En este período aparece el dios Baal.

Baal era la palabra con que los semitas occidentales denominaban al dios de la atmósfera, el "Señor" por antonomasia.

Si cree que los habitantes del termitero, y a la larga todos los hombres, son víctimas de la enfermedad y la muerte, también cree que los médicos son sacerdotes. Así la muerte es vista como un sacrificio, como una inmolación donde se precisa siempre una víctima y un sacerdote. La dotación de sentido que se produce cuando el sufrimiento pasa a ser sacrificio puede dar sentido a la misma muerte, mientras que el instinto de conservación es incapaz de dar siquiera sentido a la vida:

los médicos más que salvadores, son en el fondo oficiantes del secreto, iniciadores en el misterio, preparadores para la muerte.<sup>226</sup>

Hay en este proceso místico una visión muy determinada de la muerte. Lo que llamamos la muerte es, en primer lugar, la conciencia que tenemos de ella; percibimos el paso del estado vivo al estado de cadáver, es decir, al objeto angustioso que para el hombre es el cadáver de otro hombre. Para cada uno de los que fascina, el cadáver es la imagen de su destino. Como explica Bataille<sup>227</sup>, el cadáver testimonia una violencia que no sólo destruye a un hombre sino que destruirá a todos los hombres. La prohibición que se apodera de los demás a la vista de un cadáver es el retroceso o la distancia en la que "arrojan la violencia", en la que "se separan de la violencia". El horror del cadáver se ha de entender en tanto que signo de la violencia y amenaza de contagio de la violencia.

La muerte es el signo de la violencia introducida en un mundo que podía arruinar. Inmóvil, el muerto participa de la violencia que lo había fulminado. Miguel contempla el

---

<sup>225</sup> J. L. Sampedro, *op. cit.*, 1982, pág. 451

<sup>226</sup> *Ibidem*, 452

<sup>227</sup> G. Bataille, *op. cit.*, 1988.

rostro del cadáver, asume su violencia y se prepara para el sacrificio.

Se produce un desplazamiento espacial hacia fuera, exteriorizante en casi todos ellos a causa de los viajes que realiza o que recuerda, mientras que los últimos capítulos nos obligan a una sensación interiorizante. Este desplazamiento también se produce de abajo a arriba. Hay que señalar que, si bien hay aspectos enigmáticos, el libro permite una comunicación muy eficaz y honda. En lo alto de la Residencia "Primero de Octubre" Miguel encuentra su nuevo domicilio, su nuevo espacio, y asciende hacia lo alto. La vida significa ir abriendo puertas que llevan a lo alto y es vivida como algo en proceso que tiene dinamismo propio; no como una búsqueda de equilibrio estable, sino como la capacidad de una búsqueda de equilibrio, sabiendo que una vez encontrado se habrá de abandonar de nuevo hasta el final. Hay un sentimiento profundo de humanidad, una conciencia de los límites reales de la vida, un reconocimiento del carácter "corporal" de la existencia y una reflexión inmediata y audaz sobre la estructura misma del "hecho" humano. Miguel encuentra su última morada en lo alto de la residencia Sanitaria, que se caracteriza por un mayor vacío:

Entonces advertí la otra puertecita en el rellano. Más pequeña, frente a la vivienda. Pregunté.

-Nada. Un cuartito vacío.

La altura y el vacío. ¡Plenitud!<sup>228</sup>

La altura y el vacío son dos conceptos importantes en esta etapa final del proceso místico. Vivir es una preparación para la muerte y además una aceptación y adecuación a la vida. La cercanía de la muerte le proporcionará la posibilidad de la experiencia mística final. Para que ésta sea posible hay una serie de requisitos que Miguel observa.

Las últimas puertas en la vida real muchas veces acostumbran a ser las de un centro sanitario. Miguel pasa la última etapa de su vida en la Residencia Primero de Octubre, sabe que allí están sus últimas puertas y que con la muerte se abrirá la última, en el sentido metafórico. En su camino místico, Miguel pone de manifiesto su distanciamiento del mundo que le rodea, su aislamiento social, su sentimiento de soledad. Así, esta última morada tiene además otras características:

esa casita como una cabaña alpina, retirada del mundo...

Cada vez me cuesta más trabajo volver al mundo de los ruidos, la avidez, la ciega torpeza. Cada vez pertenezco más a ese amparo en la altura.<sup>229</sup>

Le es difícil comunicarse con sus coetáneos, se aísla y vive en casi una total soledad. Es difícil discernir hasta qué punto la soledad es la que le ha propiciado la experiencia mística o la soledad ha sido una meta necesaria para que aquélla pudiera originarse. Entre las múltiples lecturas que se pueden hacer de la actitud de Miguel está la de pensar que un cuerpo maltratado por la enfermedad, la vejez y la cercanía de la muerte, una vida sin posibilidad, tiene que olvidar su desdicha amparándose en el refugio de la mística. Lo contrario sería hacer su desgracia todavía más consciente al reducirla a los límites de la realidad. Gracias al impulso místico y a la filosofía que lleva implícita, no será tan duro el trance. Él no vive instalado exclusivamente en el cerrado ámbito de su cuerpo como naturaleza, porque la cultura - y en concreto la cultura mística-, ante la imposibilidad de ampliar el espacio ceñido inevitablemente por los límites de su cuerpo, se convierte no sólo en el nuevo territorio en el que se realiza su vida, sino que le arranca de su cápsula natural para encerrarlo en otro orden que llega a alcanzar con su mente, con su capacidad de articular en ella símbolos, fantasías, imágenes de deseos y sueños:

<sup>228</sup> J. L. Sampedro, *op. cit.*, 1982, pág. 518

<sup>229</sup> *Ibidem*, 519

Ese cuarto: ¡por fin! Celda, ermita, desván de los recuerdos, caverna de los sueños.<sup>230</sup>

El espacio, como símbolo en la descripción del proceso místico-religioso, siempre ha sido muy significativo. Miguel, el yo narrador, nos da cuenta de su nueva morada y en la explicación utiliza una serie de palabras que tienen una clara referencia simbólico mística. Corresponden a la arquitectura religiosa:

yo en mi celda recién dada de cal. En torno, la terraza, claustro para circunvalar esa Kaaba. El pretil, su frontera con el vacío.<sup>231</sup>

Se podría interpretar que toda búsqueda de conocimiento personal, tarde o temprano, aboca al personaje a descubrir emocional e intelectualmente que el conocimiento es imposible y que dentro del hombre hay siempre un gran vacío y un gran silencio. Vacío y silencio que siempre han concebido los místicos como único camino para abarcar el infinito. El místico sabe que ese vacío y ese silencio se encuentra sólo con la muerte:

Immensa, mi morada ya vacía. Alcazaba del Atlas...

En mi vacío las galerías se ensanchan, los techos se dilatan, se curvan, se abren. No llenaré nunca este palacio y, sin embargo, ya está lleno. De Ti<sup>232</sup>

El sentimiento de vacío es clave en toda experiencia mística. En uno de los párrafos más citados de Eckhart<sup>233</sup> se lee que el alma se une a la Trinidad vaciando la conciencia de noticias particulares (como San Juan de la Cruz), pero:

puede llegar a ser más dichosa avanzando hasta el vacío de la Divinidad, de la que la Trinidad es una revelación. En este vacío de la Divinidad ha cesado toda actividad y el alma será más perfecta cuando sea arrojada al desierto de la Divinidad, donde no hay actividad ni formas, de manera que quede sumergida y perdida en este desierto donde su identidad es destruida.

En ese vacío, el valor del silencio es grande ya que prepara para el momento final. Este silencio no se contrapone a los ruidos, sino que está por encima de ellos:

Para mi verdadero viaje final. No perturban el silencio, como no estorba el susurro del aire en el ramaje del bosque. El silencio más alto se siente por encima de los ruidos.<sup>234</sup>

El verdadero y definitivo maestro para Miguel es Nerissa. En todas las religiones es importante la figura del maestro; él está por encima, porque ha experimentado, porque sabe y, por lo tanto, su autoridad es indiscutible. Además de su superioridad por lo que se refiere a la sabiduría hay un aspecto que hace referencia al afecto que se siente por esa persona, sólo pueden ser maestros las personas queridas, admiradas. Nerissa será su maestro, su jadir, no por su sabiduría sino por el amor que le tiene:

Sólo Tú mi Maestro vivo, mi Jadir guía, para aprender de ti el Amor que concilia los contrarios. Ya ves, mi cerebro sabe que ese Amor es lo Imposible; conoce que tu ausencia forma parte de ese Amor; ha leído incluso que esa ausencia no existe...pero mi corazón no lo sabe y sangra, porque no soy perfecto.<sup>235</sup>

---

<sup>230</sup> Ibidem, 520

<sup>231</sup> Ibidem, 561

<sup>232</sup> Ibidem, 595

<sup>233</sup> Citado por Cilveti, **op. cit.**, pág. 27

<sup>234</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, pág. 561

<sup>235</sup> Ibidem, 417

En esta última etapa de nuevo se hace mención a la comida, pero con connotaciones muy especiales. No significa tanto un alimento para mantener la vida y a la vez producir placer, sino una nueva posibilidad de tener vivencias que se relacionan con el estado religioso:

dátiles frescos...Me los dió a probar. Con leche, como en el desierto, para la hospitalidad bajo las tiendas nómadas...Pero a mí los dátiles me llevan a la sura XIX del Corán, donde son alimento de la Virgen María. Y sobre todo, a las imágenes poéticas de Rumí, a las fábulas místicas de Fahrud-Din Attar.<sup>236</sup>

Es curioso señalar que los dátiles no le traen a la memoria recuerdos reales de sabores, de compañía, de espacio. Los dátiles le recuerdan palabras, una realidad religiosa evocada por los libros. Hay una total literaturización religiosa de muchos aspectos de la vida. Los dátiles también forman parte de la literatura amorosa árabe:

Los ofrecía Majnun al polo femenino: Leyla, la noche. La Única, manifestación de la divina esencia. Leyla, meta de la vía mística.<sup>237</sup>

La comida y los regalos también configuraran este nuevo espacio. Si por un lado dan realismo al texto, por otro lado, la capacidad de Miguel por dar un doble significado a las cosas convierte los regalos y la comida en elementos esenciales de la experiencia mística, en la experiencia de muerte como sacrificio, como vivencia de continuidad. El protagonista regala un collar a Serafina porque ésta será la sacerdotisa que ofrecerá el sacrificio:

El collar afgano, su regalo de Reyes. Plata y cordones rojos con gruesas bolas de ámbar. Negado a Isolina por el destino. Ahora en su sitio: sobre el pecho de Magda, los pechos de Hannah, sobre ti en Serafina. Consagrada sacerdotisa; encarnando nuestra historia.<sup>238</sup>

En esta etapa de la experiencia mística es muy importante el sentimiento trinitario. El collar en el pecho de Serafina está a la vez en el de Magda y en los pechos de Hannah: la Trinidad. Lo específico del misticismo cristiano siguiendo, los estudios de Cilveti<sup>239</sup>, es que concibe los elementos constitutivos de la unión (intuición y amor) en la doctrina teológica de la Trinidad: *Las tres Personas de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo son las que hacen en ella (el alma) esta divina obra de unión* (San Juan de la Cruz, Llama,II).

Al final Miguel gracias a Magda, Hannah y Nerissa, su trinidad, puede vivir la experiencia mística de unión. El amor que hicieron crecer en él le posibilitan el amor final:

Yo te llevé de Magda su perfume (mi despertar), de Hannah las hogueras (mi exaltación), la boca de Nerissa (mi éxtasis en la cúspide del beso)<sup>240</sup>

En toda la novela lo trinitario adquiere una gran importancia y, al final, significa la unidad. Lo trinitario no sólo tiene valor en lo que se refiere a la elaboración de su proceso místico, sino también en la construcción de la novela, en su unidad. Aparece en la amplificación de las cualidades de la mujer con las cuales replantea armoniosamente las cualidades femeninas, valorizándolas en una especie de gradación ascendente descriptiva.

<sup>236</sup> Ibidem, 520

<sup>237</sup> Ibidem, 520

<sup>238</sup> Ibidem, 561

<sup>239</sup> A. L. Cilveti, **op. cit.**, pág. 29

<sup>240</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, pág. 624



La amplificación es un procedimiento expresivo que usa el protagonista y le sirve para acentuar algunos núcleos semánticos por medio de la enumeración intensiva: el despertar, la exaltación, el éxtasis. Hay a lo largo del texto también la acumulación de tres nombres: Magda, Hannah, Nerissa que de una forma iterativa van apareciendo:

¿Por qué pensé "Serafina", si se trataba de Hannah; quiero decir de Nerissa? Una y trina, como la propia conjunción sufí: "Madkhur-Dhakhir-Dzikr". Como el hindú "Sat-Chit-Ananda", Objeto-Sujeto-Unión. Como la Trinidad explicada por San Agustín: Ser-Vida-Sabiduría. Todos los caminos conducen al centro. El mío ahora, a mi Trinidad final.<sup>241</sup>

Ellas le enseñaron a amar, de ellas lo recibió todo y le prepararon para la Unión. Miguel relaciona su experiencia trinitaria con la de otras culturas y, al hacerlo, a la vez que se entronca con el mundo sufí e hindú, pone de relieve lo que le es fundamentalmente propio, su trinidad personal elaborada en su vivir. Seraphita será la sacerdotisa del sacrificio que contemplará la unión trinitaria. Otro de los regalos con que el protagonista la obsequia es el perfume que, en este caso, significará la unción:

el perfume que le regalé por ser su cumpleaños. Sus escrúpulos para estrenarlo: "Nunca he llevado"...Su secreto deseo: guardarlo parasiempre. Al fin, ruborizada: "Lo estreno si se pone usted un poquito." Intuyó el simbolismo de esa doble unción, unción.<sup>242</sup>

Como hemos visto, los objetos y los regalos son formas de expansión, son una forma de ir más allá de los delicados límites de la piel. Esos dos regalos son una manifestación de quien le sucederá, de quien será el escogido, siguiendo una larga tradición bíblica. Bataille<sup>243</sup> nos dice que la víctima muere, mientras que los asistentes participan de un elemento que su muerte revela: lo "sagrado". Serafita será la depositaria de todo lo sagrado que se revela en la muerte del otro. De ahí que la muerte de Miguel tenga una serie de elementos que se ritualizan al alcanzar la experiencia la categoría de sagrado: Ella sostiene al Hombre. En pie, porque la muerte no es ocaso: es un Ascendimiento.<sup>244</sup>

## **b. Nuevas vivencias que provoca. Nerissa, objeto real fuera de él. Serafina, nuevo objeto de amor. La muerte. Experiencia mística**

A lo largo de su proceso místico, el protagonista nos pone de manifiesto que el sustento de todos los empeños intelectuales es un cuerpo humano sometido al dolor y la muerte y, al mismo tiempo, lleno de posibilidades, de misterios de organización y de sensibilidad. En la elaboración del proceso hay una búsqueda de equilibrio entre las dos realidades del cuerpo y del espíritu.

Miguel ha experimentado el dolor, vive en condiciones contrarias a la naturaleza y a las exigencias básicas de la salud y del desarrollo humano, y por eso crea condiciones más de acuerdo con sus necesidades. De ahí la importancia de su actitud ante el sufrimiento. Miguel busca y encuentra el sentido que alberga el sufrimiento. Y podríamos decir que los valores actitudinales hacia el sufrimiento son superiores en rango ético a los valores creativos y vivenciales. Para realizar valores actitudinales, necesita, además de la capacidad creadora y la capacidad vivencial, la capacidad de sufrimiento. La capacidad de sufrimiento la adquiere por

---

<sup>241</sup> Ibidem, 521

<sup>242</sup> Ibidem, 596

<sup>243</sup> G. Bataille, *op. cit.*, pág. 115

<sup>244</sup> J. L. Sampedro, *op. cit.*, pág. 624

sí mismo; la padece primero para sí. Sumido en plena naturaleza, el cuerpo es también en sí mismo naturaleza. Miguel convive con la enfermedad y la vejez, que son ahora su tiempo del cuerpo, y, a la vez, vive un tiempo paradisiaco aunque el ahora sea mortal. El paraíso suprime la muerte pero sin la muerte no hay placer. La conquista de Miguel es a través del ahora, afirmar simultáneamente la muerte y la vida.

En su nuevo estado, la enfermedad no le preocupa ya que la muerte es su objetivo. El tiempo transcurre, pero el acontecer fluye hacia la historia. Se puede llamar historia a lo pasado porque al quedar realizado, resiste a la caducidad. El sentido de la vida de Miguel resiste a la caducidad; como su amor a Nerissa resiste a su muerte. Él se ha situado ya de alguna manera en el más allá del espacio y del tiempo concreto.

No sabe que yo vivo ya en otro espacio, que he logrado morir antes de morir. Conmigo no necesita asombrarse de cómo se engañan los pobres humanos para no advertir que se acaban.<sup>245</sup>

Es preciso señalar los distintos valores que para Miguel tiene el cuerpo. Como contemplativo que es, la capacidad primera y más importante es la de recordar. La segunda capacidad importante es la de vivir y, por último, la de conocer el cuerpo de la amada. Esta forma de situarse es la de un hombre mayor enamorado. Miguel certifica la importancia y la realidad de este sentimiento poniendo distintos ejemplos de amadores:

cuando Zuleija desesperada se abrió la muñeca, la sangre en el suelo escribía gota a gota el nombre de su amante. Cuando Rabí'a de Balj...agonizaba en la cárcel, recién cortadas sus manos por amor, trazó con su sangre su último verso. Cuando a Halladj le amputaron las manos en el suplicio, la hemorragia de sus muñecas escribía en la arena de la plaza: "Allah,Allah".<sup>246</sup>

Miguel se sumará a esta lista de amadores y destacará de ellos el valor que tiene el nombre de la amada, convirtiéndose en una palabra clave, dentro de la relación amorosa. El nombre de la amada es pertinente para la comprensión del sentimiento que nos está narrando:

Si yo también me desangrara formaría tu nombre con mi sangre, como lo forman mis labios ahora en los umbrales de la tribulación: "Nerissa, Nerissa,Nerissa..."<sup>247</sup>

Junto al tema de la muerte, inevitablemente está el del tiempo, del que se habla de forma casi siempre indirecta. No hay en la obra angustia por el paso del tiempo, sólo hay una cierta recreación en el tiempo pasado a través del recuerdo y un tiempo presente que es el de la mística.

El protagonista no se vive en un universo estable. El dinamismo, que la vida refleja, expresa inequívocamente el sentido temporal, fluido, evanescente, fugaz y, sobre todo, irrecuperable y caduco de la existencia. Al concebir la vida humana como un territorio pasajero, de endeble suelo, podríamos pensar que el sentido verdadero se manifiesta en una huida de ese territorio, por la insatisfacción que produce todo lo que de él nace. Eso podría ser visto como una fuerte insolidaridad con lo real.

Miguel encadena una historia con otra y las interrumpe en algunos momentos. Elabora el relato sobre la continuidad y la discontinuidad del tiempo. En algunos momentos, el relato de Miguel da la sensación de un lapso de tiempo extremadamente breve; Miguel es tiempo y por eso verá el tiempo como se ve a él mismo. En esta última etapa mística hay que señalar que el tiempo exterior adquiere unas nuevas características. El tiempo es sólo el camino para

---

<sup>245</sup> Ibidem, 452

<sup>246</sup> Ibidem, 417

<sup>247</sup> Ibidem, 417

llegar a Él sin importar su rapidez o su lentitud:

El peregrino incansable que, incluso cuando duermo, camino hacia su meta. Mi corazón, alzándose poco a poco hasta Él, acercándose a Él. El tiempo agotándose en el reloj de arena de mi vida. ¡El tiempo! Antes me afligía su rapidez, en contraste con los larguísimos veranos infantiles.<sup>248</sup>

A lo largo del proceso, su tiempo llega a ser el tiempo de los místicos. Ibn Arabí será uno de sus maestros espirituales en la nueva experiencia del tiempo que converge con la del espacio y, en definitiva, con la del ser que quiere llegar a ser más plenamente:

Después de todo, a cada instante, como proclamó Ibn Arabí, "lam yakum thumma kana": "dejamos de ser y somos de nuevo". Nos anula y recrea el Absoluto para igualar el Todo y la Nada. No lo percibimos y creemos en la continuidad, lo mismo que en el cine la serie de imágenes sucesivas produce la ilusión, pero, en verdad, el mundo está siempre en estado naciente.<sup>249</sup>

La individualidad del protagonista está hecha de múltiples elementos. No sólo del tiempo en que sucesivamente existe, sino también del espacio en el que como cuerpo habita. Es un ser que se hace y se deshace en el tiempo, y no puede, al parecer, "ser otro" que aquello que como sustancia le sostiene. Y su sustancia es tiempo. Y no sólo aquel en el que encuentra como estar presente, la forma de conectarse con el mundo y con los otros seres semejantes, sino también esa multiplicidad de experiencias que integran su individualidad y que, en determinados casos, puede convertirse en "persona".

La nueva visión del tiempo en el período unitivo implica también el de la inutilidad de la acción. Para el místico la acción pierde toda importancia. Como explica Bataille<sup>250</sup>, el santo no sale en busca de la eficacia. Es el deseo y sólo el deseo lo que le anima: es en esto parecido al hombre del erotismo:

Ahora sé que el tiempo no es para hacer, sino para contemplar, y en cuanto al asombro...Es el de la sabiduría<sup>251</sup>

La vida del hombre viene determinada por las coordenadas de espacio y tiempo. El tiempo que significa duración, vida, ahora es sobre todo contemplación. Contemplación que supone superar la acción, estar a un nivel superior de conocimiento y desarrollar una forma distinta de sentir. La contemplación implica el asombro y el sentirse en una nueva dimensión con todo el Universo. La actitud del contemplativo en muchos momentos es de una gran alegría y de asombro inmenso:

Maravilla de maravillas y todo maravilla. Asombrosa la nube que crece y se desfleca. Asombroso eso que llamo "yo". Esta fortaleza de barro, "un tiempo fuerte, ya desmoronada". Tan pronto impaciente como en calma.<sup>252</sup>

La visión que tiene sobre el tiempo va cambiando. Miguel cree en un principio en la reencarnación de las personas e incluso se pregunta si también sucede lo mismo con las cosas. En la experiencia mística hay una anulación del tiempo, siempre se está en estado naciente. Miguel en su misticismo quiere superar la reencarnación que quería Luis; su necesidad es la superación del tiempo.

---

<sup>248</sup> Ibidem, 486

<sup>249</sup> Ibidem, 487

<sup>250</sup> G. Bataille, **op. cit.**, pág. 351

<sup>251</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 487

<sup>252</sup> Ibidem, 594

No estoy tampoco en el tiempo; pasa sin darme cuenta. ¿Qué importa? Ni este tiempo ni otro. No quiero el retorno que deseaba Luis Madero. Como yo mismo lo quise en otra época cuando, desesperado, quería reencarnar contigo.<sup>253</sup>

Miguel, como buen místico, siente vivirse en el presente en ciertos momentos de su proceso espiritual, siente que no hay ni pasado ni futuro, tan solo una serie de presentes sucesivos, un camino perpetuamente destruido y continuado por el que avanzar. Por todo ello Miguel dice:

En la llama quiero existir; no en la fingida línea.<sup>254</sup>

La llama es un símbolo importante en toda la tradición mística. Cuanto más inmerso está en la experiencia mística, el recuerdo cada vez se especifica menos. Se apunta un dato y nada más y se van perdiendo datos precisos en favor de la globalidad de sensaciones. Sus otros sentimientos y deseos se encuentran en otra dimensión, fuera de todo afán:

En vano me rodean el tiempo y el vivir: mera vorágine en torno al centro en calma del ciclón. No hay sombras ya en el blanco de mis muros, ni lámpara en mi techo, pues ¡qué pronto me llenará la Luz!<sup>255</sup>

Además de las palabras de Ibn Arabí y de Rumí, sus maestros espirituales en esta experiencia interior, el protagonista utiliza referencias textuales de Quevedo para expresar el estado de su cuerpo ahora en la vejez.

Su forma de sentir la cercanía de la muerte se expresa también en su forma de ver la naturaleza. Si por un lado se hace referencia a la palabra y, en definitiva, a la cultura, ahora también se hace referencia al cuerpo, a los movimientos del corazón de sístole y de diástole, al mundo natural:.

Latidos colosales de la materia, en sístoles y diástoles del cosmos, componiendo ante nosotros esa serena faz de la noche estrellada. Yo también tranquilo y convulso, frío y abrasado, tocando ya el Absoluto en tu mano, pero aún en esta orilla. ¿A qué esperamos?<sup>256</sup>

Para expresar su estado de ánimo, utiliza una serie de antónimos y así el sentido se interpreta sobre el eje de la oposición, diferenciando la complementariedad. Con la relaciones de contrariedad quiere expresar su deseo definitivo de unidad. Este anhelo de unión de contrarios está expreso en toda experiencia mística, pero en "Papeles de Miguel", además, es un deseo profundamente humano que aparece a menudo cuando Miguel se define como novelista. La mística reafirma desde otro ángulo el fundamento de la misma idea: la unión de contrarios. Así, este deseo propio sobre todo del período Unitivo está patente como un leitmotiv temático a lo largo de la obra.

Miguel fabula su existencia y en concreto su experiencia místico- religiosa en relación a Nerissa y, por ello, quiere hacer coincidir su muerte física en el mismo día en el que vivió el sentimiento de dolor cuando ella le abandonó. Quiere que se encarne la nueva vivencia en una fecha muy concreta porque ha sacralizado su tiempo con Nerissa:

Llegará tarde, pues será el día treinta. El mismo día que morí en Nerissa.<sup>257</sup>

---

<sup>253</sup> Ibidem, 596

<sup>254</sup> Ibidem, 596

<sup>255</sup> Ibidem, 624

<sup>256</sup> Ibidem 594

<sup>257</sup> Ibidem, 623

Respecto al tiempo y al espacio hay que señalar la gran contradicción que existe entre la idea de infinito, como espacio absoluto y tiempo absoluto, y nuestro conocimiento empírico del espacio y del tiempo. Miguel ha descubierto que el sentido de su vida está en la eternidad, no en la historia ni en el tiempo. La muerte significa eternidad:

Ya pronto seré Tú y Nerissa yo. Los dos seremos uno: Eternidad.<sup>258</sup>

Podríamos decir que los hombres que inventaron el tiempo han inventado después la eternidad como contraste, pero podemos pensar que la negación del tiempo es tan vana como él. La teoría de la inmortalidad, tal como aparece en el **Fedón**, puede tal vez servir para que quien niega la vida y para el cuerpo que encuentra en esa negación ideal una preparación para la real y radical negación que le espera. Toda teoría de la inmortalidad puede arrastrar al olvido del mundo, al olvido del cuerpo, incluso al desprecio de la vida, porque en algunos momentos esa vida, que es limitación, estará amenazada por la miseria y el dolor. Miguel vive en profundidad una dualidad en **Octubre, Octubre**; así nos encontramos con el deseo de superar el límite que significa el cuerpo y el dolor por medio de la mística, a la vez que hay también una exaltación y una vivencia profunda del cuerpo, una necesidad de vivir en el límite:

Ya no vivo sin la altura y el viento. Sin ese pretil frecuentado por ti, ahí donde me esperas. Los vencejos necesitan dejarse caer para empezar a volar...¡Ese pretil para volar, para vivir, para morir!<sup>259</sup>

La muerte significa un vuelo y por eso su nueva casa está en las alturas. El pretil es el punto de arranque para el vuelo unitivo. Miguel tiene conciencia de que se encuentra ya al final del peregrinaje y su mirada se orienta hacia el sur, donde se encuentra el espacio ligado a su historia más íntima. Al dirigir su mirada al sur da la espalda al norte y en ese gesto podemos interpretar su solidaridad por el mundo subdesarrollado y su indiferencia por el progreso:

¡Por fin orientada mi rosa de los vientos!...Encontré la Verdad más allá; alzando la mirada. Invisible hacia el sur, Aranjuez y mis jardines originarios. Más lejos todavía, Argel con Miguelito, Ras-el-Djeb con Mahmud y el morabito de Si Bekr.<sup>260</sup>

La mirada de Miguel al dirigirse hacia el sur incorpora todos los espacios de su vida, de su historia. Todos los lugares tienen una presencia: Aranjuez contiene a tía Magda, el henil de Issogne a Hannah y el Embankment a Nerissa. Poseer esos espacios es poseer los amores de los cuales fueron escenario y testigo; los diferentes espacios se unifican, se sitúan en el presente. En este periodo unitivo, ante la cercanía de la muerte y lo que significa de unión, se produce no sólo la unidad de tiempo sino también de espacio:

Aquí, circunvalando esta Kaaba o en el pretil del Ángel. Como seguiré estando en los jardines de Aranjuez o en aquel henil de Issogne. Y en el húmedo aire del Embankment o al pie del ascensor: Advenimiento.<sup>261</sup>

Nada se pierde irremediabilmente en el pasado con la muerte. Se reproduce una unión de espacios así como de personas y tiempos. No podemos olvidar que Miguel siente la vida

---

<sup>258</sup> Ibidem, 624

<sup>259</sup> Ibidem, 521

<sup>260</sup> Ibidem, 563

<sup>261</sup> Ibidem, 623

desde la perspectiva de la mística. La muerte, que el místico desea, pasa a ser para él la vida divina. En cierto modo se opuso al orden genital que iba en el sentido de la vida y vuelve a encontrar la seducción por la vida bajo el aspecto que tomó el sentido la muerte. Según el P. Tesson<sup>262</sup>, la "vida divina" exige que "muera" aquel que quiere encontrarla. Pero nadie concibe una muerte que fuera pasivamente ausencia de vida. Morir puede entonces asumir el sentido activo de una conducta que no tiene en cuenta aquellas conductas que nos impone el miedo a la muerte. El protagonista se representa así la llegada de la muerte:

No llaméis al doctor porque es el Ala que me rozó tres veces (gris y verde y dorada), el Ala de Azrael: Nerissa será el Ángel en el puente Chinvat.<sup>263</sup>

Miguel se enfrenta con el hecho de ser mortal con serenidad. Los contrarios se unen en el Todo, el sabio ni rehusa la vida ni teme el no vivir. Los seres discontinuos que son los hombres se esfuerzan en perseverar en la discontinuidad. Pero la muerte, al menos la contemplación de la muerte, los rinde a la experiencia de la continuidad.

El vínculo de la vida a la muerte tiene múltiples aspectos. Este vínculo es sensible tanto en la experiencia sexual como en la mística. Miguel es consciente de su finitud en el momento que se siente lanzado hacia la eternidad, el Todo, y la constata en aquello que siempre ha amado: en la escritura:

Se prodigan los signos: esta pluma olvidada viniéndose a mi mano, tirando de las últimas palabras, esta torre poniéndose a flotar, a navegar ingrátida, para otro viaje a Balj, ahora por la ruta verdadera,...<sup>264</sup>

Y más tarde, para expresar la cercanía de la muerte, nos hablará de la ausencia de palabras y la presencia de silencio. El novelista nos está diciendo que la vida está también, o sobre todo, en la palabra. El silencio es el símbolo de la muerte. A nivel estructural hay relación entre la extensión de los capítulos y su experiencia interior, cada vez son menos necesarias las palabras. Éstas empiezan a ocupar menos espacio, a mostrar más el vacío:

Ya mueren las palabras. Silencio: es nuestra cita: ¿Papel?:blanco fulgor del Almendro encendido. ¿Seres,cosas?: tan sólo pinceladas sobre el cristal girante de la Lámpara. ¡Transparencia del mundo ante mis ojos! Nada tiene volumen, sólo sombras animadas por gracia de la Luz..¡Traspassar ese vidrio y existirme en la Llama!<sup>265</sup>

La experiencia mística en el período unitivo no sólo significa la unidad de espacios y tiempos sino que lo más importante es la unión amorosa. Una característica fundamental de los místicos teístas es el enorme énfasis que dan al amor. La unión transformante es "consumación de amor". Miguel alcanza en esta última etapa la unión con Nerissa y el Absoluto. Esta unión está sometida antes a un proceso. Después de un período de ausencia de la amada, propio de toda experiencia mística, Miguel de nuevo encuentra a Nerissa:

No habías vuelto a mí desde el verano. Reconocí tu rostro sin verlo; tu silueta inconfundible en el filo del abismo. No: a la orilla del vuelo. Avancé y se esfumó tu presencia. Pero el pretil aún tibio.<sup>266</sup>

El personaje de Miguel tiene certidumbre en cuanto al pasado, y en cuanto al futuro

---

<sup>262</sup> Citado por G. Bataille, **op. cit.**, pág. 354

<sup>263</sup> J.L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 623

<sup>264</sup> Ibidem, 623

<sup>265</sup> Ibidem, 624

<sup>266</sup> Ibidem, 517

por lo que se refiere a la muerte. La presencia de Nerissa es constante hasta el final y distinta. En su relación con ella no se rompió el límite, no se transgredió, por ello se convirtió en objeto de devoción y adoración:

Tus pasos ya, ese roce...En el pretil, frontera del vacío...Empieza a vislumbrarse tu figura...Este Sopro, este Aroma, esta Presencia...Cerca de mí, más cerca, ya en mi sangre...¡Llenarán mis vacíos aposentos!<sup>267</sup>

Aparecen las palabras del vocabulario místico: Aroma, Sopro, Presencia. El fundamento esencial del léxico nos retrotrae a San Juan de la Cruz. Dentro del vocabulario místico también las palabras que hacen referencia a la casa son importantes. Aquí figura: aposentos. Pero hay una palabra que define las características de esta arquitectura: el vacío. Importancia del vacío para llenarse de Él. Si no hay experiencia de abandono, y de vacío, que es posterior, las posibilidades de conocimiento de uno mismo disminuyen. En la mística la idea de vacío es fundamental. Sólo el vacío permite experiencias imposibles cuando se posee. El miedo a perder entorpece muchas de las posibilidades de análisis.

Siguiendo el estudio de Cilveti<sup>268</sup>, el matrimonio espiritual *es una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas parte por total posesión de la una a la otra, con cierta consumación de unión de amor, en que está el alma hecha divina y Dios por participación*. Compárese con la siguiente descripción de Plotino<sup>269</sup>: "El alma ve, de pronto, al Uno en sí mismo, pues nada hay que los separe, ni son ya dos, sino uno...; es aquella unión en cuya comparación la unión de los amantes terrestres, que desean fundir sus seres en uno, no es más que una copia. El alma...busca a Dios para unirse con El por amor, como una noble virgen desea unirse a un noble Amor".

El material reunido en esta etapa confirma suficientemente las características comunes esenciales que más arriba se asignaron a la experiencia mística en general: sentimiento de objetividad (realidad) de lo divino, pasividad e infabilidad del conocimiento y amor, lenguaje paradójico y preparación ascética. Los contrarios para expresar los estados de ánimo en esta última etapa son la única forma de expresión:

Este calor, a veces, en mi corazón: te siento en él...Dulce torbellino, tempestad sosegada, tiniebla luminosa. Pasé por estos sotos, ¿dejé huella? La del ave en el aire. Tanta esperanza y tanta tribulación...¿a esto conducía? Fugaces lirios de espuma sobre la faz del Océano inmutable.<sup>270</sup>

Los estados místicos tienen un aspecto muy diferente, no sólo de los estados eróticos, sino de estados místicos que pueden ser considerados menores; lo que les distingue es la más absoluta indiferencia de la persona por lo que pueda suceder. Ya no hay deseo en el estado teopático: el ser se vuelve pasivo, se somete a los acontecimientos que se le imponen, aparece sin movimiento. En la beatitud inerte de este estado, en la transparencia absoluta de todas las cosas y del universo, la esperanza y la aprehensión han desaparecido. El objeto de contemplación, al volverse igual a "nada" (los cristianos dicen igual a Dios), aún parece igual al sujeto que contempla. Ya no hay, en ningún punto, diferencia: imposible situar una distancia; el sujeto perdido en la presencia indistinta e ilimitada del universo y de sí mismo deja de pertenecer al desarrollo sensible del tiempo. Está absorbido en el instante que se eterniza, sin apego al porvenir o al pasado, y el instante, por sí solo, es la eternidad.

En esta etapa aparece una técnica nueva de recuerdo: se produce un diálogo entre

---

<sup>267</sup> Ibidem, 624

<sup>268</sup> A. L. Cilveti, **op. cit.**, pág. 27

<sup>269</sup> Citado por Cilveti, en **op. cit.**, pág. 26

<sup>270</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 595

Nerissa y Miguel; aparece la voz de ella que acompaña y hace de contrapunto al recuerdo de Miguel. Esta forma de organizar el recuerdo en diálogo podemos interpretarlo como la señal de que la presencia de Nerissa es una realidad para él. La siente allí, a su lado. Este diálogo en el recuerdo marca el comienzo de una nueva forma de presencia de Nerissa en su vida y prepara la unión:

el escaparate del anticuario de Marylebone donde me compraste una piedra de río con un buho pintado sobre ella. ¿Recuerdas?

Recuerdo Miguel. En aquella esquina me besabas al despedirnos, tus brazos en mi espalda, estrechándome contra ti. Yo de puntillas dándote mi boca, breva de miel. Mi cabeza en tu hombro. Yo repetía, anegada de dulzura: "Amor, amor, amor..."<sup>271</sup>

A lo largo de la historia amorosa que se nos explica en "Papeles de Miguel", la mayoría de las veces el protagonista, cuando habla de Nerissa, lo hace evocando un pasado en que estuvieron juntos. Luego habla de su desolación y soledad por su no presencia y, más tarde, parece que Miguel ha conseguido de nuevo la presencia espiritual de Nerissa. La ha integrado en su mundo interno, puede establecer un diálogo con ella. Esta integración es tan intensa que cuando al final Miguel evoca su presencia, fuera de su experiencia interna, en una realidad externa, una vez muerto él, casi nos sorprendemos. Parecía que Nerissa había desaparecido del mundo externo o iba a desaparecer una vez muerto Miguel:

Te encontré en el Depósito, contemplando la mesa con mi cadáver bajo una sábana. "Me quiso mucho - te oí pensar-. ¿por qué no quise que fuera posible?" Luego suspiraste. "No ha cambiado nada; apenas más delgado."<sup>272</sup>

El vacío en que le sumió el abandono se ha llenado de amor. Las ausencias le han permitido explorar el vacío que estaba lleno de recuerdos, de memoria. En el proceso místico se ha ido vaciando de toda la memoria para encontrarse con el verdadero vacío, con la Nada y el Todo.

Miguel imagina que Nerissa, una vez muerto él, vivirá de una forma intensa esa unión:

Me sentí de pronto en el mismo lugar que Tú, contemplando mi forma yacente. Confundidos ambos como las dos imágenes de un telémetro al ajustarlo."<sup>273</sup>

Aquello que Miguel conoce y que ha llegado a incorporar a su ser acaba constituyendo parte de su sensibilidad, de su radical estructura y, en consecuencia, de sus comportamientos. Con su experiencia construye una idea del amor; esta experiencia se refuerza con la cultura y culmina con la experiencia mística:

Uno de nosotros recordó que el verdadero título del "Libro de los Muertos" egipcio es "Salida hacia la Luz del Día."<sup>274</sup>

El hecho de situar a Nerissa en la realidad, como un objeto real, aunque sea en la imaginación, nos hace pensar que la experiencia mística que ha vivido y vive Miguel no ha hecho que perdiera de vista el mundo real. Si no ha perdido el contacto con la realidad significa que la experiencia mística tiene también muchas más posibilidades de ser auténtica.

---

<sup>271</sup> Ibidem, 595

<sup>272</sup> Ibidem, 593

<sup>273</sup> Ibidem, 594

<sup>274</sup> Ibidem, 594



Este hecho también nos indica que Miguel ha realizado su proceso de duelo. Nerissa le abandonó, pero todas aquellas partes buenas que vivió y desarrolló no han desaparecido con el abandono. Él las ha interiorizado, forman parte de él y ya no pueden desaparecer con el abandono de la amada. Nerissa puede aparecer de nuevo en la novela, pues no ha muerto y el recordarnos que está viva es un modo de trasladarnos a la realidad e indicarnos que ha superado el duelo. El otro abandono que ha sufrido Miguel es la muerte de su hijo Miguelito. En este caso el novelista tenía que utilizar otros medios para indicarnos que Miguel ha elaborado el proceso del duelo y puede situar su amor en otro objeto.

Miguel es testigo de una historia de amor de la que nacerá un niño que se llamará Miguelito, como su hijo muerto. Si Ágata en "Octubre, Octubre" contempla a Mateo y Tere haciendo el amor, Miguel escucha el encuentro amoroso de Seraphita y Pedro:

Yo les oí, sentado al pie de su ventana. Cerrada, pero ¡los vidrios tan delgados! O mis sentidos tan sutiles.

Gemidos y jadeos. La madura fuerza de Pedro sobre ella. El ritmo se hizo fogoso. No me sorprendí de no sorprenderme, comprendí que así estaba dispuesto. No se me ocurrió alejarme discretamente: al contrario. Mi sitio era ése; ella lo necesitaba.<sup>275</sup>

El último capítulo del libro se dirige a un personaje: Seraphita, a quien se entrega en plenitud. Es el nuevo objeto de amor que recoge todo su ser. Miguel no ha visto a Nerissa tal cual es, sino deformada por los deseos; el encuentro con Seraphita vuelve a Miguel a la realidad exterior. La condición para cualquier tipo de vida equilibrada es alguna forma de relación con el mundo y, entre las distintas formas de relación, sólo la productiva, el amor, llena la condición de permitir a uno conservar su libertad y su integridad. El cuerpo y las palabras quedan después de la muerte y él las entrega como acto de amor a Seraphita:

Me sobra ya mi cuerpo como un vestido viejo. Piadosamente habrás de recogerlo. Como recogerás estas palabras y esos papeles donde escribí tu historia, que vives sin saberla, heredada de mí.<sup>276</sup>

Estas palabras y esos papeles son la herencia de Seraphita. En ellos se encontrará a ella misma porque él está ahí. Sólo se posee eternamente a los amigos de quienes nos hemos separado. "Papeles de Miguel" están escritos para ser asimilados y convertidos, a través de la memorización e interiorización, en presencias y guías de conducta, en reglas de comportamiento que ayuden a conseguir lo que constituye el principio esencial de todo saber, la tranquilidad de ánimo, la vida feliz.

"Papeles de Miguel" nos muestra como a menudo los hombres aman porque se sienten incapaces de soportar la soledad y como por esta razón tienen miedo a la muerte. Miguel vive su soledad y no teme a la muerte. Vive y hace una reflexión sobre el ser humano, sobre sí mismo y sobre el fundamento ontológico y, si es importante esta reflexión, es porque su experiencia no permanece ajena a los estados de emoción más intensos y es capaz de expresarla para él mismo y para los otros.

Nos unió el pasado, Seraphita, desde el momento de reconocernos. Tu esperabas el estremecimiento que sólo comunica el traspasado por todas las saetas.<sup>277</sup>

El dolor le ha posibilitado amar más, al tiempo que ha posibilitado asimismo la reconciliación con el dolor, un paso importante para que se termine el duelo. Hay una vuelta

---

<sup>275</sup> Ibidem, 596

<sup>276</sup> Ibidem, 624

<sup>277</sup> Ibidem, 624

a la realidad porque amar en el dolor posibilita lo positivo. Al final, Miguel tiene la experiencia que el dolor le ha permitido amar más. "Papeles de Miguel", que en un principio eran papeles de ausencia, devienen al final papeles de amor. La creación sirvió para alcanzar la capacidad de amar teniendo en cuenta que Miguel vive el acto creativo como una forma de entregarse, de darse, y también como el encuentro con el sentimiento de identidad. Borges, en **El Aleph**<sup>278</sup>, nos comenta que cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es.

Miguel, en su experiencia mística final, sabe para siempre quien es. Forma parte del Todo, es el Todo. Eternidad.

### II.3. La cultura. Un universo de referencia

Es obvio que cada hombre hunde sus raíces en su propio mundo, en su propio tiempo; a través de la cultura expresa sus aspiraciones, sus tendencias, así como las imágenes y los módulos que rigen sus comportamientos. Su cultura es, en cierto modo, una expresión propia que sirve para entenderse a sí mismo. En su elección, el hombre no es ciego: configura sus propios valores, su propia concepción de la vida.

El novelista Miguel da muestras de conocer buena parte de la literatura mística musulmana; los contextos simultáneos occidentales y orientales de "Papeles de Miguel" obligan al lector a ir ajustando constantemente su campo de referencia literaria. En "Papeles de Miguel" el protagonista intenta lo imposible: comunicar al lector su experiencia mística infinita. La incoherencia con la que a veces expresa su experiencia espiritual, no es un fenómeno nuevo para la historia de la literatura mística.

Su profesión hace posible que se acerque al fenómeno místico a través de la teoría, que tenga conocimientos sobre el tema, a través de la historia de la mística en distintas culturas y a través de la experiencia. Miguel es profesor de Antropología social; este dato va apreciando en los distintos encuentros que nos va narrando:

¿De qué eres profesor?" (Me extrañó que hubiese acertado.) "De Antropología social"<sup>279</sup>

El protagonista de "Papeles de Miguel" aparece poseyendo una gran bagaje cultural y, en concreto, una cultura mística en la cual va profundizando a través del estudio, de su experiencia y de su propia acción. En relación con la cultura místico-religiosa hay un proceso de comprensión y, al final, un proceso de identificación.

Hay un ambiente de estudio y reflexión alrededor de ese tema. Cristina, la secretaria de Miguel, es un personaje que se convierte en mensajera: anuncia al profesor un cursillo de estudios islámicos. El cursillo sobre temas islámicos hace más verosímil el hecho que Miguel tenga tantos conocimientos sobre esos temas:

Fue una suerte aquella breve charla con Cristina -¡ella sí fue tu mensajera!- sin la que no me hubiese enterado de este cursillo sobre temas islámicos en la Escuela de Altos Estudios.<sup>280</sup>

---

<sup>278</sup> J. L. Borges, **El Aleph**, Alianza, Madrid, 1978, p.p. 155-174.

<sup>279</sup> Ibidem, 265

<sup>280</sup> Ibidem, 341

### II.3.1. Referencias místico-religiosa. Islámica y Judeocristiana

Uno de los elementos que utiliza para trazar la experiencia de Miguel hacia la mística, además de un cambio de espacio y actitud, son sus lecturas. En los libros de los místicos encuentra a sus maestros espirituales, ellos le mostrarán cuales son las características del verdadero amor. Esos libros pertenecen a la mística islámica y a la mística judeocristiana.

La mayoría de los místicos concuerdan en presentarnos sus vidas como un proceso de crecimiento espiritual a través de las etapas o períodos de la Vía Mística: período purificativo de los principiantes, iluminativo de los aprovechados y unitivo de los perfectos. Atendiéndonos a las descripciones de los místicos, los períodos se caracterizan por su continuidad y por el predominio en cada uno de ellos de fenómenos que existen en los demás: al período purificativo sigue el iluminativo y a éste el de unión; mas la "renuncia" a las criaturas, que es la actitud dominante de la etapa purificativa, implica cierto grado de iluminación y un comienzo de unión; el período iluminativo se caracteriza por la "luz", pero ésta, a la vez, que ilumina el alma, la purga y la transforma en Dios; en la unión, el "amor" transformante también purifica e ilumina. La relativa compenetración de los tres períodos da unidad a la vía mística.

La experiencia mística que vive Miguel en su punto de partida está relacionada con el amor profano. La pérdida de la amada es un sentimiento que ha experimentado en la vida real. A partir de este sentimiento se genera toda su experiencia mística. La pérdida como ganancia, muy presente en todo el proceso por el que pasa Miguel, tiene su paradigma en los grandes maestros místicos:

en el verso de Sadi, que tanto me ha consolado luego:  
"Tu amor me denegaste,  
pero me diste tal Visión de Ti  
que mi secreto Yo nació a la Vida."<sup>281</sup>

Ya en el primer capítulo, con estas palabras extraídas de sus libros de lectura, Miguel nos da a conocer cuales son sus sentimientos. La lectura, como vemos, es un eje vertebrador de su historia. Y en estos momentos de su vida hay que contar con la presencia en su ánimo de unos autores muy concretos:

Mi ajuar indispensable -cabe en el viejo arcón- y los libros que ahora me nutren. Ibn-Arabí, Rumí, Attar, Sohrawardi y el que me los dio a conocer, Raimon Llull.<sup>282</sup>

Todos estos autores, incluso Ramón LLull, se caracterizan por una visión común de la experiencia religiosa. En la figura de Ramon Llull la crítica no ha puesto en duda las influencias islámicas, ni tampoco la acción ejercida por éste sobre la literatura española posterior. La deuda de Llull con la mística musulmana y en particular con Ibn-'Arabí es incuestionable. Ramon Llull admite que escribió los versos místicos del **Llibre d'Amic e Amat**, siguiendo el ejemplo de "unes gents qui han nom sufies".

Miguel recurre a Llull porque sabe que a través de él llega toda la mística. Además de Helmut Hatzfeld, tanto Asín Palacios, **El Islam cristianizado**, como Américo Castro, **La realidad histórica de España**, se ocupan de las coincidencias teológicas, más que místicas, entre el místico carmelita e Ibn-'Arabí, coincidiendo en que es por medio de Llull como San

---

<sup>281</sup> Ibidem, 597

<sup>282</sup> Ibidem, 45

Juan asimila la influencia del murciano, según comenta L. López-Baralt.<sup>283</sup>

Lo sabía Lulio tan bien como los sufíes. ¿Tuvo su "Shams" de Tabriz, como Rumí? ¿Qué le retuvo en la cristiandad? No hay tanto de Ramón a Al-Ghazali en el razonamiento, ni tanto de él a Rumí en la lírica.<sup>284</sup>

En los libros siempre encontrará Miguel su experiencia o una ampliación de esta experiencia y también la posibilidad de profundizar en ella. En los momentos más íntimos los libros, la cultura, le acompañan, y Ramon Llull será su primer maestro incuestionable. En el camino de la mística es importante tener un maestro espiritual:

repiten todos los sufíes, como los místicos cristianos o hindúes, "Quien no tiene maestro espiritual tiene a Satanás por maestro".<sup>285</sup>

Miguel habla de todos aquellos autores que le han impactado y que se han convertido en sus maestros. Los libros le permiten expresar sus ideas, sus sentimientos y sus actitudes:

Y ¿quién mi Maestro sino Tú? El Almendro Ardiente me condujo a Lulio, y éste a Ibn Arabí, de la mano de Asín de Palacios, luego a los grandes sufíes. Pero sólo son libros, palabras definitivas, aunque cada lectura me ilumine de nuevo modo.<sup>286</sup>

En buena parte de "Papeles de Miguel" los místicos son sus maestros, están en un nivel superior, son un ejemplo a imitar y a seguir en su forma de entender la vida. Y si bien al comienzo hay distancia entre él y sus maestros, conforme va avanzando en su camino se acerca a ellos desde una mayor sintonía. De los libros de Llull destaca uno: **Libre del Amic y del Amat**:

Junto al butacón, entre los pocos libros del estante...Una edición del luliano "Llibre del Amic y del Amat", preparada por Martí de Riquer. Lo abrí al azar, y desde las primeras líneas ofrecidas a mis ojos, comprendí que en él se hacía palabra la Revelación. El Almendro en Llamas.<sup>287</sup>

Este libro representa el lado afectivo de la mística luliana en la línea del sufismo y franciscanismo. Siguiendo los comentarios de Cilveti: *la unión de lo místico y lo poético tiene su fuente de inspiración constante en la inmanencia de Dios en la naturaleza, característica del sufismo y de la mística franciscana y del neoplatonismo en general.*<sup>288</sup>

El recurso literario fundamental de Lulio es sin duda el diálogo de amor de los trovadores, tan próximo a la experiencia amorosa de Miguel. Hay que señalar el valor de los espacios como evocadores de personajes, sentimientos, ideas, pero también de textos literarios. Miguel, como Llull, se siente libre porque le aman. París le evocará a Lulio porque recoge con gran precisión el matiz de sus sentimientos:

Cerca de aquí vivió Lulio, que escribió: "Amor es aquello que esclaviza a los libres y libera a los esclavos." Ya soy tu esclavo libre.<sup>289</sup>

---

<sup>283</sup> Luce López-Baralt, **San Juan de la Cruz y el Islam**, Hiperión, Madrid, 1990, pág. 371

<sup>284</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 151

<sup>285</sup> *Ibidem*, 417

<sup>286</sup> *Ibidem*, 417

<sup>287</sup> *Ibidem*, 157

<sup>288</sup> A. L. Cilveti, **op. cit.**, pág. 121

<sup>289</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 348

El protagonista se siente amado y el abandono que le hacia sentir esclavo de lo que había perdido ahora se convierte en liberación. Ahora puede sentir el amor como expresión de libertad. Si hasta ahora ha vivido el amor sintiéndose libre y esclavo, en adelante se sentirá esclavo libre.

El recuerdo de los místicos se hace presente en otros muchos espacios. Ante ciertas imágenes profundas del pasado se le despierta un tipo especial de pensamientos. Así, en Aranjuez, los versículos de Llull, que son pasado, que pertenecen ya a la cultura, se actualizan en su pensamiento, se convierten en presente. Aranjuez es para el autor una especie de *locus amoenus*, representa el lugar feliz, el edén, la edad de oro, la situación sin problemas del hombre alejado de los contrastes de la historia y reconciliado con la naturaleza. En la literatura medieval suceden allí los acontecimientos agradables:

Recordé el versículo de Llull en Aranjuez, ante las "Castañuelas" en el Jardín del Rey, donde el artificio de la piedra labrada simula que el agua cayendo trepa por la pendiente: "¿Cuándo cesarán las tinieblas en el mundo?... Y el agua, que tiene por costumbre discurrir hacia abajo, ¿cuándo llegará la hora en que, por su naturaleza, suba hacia arriba?"<sup>290</sup>

En Legazpi siente de nuevo las palabras de Ramón Llull. La presencia de este autor se da con igual intensidad en las tres etapas místicas. Mallorca y Aranjuez corresponden al comienzo de la experiencia mística, a la ascética. Legazpi corresponde al período Iluminativo. Las palabras que recuerda de Ramon Llull se refieren a su soledad, un momento muy concreto de la experiencia mística:

Ramón Llull lo sabía: "Deseó el amigo la soledad, y fue a vivir solo para tener la compañía de su Amado, con el cual está solo entre la gente."<sup>291</sup>

A través de Llull, Miguel siente trascender la amargura, la resignación, la desesperanza. El sentimiento de frustración, de rebeldía, pocas veces está expreso en la novela. Hay miedo por mostrar el odio, teme este sentimiento por la destrucción personal que puede significar. En Llull encuentra un camino para elaborar ese sentimiento:

Di, loco, ¿en qué sientes mayor voluntad: en amar o en odiar? -Respondió que en amar, ya que odiaba a fin de poder amar. Con este ánimo escribí la Novela IV. Tal como cantaba el loco Llull: Ramón lo Foll, el loco.<sup>292</sup>

Como podemos ver, Llull le ayuda a justificar el sentimiento de odio que le ha producido el abandono de Nerissa. Miguel se ha sentido mal consigo mismo experimentando odio porque su moral le ha impedido, le impide, tener sentimientos negativos. El sentimiento de culpabilidad que le despertaría el odio sería demasiado grande y el castigo, abrumador. No odia para no ser castigado y, en este camino, Llull es su guía espiritual.

En la última etapa, la vía unitiva, en la Residencia "Primero de Octubre", las palabras del místico que Miguel recordará serán las de Ramon Llull y en concreto aquellas que hacen referencia al amor y a la muerte. Nos encontramos en los momentos finales de la vida de Miguel:

Buscaba el amigo a su Amado y encontró a un hombre que moría sin amor: 'Di ¿por qué mueres sin amor?' Respondió: 'Porque sin amor vivía,' Eso lo escribió Lulio.<sup>293</sup>

---

<sup>290</sup> Ibidem, 416

<sup>291</sup> Ibidem, 449

<sup>292</sup> Ibidem, 451

<sup>293</sup> Ibidem, 522

En ciertos momentos de la experiencia mística, Miguel experimenta perplejidad y confusión. A través de sus páginas revivimos y recibimos sensaciones equívocas, contradictorias, intensamente misteriosas, muy propias del amor en cualquier plano. Sus páginas a veces implican la anulación del tiempo, del espacio y del lugar, e incluso de la lógica o del raciocinio mismo:

Comprendo a Llull: "Di, ¿por qué me tortura con amor quien me ha tomado para ser sirviente suyo? -Si no soportases trabajos por amor, ¿con qué amarías a tu Amado?"<sup>294</sup>

Como Ramon Llull, Miguel tiene conocimientos de la kábala. La mística judía se denomina cábala (de kabbalh, tradición) porque los cabalistas identificaban su doctrina con la verdadera tradición judía. Sin embargo, la etimología oculta en parte el significado real, que es el de secreto en sentido doble apunta a la doctrina secreta de las relaciones de los escogidos con Dios y a la doctrina que los escogidos transmiten secretamente a sus discípulos. Miguel, como profesor de antropología, ha tenido siempre interés por otras culturas, pero ese interés ahora es distinto, tiene una finalidad personal concreta, iluminar su experiencia mística:

Ahora me acerco a la Kabala como la sirvieron sus fieles, como transfiguración del mundo en el árbol del Shephiroth. Como se acercaron también los sufíes: Ibn Arabí, dedicándole una obra con el título expresivo de "Faída", Utilidad.<sup>295</sup>

Sus conocimientos de cabalística los aplica a dos nombres: Nerissa y Hannah. En el caso de la relación de Miguel con la mística judía hay que señalar que viene marcado no por el encuentro casual de libros sino por el amor que sintió por Hannah, la hermosa judía, como la llama Miguel:

Apliqué la cabalística a tu nombre, Nerissa, y también -no te enfades- al simétrico de Hannah, escrito así por ella, como un espejo plantado verticalmente tras las primeras letras. Así se ha reducido a "Han", sílaba evocadora del sagrado "Om". Exhalación ascendente, completada por la descendente Nah. Escalas que sí fui aprendiendo; puentes desde el espejismo denominado realidad hasta la Realidad, el Absoluto.<sup>296</sup>

Miguel, como Ramón Llull, propone un marco de referencia en su experiencia mística que integre, junto a la filiación cristiana occidental, las filiaciones hebrea y árabe. Él aglutina lo Oriental y lo occidental. La cultura musulmana parece injertarse poderosamente en el viejo continente en la temprana Edad Media, en una época en la que el Islam era tan combatido como profundamente admirado por la *intelligentia* europea. La autora Alice E. Lacaster<sup>297</sup> considera de trascendental importancia la presencia de libros místicos islámicos en la península, pues el misticismo, con su afán de renunciar al mundo y de buscar exclusivamente a Dios, tiende a guardar estrechas semejanzas en todas las religiones y huye de comparar los dogmas que las separan.

Además de Ramón Llull otro gran maestro es Rumí. Las citas que aparecen en la novela están más en relación con las determinadas etapas místicas de Miguel, coinciden con su evolución psicológica y con los conocimientos que el novelista adquiere de ese autor.

---

<sup>294</sup> Ibidem, 566

<sup>295</sup> Ibidem, 155

<sup>296</sup> Ibidem, 155

<sup>297</sup> Citada por L. López-Baralt, *op. cit.*, pág. 335

En un comienzo, las citas aluden al sentimiento de desprendimiento que está viviendo y al deseo que este desprendimiento de su fruto. Quiere que el abandono signifique una mayor unión y la mística es la única vía que posibilita la unión ante la separación y el abandono en que vive:

Pero empieza a serme posible estar juntos y lejos. Como en el poema de Rumí: "Tú en Tabriz, yo en Ispahan, somos uno."<sup>298</sup>

Tal como se desprende del texto, Miguel se acerca a la mística a través de su experiencia interior y a través de la cultura mística que enlaza con la de los trovadores. Con independencia de la cultura mística, la de los trovadores ha sido importante en la configuración cultural de Miguel, tal como se observa a lo largo de su trayectoria:

¡Qué nuevo Rumí, el filósofo, visto por Gibson, el discípulo de Arberry! ¡Qué descubrimientos sobre el "amour courtois" en Ibn Da'ud y sus sucesores, mostrando que el "assag" es de todas las culturas, cimentación del hombre!...Pero gracias, sobre todo, a Mahmud.<sup>299</sup>

La filosofía de Rumí está diseminada a lo largo del libro y se produce una transcodificación, un mecanismo que de alguna forma soporta también la producción de sentido del texto, además del sentido personal. En Rumí, como en otros autores, Miguel quiere encontrar respuesta a la vida humana:

Filosofía de Rumí: rechazar todas las categorías analíticas para comprender el vivir humano, sólo interpretable mediante símbolos y analogías.<sup>300</sup>

El texto que resulta es muy personal, porque ha participado directamente en él al escoger no sólo los referentes metafóricos y culturales, sino también las emociones que le causa. Al final, el texto es a la vez metáfora total, viva y abierta de los matices infinitos del amor. La comunicación esencial, última, no sólo queda siempre a salvo, sino que gana en eficacia por esas vías. Es posible que en "Papeles de Miguel" se cumpla de una manera muy especial el postulado de Bergson: *L'art de l'écrivain consiste surtout a nous faire oublier qu'il emploie des mots.*<sup>301</sup>

La visión interior que experimenta Miguel sólo se puede traducir por medio de imágenes ambiguas directamente intuitas en el proceso de su experiencia extática y preñadas de múltiples significados posibles. Se sirve para ello de una gran parte de la tradición mística, sobre todo de aquella que le es más afín. La importancia de esta doctrina no sólo la señala en el plano religioso, sino también en el científico:

Rumí sabía más hace ya siete siglos. Ya era evolucionista: mejor aún que Darwin. En su escala mística, la evolución es viaje hacia Dios, retorno ascendente al origen. Los minerales devienen planta, que se tornan animales, que se elevan a hombre, ángel, hasta Él.<sup>302</sup>

El tema de la muerte es clave para alcanzar un nuevo estado de perfección en las distintas etapas porque la vivencia de la muerte es la vivencia del drama. El tema de la muerte en **Octubre, Octubre** está visto básicamente desde dos aspectos, como realidad humana y

---

<sup>298</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 184

<sup>299</sup> Ibidem, 342

<sup>300</sup> Ibidem, 342

<sup>301</sup> Citado por G. Bataille, **op. cit.**, pág.97

<sup>302</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**,1982, pág. 342

como la posibilidad de una vivencia mística. Miguel se refiere a lo que dicen los grandes místicos sobre la muerte:

Me repito estos versos del "Mathnawi":

"Me extinguí como piedra para tornarme planta; crecí vegetal para renacer animal.

Si muriendo como animal resurgí hombre, ¿cómo temer ningún descenso en mi próxima muerte?

Con ella me crecerán alas de luz" (III, 1-3)<sup>303</sup>

Que la filosofía de Rumí sea un *leitmotiv* en la obra es importante no sólo a nivel de la experiencia místico-religiosa, sino también en lo que se refiere a la concepción de creación literaria. Si se considera la literatura como un sistema en el que las obras asumen un valor caracterizado por su mutua relación, la cita es un caso evidente de intertextualidad:

Proclama Rumí: "Bajo la visible evolución de las formas es la fuerza del amor lo que impulsa todo progreso." "De no ser por el amor, ¿cómo hubiese llegado a existir nada?"<sup>304</sup>

Miguel siente el abandono y la pérdida de Nerissa, la "renuncia" de Isolina, como una realidad que le convierte en un "mártir", en una víctima. Pero gracias a ese martirio le es permitido llegar a ella, ya que Miguel lo vive todo como símbolo. Quiere conocerse y dar sentido a su vida por medio del estudio, de la cultura:

La mejor manera de alabarle a Él es no alabarle -proclama Rumí- porque hacerlo es afirmarse y afirmarse ante Él es perderle"<sup>305</sup>

El texto nos muestra también la radical insuficiencia del lenguaje para reproducir en nosotros la vivencia infinita del personaje. La lengua humana no sirve para tales empresas, se destruye en el proceso. Pero el fracaso mismo nos ayuda a intuir la magnitud del irreproducible éxtasis:

Versos de Rumí: "Avanza por la senda del deseo/ dejando atrás el lógamo del mundo,/ aguza tu visión con ojos limpios: / el Universo es Él, únicamente"... Sólo hay una Mente que mira a través de nosotros. Y no sólo de nosotros. Su Ojo es la pupila del león y el ocelo del insecto, la membrana del saurio y del pez, e incluso el tentáculo de la actinia, el pseudópodo de la ameba, los cabellos del viento y hasta la quieta violencia del basalto."<sup>306</sup>

La experiencia mística de extroversión en culturas diferentes presenta un elemento común: todo es uno, con identidad total o sólo parcial. El uno es la vida, la fuerza, el ser de las cosas. Esta característica descansa en la certidumbre intuitiva de que se percibe lo divino y va acompañada de los sentimientos de pasividad e infabilidad. Su forma de expresión es la paradoja. Para Miguel el Todo, el Universo, La Mente, el Ojo son Él y en definitiva la Amada. La naturaleza le recuerda a Miguel su camino místico que otros autores dejaron descrito. El valor evocador del espacio, del mar, se pone en evidencia:

Ante nuestros ojos se encarnaban los versos 566 y siguientes del "Mathnawi", que describen la vida mística, el "Introrsum ascendere" de los místicos cristianos; el viaje exterior y el interior; "el cuerpo camina sobre el polvo; el espíritu, como Jesús, sobre la mar" Una mar como ésta, así de propicia."<sup>307</sup>

---

<sup>303</sup> Ibidem, 347

<sup>304</sup> Ibidem, 343

<sup>305</sup> Ibidem, 346

<sup>306</sup> Ibidem, 378

<sup>307</sup> Ibidem, 379



En los momentos de tristeza, acude a su maestro Rumí. En toda la literatura mística encontramos la expresión de experiencias eminentemente humanas. Este tipo de libros sagrados intenta expresar las experiencias más profundas en la vida del hombre, experiencias de dolor y amor que a menudo resultan inexplicables:

Me vino a la mente otro verso de Rumí, comienzo de un "rubai" "esta noche es mi desolación"<sup>308</sup>

Para los sufíes, la noche simbólica es tan importante que el anónimo autor del **Libro de la certeza** asocia el nombre de la amada más famosa del Islam, la Beatriz o la Julieta musulmana, Leila, con dicha noche espiritual. Según comenta L. López-Baralt,<sup>309</sup> la noche, la ausencia, marca una etapa o morada de la vía mística cercana ya a la unión. Por eso cuando la experiencia de tristeza se convierte en éxtasis, recordará el final de este "rubai".

Se completó en mi memoria "el rubai" evocado: "...esta noche es la revelación/ En mi corazón no hay más misterio que mi amada/ Oh noche, no pases tan deprisa para no acabar conmigo"<sup>310</sup>

Los maestros sufíes Rumí y Ibn Arabí le acompañarán en ese viaje exterior e interior constantemente. "Sufismo" (de "suf", lana) expresa la mística mahometana. El sufí místico vestía de lana en señal de desprendimiento. El desprendimiento es el camino para la unidad. La unidad significará alcanzar el más alto grado de la experiencia religiosa: la vía unitiva.

En su "Mathnawi" canta Rumí:  
"¿Dónde está el Amado; dónde "nosotros" y "yo"...?  
Cuando el hombre y la mujer se hacen uno, Tú eres ese Uno;  
Cuando cada unidad se disipa, tú eres la Unidad".<sup>311</sup>

El período iluminativo el protagonista lo vive también en Madrid, concretamente en Legazpi; allí hace mención de la metáfora del espejo utilizada por Rumí. En "Octubre, Octubre" el espejo forma parte de la historia amorosa entre Paco, que vive en Legazpi, y Flora. Hay incluso un capítulo que lleva por título "Se rejuvenecieron los espejos".

Espejo: metáfora favorita de Rumí. "Cuando te mires al espejo y no veas nada, habrás llegado a ti"<sup>312</sup>

Los libros de los maestros sufíes le recuerdan otros libros espirituales, los libros espirituales de la infancia, así, todo presente tiene un pasado. Sus lecturas actuales tienen su antecedente en otras que le han encaminado a las de ahora. Al dar cuenta de ellas enlaza su realidad interior de ahora con una realidad social del pasado:

Mis libros espirituales: No son los del padre Miranda, aunque están emparentados. La oda de Rumí, en el "Mathnawi", la de la comunión de los santos: "Oh, tú, que has visto el orto de la luna desde mi seno y a quien he iluminado con mi Luz. Soy tu Dios, yo estaba enfermo y no acudiste."<sup>313</sup>

En los libros espirituales, que lee en esta etapa mística, se destaca el poco valor de la

---

<sup>308</sup> Ibidem, 383

<sup>309</sup> L. Lopez-Baralt, *op. cit.*, pág. 243

<sup>310</sup> J. L. Sampedro, *op. cit.*, 1982, pág. 383

<sup>311</sup> Ibidem, 412

<sup>312</sup> Ibidem, 448

<sup>313</sup> Ibidem, 450

palabra. El protagonista es muy sensible a este tipo de textos, pues hemos de tener en cuenta que, además de vivir una experiencia interior mística, se encuentra a la vez dentro del mundo de la creación literaria; él es novelista y ello significa dar una gran importancia a la palabra. El mundo de la mística se contrapone en cierto modo al literario:

Anoche, la "Mugatt'at" de Hallaj: "Te he escrito, sin escribirte, a Ti; porque he escrito a mi Espíritu, sin trazar una sola letra...y ahora la carta sin letras hace llegar de vuelta, sin ninguna misiva, la respuesta."<sup>314</sup>

También la pasión por la danza es notable en algunas experiencias místicas, ya la canta Rumí. En algunos casos a través de ella se llega al éxtasis. El tema de la danza, como transformadora, aparece también en "Octubre, Octubre" en la fiesta de Nochevieja en la caverna:

Lo cantaba Rumí. Copio del "Ruba'iyât". "Álzate, sol, los átomos danzan; las almas en éxtasis danzan. Cada átomo, feliz o miserable, está enamorado de ese sol que es el Único."<sup>315</sup>

Miguel siente su corazón preparado para la danza. En los sufíes y en otros movimientos religiosos, ésta es un medio de aproximarse al éxtasis. La danza en el protagonista se refiere sobre todo a una actitud interna: el corazón danza. Ello sucede cuando el alma se está acercando a la unión, porque el desprendimiento es grande; por eso, puede vestir la capa que le ha ascendido a mendigo:

Yo bajo mi capa negra, mi corazón danza enamorado de Nerissa: Él.<sup>316</sup>

La lectura de Rumí le acompaña hasta el final de la novela y es un medio que utiliza Miguel para darnos a conocer su estado de ánimo y su visión de la vida. Conforme va avanzando en su experiencia siente la necesidad de abandonar el pasado y vivir el instante presente con total renovación. Así pues, las enseñanzas de Rumí, a la vez que indican el camino a seguir, certifican, como realidad, la experiencia que vive el protagonista:

Cada instante ve renacer el mundo aunque lo ignoremos -leo en Rumí-, La vida fluye siempre renovándose, aunque se nos aparezca como continuidad.<sup>317</sup>

Otro de los grandes temas que aparecen en **Octubre, Octubre** es la razón. La razón aparece relacionada con la cultura, pero siempre hay algo superior: el amor, siempre misterioso. Rumí, su maestro, así lo enseña; Miguel y Rumí se acercan a través de los textos y la posible intersubjetividad se transforma en intertextualidad:

Reglas: necesarias para la razón. Pero "todo aquel versado en el misterio interior -leo en Rumí- sabe que le inteligencia es el Diablo, mientras que el amor es de Adán...Si no fuese por el amor, ¿cómo podría existir nada?"<sup>318</sup>

Además de una relación entre "Papeles de Miguel" y los distintos textos citados, se puede establecer una relación con "Octubre, Octubre", una de las novelas que escribió Miguel. Se pueden establecer los paralelos y las diferencias del amor, del erotismo en sus

---

<sup>314</sup> Ibidem, 450

<sup>315</sup> Ibidem, 489

<sup>316</sup> Ibidem, 489

<sup>317</sup> Ibidem, 562

<sup>318</sup> Ibidem, 592

aspectos divino y humano. En el interior del texto se producen un conjunto de notables relaciones: hay una gran intertextualidad en **Octubre, Octubre**. Los libros son para Miguel una gran compañía. Así pues, da gran importancia a la cultura en la formación de la personalidad, pero cada vez más la cultura se reduce a lo esencial. Sólo Rumí le sigue acompañando:

Vuelto a mi celda releí a Rumí: "A la luna y el sol, ¿en qué daña el ocaso? Nos parece un ocaso lo que en verdad es aurora."<sup>319</sup>

Muchos de los conceptos místicos que desarrollará el protagonista en "Papeles de Miguel" hacen referencia a la concepción del tiempo o del espacio que se encuentran ya expresados en los grandes místicos. El tiempo y el espacio son coordenadas que tienen relación con el cuerpo y por lo tanto, con la vida y con la muerte. Éstos son temas esenciales en un proceso espiritual. De este modo, Miguel pone en evidencia la fugacidad frente a lo inmutable:

Escucha a Rumí: "El tiempo y la duración son apariencias debidas a la velocidad de la acción divina. Así el rápido giro de una antorcha simula una continua línea de fuego."<sup>320</sup>

Como afirman los estudiosos Carl Jung, E. Underhill y Mircea Eliade, hay que tener en cuenta la insistencia de todas las religiones en ciertos símbolos o imágenes fundamentales: la luz, el fuego y la oscuridad. La luz, como símbolo, es sin duda universal; la vemos elaborada como tal en las Jerarquías celestes del Pseudo Dioniso y Mircea Eliade. Kubra establece la diferencia entre el fuego del demonio y el fuego espiritual del *dikr*: oración repetida que la estudiosa L. Lópe-Baralt<sup>321</sup> explica como recogimiento. Miguel convierte el nombre de Nerissa en una oración repetida, en un *dikr*.

El persa Rumí ve concretamente cómo el místico debe abrazar y aceptar la noche, la ausencia, que conduce precisamente a la intuición de la unidad esencial de Dios. Los poetas sufíes y sus comentadores, a pesar de manejar a menudo una lengua poética, abierta a significados ilimitados y arbitrarios, respetan sin embargo un número de equivalencias fijas. Todo lenguaje místico expresa una relación especial entre el hombre y Dios. El concepto de Dios lo toma el místico de su credo religioso particular o de la filosofía que profesa; en esa concepción destaca la diversidad: tres personas de la Trinidad cristiana, el Uno plotínico, pero la función del lenguaje no acaba con esta conceptualización heterogénea de la Divinidad, sino que además pretende expresar la "actitud" del místico con respecto a ella. Es en esta actitud donde descubrimos una estrecha analogía, elemento común, entre místicos de creencias religiosas divergentes. En todos los casos son unánimes las características siguientes: a) sentimiento de objetividad, de realidad, de lo divino, Dios, el Uno, Brahma, etc.; b) pasividad; c) inefabilidad de la experiencia de conocimiento y amor; d) terminología paradójica para expresar lo inefable; e) preparación ascética.

me amaga otra etapa de sequedad. ¿Va a ser mi vida un ciclo de altibajos? Como en el texto de Ibn Arabi, recogido por Asín del "Tohfa", donde se explican los dos estados de opresión -"aprieto", decía San Juan de la Cruz- y expansión, "Kabd y Bast". Al menos estos estados, aclara el Xeij al-Akbar, denotan ya el comienzo del amor perfecto. ¡Ah, Nerissa: me acerco a Ti!<sup>322</sup>

---

<sup>319</sup> Ibidem, 594

<sup>320</sup> Ibidem, 345

<sup>321</sup> L. López-Baralt, **op. cit.**, pág. 251

<sup>322</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 150

Uno de los términos utilizados para expresar la experiencia mística es *bast* que en árabe significa directamente "extender", "ensanchar", "dilatarse", "abrir la mano" y, en sentido metafórico, "alegrarse", "estar cómodo", "regocijarse", "sentir bienestar", "estar contento"; es también sinónimo de la voz castellana "anchura", que con los dos valores directo y traslaticio usa igualmente. El término *Bast* aparece también en "Octubre, Octubre"; allí se refiere al nombre de un gato. No obstante en esa novela, para Ágata y Luis, significará también la posibilidad de abrirse a un espacio más amplio que simbolizará una nueva forma de relacionarse.

Miguel tiene una gran cultura sobre la mística y eso hace que busque en ella explicación a sus sentimientos y el posible paradigma a tener en cuenta en su peregrinaje.

Así pues, el protagonista nos habla de un tipo de relación, la de padre e hijo, que aparece en la mística árabe y en la tradición literaria religiosa. El sentimiento de padre es muy fuerte en Miguel; es posible que la muerte del hijo le haga sentir mayor conciencia de la relación:

Quando la madre de Ibn Arabí adolescente visitó en Córdoba la casa de Fátima, la Xaija del muchacho, escuchó a la Maestra estas palabras: "Oh, madre de luz, este muchacho es mi hijo y es tu padre."<sup>323</sup>

En la relación entre padre e hijo la sexualidad está prohibida: es tabú. De ahí que hable de este vínculo. En estas relaciones el amor tiene unas características muy concretas. Otros ejemplos de relación se refieren al amor cortés. Por ello, podemos afirmar que aparece en la obra un concepto de amor eminentemente literario:

Mujeres de los sufíes, de los Quijotes y Amadises. "Fin'amors de los juglares provenzales ¿es eso lo que me envías, Nerissa? ¿Es un "assag", prueba suprema de los trovadores, casta impudicia de ladama desnuda acariciada, contemplada, hasta alcanzar el "joi", el gozo sin contacto, esa transfiguración tántrica?"<sup>324</sup>

Otro gran maestro en su experiencia mística es Ibn Arabí. De este autor destaca nuevos aspectos: la posibilidad de superar el dualismo y el valor que la mujer tiene en la cultura islámica.

En lo más alto de la verdad no caben los dualismos porque se confunden todos; bien lo enseña Ibn Arabí<sup>325</sup>

El autor que le ha conducido a los maestros islámicos es Ramón Llull. Miguel se interesa por esa mística por distintos motivos; uno de ellos es el papel de la mujer. No hay que olvidar que Miguel comienza y traza su camino místico como consecuencia y a través de la mujer: Nerissa le lleva a la contemplación de lo Único. La mística islámica hace que la experiencia mística de Miguel sea plenamente ortodoxa; así, su vivencia tiene unos puntos de referencia muy claros:

Como en su *Fusus al-Hikam* escribió Ibn Arabi: "Pues no podemos nunca ver a Dios inmaterialmente, contemplarlo en la mujer es la manera más perfecta de todas." Todos los místicos lo saben en el Islam, desde Balj hasta Al Andalus. La mujer, óptimo espejo de Dios, vivido plenamente. Los cristianos sólo se atreven a la sublimada devoción por María.<sup>326</sup>

---

<sup>323</sup> Ibidem, 270

<sup>324</sup> Ibidem, 270

<sup>325</sup> Ibidem, 77

<sup>326</sup> Ibidem, 82

Miguel se sumerge en la mística islámica, entre otras razones, porque sintoniza más con ella que con la mística cristiana, pues permite y "favorece" la relación con el otro sexo, con la mujer:

Fui "amante arrebatado", una de las etapas de Ibn Arabi; yo tu "marbub", tu vasallo; tú mi Jadir, "Beatrice" guiandome al paraíso.<sup>327</sup>

De este modo, Miguel confiesa abiertamente su predilección por los sufíes debido a su concepción de la mujer. Además le atraen los sufíes, no sólo porque exaltan a la mujer como la más perfecta representación de Él, sino porque no personalizan al Absoluto.

Ibn Arabí le enseña a ver en la mujer, en Nerissa, a Dios. Es muy importante destacar que Miguel accede a la mística en gran parte debido a la experiencia de abandono de Nerissa. La pérdida y el vacío son unos motivos básicos para que el protagonista se replantee su historia y busque un nuevo sentido, que encuentra en la mística. Ésta le permite hallar de nuevo a Nerissa en el Absoluto:

Y cuando vuelvo a "verla" con mis ojos, recuerdo las palabras de Ibn Arabí: "Gozan la más perfecta visión de Dios aquellos que Le contemplan en una mujer"<sup>328</sup>

A Ibn Arabí, Miguel lo conoce a través del libro de Asín. Se podría pensar que, gracias a los libros, Miguel acepta algunos estados de ánimo de alguna forma inconfesables. Así se permite la tristeza gracias al libro **Elogio de la Tristeza**:

me consuela con su "Elogio de la Tristeza"... "Es la tristeza el manto de honor con que se visten los que a Dios (Nerissa) tratan con respetuosa cortesía", comienza. "¡Oh, triste, bendito seas una y otra vez! ¡Por Dios juro que tú eres el hombre feliz, el verdadero poseedor de la intuición real!"<sup>329</sup>

En relación al tiempo Miguel cree en la reencarnación de las personas, y se pregunta si también sucede lo mismo con las cosas. El tiempo a lo largo de esta experiencia místico-religiosa tiene para Miguel unas dimensiones nuevas: es el tiempo de los místicos y en concreto de Ibn Arabí:

Después de todo, a cada instante, como proclamó Ibn Arabí, "lam yakum thumma kana": "dejamos de ser y somos de nuevo". Nos anula y recrea el Absoluto para igualar el Todo y la Nada. No lo percibimos y creemos en la continuidad, lo mismo que en el cine la serie de imágenes sucesivas produce la ilusión, pero, en verdad, el mundo está siempre en estado naciente.<sup>330</sup>

El proceso de interiorización de la doctrina mística es muy intenso en Miguel, puesto que no sólo lee los pensamientos de Ibn Arabí, sino que también realiza sus gestos. Todo ello nos pone de manifiesto el valor totalizador que tiene toda vivencia cuando es profunda y más cuando es religiosa. La sacralización no sólo se realiza con las palabras sino también con los gestos:

Dando así la vuelta a la Kaaba en la Meca encontró Ibn Arabí la compañera decisiva...Yo también camino con mi mano en la tuya. Nadie se da cuenta de que ya has venido. ¡Dulcísimo secreto!<sup>331</sup>

---

<sup>327</sup> Ibidem, 229

<sup>328</sup> Ibidem, 412

<sup>329</sup> Ibidem, 417

<sup>330</sup> Ibidem, 487

<sup>331</sup> Ibidem, 593

La unión mística no puede significar para Ibn Arabi el encuentro del hombre con Dios, como si hubieran estado separados, sino la realización plena de su unidad esencial. Ni el hombre se transforma en Dios ni Dios en el hombre, puesto que son uno. La unión mística consiste en el despertar del hombre al hecho de la unidad por intuición. Un ejemplo de cómo será esa unión la encuentra en el Mantic Uttair:

En el "Mantic Uttair" el largo peregrinar de los treinta pájaros en busca de Simorgh, el ave fabulosa. Al encontrarle se ven reflejados en él: Simorgh es los treinta pájaros.<sup>332</sup>

Sobre la forma en que se lleva a cabo esta unión el protagonista busca otros ejemplos en sus libros. Hay que destacar ese deseo siempre de ir más allá, de no ceñirse a una sola doctrina, ni a un solo maestro. Hay la necesidad de abrirse a perspectivas más y más amplias. En Attar, místico islámico, encontrará también una definición de lo que será la unión:

Aniquilaos en mí, gloriosa y deliciosamente -les dice-, a fin de volver a encontraros vosotros mismos en mí" termina Attar. Bi-unidad de Ibn Arabí.<sup>333</sup>

De los tres elementos que determinan la objetividad de la experiencia mística: certidumbre, objeto y modo, los dos últimos son diferentes para el místico teísta y panteísta. Como vínculo común sólo queda la "certidumbre" absoluta de la realidad de Dios, el Uno, Brahma, sobre todo en la unión, más las características de pasividad, inefabilidad y expresión paradójica. Ésos son también los caracteres de la experiencia de extroversión. Pero cabe distinguirlos entre sí por la diferente jerarquía que ocupan en la experiencia mística total: los de la experiencia de extroversión corresponden a la aprehensión de lo divino en las cosas; los de la experiencia de introversión a la aprehensión de lo divino en el alma. La percepción de Dios en las cosas culmina con la percepción de Dios en el alma. Otra semejanza digna de notarse es que en el lenguaje de la experiencia de extroversión hay cierta tendencia al panteísmo absoluto, todo es Dios; en el de introversión, el panteísmo relativo, el alma es Dios.

Miguel se siente cercano a Ibn Arabí, hace su síntesis. Éste se encomienda la tarea de resolver las dificultades del Corán interpretándolo a la luz de su intuición mística fundamental: la identidad entre Dios y el universo. Esa interpretación constituye precisamente su teoría mística. Ibn Arabí reafirma ideas que anteriormente ha expresado Miguel con sus propias palabras o a través de las de Rumí:

Tomo de Ibn Arabí: "Mi corazón abierto a todas las formas. Es un prado para la gacela, un claustro para monjes de Cristo, un templo para ídolos, la Kaaba del peregrino, las tablas de la Torah y el Libro del Corán. Mi religión es el amor, hacia esa meta caminan mis caravanas". Nuestra religión.<sup>334</sup>

Ibn Arabí había asimilado toda clase de fuentes en una síntesis superior donde se reconcilian el cristianismo, el judaísmo, las sectas musulmanas, el gnosticismo y el neoplatonismo. Este místico supo dar al sufismo su expresión más profunda y coherente; por eso es conocido como "vivificador de la religión". Su doctrina orienta la corriente principal del sufismo posterior al margen de la teología oficial; por ello algunos doctores de la ley islámica le llaman "Destructor de la religión".

Así pues, la vivencia de Miguel y su expresión tienen antecedentes literarios en los místicos cercanos a San Juan de la Cruz; no obstante la presencia de éste es la más

---

<sup>332</sup> Ibidem, 567

<sup>333</sup> Ibidem, 567

<sup>334</sup> Ibidem, 593

importante. La cita de unos versos del **Cántico Espiritual** al comienzo de la novela es un buen testimonio:

Entremos más adentro  
en la espesura  
San Juan de la Cruz<sup>335</sup>

San Juan de la Cruz viene a coincidir muy de cerca con la tradición de la poesía mística musulmana, que dio figuras como Ibn Árabí de Murcia e Ibn al Farid a lo largo de toda la Edad Media. Encontramos en ambas tradiciones: la musulmana y la de San Juan de la Cruz, idéntica concepción de un lenguaje en total estado de disponibilidad, en el que las palabras pueden tener sentidos arbitrarios e ilimitados, porque en el fondo se las está tratando de capacitar para la traducción suprema -e imposible- de Dios.

La semejanza de lenguaje de cristianos y no cristianos no sólo es metafórica, sino también conceptual: intuición de Dios, aniquilamiento del alma, conciencia de unidad con el Todo.

Miguel Asín de Palacios<sup>336</sup> ya ha documentado numerosos paralelos entre los reformadores y la compleja literatura mística musulmana: el símbolo de la noche oscura del alma, la renuncia de los carismas, los estados alternos de la apretura (qabd) y la anchura (bast), entre algunos otros. Las investigaciones en torno a la literatura de los sufíes llevan a aumentar los ejemplos, como nos comenta la estudiosa L. López-Baralt: *Uno de los paralelos más profundos entre S.J. de la Cruz y los poetas místicos sufíes es su peculiar manera de comentar los versos incoherentes: no hay verdadera alegoría sino rupturas constantes de cualquier posible sistema de equivalencias; se glosa indiscriminadamente y no sólo ad libitum, sino ad infinitum.*<sup>337</sup>

San Juan de la Cruz tiene una relación muy intensa con los místicos sufíes. Miguel también y es consciente de que el apasionado Rumí está muy cerca del poeta carmelita. Exactamente como San Juan de la Cruz, el místico sufí sabe que es prácticamente imposible comunicar lo experimentado, a menos que el lector sea también un místico. Miguel lo es y de ahí que pueda establecer una comunicación con toda una literatura mística.

Siguiendo el pensamiento de L. López-Baralt<sup>338</sup>, San Juan de la Cruz comparte con sus correligionarios de Oriente muchos de sus símbolos y de su lenguaje técnico-místico más importante. Podemos encontrar numerosos referentes del vocabulario sanjuanístico entre los sufíes. Las influencias sufíes son tan abundantes y tan significativas que marcan y matizan para siempre la literatura mística de S.Juan de la Cruz. Éste maneja en buena medida un lenguaje técnico y una simbología que los musulmanes habían cifrado en una compleja literatura espiritual siglos antes de que el reformador carmelita viera la luz. Ante ciertos rasgos de su literatura, debemos comenzar a hablar no de un "Islam cristianizado", como propuso el maestro Asín, sino de un "cristianismo islamizado".

En **Octubre, Octubre**, Miguel se convierte en un personaje místico al adoptar los símbolos de **Cántico Espiritual**. Su relación amorosa con Hannah está llena de recuerdos que le acercan a San Juan de la Cruz y al **Cantar de los Cantares**. En su recuerdo de Hannah, hace mención a estos dos epitalamios: **El cantar de los Cantares y Cántico:**

Pero en el Valle no jugaban símbolos, sino la misma vida. Tras la siesta junto a un arroyo me bastó recordar a San Juan de la Cruz: "y allí nos entraremos y el mosto de granadas gustaremos" De siglos

<sup>335</sup> Ibidem, 13

<sup>336</sup> Miguel Asín de Palacios, **El Islam Cristianizado**, Hiperión, Madrid, 1981, pág. 125

<sup>337</sup> L. López-Baralt, **op. cit.**, pág. 198

<sup>338</sup> Ibidem, 282

venía el texto para Hannah...¡Qué rito milenario de amor evocaba, en su lengua hebrea, el Cantar de los Cantares! Su fuerza me abrumaba, me piqué, improvisé con hechos sobre las gracias de Hannah, fuimos el Amado y la Amada: "no mires que soy morena, es porque el sol me miró"<sup>339</sup>

Si "Papeles de Miguel" es un Epitalamio místico, "Octubre, Octubre" es un epitalamio "carnal". Los cambios abruptos de paisaje y la ubicación geográfica que advertimos en "Papeles de Miguel" son regla en el epitalamio. Miguel, al hablar de su primera novela, "Oscuro Resplandor", nos dice que quiso hacer un canto al amor: un epitalamio. También la primera intención del novelista de "Octubre, Octubre" era escribir una relación amorosa en un lecho renacentista. Eso pudo dar lugar al recuerdo de **Cántico Espiritual** y en última instancia al **Cantar de los Cantares**. Al trasvasar a su novela el misterio irreductible del epitalamio, lo convierte en un paradigma importante de su arte.

San Juan de la Cruz imita muy de cerca el **Cantar de los Cantares** bíblico en su **Cántico espiritual**. Este poeta muestra una gran sensibilidad hacia el epitalamio, a sus profundas implicaciones y a la trascendencia de los préstamos esperables de la ambientación pastoril y del vocabulario. También presenta una gran hebraización del lenguaje a la vez que parece también permeable a otra tradición literaria semítica, esta vez en lengua árabe, para hacer más asequibles sus versos de amor místico:

Así y todo, hermano de Ibn Arabí, San Juan de la Cruz. Me vuelvo a él en memoria de Hannah y releo el zumo de granado como "fruición y deleite de Amor de Él", como "bebida del Espíritu" Y encuentro las mismas palabras del Cantar de Salomón lanzadas aquella tarde por Hannah a las cumbres alpinas: "Darte he yo a ti la bebida del vino adobado y el mosto de mis granadas."<sup>340</sup>

El erotismo y la mística nos abocan de algún modo a un mundo secreto, hermético, de difícil penetración. La literatura mística es también expresión de un estado "colectivo" y promueve un determinado tipo de moral. "Papeles de Miguel" forma parte de la literatura mística española y se entronca con San Juan de la Cruz, cuya poesía está nutrida por símiles, metáforas, equivalencias y símbolos tomados en buena medida del Islam. Una de las características del lenguaje de Miguel son los varios sentidos designados a un mismo vocablo. Y al revés, un solo sentido a varios vocablos.

Además, Miguel se hermana con San Juan y los espirituales de Oriente por la insistencia en la Nada que es el modo de llegar al Todo. El ascenso al monte de la propia alma, que se logra por medio de la auto-aniquilación, es un motivo recurrente de la mística universal. Miguel coincide con San Juan y los sufíes, en su manera común de subir metafóricamente al Sinaí del alma, orientado en su singular aventura por "mapas" místicos. Sin embargo Miguel señala que hay diferencias, entre el carmelita y los espirituales de Oriente, que hacen referencia a la forma de dirigirse al Absoluto. El protagonista se aleja en eso del poeta carmelita:

Esos "servir a su Majestad" en que cae un lírico sublime como San Juan de la Cruz para aludir a Dios, ¡qué deplorables!<sup>341</sup>

La alusión a Santa Teresa era obligada por su relación con San Juan de La Cruz, y su importancia en la mística española. Miguel, contemplando a Serafita en las faenas de la casa, con la cabeza baja y afanándose sobre sus pucheros, recuerda a Teresa, que explicaba que el Absoluto andaba entre ellos.

---

<sup>339</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 76

<sup>340</sup> *Ibidem*, 83

<sup>341</sup> *Ibidem*, 231



Los poetas que nombra Miguel en relación con la mística están dentro del lenguaje intuitivo y parece que más que entenderlos, los siente, los intuye, se deja llevar por ellos. Sus diferentes textos nos obligan a acercarnos a los procesos del éxtasis. Hay a lo largo de ellos la idea de la insuficiencia del lenguaje para traducir su ininteligible experiencia espiritual.

Desde una perspectiva psicológica, los místicos parecen predispuestos al histerismo; su organización es intensamente impresionable, nerviosa, tensa y activa en lo físico y en lo psíquico. A esto se añaden las circunstancias de su vida, la ascesis y en especial la represión sexual, fuente de la neurosis. H. Delacroix observa: *Aunque los grandes místicos no han escapado a las taras neuropáticas que estigmatizan a casi todas las organizaciones excepcionales, hay en ellos un poder creador..., un genio que es, en verdad, lo esencial.*<sup>342</sup>. H. Delacroix ofrece una hipótesis elaborada: el subconsciente es un poder de unificación y organización de la vida psíquica, que primero aparece como extraño al yo y que progresivamente invade y sustituye a las formas de pensamiento y acción de la conciencia personal hasta asimilarlas por completo y constituirse como absoluto, como "lo divino". Así los fenómenos místicos elementales, como visiones y palabras interiores traducen para la conciencia las sugerencias del subconsciente. La expresión plena de lo divino tiene lugar en los estados místicos superiores, quietud, unión extática, etc., regidos por las leyes psicológicas de la intuición y la pasividad. Los psicólogos católicos niegan resueltamente la competencia de la psicología en los estados más altos de la mística y sustituyen la hipótesis del subconsciente por otra hipótesis extraída de la filosofía y teología escolástica: la vida mística consiste en el "deseo natural" del Absoluto, con la ayuda de la gracia. El misticismo cristiano pasa por todas las etapas psicológicas.

Dejando de lado este aspecto, el novelista Miguel muestra una gran compenetración con las voces de otros textos, se hace voz de lector que, al escucharlas, se habla a sí mismo. Una voz ajena que acaba haciéndose propia. Como Ramón Llull, Miguel quiere darnos a conocer los valores del Islam y, como todo escritor, nos ofrece un mosaico de las influencias más diversas. Estas influencias obligan al lector a ir ajustando su campo de referencia cultural a medida que avanza la obra. Entre otras cosas, Miguel pone de manifiesto que la mística musulmana y la cristiana tienen numerosos puntos en común.

El autor utiliza la transcodificación para expresar la experiencia mística de Miguel y subsume todas las formas de cultura mística religiosa, incluso la islámica, para expresar la experiencia.

### II.3.2. Referencias literarias

En "Papeles de Miguel" hay un concepto de cultura que abarca distintas manifestaciones artísticas como la pintura, la escultura, la música y la literatura. Éstas evidencian unos valores, un modo de concebir la vida, el cuerpo y las relaciones con los demás. Entre estas manifestaciones cobra singular importancia la escritura, que significa la presencia de otro pasado que no es el propio, un pasado que no sólo puede tener la misma dimensión que el nuestro, sino que, como historia, llega infinitamente más lejos. Y ese pasado histórico, sin otra sujeción al presente que las letras que lo transcriben, es una vez más la ruptura de los límites del tiempo de Miguel y nuestro propio tiempo y la ruptura de la monotonía de nuestro propio lenguaje.

Miguel nombra y da importancia a distintos autores por sus ideas o por su forma de vivir y morir y por el don de la palabra. La utilización de citas es un caso evidente de intertextualidad que revela el nexo entre el autor de las citas y el novelista. Las citas

---

<sup>342</sup> Citado por A. L. Cilveti, *op. cit.*, pág. 44

consiguen un efecto estilístico de transcodificación porque el elemento reproducido en el texto adquiere una función y un valor nuevos con respecto al texto originario, al variar el contexto en que se sitúa. Miguel es consciente de que el saber teórico está en la base del saber práctico y sirve, en consecuencia, para conseguir una vida serena. En la vejez mira hacia atrás e intenta entender su vida ya pasada, sabe que sólo se puede comprender lo vivido, y desde ahí darle sentido. La novela, de alguna forma, es una *Vorgeschichte*. Miguel nos narra una serie de acontecimientos que se supone que han sucedido antes de iniciarse la narración y que se exponen por medio del procedimiento de la analepsis. Kierkegaard es uno de sus pensadores favoritos, entre otras razones porque su forma de comprender la vida justifica la suya en este momento y la ilumina:

La vida sólo se comprende hacia atrás, escribió Kierkegaard<sup>343</sup>

Al igual que Luis, personaje de "Octubre, Octubre", Miguel recuerda al poeta Rilke y los dos señalan los mismos versos. Toda la novela es una síntesis del pensamiento de estos dos autores: Rilke y Kierkegaard. Por un lado, la vida es vista como un esfuerzo, un querer que apunta al futuro y, por otro, sólo se comprende cuando miramos hacia atrás. Podemos decir que hay en "Papeles de Miguel" y en "Octubre, Octubre" un mismo deseo, una misma pasión, la de crecer, madurar, ser en definitiva más uno mismo, ser lo que se es, sabiendo que el pasado es presente. En "Papeles de Miguel" este proceso se realiza a través de la mística y la cultura y en "Octubre, Octubre" a través de la sexualidad:

Madurar queremos nosotros/ y eso es ser algo oscuro y esforzarse sin tregua.<sup>344</sup>

En relación con el concepto de "Amor imposible", a nivel literario, que Miguel desarrollará a lo largo de "Papeles de Miguel", se relaciona también con el Romanticismo alemán de Rilke y Hölderlin. La corriente literaria romántica proclamará los dos elementos imprescindibles para la prosperidad del género de aventuras: libertad e individualismo. Ellos no intentaban reflejar la realidad tal como era, sino como ellos querían que fuera. El Romanticismo supone el triunfo de la aventura y Miguel vive su experiencia interna como una aventura. Por distintos motivos, otro de los poetas que recuerda con gran cariño Miguel es Kavafis:

Vuelve otra vez y tócame en la noche, cuando los labios y la piel recuerdan...pero ¡qué poderosos los perfumes, en qué lechos espléndidos caímos! Recuerda, cuerpo, la piel toda jazmines en la noche". Kavafis nunca tuvo miedo. "Nada me retuvo. Me liberé y fui. Hacia placeres que estaban tanto en mi realidad como en mi ser. Y bebí un vino fuerte, como sólo los audaces beben el placer."<sup>345</sup>

Rilke es un poeta, Kavafis también. La poesía, como dice Bataille<sup>346</sup> conduce al mismo punto que cada forma del erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos. Nos conduce a la eternidad, nos conduce a la muerte, y por la muerte, a la continuidad: la poesía es "la eternidad".

Las referencias que Miguel hace a los poetas se deben al valor que les confiere y a la poesía en sí misma como elemento que, como la mística, la sexualidad y la muerte, es capaz de romper la discontinuidad del vivir y hacerle sentir la continuidad. Además, cada uno de los poetas es recordado por distintos aspectos y Kavafis lo será por su forma de vivir el amor, la

---

<sup>343</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 45

<sup>344</sup> *Ibidem*, 45

<sup>345</sup> *Ibidem*, 113

<sup>346</sup> G. Bataille, **op. cit.**, pág. 453

vejez y la muerte y por el valor que da a la palabra. No podemos olvidar que Miguel, como Kavafis, es viejo, siente que se acerca la muerte, ama y escribe:

Kavafis, viejo amigo, bien sabías que huir es inútil: "No hallarás otra tierra ni otra mar...y en los mismos suburbios llegará tu vejez...Kavafis, pobre viejo de día, transmutándose al llegar la noche. Se encierra con su amante..."<sup>347</sup>

La capacidad de transmutación en ningún momento le hace olvidar su realidad y le permite la memoria aunque sean memorias de sangre en llamas. Vivir para poder recordar, porque recordar también es comprender la vida:

¿Qué importa si después recuerda? Memorias de sangre en llamas...Ciertamente que la transmutación se desvanecía; Kavafis al fin volvía a su casa "para esconder allí su vejez y su miseria;"<sup>348</sup>

Para Miguel esa capacidad de transmutación es esencial. De esa transmutación surge la vida, la poesía y sus palabras traspasan la frontera del presente. Con Kavafis reivindica el valor de las palabras, capaces de evocar realidades muchas veces inconfesables:

cantan ahora sus versos los jóvenes, cuyo espíritu, cuya voluptuosa carne, aún se conmueven con la expresión que él diera belleza<sup>349</sup>

En su experiencia mística, y en el momento de sequedad en que vive provocada por la ausencia de Nerissa, se siente salvado por Kavafis. El valor del recuerdo y la escritura que éste le pone de manifiesto, le salva. Él escribe para recordar y también para que alguien encuentre sus palabras, por eso su lectura es buena en los momentos de sequedad. Es interesante señalar que, al lado de las lecturas místicas, sobre todo en el comienzo de su vida espiritual, están la de estos otros autores como Kavafis con una visión profundamente humana de la existencia:

Dieciocho años en gran sequedad pasó Teresa por no poder discurrir. Sólo la salvaba algún libro, sin el cual se le "disbarataba el alma". Sólo me salva ahora el hermano Kavafis<sup>350</sup>

Al entender la obra de Kavafis, que refleja el hombre y la sociedad de la que forma parte, Miguel se entiende más a sí mismo y a la realidad social que es capaz de valorar y situar críticamente. Kavafis es un paradigma para Miguel por su poesía y por su capacidad de vivir:

¡la palabra es salvadora! Mi vejez apela a Kavafis, que no soñaba otras vidas como Pessoa; vivía sus sueños con su carne. Con ella labraba en piedra sus verdades.<sup>351</sup>

Kavafis es identificado por Miguel como el que se atrevió y vivió lo que él no fue capaz de vivir. A menudo estas abundantes citas literarias hacen de contrapeso a las citas místico-religiosas, que aparecen de una forma paralela, expresándonos así no solo su desarrollo espiritual sino también, y en primer lugar, su desarrollo humano:

Las lunas llenas de sangre son para un Kavafis poderoso, marchando "sin fin concreto por la calle,

<sup>347</sup> J. L. Sampedro, *op. cit.*, 1982, pág. 113

<sup>348</sup> *Ibidem*, 113

<sup>349</sup> *Ibidem*, 114

<sup>350</sup> *Ibidem*, 114

<sup>351</sup> *Ibidem*, 115

como poseído todavía del placer ilegal, del prohibido amor que acaba de ser suyo".<sup>352</sup>

Kavafis significa para Miguel la transgresión porque es capaz de vivir el placer ilegal, la homosexualidad. En Kavafis hay una reivindicación del cuerpo en todos los aspectos y esta vuelta al cuerpo nos enseña que él es el sustento de toda cultura, toda historia, toda sociedad. La cultura nos da una teoría de la naturaleza humana, de su corporeidad, de las formas de relación con los otros, de la justicia como fundamento de la solidaridad, del conocimiento y el placer y de la felicidad, pero el que sustenta completamente la realidad es el cuerpo.

Si Kavafis, entre otros aspectos, es un paradigma por su forma de vivir la homosexualidad, Bataille será otro autor que, gracias a su palabra, describe sentimientos en la vida de Miguel que ha logrado integrar:

Necesité a Bataille, recuerdo, con toda la fuerza de su "Ma mère", para asumir el vocablo "incesto".  
Otros me los hizo posibles Kavafis.<sup>353</sup>

Miguel tiene en cuenta la vinculación de las palabras con las cosas y a la vez los condicionamientos que el lenguaje tiene sobre la forma de conocer, en el entramado de nuestra personalidad. La cultura puede oponerse al concepto de libertad y la libertad puede entenderse como desarraigo de todos aquellos nudos ideológicos, mitos, ritos religiosos, prejuicios culturales, interpretaciones tradicionales, aposentados sin crítica en el lenguaje. La importancia de los libros está en relación con la experiencia que vive. En los libros encuentra la libertad que desea o le arrebatan. Los libros son a la vez de paradigmas, espejos:

Releo "La experiencia interior", de Bataille. ¿Por qué irritó tanto a Sartre? Ahora lo comprendo mejor: el silencio del éxtasis como única respuesta a la herida más violenta.. La filosofía del suplicio del palo.<sup>354</sup>

El territorio de la cultura precisa ser aprendido, mirado desde perspectivas en donde el "alma" esté preparada para hacer brotar y, por consiguiente, hacer vivir lo que es silencio, hacer realidad lo que es posibilidad. El lenguaje es sustancialmente tiempo, viene siempre del pasado y en cuanto pasado; pero en el momento en que llega a realizarse en la conciencia, se proyecta hacia el futuro de sus múltiples sentidos, hacia el futuro de su interpretación. Si la felicidad es energía, no hay nada más estimulante que ese placer de la mente en el contacto con tantos y tan diversos interlocutores. Miguel es también interlocutor consigo mismo, examina sus proyecciones en "Octubre, Octubre":

Mi desasimiento, simétrico a la desintegración de Luis y Ágata. Los tres "caemos en el vacío del cielo", como escribió Bataille, tan leído por Luis. Lachez tout!: otro gran grito de Bataille. También yo, soltando todo el lastre.

Luis y Ágata, jactanciosos en su descendimiento.<sup>355</sup>

La eficacia que tiene la palabra lo ha puesto de manifiesto a través de Kavafis y Bataille, no obstante el tema es tan importante que aparece de nuevo en Barbuse. El valor de la palabra queda expreso también a lo largo del proceso místico. "Hablas bien pero con fantasía", le dice el santón en el desierto. "Ya mueren las palabras" escribe Miguel al acercarse el momento de la unión:

---

<sup>352</sup> Ibidem, 121

<sup>353</sup> Ibidem, 113

<sup>354</sup> Ibidem, 153

<sup>355</sup> Ibidem 564

Ya lo explicó Barbuse: "Se comienza por escribir lo que creemos; se acaba por creer lo que está escrito" Más aún si está impreso.<sup>356</sup>

Este pensamiento sobre la escritura y sus peligros está también presente en "Octubre, Octubre" y lo expresa por medio de Pablo. Miguel vive además el mito de que las palabras son capaces de alcanzar la frontera de lo inexpresable, de ampliar el territorio de la sensibilidad. Para el protagonista, el lenguaje escrito amplía el punto determinado de cada conciencia hacia las fronteras a donde llega.

A través de la posibilidad de vivir otras vidas con la mente, el protagonista sale fuera del ámbito que el destino temporal le señala. La siempre ceñida comunicación con lo inmediato o el diálogo con uno mismo pueden convertirse en la monótona repetición de ese lenguaje que le constituye y por eso necesita el aire de otras palabras, de los otros mundos teóricos que le traen las letras.

César Pavese es otro escritor que le sirve a Miguel para hacer referencia al sentimiento amoroso que vive y al que se siente atado sin posibilidad de huir, aunque Nerissa le rechace.

Como hemos dicho anteriormente, junto a la literatura escrita por los grandes místicos del pasado encontramos las palabras de autores contemporáneos. De este modo, el diálogo se establece ahora con autores de la actualidad y el amor divino ha sido reemplazado por el amor humano. Hay un deseo de síntesis, de creación de un mundo, de un sistema lo suficientemente amplio a nivel sincrónico y diacrónico:

"El amor es una gracia de Dios y la astucia no sirve para nada". gritaba el pobre y admirable Pavese, en su adiós a Pierina.<sup>357</sup>

Para Miguel los sentimientos, los pensamientos y las palabras se engarzan en contextos literarios distintos que lo iluminan, lo clarifican y lo elevan a un saber con fundamento y con capacidad para ser comunicado y justificado. Parece que hay una adecuada relación entre la teoría y la praxis, entre lo que piensa que es la naturaleza y el mundo que le rodea y las relaciones de su propio ser con ella. Entre los poetas que cita está Quevedo. En el Barroco español y en los grandes poetas de ese tiempo hay una transfiguración del cuerpo. Esa transfiguración asume la forma del sacrificio por el fuego. La poesía de esta época está alimentada por la llama de la pasión, pero es una pasión que se consume a sí misma porque el deseo transfigura el cuerpo en llama. El mundo moderno piensa el cuerpo, la edad barroca lo transfiguró. El protagonista alude a los versos de Quevedo más de una vez en "Papeles de Miguel". Como en Quevedo, se apela a la desnudez esencial:

"Un nuevo corazón, un hombre nuevo  
ha menester, Señor, la ánima mía;  
¡desnúdame de mí...!"<sup>358</sup>

En escritores eróticos como Sade, las torturas y agresión al cuerpo tienen como fin la expulsión del alma, la mortificación del alma. La profanación del cuerpo representa el ultraje a la naturaleza, una de las máximas ambiciones de Sade. En escritores barrocos, como Quevedo, el fuego purificador tiene como misión "desatar esta alma mía". En Sade inversamente, "le flambeau des passions" trata de desatar el cuerpo. Pero el cuerpo en Sade se transforma en objeto y finalmente en materia desorganizada.

---

<sup>356</sup> Ibidem, 113

<sup>357</sup> Ibidem, 191

<sup>358</sup> Ibimen, 48

También cita a Chejov, el maestro ruso. Éste le sirve para justificar unas inquietudes, unas realidades que la literatura místico-religiosa y también otros autores de la literatura en general certifican. El mundo de la cultura, alimenta, sostiene a Miguel:

Busqué el texto de Chejov en "Mi vida", leído la vispera:  
"-¿Cabe descubrir lo que no existe? -preguntó el doctor.  
-No existe porque no sabemos verlo."<sup>359</sup>

Si la literatura místico-religiosa le ofrecía modelos para vivir una nueva concepción del amor, otras referencias literarias, autores, pensadores y personajes históricos, le ofrecerán pautas para entender más la vida en general, sobretudo en la vejez, y también para acercarse a la muerte y vivirla como un acto de libertad. Meyrink es recordado por Miguel por su forma de acercarse a la muerte:

sin huir de la muerte; más bien preparándole una bienvenida digna de ella<sup>360</sup>

Cada uno de estos autores es un eslabón esencial en esa cadena que, en múltiples y diversos eslabones, sujeta y constituye su cultura. Esa transmisión de vida, que da felicidad, es resultado de una conciencia crítica que juzga y piensa desde ese tiempo suyo porque, como posibilidad, es fuente de realidad y principio de creación.

La gran cultura que tiene Miguel le sirve no sólo para encontrar modelos para vivir, sino también para morir. En ella encuentra pautas para construir el suyo propio:

Meyrink esperando el alba para morir, sentado en su alcoba frente a la ventana, desnudo hasta la cintura, tranquilo. Bach cantando su "Ven, dulce muerte en el cello de Casals."<sup>361</sup>

En relación con la muerte y el más allá, Miguel también lee a Maragall. Al nombrar a estos autores expresa lo que sabe, cuáles son sus ideas y la relación de éstas con la vida. A menudo ellos reafirman sus ideas. Kavafis: el tema de la sexualidad, de la vejez y de la muerte; Maragall y Quevedo: el de la mística y el de la religión:

Y musité la oración de Maragall: "¡Sia'm la mort una major naixença!"<sup>362</sup>

Todo producto humano, y la cultura es uno de ellos, tiene una carga ideológica. El discurso escrito representa el cauce por donde buena parte del pensamiento discurre y por donde la finitud de cada conciencia se trasciende en la múltiple y variada posibilidad de la tradición. El pensamiento individual, hecho escritura, adquiere así resonancia colectiva. El ser concreto y personal se hace lenguaje y el diálogo, que, en cada tiempo, establece con los individuos que toman de nuevo conciencia de esa escritura, no es sino una parte de la totalidad de un inmenso dominio comunicativo que se convierte, efectivamente, en cultura. Nuestro protagonista conoce también la interpretación de los sueños:

El sueño de Dostoievsky joven, recogido por Mircea Eliade. Una luna.<sup>363</sup>

Miguel ha leído a Freud y a Jung. Para Jung, la luna de ese sueño, principio femenino,

---

<sup>359</sup> Ibidem, 184

<sup>360</sup> Ibidem, 344

<sup>361</sup> Ibidem, 150

<sup>362</sup> Ibidem, 594

<sup>363</sup> Ibidem, 521

revela que la trinidad no es un modo exclusivamente "masculino", como pretende el cristianismo. Sin embargo Jung olvida que la luna no tiene por qué ser femenino, pero acierta. Puede pensarse que si Dios no trascendiera el sexo -dualidad al fin-, habría de ser andrógino.

El autor al citar a todos estos autores les rinde un homenaje, resaltando en ellos ciertas cualidades. En general lo que remarca más es su actitud vital, que de una manera u otra está expresa en su obra. A algunos sólo los nombra; de otros, nos da a conocer sus palabras. Otro aspecto interesante que se desprende y que podemos señalar es que el lenguaje hace que lo dicho, tarde o temprano, sea siempre algo para alguien que está, por consiguiente, situado en el tiempo de la espera.

Otros autores que le influyen en su pensamiento son de origen judío. Esta influencia se debe además a la relación que Miguel establece con Hannah, mujer judía, y a la relación que mantuvo con Alex. Éste le acerca a Steiner y Milosz:

me instruía. Sobre antroposofía, Steiner, sobre todo Milosz y sus fabulosas teorías sobre el iberismo judaico en su "Ars Magna". Alex era judío, claro.<sup>364</sup>

Nombrar a distintos escultores, músicos, pintores, escritores, es en parte hacer una cronología de la cultura. El novelista rompe el cerco de un mundo personal. Irrumpe en la vida de otro.

Miguel a través de los distintos autores, muestra lo que sabe, su sabiduría almacenada en el lenguaje, y al tiempo que ofrece el elemento fundamental sobre el que establecer su "experiencia" de conocimiento, podemos pensar también que su sabiduría es su mayor dificultad para saber.

En "Papeles de Miguel" se duplica o multiplica el propio espacio a través de otros libros. Se nos obliga a rápidos e imprevistos ajustes estéticos entre los más diversos ambientes literarios: el grecolatino, el bíblico, el italianizante, el cancioneril, el popular. La novela es culturalmente mestiza y en ello radica buena parte de su dificultad y de su fecunda belleza.

Las cosas son en sí mismas y toman sentido cuando el hombre toma conciencia de ellas, pasando a tener sentido para alguien. El objeto, el libro, se transforma en imagen o reflejo de la experiencia de Miguel. Su conocimiento se basa no en el objeto sino en la imagen del mismo, convirtiendo lo que podría ser general en particular que, inmediatamente, necesitará generalizarse como en el caso de Miguel apoyándose para ello en la expresión. Esta última producirá en el lector una identificación o aceptación, dando lugar a una paradoja aparente: la ilusión de ver en la novela la totalidad de una vida, cuando es únicamente la expresión de elementos o fragmentos concebidos, relacionados y ordenados por una mente particular y la emoción de introducirnos en la realidad de un vivir. La obra de arte, el libro, es como una realidad puesta ante el protagonista; éste la acepta como realidad, la asimila, aunque sabe perfectamente que no es ninguna realidad, sino una forma particular de reflejo de la realidad.

El protagonista ha sido capaz de recibir las palabras de otros. Inserta en su propio discurso el discurso ajeno; lo ve desde sus palabras, lo cual quiere decir que lo incorpora, con la reflexión, al horizonte de ese saber con el que entiende la vida, el mundo y a sí mismo.

Su memoria interior se ha nutrido, pues, de esa memoria colectiva que se expresa, sobre todo, en la escritura. Esa memoria objetivada en los textos, en el libro, le abre el dominio de la afectividad. Esta forma de ser no es un hecho sino una actividad, una continua tensión; tener inteligencia y cultivarla es hacer germinar las semillas del logos que llegan hasta la mente y esperan allí la madurez del tiempo, la reflexión, de la crítica y del proyecto.

---

<sup>364</sup> Ibidem, 153

El protagonista está despierto en ese tiempo, asimila la tradición, la juzga y la orienta, aunque sea desde un insignificante reducto, permite que el lector se sienta partícipe de un empeño que trasciende los límites de su propia individualidad.

El personaje de Miguel es excepcional tanto por la capacidad inventiva personal como por la capacidad de dar a conocer a los otros la cultura, por la transmisión. De este modo como novelista, Miguel, tiene la posibilidad de vivir, con la mente, otras vidas; así sale fuera del ámbito que el destino temporal le señala.

### **II.3.3. Iconografía. Música. Mitos**

El hombre, su conciencia y su cultura son únicos en su identidad, pero a su vez incorporan las conciencias de otros y de otras culturas. Y la comunicación se instala en la médula de esas relaciones. El arte comunica, puede evocar en nosotros y hacer sentir a nuestra alma todos los sentimientos. Con razón se ve en este efecto la manifestación esencial del poder y la acción del arte, e incluso como se piensa a menudo, su objeto final.

Miguel utiliza la obra artística por la gran riqueza de su contenido; por un lado, para completar la experiencia que tiene de la vida exterior y, por otro, para evocar de una forma general, los sentimientos y las pasiones. Ahora bien, esta sensibilización la obtiene el arte, no con la ayuda de experiencias reales, sino únicamente con su producción, sustituyendo gracias a una ilusión la realidad por sus obras.

Utilizar la pintura y escultura en la escritura es una forma de querer totalizar a través de la literatura una visión del mundo. La gran pasión de J.L.Sampedro por la cultura hace que utilice ésta para contar sus historias. Se sirve de cuadros famosos de la historia del arte o de imágenes que ejercen una sugestión sobre él y que de algún modo sabe que también lo ejercerán sobre el lector. Las imágenes no son nuevas, son usadas; su novedad estriba en el nuevo contexto que de alguna forma cambia, enriquece y transforma su significado. La contextualización es un proceso semiótico que permite insertar un mensaje en otro para construir un texto omnicomprendivo, coherente. La contextualización permite también reconducir un texto que podría tener ciertos rasgos de ambigüedad e incoherencia.

Miguel, el místico y el novelista, desarrolla sus capacidades creativas: lee, escucha música y ve pintura. La cultura es una condición necesaria para su desarrollo. En el arte encuentra una comprensión de su propia historia.

El arte es para él una forma de dar a entender cómo los hombres se han comprendido a sí mismos, han encauzado el misterio del dolor, de la muerte y del sufrimiento. Miguel que ha vivido la pérdida y sufre el abandono, encontrará en las diferentes manifestaciones artísticas la expresión de sus sentimientos. La escultura de la Pietà de Miguel Ángel le viene a la memoria para expresar su dolor:

Un crucificado mirando a las alturas, como el Cristo de Miguel Ángel para Vittoria Colonna, su Nerissa.<sup>365</sup>

La vida le implica y él se siente implicado, sabe que a veces es necesaria una forma heroica para vivir las dificultades de la vida. En la última etapa de su experiencia mística, cuando se prepara para la unión, en los pasillos de la Residencia Sanitaria "Primero de Octubre", contemplará Pietàs reales que le evocarán las obras de arte. La vida le lleva al arte:

Esa mujer en el pasillo, esperando con su hijo enfermito sobre el regazo (impresionantes párpados,

---

<sup>365</sup> Ibidem, 116



cerrados y translúcidos) me evocó de nuevo la Pietá de Miguel Ángel<sup>366</sup>

Se produce una especie de *feed-back*: la cultura le lleva a la realidad y la realidad a la cultura y hay una modificación en la visión y comprensión de la realidad, un enriquecimiento. Los pintores y escultores que evoca nos hablan de una realidad. Seguramente los escogió porque dan una imagen intensa pero limitada a ciertos aspectos que configuran temas básicos en **Octubre, Octubre**. El dorador le descubre otra imagen, la de San Sebastián:

San Sebastián: una llamarada en tres palmos de madera de peral. Puro retorcimiento; desdén por la belleza formal, casi expresionismo, seco fuego. Una mano apasionada dio vida a esa carne desnuda, zarza ardiente."<sup>367</sup>

En esa escultura, sin necesidad de flechas, la carne acusa el golpe invisible y se contrae como bajo una banderilla de fuego. El concepto de carne no sólo aparece bajo una concepción barroca sino también a nivel de estructura de novela: carne-esqueleto. En esta escultura Miguel proyecta su mundo interior. En el San Sebastián la carne acusa el golpe invisible al igual que le sucede a Miguel:

La estatua delata el frío sadismo profesional de los arqueros, conocedores del punto doloroso y no mortal. Uno ha llegado al colmo del acierto: un agujerito taladra el sexo sugiriendo una saeta clavada además en el tronco donde se debate el mártir.<sup>368</sup>

A través de la escultura nuestro protagonista habla del sadismo al que se ha visto sometido en su historia personal y matiza cómo ese sadismo en la imagen de San Sebastián ha llegado al colmo del acierto en ese agujerito que taladra el sexo. En su novela "Octubre, Octubre" la sexualidad se problematiza: es como una piedra en el zapato, un dolor sin resolver. La descripción de la escultura no acaba en el dolor, sino que añade una segunda parte en la manifiesta una vez más la importancia de la actitud ante éste. En esa actitud él encuentra la imagen del místico, desea esa experiencia para encontrarse con Nerissa:

Pero lo asombroso es el contraste de la cabeza. No todo podía ser dolor ni vencimiento físico. El artista tallaba a un santo, cuya alma no se rinde, ni por lo tanto el rostro que es su espejo. En la faz resplandece la esperanza del cielo ya ganado, casi la visión de Dios, como en mí estaría la de Nerissa.<sup>369</sup>

A la imagen de dolor que evoca con la Pietá y la figura de San Sebastián, Miguel opone la de San Bernardo en lo que se refiere al dolor, pero tanto la escultura de San Sebastián como la imagen de San Bernardo tienen en común la expresión de éxtasis en el rostro. Hay que añadir que a la vez que le sirve la figura de San Bernardo para expresar visualmente la experiencia del éxtasis, también el santo forma parte de los místicos que, como Miguel, tiene una relación con Ibn Arabí, tal como comenta L. López-Baralt: *San Bernardo e Ibn-'Arabí vienen a coincidir en varios aspectos, el místico murciano...concibe la manifestación de Dios en el alma en cuatro niveles o moradas representados simbólicamente por la bebida. El cuarto y último grado es para él, como para S. Bernardo, precisamente el de la embriaguez espiritual. Tanto Ibn-Arabí como San Bernardo deben tener en común antecedentes, el lenguaje místico vinario que los sufíes codificaron por lo menos desde el S. VII*<sup>370</sup>. Así pues San Bernardo remite a Miguel a la mística por dos caminos: por el rostro de

<sup>366</sup> Ibidem, 565

<sup>367</sup> Ibidem, 193

<sup>368</sup> Ibidem, 193

<sup>369</sup> Ibidem, 194

<sup>370</sup> L. López-Baralt, **op. cit.**, pág. 344

la imagen que de él se representa y por su historia mística que, como la suya, está unida a la de Ibn Arabí; de este último aspecto no se nos dice nada, explícitamente, en el texto. La figura de San Bernardo tiene una fuerte carga connotativa:

por contraste El Ribalta del Prado, tan admirado por Luis. En éste es Cristo el que sostiene, San Bernardo el que desfallece. Sin duda, el pintor copió a un hombre en brazos de mujer...Un hombre ya declinante en una mujer con brío. Así puso en el rostro de Cristo una satisfactoria conmiseración: es el instante de empezar a separarse los cuerpos tras el desfallecimiento en el éxtasis.<sup>371</sup>

En el San Sebastián, en el San Bernardo, de algún modo el protagonista delata la misma necesidad de mezclar el éxtasis sensual con el religioso. Se trata de establecer la unión más íntima entre el sujeto adorante y el objeto adorado, de obligar al absoluto, lo infinito o lo eterno, a encarnarse en una figura humana -en ocasiones demasiado humana- que pueda no sólo inspirar amor, sino responder al amor. Miguel asocia la expresión de esas imágenes religiosas a otra imagen que se repite en la novela, la del chino empalado:

La misma voluptuosidad que en la fotografía del chino empalado en el libro editado por Eric Losfeld con textos de Georges Bataille."<sup>372</sup>

La fotografía del chino empalado en la que Miguel encuentra la imagen de felicidad en medio del sufrimiento es clave. De alguna manera parece que el autor busca formas y modelos de sublimar el sufrimiento. Busca actitudes ante el sufrimiento. Quiere vivirlo como una posibilidad de realización y no como un pozo en el que uno se hunde. Cuando el dolor es grande el cuerpo se defiende, no quiere ser arrollado por el dolor pero difícilmente se puede situar ante él. Él es dolor.

Miguel recuerda su historia pasada y una de sus memorias en concreto es la relación que se estableció en su juventud entre su tía Magda y él. Este tipo de relación tiene una tradición dentro de la cultura y que él expresa. Miguel quiere situar todo lo que le ocurre dentro de la cultura, seguramente por distintos motivos: para dar más fuerza a aquello que vive o ha vivido o para situarlo dentro de la corriente de la cultura, de la historia humana. Las referencias transforman su historia personal en historia colectiva:

¿Qué imagen retengo: mi memoria sentimental o el famoso dibujo erótico de Egon Schiele "Tía y sobrino"?<sup>373</sup>

Para algunos autores la cultura es fundamental, pues fue lo que en su día se proyectó en el tiempo como fe en el progreso, pero en realidad no es sino un esfuerzo extratemporal por aproximar al hombre a su imagen ideal: el esfuerzo por la humanización del hombre.

Dentro de la cultura hay que destacar la importancia de la música en la vida de Miguel. Es evidente que no sólo Miguelito, su hijo, es músico compositor sino que el protagonista de "Papeles de Miguel" tiene muchos conocimientos musicales y hace gala de ello. Esos conocimientos forman parte de un mundo íntimo y personal. Así al recordar alguna de sus experiencias las sitúa muy relacionadas con la música:

¡Ay, ahora llega ese pasaje celeste, el inefable desfallecimiento en el Adagio del Quinteto en Do Mayor de Schubert, Opus 163!...Tía Magda lo notó al encenderse las luces y dejó de aplaudir para oprimir mi mano. Éxtasis: nuestras manos al unirse se aislaban entre todas las demás palmoteando. Ella y yo a solas

---

<sup>371</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 565

<sup>372</sup> *Ibidem*, 194

<sup>373</sup> *Ibidem*, 197

en el teatro lleno.<sup>374</sup>

Lo que Miguel sintió escuchando el inefable desfallecimiento en el Adagio del Quinteto en Do Mayor de Schubert es una experiencia que la relaciona con la imagen del cuadro de San Bernardo. Una música y una pintura en concreto le sirven para manifestar su estado de ánimo más profundo y en cierto modo inefable, ya que ni las palabras dicen lo suficiente, ni la música por si sola, ni la imagen, sólo con todas ellas siente que puede llegar a comunicar algo que vive en lo más hondo:

el inefable desfallecimiento en el Adagio del Quinteto en Do Mayor de Schubert, Opus 163...Versión sonora del San Bernardo de Ribalta, muriéndose de gozo sobre la carne de Cristo en el cuadro del Padro."<sup>375</sup>

Hay que señalar que en el arte no hay progreso; hay cambios, alteraciones que provienen no sólo de la sensibilidad de cada artista sino también de la metafísica explícita o tácita de la época y de su cultura; de ahí que distintas formas de arte del pasado le sirvan para expresar su experiencia presente que Miguel convierte en literatura. La música le asiste como alivio en los momentos de tristeza y para expresar con mayor intensidad el momento que vive y que desea vivir:

Para decírtelo de nuevo con la más alta música: "Es muss sein". Ha de cumplirse.<sup>376</sup>

Miguel introduce el tema de la música, que aparece en toda la obra, a través de Miguelito y de Pablo. También Miguel es aficionado, pero su gusto le viene a través del hijo. La música es un *leitmotiv*, un motivo recurrente que va apareciendo a lo largo de la obra y por distintas razones:

Pero prefiero jugar con Scarlatti..."El secreto del estilo, papá. Recuérdalo: Chopin preparaba sus conciertos repitiendo música de Bach". Otro día completó el tema: "Por eso me gusta Magritte."<sup>377</sup>

La música le despertó de la amnesia que le produjo el dolor por la muerte de Miguelito. Ello significa su gran poder y la fuerza que tiene en su vida, por formar parte del mundo afectivo que se construyó ya en la infancia:

Extasiada con la sonata de Mozart; el "minuetto" preferido por Miguelito cuya audición me arrancó de la amnesia tras su muerte."<sup>378</sup>

En "Papeles de Miguel" el protagonista también utiliza los mitos, como expresión de conflictos elementales y también de ideas filosóficas o morales. Los mitos se expresan en el arte, en la literatura mostrándose a través de ellos los principios morales, sobre todo, tienen tal poder arquetipal que constituyen puntos de referencia obligados para la humanidad. Probablemente todos los mitos arcaicos que ahora se nos presentan en su incorrupta verdad, hayan sido en su origen truco y poder tecnocrático y arcano, acumulado por el poder. Los siglos eliminan el poder de modo que sólo queda el relato -mythos- de su misterio puro y auténtico que no persigue fines secundarios y que sólo quiere contar.

---

<sup>374</sup> Ibidem, 192

<sup>375</sup> Ibidem, 192

<sup>376</sup> Ibidem, 277

<sup>377</sup> Ibidem, 488

<sup>378</sup> Ibidem, 592

Ciertas ficciones, como los sueños, los mitos y los delirios, son resistentes a la lógica. El mito de Tántalo es importante en **Octubre, Octubre**; aparece en "Octubre, Octubre" y también lo encontramos en "Papeles de Miguel":

¿Había reencarnado Hannah para condenarme a Tántalo? ¿Para entreabrirme la puerta de Paraíso y cerrarla después contra mis ojos?<sup>379</sup>

En ese mito se plantea de alguna manera lo ilógico del dolor cuando proviene de una situación que aún no se ha disfrutado. Los mitos nos trasladan a un tiempo primitivo. Miguel recurre a los mitos, a la pintura y a la escultura; de alguna forma busca también una protección y explicación a su mundo personal. En literatura es bastante raro encontrar la imagen del placer saboreado tal cual, sin que intervengan, para tranquilizar al lector y poner a resguardo al autor, una moral postiza ejemplificada en los mitos.

No podemos definir a Miguel como un hombre adaptado a su sociedad, a su cultura; por el contrario, parece que la sociedad y la cultura se adaptan a las necesidades de él. Miguel no es el hombre que ha cambiado parte de sus probabilidades de felicidad por cierto grado de seguridad. Desea ir más allá.

Todo lo humano resulta dialógico en el pensamiento de Bajtín. *La conciencia es limítrofe porque también la cultura, su fuente, lo es. No se debe imaginar la cultura como un espacio con fronteras. Tampoco hay "territorio interno" en la cultura, también ella se ubica en los límites, "vive esencialmente sobre fronteras"*<sup>380</sup>. La cultura no es un compartimiento cerrado, sino que existe en relación con la que la precedió, con las anticipaciones de la que vendrá, con las distintas configuraciones que coexisten en una época dada y que se influyen mutuamente. Y en el cuerpo mismo de una cultura particular, las diferentes formas culturales (el arte, la ciencia, la religión), a su vez se interalimentan entre sí, en la misma forma dialógica que los enunciados.

En "Papeles de Miguel" lo exterior y lo interior, lo singular y lo plural, lo común y lo íntimo, el objeto y su imagen, se citan en la expresión artística y con ella se explica. Lo importante, sin embargo, y Miguel lo sabe, no es fabular algo supuesto y radicalmente nuevo, en tanto la novedad no existe, sino "asimilar todo lo valioso de la anterior evolución y elaborarlo críticamente". Miguel pretende llevar la cultura a una nueva frontera.

### II.3.4. Símbolos

En "Papeles de Miguel", los símbolos aparecen como manifestación de lo personal, rompen el espacio y el tiempo y remiten a lo espiritual y a lo trascendente. Los símbolos están cargados de emociones, de ideales y vida. Fundamentan e intensifican lo religioso. En un texto en que se nos intenta comunicar una experiencia mística, el valor religioso de los signos es importante.

Para la experiencia mística el único lenguaje posible es el de los símbolos. Los fenómenos místicos pueden ser experimentados, pero no conceptualizados. Si las palabras corresponden a conceptos, no habrá lenguaje donde no haya conceptos. Parece que la experiencia mística no puede ser aprehendida por medio de conceptos, porque es unitaria y los conceptos versan sobre lo múltiple. Es evidente que el lenguaje místico no es descriptivo porque la experiencia mística es totalmente indescriptible. Es un lenguaje simbólico, sugestión del "no se qué" de la experiencia mística. El sufí Ibn al-Arabí lo circunscribe a la

---

<sup>379</sup> Ibidem, 414

<sup>380</sup> Bajtín y Vigotski, **La organización semiótica de la conciencia**, Anthropos, Barcelona, 1993, pág. 31

competencia de los iniciados: *Los místicos no pueden comunicar sus sentimientos a otros hombres; sólo pueden sugerirlos simbólicamente a quienes han comenzado a experimentarlos.*<sup>381</sup> Es la opinión de San Juan de la Cruz en el Prólogo al "Cántico".

El símbolo sirve de medio interpretativo de la experiencia mística; el místico lo concibe en función de ella. Miguel se vale del símbolo místico para dar una visión de la actividad mística, que es espiritual, en la pantalla de lo sensible. La correspondencia, sin embargo, no es perfecta porque el símbolo no acapara la significación plena de la intuición mística. Por eso se reproduce en nuevas imágenes, a veces intraducibles, como la "noche" de San Juan de la Cruz, que se convierte en "luz", "llama", "lámparas de fuego". Podría definirse el simbolismo místico en general diciendo que es una intuición de la experiencia de Dios renovada por medio de imágenes, que revelan cada vez más y más la riqueza de su contenido sin agotarlo nunca. La mente del místico va siempre de lo superior a lo inferior, de la intuición a la imagen.

Siguiendo el pensamiento de Cilveti hay que consignar el carácter "arquetípico" de este simbolismo: *el hecho de que "el sentido espiritual" y "los sentidos espirituales", el "progreso" del alma y la "unión" del alma con Dios revisten anhelos subconscientes colectivos, repetidos en todas las tradiciones, religiones y culturas en varias formas, lo cual no quiere decir que los arquetipos psicológicos basten para dar cuenta de la experiencia mística, sino que revelan una disposición natural para recibir la influencia religiosa que da cuenta de la vida mística.*<sup>382</sup>

En el contexto de la psicología de Jung este simbolismo vendría a ser la representación de una actitud psíquica original: el esfuerzo por pasar del caos al orden, de la tiniebla a la luz, del pecado a la gracia.

Podemos describir los símbolos según distintos puntos de referencia, fijarnos en los sentidos. El olfato y el gusto expresan el lado deleitable de la experiencia mística. Vista: la vista espiritual se define por relación a la luz, que es la causa, el medio y el objeto de la visión. Oído: percibe la palabra de Dios o su mensaje en las criaturas. Para los sufíes el oído espiritual escucha las voces celestes. La creación entera es una alabanza a Dios, por lo cual el sufi percibe la voz de Dios en todas las cosas, especialmente en la música y la danza. Tacto: es el sentido de los "toques espirituales". En cierto modo los cinco sentidos espirituales pueden reducirse al tacto, puesto que toda clase de experiencia es como una especie de tacto. Poco frecuentes en los comienzos de la vida espiritual, los toques aumentan en duración e intensidad con el progreso de aquélla.

Otro punto de vista es el desarrollo. El simbolismo de desarrollo sugiere la intuición que el místico tiene de la vida espiritual como progreso a través de las etapas de purificación, iluminación y unión. El centro de reposo es la unión, meta del camino, el cual representa dos formas. Unas veces reviste la forma de transparente alegoría cósmica, un viaje. La segunda forma del simbolismo de desarrollo es el romance interior, del secreto drama de amor entre el Amante y el Amado. El "juego" de amor, la "caza", las "heridas", las "huídas" súbitas, las "ausencias", la "pena" de los amantes y finalmente, el reposo en los "brazos" del Amado, son notas comunes del lenguaje del peregrino en la mística universal.

El simbolismo de unión representa la culminación del simbolismo místico porque la experiencia de unión es la etapa última de la vida espiritual. Como la unión es de amor entre personas (hombre-Dios), el simbolismo de unión se vale de toda la gama del amor personal: paternidad, fraternidad, amistad. El simbolismo puede abarcar todas las relaciones familiares. A éstos se añaden otros símbolos de amor reverencial, como Rey y Su Majestad, tan usados por los cabalistas. El simbolismo del amor matrimonial es el más apropiado. Y como la unión

---

<sup>381</sup> Citado por Cilveti, **op. cit.**, pág. 53

<sup>382</sup> Ibidem, 55

constituye el término de la vida espiritual, es natural que algunos místicos contemplen todas las etapas de la vida mística en la perspectiva del matrimonio.

Los símbolos y su evolución en "Papeles de Miguel" sirven para señalar las distintas etapas del proceso espiritual que vive Miguel. Éste nos explica una vivencia mística a través de un viaje exterior e interior que va del pasado al presente y viceversa y por medio de los sentimientos que se despiertan en un drama de amor.

El dolor que produce el abandono de la amada se simboliza con la saeta. Ese sufrimiento forma parte de la primera etapa mística: período purificativo en el que Miguel se siente abandonado. Él es dolor, vive con la saeta clavada y es la saeta. Se dirige al Absoluto, a Nerissa:

Y yo lenta saeta; paso a paso, pero certera. Al Absoluto.<sup>383</sup>

Él es el arquero, el blanco y la saeta que es la vida, lanzada irreversiblemente y destinada a caer cuando la fuerza de la gravedad prevalece sobre su impulso, y también es la muerte que alcanza a la vida en plena carrera:

Arquero soy de mí; soy mi saeta a punto de volar, mi propio blanco.<sup>384</sup>

La palabra saeta le sirve para dar cuenta de distintas vivencias. A veces simboliza todo su cuerpo y su vida, es una vivencia total, y otras en cambio se refiere a dolores concretos, de ahí que hable de distintas saetas:

Tú esperabas el estremecimiento que sólo comunica el traspasado por todas las saetas.<sup>385</sup>

Hay que señalar que en Miguel se producen los dos enfoques que tiene la mística y que señala a través de la saeta. Por una parte, en el comienzo de la vía mística, Miguel va al encuentro del Absoluto que considera está fuera de él, y al final del proceso místico la saeta se dirige a él. En Miguel también está el Absoluto. De este modo expresa las dos formas de mística: la franciscana y la de San Agustín. Así pues, Miguel hace referencia, en un comienzo, a una experiencia de extroversión, como dice Cilveti, y más tarde a una de introversión.

Otros símbolos que están en relación con la saeta son el rayo y el venablo. En "Papeles de Miguel" la muerte es un rayo:

Triple rayo abatidor del avión, el que sumergió a mi hijo en el Cantábrico no muy lejos de mi padre. Consuelo de saberles próximos, comunicados por las ondas, unidos en las profundidades.<sup>386</sup>

El sufrimiento, que experimenta Miguel en su proceso místico a lo largo de la novela, se describe a través de los cambios de propiedad de cierto número de símbolos dotados de ciertos poderes, que expresan su vivencia. El dolor se simboliza por la saeta, el rayo y el venablo. La tentación, la envidia, la impotencia son también venablos:

Aquella cena fue para mí el venablo en el costado de Juliano el Grande, mal llamado el Apóstata. Me lo clavó aquella joven sirena, Chantal<sup>387</sup>

<sup>383</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 43

<sup>384</sup> *Ibidem*, 623

<sup>385</sup> *Ibidem*, 624

<sup>386</sup> *Ibidem*, 147

<sup>387</sup> *Ibidem*, 77

El mundo simbólico es un reino intermedio entre los conceptos y los cuerpos físicos. J.E. Cirlot<sup>388</sup> nos dice que la vida de los símbolos hay que contemplarla a través de enfoques culturales diversos y a través de distintos tiempos. Pero hemos de constatar que la lengua simbólica obedece a categorías que no son el espacio y el tiempo sino la intensidad y la asociación. El que se asombre de que un símbolo formal pueda no sólo permanecer vivo durante milenios, sino también retornar a la vida después de una interrupción de miles de años, debería recordar que el poder del mundo espiritual, del que forma parte el símbolo, es eterno.

Hay en la experiencia mística la idea del Cosmos vivo, en regeneración continua, como símbolo de la vida en evolución perpetua, en ascensión hacia el cielo. El Cosmos evoca todo el simbolismo de la verticalidad. Por otro lado sirve también para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y renacimiento. Las hojas también evocan un ciclo, el de los árboles que cada año se desnudan y se recubren de hojas:

Pero, sobre todo, la noche: las capas de sucesivos infinitos constituyendo el cielo estrellado, llegando hasta nosotros, atravesando nuestro planeta, repitiéndose desde el nadir hasta el cenit. En este océano innumerable, ¿dónde se está?<sup>389</sup>

A lo largo del texto el protagonista edifica un mundo universal construido con elementos naturales y primarios, que se remontan al origen de la creación y que con su verticalidad: luna y paloma, más tarde demuestran el interés por superar la vida material y enlazan con otra superior, libre de angustias y que puede dar la paz. Hay en el texto una elaboración de los símbolos; en un principio aparece el objeto en su valor real: la luna y la paloma y más tarde se convierten en símbolos abstractos ampliando el concepto.

En relación con el rayo, el venablo y la saeta que dan dolor, hay otro símbolo: la paloma. Ésta significa la amada y su abandono es la causa del dolor. La paloma como símbolo apunta hacia arriba. Indica superación de lo material. L.Lopez -Baralt comenta que:

"Paloma" es un vocablo de enorme riqueza semántica y alegórica para ya un lector contemporáneo de San Juan de la Cruz. San Juan repite la conocida equivalencia "paloma"= "alma" que, entre tantos otros espirituales, utiliza santa Teresa: "...pedir alas de paloma! Entiendase claro, es vuelo que da el espíritu, para levantarse de todo lo criado, y de sí mismo el primero; mas es vuelo suave, es vuelo deleitoso, vuelo sin ruido." Pero legítimamente podrían aflorar a la mente de ese hipotético lector renacentista otros sentidos, ya modificados, por ejemplo en los Bestiarios medievales. En Guillermo de Normandía tenemos diversos significados para "la paloma". No sólo es el "alma hecha a imagen de Dios", sino que también representa al Espíritu Santo...Se la asocia también a la simplicidad que se exige del cristiano;...Los egipcios según Guillermo de Normandía, toman la paloma como ejemplo de viuda que no adquiere segundo marido; la asocian también a un árbol de la India donde se posan y del cual las ahuyenta un dragón: el árbol es Dios; la fruta, Cristo.<sup>390</sup>

En "Papeles de Miguel" la paloma es la amada. En el comienzo de la novela el personaje principal nos da una descripción realista de una paloma. Pero hay que señalar que, aunque la descripción es real, la paloma se identifica ya con Nerissa, la amada, y con todo lo que hace referencia a un proceso místico. La paloma es la presencia de la amada, mensajera que le dirigirá al Absoluto: la zarza ardiente.

La paloma esperándome en el alféizar; Nerissa llegada antes para seguir acompañándome. Su negra

---

<sup>388</sup> J.E. Cirlot, **Diccionario de símbolos**, Labor, Barcelona, 1991, pág. 10

<sup>389</sup> J.L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 414

<sup>390</sup> L. López-Baralt, **op. cit.**, pág. 62

pupila cercada de rojo, anillo como sangre coagulada, diana donde hacen blanco las cosas. Donde fui acogido hasta penetrar en la cabecita gris graciosamente agitada a un lado y a otro. Me acerqué y no se inmutó, ni siquiera cuando abrí. Iba y venía a pasitos; me dedicó unos arrullos. Echó a volar por fin. Volverá. Tu mensaje Nerissa; enviándome tu ave para acompañarme hacia el Árbol Ardiente.<sup>391</sup>

En la paloma, como en muchos objetos que aparecen en el texto, hay una tensión comunicante. Hay una posesión del objeto a nivel de símbolo, pero no lo transforma totalmente en símbolo. Miguel, al convertir un objeto o ser en símbolo, tiende a facilitar el sentimiento de misterio y nos liga con el mundo espiritual. Integra el objeto a un mundo superior, un universo personal que recorre toda la obra que sin esta integración carecería de sentido y no nos abocaría a lo trascendente. En este texto no podemos confundir el núcleo simbólico de la paloma, o la transitoria función simbólica en un momento dado con la totalidad de este ser como realidad en el mundo. Hay elementos que, desde el comienzo, se utilizan con valor expreso simbólico y otros que van adquiriendo el valor de símbolo a lo largo de la obra, debido a la relevancia que le da el personaje en su mundo afectivo y en relación con el universo creado por el autor.

Así pues, la consecución de un estadio de vida superior lo expresa por la presencia de un elemento alado, connotativo de liberación. La paloma es un *leitmotiv* de la ficción sometida a una evolución, y al final objeto de una mitificación. Hay a lo largo de **Octubre**, **Octubre** una búsqueda, por parte del místico de signos externos que indiquen la presencia de Nerissa.

¡Mírala, tu respuesta y tu promesa: tu paloma se posa en mi ventana!<sup>392</sup>

La paloma desde el comienzo del proceso es mensajera. Habla de la presencia de la ausencia. De lo que no se ve. La palabra paloma une la huella visible con la cosa invisible, con la cosa ausente, con la cosa deseada o temida, como un frágil puente improvisado, tendido sobre el vacío. El uso justo del lenguaje es el que permite acercarse a las cosas presentes o ausentes con discreción, con atención y con cautela, con el respeto hacia aquello que las cosas presentes o ausentes comunican sin palabras. En el período purificativo la paloma es constante en su presencia, une los días pasados con el presente. Concretamente la mirada de la paloma es una forma de notar su presencia y la de Nerissa. La presencia y ausencia de la paloma indica el momento en que se encuentra en su proceso místico. De algún modo lo pronostica:

La paloma no ha vuelto. ¿En qué desierto me adentré?<sup>393</sup>

Paloma como hemos señalado anteriormente es un vocablo de enorme riqueza semántica y alegórica. San Juan concibe al alma como "pájaro solitario"...su pájaro es "solitario" y no sufre "compañía de otra criatura"... el pájaro simbólico de Rumí vuela alejándose de todo lo material y perecedero, el de S.Juan "ha de subir sobre todas las cosas transitorias". Miguel en la sequedad del período iluminativo hasta la paloma mensajera de Nerissa ha desaparecido:

"¡Si al menos retornara la paloma..." Más compasión tenía el cuervo del ermitaño. ¿Estoy abandonado? ¿Eras la mensajera de Nerissa? ¿Cómo me veía tu ojo impasible? ¿Qué versión daba de mí tu nervio

---

<sup>391</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 74

<sup>392</sup> *Ibidem*, 83

<sup>393</sup> *Ibidem*, 111



óptico, tu cerebro?"<sup>394</sup>

Si Nerissa es su maestro, la no presencia de la paloma le hace sentir perdido porque el deseo de la amada es grande. Su abandono le produjo dolor y este lo simbolizó en las saetas; ahora cree encontrar a la amada en la paloma, su mensajera, pero su presencia no es constante. La desaparición de la paloma aumenta su pena y el sentimiento de encontrarse sin rumbo:

Y ando errante sin maestro. Necesito la paloma, tu mensaje, Nerissa.<sup>395</sup>

En el universo simbólico de Miguel los símbolos representan las distintas etapas de su proceso espiritual. A veces sus significados no se combinan ni se relacionan entre sí, otras en cambio los símbolos se refuerzan entre sí y dan lugar a significados más complejos, ponen más en evidencia el drama. La presencia y ausencia de la paloma pone de manifiesto el momento espiritual por el que atraviesa. Como todo místico siempre espera que la amada aparezca y ve signos de su presencia o de su próxima aparición en situaciones muy diversas. Sus ojos la buscan constantemente, su corazón está lleno de su presencia, de ahí que crea hallar sus huellas incluso en los lugares más extraños:

¡La gotera! ¡Obra Magna del agua! ¡El gato no ha reencarnado en ángel ni en murciélago, sino en paloma! Sus desplegadas alas, mensaje de Nerissa; ¡Esperanza de Ti, tu advenimiento!<sup>396</sup>

Tal como hemos señalado anteriormente, la amada no es la paloma, no hay un proceso de identificación total, sino que la paloma es su mensajera. Tanto los símbolos como los mitos le sirven al autor para expresar la realidad profunda. Sirven al hombre para entenderse y expresarse. En algunos de ellos parece que el autor busca a través de la mitología una unión con el pasado. El pasado con sus mitos aclara, confirma y aprueba el presente. Si en ocasiones pensamos que los mitos y los símbolos le sirven para aclarar y evidenciar su mundo interno, en otras tenemos la sensación de que sirven para enmascarar la realidad. No indican claridad sino que manifiestan complejidad:

Tanto leer Octubre, Octubre y hasta hace poco no he captado su verdadero sentido...¿La ha vencido la paloma (la incomprensión) la sequedad de mi último desierto?<sup>397</sup>

En los distintos espacios físicos e interiores por los que atraviesa Miguel, éste siempre encuentra a Nerissa en la imagen de la paloma. La paloma es un *leitmotiv*, la convierte en un ser angélico y enlaza así con un universo superior celestial. En la literatura los pájaros simbolizan los estados superiores del ser. "El pájaro, símbolo del alma, tiene un papel de intermediario entre la tierra y el cielo", todo va muy unido al hecho que tienen alas y, por lo tanto, pueden volar, elevarse. Al aproximarse la liberación: periodo unitivo, la paloma puebla la novela. Así pues, la evolución de la paloma /pájaro es uno de los elementos en el texto, que partiendo de una realidad concreta, se eleva hacia otra mítica que también nos indica la transformación de otros elementos y del propio protagonista:

Mi retorno a este barrio decisivo; a esta tierra donde tienen raíces desconocidos habitantes de mi morada interior. Por eso me ha guiado aquí Nerissa; así me aguardaba su paloma; traspasando luego el

---

<sup>394</sup> Ibidem, 112

<sup>395</sup> Ibidem, 113

<sup>396</sup> Ibidem, 122

<sup>397</sup> Ibidem, 148

muro sus angélicas alas desplegadas por el agua.<sup>398</sup>

Los símbolos, y en concreto la paloma, tienen una función explicativa y creadora en un sistema de relaciones muy complejas. Su factor dominante es que unen el mundo físico con el metafórico. Este símbolo pone en evidencia estructuras dobles: lo material y lo espiritual, lo natural y lo cultural. La paloma, que simboliza la presencia de Nerissa y que aparece y desaparece en el período iluminativo, es hallada por Miguel bajo formas distintas:

De nuevo la paloma; mi primera visión hoy. En mi techo consolidada por la nieve...ha dotado a la mensajera de Nerissa de unas alas múltiples, como de águila heráldica.<sup>399</sup>

Hemos de señalar que el protagonista utiliza este símbolo haciendo referencia en ocasiones al animal concreto, y en otras a representaciones, como es el caso de la mancha de humedad, y que sólo son apreciadas por Miguel, los demás no las ven:

Miró y no vio.. Los compañeros, inquietos por mí; yo, amparado en la paloma.<sup>400</sup>

Por todo ello hay que reseñar la imaginación como repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de lo que no es, no ha sido ni tal vez será, pero que hubiera podido ser. Recordemos que fuera del hombre, el símbolo no existe, es él quien lo construye y donde se refugia. Todo símbolo no es otra cosa que la proyección de una psicología al mundo exterior. Miguel de algún modo abandona la realidad concreta, la deja a un lado, para elevarse a un mundo superior y universal. El lector debe imaginar visualmente tanto lo que su personaje ve como lo que cree ver, o está soñando o recuerda, o ve representado, o le cuentan, así como debe imaginar el contenido visual de las metáforas de que se sirve el novelista justamente para facilitar esta evocación visual. La presencia de la paloma va evolucionando, adquiere distintas formas. De una realidad viva, la palabra paloma pasa a ser una imagen en la pared y más tarde una realidad que no mantiene ninguna relación objetiva con el objeto que designa la palabra; pero siempre en las distintas manifestaciones tiene el significado de ser la mensajera de la amada:

Primero me enviaste la viva paloma a mi ventana, como la que llevó el olivo al arca; después el águila-paloma dibujada por el agua. Ahora esta mensajera a la que has dado el cuerpo de Chantal<sup>401</sup>

La imaginación aparece como fuente de conocimiento o como identificación con el alma del mundo. Miguel controla, parece, la visión interior, no la sofoca, no fantasea con ella sino que deja que las imágenes cristalicen en una forma bien definida y notable. Recordemos que los símbolos designan la infancia unida al sueño y a la felicidad, se oponen a la edad adulta, y actúan como elementos compensadores, en este caso de la pérdida.

En su paso del período purificativo al unitivo se produce el encuentro con Isolina. Esta comparte con otros personajes la historia de una orfandad prematura, de un abandono. En un comienzo Miguel para designarla repite el mismo tipo de palabra-símbolo, paloma, que ha utilizado con Nerissa y en "Octubre, Octubre" con Jimena, pero la extensión del significado de este símbolo aquí es más limitada. En principio se refiere sólo a las mujeres "buenas", para él esas apuntan a la levedad: son palomas.

---

<sup>398</sup> Ibidem, 191

<sup>399</sup> Ibidem, 184

<sup>400</sup> Ibidem, 186

<sup>401</sup> Ibidem, 272

un palomar desnudo para una paloma prodigiosa.<sup>402</sup>

La simbolización cuaja en la mitificación. Las palomas pueden ser también un símbolo de ambigüedad por el hecho de representar a la vez sumisión y toma de conciencia.

En relación con la paloma otro símbolo es la luna, que tiene distintos significados en la literatura. Apunta también a la levedad. Es evidente que Miguel no desea el poder, sabe que hacen falta demasiadas ilusiones para desearlo y demasiada voluntad para desear la gloria. Es un personaje que desea sustraerse de la fuerza de la gravedad. Busca la levedad como reacción al peso del vivir. Siente el insostenible peso del vivir y da a la felicidad inalcanzable imágenes de levedad, como la luna.

La luna tiene siempre el poder de transmitir la sensación de levedad, de suspensión, de silencioso y calmo encanto. Italo Calvino<sup>403</sup> señala que el nexo entre levitación deseada y privación padecida es una constante antropológica. Este dispositivo antropológico es lo que la literatura perpetúa. La privación padecida que se transforma en levedad y permite volar al reino donde toda carencia será mágicamente satisfecha. La presencia de la luna a lo largo de "Octubre, Octubre" y en "Papeles de Miguel" significa este deseo de levitación.

Con la luna el protagonista nos remite al tema de la noche que forma parte de todo el mundo místico en general. En la noche, en la oscuridad se produce la revelación y el encuentro, también la desolación, todo en la noche. La luna anuncia lo que ocurrirá, ilumina la noche. Ella siempre está antes para que el hombre pueda ver:

La luna...rasgaba con luminosas pinceladas las oscuras aguas en éxtasis.<sup>404</sup>

En general, la experiencia místico-religiosa de Miguel está muy relacionada con una vivencia especial de la naturaleza. La escisión que a menudo se hace entre naturaleza y cultura produce siempre malestar en esta última. Por ello la experiencia interior que vive el protagonista, aunque tiene mucha relación con la cultura como guía, se engarza con la naturaleza como muestra de autenticidad.

Hoy flota desangrada, transparente, irreal. Agujero en la noche para revelar la eternidad del Muro Blanco, más allá de todo lo visible. La Luz Absoluta habitando la tiniebla.<sup>405</sup>

La presencia de la luna en la vida de los hombres es una realidad natural, que subraya el protagonista. Algunos de sus encuentros amorosos en el pasado están enmarcados por la luna. En algunas ocasiones servirá para cubrir la desnudez, en concreto de Hannah, y esconder la transgresión, aquella vez, en Issogne.

La luna además de ser una realidad viva, se convierte en símbolo de las distintas experiencias interiores, que Miguel vive en el proceso místico, por ello adquiere distintas características: es el Amigo.

Y la luna:...No es una enorme roca muerta rodando por el espacio, sino el Amigo tan fiel al Amado que llega a hacerse luz de Él. Por eso derrama emoción en cuentos la miramos, guía nuestros pasos, despierta a los insectos nocturnos, a las aves de las sombras, al ímpetu de la marea. Rodar muerto y vacío es la vía para arder al fin.<sup>406</sup>

---

<sup>402</sup> Ibidem, 267

<sup>403</sup> I. Calvino, Seis propuestas para el próximo Milenio, Siruela, Madrid, 1989.

<sup>404</sup> J. L. Sampedro, *op.cit.*, 1982, pág. 383

<sup>405</sup> Ibidem, 121

<sup>406</sup> Ibidem, 347

El protagonista busca signos de su estado interior en el exterior, en el mundo real y natural que le rodea, y los halla en concreto en la luna. A la vez, como hemos visto anteriormente, que los busca y encuentra en la cultura: en la literatura mística y la literatura en general.

Al mudarme aquí me contrarió la orientación a poniente de la ventanita. Me negaba las lunas emergentes. Ahora las prefiero así, declinantes como yo.<sup>407</sup>

El místico establece una relación entre la luna y la muerte y el vacío, experiencias muy importantes a lo largo de sus etapas místicas. La muerte y la separación son las grandes heridas de Miguel. Así en el período iluminativo la luna le sirve para enriquecer la expresión de su mundo interior, de ahí que adquiriera características que no tenía hasta ahora. En esta fase ya será signo de reencarnación:

la luna, afiladísimo creciente apareciendo la segunda noche. ¡Cómo se la comprende como diosa para los hijos del desierto! No hiere los ojos, no endurece el mundo como el día, sino que lo baña de misterio iluminado. Y además ¡vive! Nace, crece, madura en la perfección del círculo y, desnudándose poco a poco, muere. Para reencarnarse en infinito ciclo.<sup>408</sup>

En la última etapa de su experiencia interior, en el período unitivo, aparece la presencia de Nerissa dentro de un paisaje iluminado por la luna. El protagonista además hace hincapié en el valor de la luna en las distintas culturas. Va de lo natural a lo cultural, y con ello de una experiencia individual a una colectiva:

Estaba yo absorto ante el astro doble como un hacha cretense. Dios viril en Egipto, en Sumer, en la India. Había transfigurado la llanura en una irrealidad llena de fuerza...Recordé a Ibn Arabí en Tunez...Oí una música silenciosa flotando en aquel aire de Anunciación. Sobrecogido y ansioso retrocedí hasta apoyar mi espalda en la Kaaba: entonces te vi aparecer...El aire adensándose poco a poco sobre la proa... Tu figura...No hay palabras...<sup>409</sup>

Miguel, por sus estudios, tiene amplios conocimientos y, como en otros casos, no se conforma con darnos a conocer un hecho, un concepto, o un objeto sino que esos conocimientos le dan pie para ofrecernos una visión lo más amplia posible de la realidad ya sea interna o externa, haga referencia a la cultura o a la naturaleza, y esta realidad se lee desde un punto de vista sincrónico o bien desde un punto de vista histórico-evolutivo. Por eso al hablar de la luna no se ciñe a lo que ve o siente, sino que quiere expresar todo lo que significó en distintas culturas:

La luna seguía encendida, dueña de su luz, reina del cielo. Como en el más viejo Oriente, donde la luna es dios...Y en los textos paleocaneos sobre arcilla el poderoso Dios-Luna regía el cielo y los mares y el celo de la hembra.<sup>410</sup>

En **Octubre, Octubre** la luna, en la relación de Ágata y de Luis, va adquiriendo distintos matices, según los sentimientos de los personajes. Al igual sucederá respecto a Miguel y todo ello se emmarcará en la cultura. No hay que olvidar que Miguel ha leído a Freud y a Jung:

---

<sup>407</sup> Ibidem, 121

<sup>408</sup> Ibidem, 376

<sup>409</sup> Ibidem, 350

<sup>410</sup> Ibidem, 307

Para Jung, la luna de ese sueño, principio femenino, revela que la trinidad no es un modo exclusivamente "masculino", como pretende el cristianismo. Jung olvida que la luna no tiene por qué ser femenino, pero acierta. Si Dios no trascendiera el sexo -dualidad al fin-, habría de ser andrógino.<sup>411</sup>

La saeta apuntaba al dolor, a la separación, al abandono; la paloma y la luna a la levedad, al encuentro con la amada, es una forma de sustraerse del dolor. En contraposición a la levedad, el personaje nos sugiere el símbolo de la caverna. Miguel sitúa en Estambul el comienzo de su historia mística. Aquel viaje hizo posible una nueva forma de ser. El espacio exterior de Estambul le lleva a la mezquita, un mundo oculto. La mezquita se convierte en caverna y hace alusión a un espacio interior, escondido e íntimo. La caverna siempre es un espacio necesario para la transfiguración:

Caverna mística de la Suleimanye, cielo interior para el vuelo de espíritus en llamas...El arquitecto de Solimán el Grande abarcó el vacío para amparar nuestro propio vaciamiento.<sup>412</sup>

En el mundo árabe penetra el protagonista a través de la obra de un hombre: Ramon Llull y por el viaje a una ciudad: Estambul. Estambul es el comienzo de su opción por la mística, es la ciudad de la reencarnación. Ésta da a los personajes la posibilidad de soñar, de que podrán vivir lo que no se han atrevido a vivir o no han podido y lo deseaban. El tema de la reencarnación y el eunuco es común en Miguel y Luis. Así Luis desarrollará el tema del amor imposible en otra vida pasada: era un eunuco. Miguel desarrollará el tema del amor imposible en el presente a través de la mística:

En la inmensa caverna alfombrada, entre la sensual caligrafía coránica, empecé a ser el amador de Nerissa antes de encontrarla. En Estambul era posible la reencarnación de Hannah en Nerissa; como también el eunuco inmolando su sexo por amor (otro Orígenes) y que por amor lloró el haberlo perdido, y decidió reconquistarlo en otra vida.<sup>413</sup>

El símbolo de la caverna en el pasado, en la memoria, se representa con la mesa camilla y con la cama renacentista. La caverna se opone a la levedad. Apunta hacia abajo. Es lugar de transformación. Es en la caverna, en la oscuridad, en lo escondido, en el lugar que está fuera del alcance de la mirada de los otros donde se encuentra la verdad. Recordemos que la caverna es un espacio que forma parte también de "**Cántico**":

¡La mesa camilla! ¡Ardiente espacio condensado bajo su falda! En el centro, el fuego...encendido montón de rubíes, era ya digno del "sancta sanctorum" y le envolvía la falda circular del templo, guardadora del fuego como las cortinas de la cama renacentista en la Novela I.<sup>414</sup>

La caverna será la mezquita en el presente, en su pasado lo fue la mesa camilla de tía Magda. Miguel percibe ese símbolo en el presente y en el pasado. Luis, protagonista de "Octubre, Octubre", también compartirá este símbolo y lo extenderá al antro ambulante del paso sevillano:

El plano de la mesa separaba el doméstico mundo superior de la sagrada caverna misteriosa. Como el antro ambulante del paso sevillano de Semana Santa donde Luis empezó a descubrir su verdadero ser.<sup>415</sup>

---

<sup>411</sup> Ibidem, 521

<sup>412</sup> Ibidem, 118

<sup>413</sup> Ibidem, 47

<sup>414</sup> Ibidem, 78

<sup>415</sup> Ibidem, 79

Otra imagen de la caverna podemos verla representada en la cama renacentista de la primera novela que escribió Miguel. A menudo habla del tálamo que aparecía en su Novela I. En las ficciones creadas por Miguel nos encontramos pues con otras dos cavernas, una cama renacentista y un paso de Semana Santa:

"Oscuro resplandor": una cama centro del mundo. ¡Pobre palabra -cama- para tal escenario, trono, campo de batalla! Tálamo y túmulo, altar y piedra de sacrificio. De tan ancha, con sus columnas renacimiento y dosel, resultaba cúbica. Como la Ka'aba, pero de sangre y no negra, con el damasco que la cerraba. Jaula y alambique, templo y cárcel, crisol para Luis y Ágata. Homunúnculos en redoma de nigromante, dando de sí el licor de la vida en la pira de sus propias llamas...<sup>416</sup>

Desde el momento en que un símbolo aparece en una narración, se carga de una fuerza especial, se convierte en algo como el polo de un campo magnético, un nudo en una red de relaciones invisibles. Eso no sucede sólo con los símbolos sino también con los objetos. La mesa camilla se convierte en símbolo y que aparece al comienzo de "Papeles de Miguel" y también al final, cerrando y alimentando el mundo interior. Al término de la última etapa del proceso místico, en el período unitivo, Miguel descubre de nuevo un espacio que convierte en caverna: la mesa camilla de Serafina. Hay una unificación del presente y el pasado que se representa también en una unión de símbolos:

Al fin todos en torno a la camilla. ¡Asombroso! La caverna, debajo, era un templo; las brasas ardían en un altar. Aventados los tobillos de tía Magda. Y, sin embargo, emanación femenina de esa mujer...¿Es la vestal su hija? ¿O está mi corazón definitivamente purificado?<sup>417</sup>

En contraposición a la paloma y a la luna está: la caverna y el pie. El tema del pie aparece en "Octubre, Octubre" y en "Papeles de Miguel"; en este último texto se convierte incluso en tema de un seminario de antropología. Miguel recupera el tema del pie y lo hace desde el ámbito de la cultura. Si en alguna ocasión este tema es tratado desde un punto de vista sexual, ahora es visto sobre todo desde la cultura. Así pues, se establece una dialéctica a lo largo de la novela: entre naturaleza y cultura:

Hermes, un dios calzado, el pie femenino en China, descalcez en el Islam (y en el Carmelo), la coza de la yegua de Mahoma volcando una urna de agua, la de Pegaso en cambio haciendo nacer la fuente Hipocrene. El sol, pie único en el Rig Veda. Los cojos sagrados, como Mani o Vulcano. Símbolo fálico. En Bizancio, los imperiales borcegués de púrpura.<sup>418</sup>

El simbolismo añade un nuevo valor a un objeto o a una acción, sin atentar por ello contra sus valores propios e inmediatos o "históricos". Al aplicarse a un objeto o acción los convierte en hechos "abiertos". Queda por saber si esas "aberturas" son otros tantos medios de evasión o si, por el contrario constituyen la única posibilidad para acceder a la verdadera realidad del mundo:

Catarina Dolfin-Tron. Pobre y vieja, tras tantos lujos y placeres, se mantenía firme: "Yo no me mato. Y, si caigo, no será de rodillas." Su pie, según Canova, el más perfecto.<sup>419</sup>  
El pie, región de Piscis. Signo de Luis. Tus rodillas Nerissa.

Diel<sup>420</sup> afirma que el símbolo es a la vez vehículo universal y particular. Universal,

---

<sup>416</sup> Ibidem, 46

<sup>417</sup> Ibidem, 519

<sup>418</sup> Ibidem, 114

<sup>419</sup> Ibidem, 114

pues trasciende la historia; particular, por corresponder a una época precisa. El simbolismo es el arte de pensar con imágenes. Tiene un gran valor emocional. Habla del exterior y del interior del hombre. La función simbólica hace su aparición cuando hay una tensión de contrarios.

En "Papeles de Miguel", para expresar la evolución del proceso místico y del proceso humano, Miguel utiliza el símbolo de la puerta. Tendrá distintos significados pero esencialmente es el lugar de paso, de cambio:

El gran símbolo que ya no nos enseñan a percibir ni a interpretar. Puerta: salvación o peligro.<sup>421</sup>

Hace alusión también a los peligros que encierran las puertas y cómo los salvan en otras culturas. En concreto nos habla de la China. Para Mircea Eliade<sup>422</sup> el símbolo tiene la misión de abolir los límites de ese "fragmento" que es el hombre o uno cualquiera de sus motivos, para integrarlo en unidades más amplias: sociedad, cultura, universo:

Por eso tras las redondas de China se alza un muro para atajar a los malos espíritus, que sólo avanzan en línea recta.<sup>423</sup>

La percepción primera del símbolo de la puerta como barrera se enriquece con otros significados. Miguel nos explica cómo este símbolo forma parte de la geografía del hombre, y en concreto de la cultura religiosa:

Alabanza a la Virgen: "Janua coeli". Cada pórtico de catedral, una cosmología, una historia sagrada. Ombligo del rosetón central; Cristo en mandorla como en una vulva.<sup>424</sup>

Nuestro protagonista confiere a las puertas, en su historia personal, un lugar simbólico importante. El simbolismo de un objeto puede ser más o menos explícito, pero existe siempre. En una narración un objeto es siempre mágico. En **Octubre, Octubre** aparecen puertas en los encuentros: con Hannah y también con Nerissa:

Puerta fue el ascensor, Nerissa, en tu advenimiento a mí...Y desde que me cerraste tu puerta, en su quicio me acurruco, mendigo de tu amor.<sup>425</sup>

Los símbolos son utilizados como contraste en relación al tiempo y al espacio tan concretos que aparecen en la novela, y a la vez para ampliar esos conceptos. El protagonista quiere darnos una visión lo más amplia posible de la realidad, y mostrarla en todas sus dimensiones posibles:

Puertas de ciudad antigua a los cuatro puntos cardinales -¡Aosta, con Hannah!-, como en los mandalas.<sup>426</sup>

La puerta no sólo es importante para Miguel sino también para los personajes de "Octubre, Octubre" y el mismo novelista lo dice en "Papeles de Miguel". Es un símbolo lo

---

<sup>420</sup> En el estudio de Cirlot, **Diccionario de los símbolos**, Labor, Barcelona, 1991, pág.145

<sup>421</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 227

<sup>422</sup> M. Eliade, **Imágenes y símbolos**, Taurus, Madrid, 1969, pág.143

<sup>423</sup> J.L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 227

<sup>424</sup> *Ibidem*, 227

<sup>425</sup> *Ibidem*, 227

<sup>426</sup> *Ibidem*, 227

suficientemente clave como para recorrer toda la novela: un *leitmotiv*. La puerta hace alusión al tema de las fronteras y los límites:

Luis acertaba, al reconocer en la plaza de la Ópera el portal de su mundo.<sup>427</sup>

Junto con el símbolo de la puerta aparece el de la frontera, que sirve para indicar su proceso espiritual que pasa por distintas etapas: fronteras. **Desde la frontera** fue el título que escogió el autor para su discurso de entrada a la Real Academia. El tema de la frontera y lo fronterizo está ligado con el de la puerta. Dice el autor: *Mis fronteras son todas trascendibles, como lo es la membrana de la célula, sin cuya permeabilidad no sería posible la vida, que es dar y recibir, intercambio, cruce de barreras.*<sup>428</sup>

Las puertas abiertas sugieren que lo exterior penetra o a la inversa. Los espacios también son puertas para otros espacios: así le ocurre a Aranjuez. Para Miguel la puerta a su mundo es Aranjuez. A través de lo que ha llegado a ser se puede evocar con nostalgia lo que era. La puerta de Jano señala el dentro y el fuera, el presente y el pasado. Así pues, nuestro protagonista utiliza distintos elementos que se convierten en símbolos. Estos símbolos tienen ya una larga tradición literaria:

¿Por qué no he vuelto antes a Aranjuez, por qué ha hecho falta el empujón mítico de la Puerta Sagrada, la Puerta iniciática...? ¿Y acaso no he buscado una puerta en Aranjuez, otro desaguadero de mis aposentos?<sup>429</sup>

La frontera y la puerta están relacionados con el simbolismo del viaje, muy importante en **Octubre, Octubre**. Miguel explica lo que puede significar el viaje: una forma de alejarse más aún de las costumbres y de las máscaras; es despegarse de su piel de crisálida y volar. El viaje, mejor el peregrinar, es necesario para el hombre si quiere evolucionar. Si en la Edad Media el peregrinar era a menudo la acción externa que indicaba una fe, una creencia, y los peregrinos tenían una ciudad que les guiaba como meta y a la cual se dirigían para ser salvados, Miguel también busca la suya. Y la ciudad es una puerta:

¡Balj!, saltó de pronto en mi mente. La ciudad reina, la antigua Bactria. ¡Claro, la cuna de Rumí! Sería la ciudad puerta, la entrada a la caverna donde me quedaría a solas contigo, en absorta contemplación de Ti. Nada más Tú y yo: "todo en el mundo me sobra"<sup>430</sup>

Como hace a menudo el autor, una puerta evoca otras puertas, una ciudad: otras ciudades. La analogía delata siempre una fuerza mítica en acción, la necesidad de reunir lo disperso:

Como Babilonia, "Bab-Ilani" o puerta de los dioses. Como Jerusalén, espejo de la Sión divina y cimentada sobre las subterráneas aguas primigenias.<sup>431</sup>

La caverna apunta hacia abajo: lo interior, la paloma y la luna hacia arriba: la levedad; la puerta y la frontera señalan hacia adelante, el muro hacia atrás. En relación con la puerta y la frontera aparece el muro en blanco:

---

<sup>427</sup> Ibidem, 227

<sup>428</sup> J. L. Sampedro, **Desde la frontera**, Madrid, 1961, pág. 16

<sup>429</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 227

<sup>430</sup> Ibidem, 228

<sup>431</sup> Ibidem, 228



En esos insomnios, continuando el vaciado de mis aposentos, se ha empezado a transparentar en el blanco muro la explicación<sup>432</sup>

Los símbolos no suelen presentarse aislados, sino que se unen entre sí dando lugar a composiciones simbólicas, bien desarrolladas en el tiempo, en el espacio o en el espacio y el tiempo. Como hablamos del mundo de los símbolos la serialidad abarca tanto el mundo físico como el espiritual.

Miguel utiliza, a través **Octubre, Octubre**, símbolos. Tiene la necesidad de ir más allá del mundo real, del mundo material, de lo concreto, y así expresar su experiencia mística. Los místicos recurren también al simbolismo del fuego, del agua, del aire, del vino, del pan, para expresar la nota "transformante" de la unión. El fuego es amor de Dios y del alma, que purifica, transforma y une. El fuego se llama también luz, en cuanto que transfigura el alma. Los modelos del proceso de formación de los seres vivientes son por un lado "el cristal", imagen de invariabilidad y de regularidad de estructuras específicas, y por otro "la llama", imagen de la constancia, de una forma global exterior, a pesar de la incesante agitación interna.

El agua y el fuego tienen a lo largo de la obra un valor real y simbólico. El Sena, el Cantábrico y el Tajo tienen la ambigüedad del agua, dar vida y muerte al mismo tiempo. El fuego también tiene esta ambigüedad, por una parte destruye y por otra da vida. La unión con la amada que desea Miguel en su proceso místico y que logra en el período unitivo es comparable al agua de la lluvia y del río juntas.

Así pues, a través de algunos objetos Miguel constituye una realidad simbólica. Nada le es indiferente, porque todo expresa algo y todo es significativo. En esa realidad todo se relaciona de algún modo. Hay objetos que aparecen gran cantidad de veces, esa cantidad es la que dibuja su cualidad. Con el objeto el protagonista establece una relación, una historia y también entre sí los distintos objetos.

Es evidente que cada objeto es en cierta manera el centro de una red de relaciones, que el novelista no puede dejar de anotar. Eso hace que el discurso se ensanche y abarque horizontes cada vez más vastos. Con algunos objetos llegamos al conocimiento de sus infinitas relaciones, pasadas, que apuntan a un futuro, real o posible. Todo un mundo personal converge en esos objetos. Entre los que aparecen en el texto destacan los regalos por la afectividad que implican: los de Reyes sobresalen.

El collar afgano, su regalo de Reyes. Plata y cordones rojos con gruesas bolas de ámbar. Negado a Isolina por el destino. Ahora en su sitio: sobre el pecho de Magda, los pechos de Hannah, sobre ti en Serafina. Consagrada sacerdotisa; encarnando nuestra historia.<sup>433</sup>

Las fotografías son junto con los regalos otro objeto importante. Con ello vemos que el novelista Miguel utiliza a lo largo del texto dos tipos de procesos imaginativos: el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal. A menudo Miguel nos hace partir de imágenes dadas:

Con adoración he recogido de sobre la chimenea la fotografía "de Nerissa". La que me hice sin ella, por la misma fotógrafa ambulante, en el mismo rincón del Embankment donde meses antes, nos habíamos retratado juntos. Nadie puede ver a Nerissa en esta cartulina. Pero está: Nerissa, Nerissa, Nerissa" repito muchas veces.<sup>434</sup>

---

<sup>432</sup> Ibidem, 412

<sup>433</sup> Ibidem, 561

<sup>434</sup> Ibidem, 48

Las fotografías van apareciendo a lo largo de **Octubre, Octubre** y siempre permiten obtener más información. En torno a cada imagen nacen otras, se forma un campo de analogías, de simetrías, de contraposiciones. En la organización de ese material, que no es sólo visual sino también conceptual, interviene la intención del novelista en la tarea de ordenar y dar sentido al desarrollo de la historia. La fotografía le sirve a Miguel para expresar la presencia de Nerissa en su ausencia. A la vez es un medio que utiliza para entablar un diálogo con ella:

Nadie puede ver a Nerissa a mi lado, en esta cartulina. Pero está: Nerissa, Nerissa, Nerissa" repito muchas veces. ¿A dónde me llevas ahora? ¿A dónde te llevo? La respuesta no es para mineros; no se encuentra con la excavadora y el esfuerzo. Pero ya voy siendo pescador;<sup>435</sup>

El discurso por imágenes, es el típico del mito. La imagen está determinada por un texto escrito preexistente. Las soluciones visuales siguen siendo determinantes en **Octubre, Octubre**.

Los mitos y los símbolos son utilizados en "Papeles de Miguel" para hacer más evidente lo que se quiere decir. Para expresar, como en la música, una misma frase con distintos instrumentos. Utiliza los símbolos para poder conectar con lo íntimo del hombre, con aquello que no es tangible, porque ellos son una especie de grito para acercarnos a realidades que van más allá de lo que se ve y se toca. De ahí que utilice la imagen de la máscara en su búsqueda de la verdad:

El pasado en mis máscaras. ¿Máscaras? ¡Pero la máscara es el yo más verdadero; el yo elegido...<sup>436</sup>

El protagonista crea imágenes visuales como vía para alcanzar el conocimiento de los significados profundos. La máscara simboliza la falsedad, con ella Miguel quiere mostrar todo aquello que esconde, que parece que cura la herida pero que la cicatriza en falso:

La máscara es "la más hermosa comodidad del mundo" proclama la veneciana Flaminia en el Vecchio Bizano. En Venecia servía para todo...¿Y acaso no la llevamos para ser hipócritas con nosotros mismos? Preferimos ver en nuestro interior una máscara cualquiera mejor que un abismo. Nos tranquiliza como la cicatriz sobre la herida cerrada en falso.<sup>437</sup>

La idea de herida es clave en la obra. Hay que asociarla con las saetas y la figura de san Sebastián. Sólo el amor puede salvarle del dolor. La máscara sirve para esconder el abismo. Miguel ha buscado una solución al fracaso inherente de vivir, por medio de la creación de un mundo personal a través de la experiencia mística y de la literatura, refugio amado y forjado por el sueño. De alguna forma es el mito de antes de la caída, del paraíso perdido, del jardín del edén, de la unidad, de todo aquello que en la vida humana corresponde a la infancia.

La saeta, la caverna, el pie, la luna, la paloma, la puerta, la frontera, la máscara, la fotografía... forman el universo simbólico de Miguel con el cual nos quiere expresar su mundo más íntimo, más personal y cómo éste va evolucionando. Estos símbolos serán vistos desde una experiencia personal y en relación con la naturaleza y también desde la cultura, desde una historia colectiva. Unos símbolos hacen referencia al espacio: la caverna, la puerta, la frontera, el muro, y otros a la naturaleza: la luna, la paloma, el pie. Algunos apuntan hacia arriba, a lo espiritual, a la levedad: la paloma y la luna y otros apuntan a lo profundo, al

---

<sup>435</sup> Ibidem, 48

<sup>436</sup> Ibidem, 44

<sup>437</sup> Ibidem, 148

interior y a lo escondido: la caverna. También encontramos los que señalan hacia el futuro: la puerta y la frontera y los que señalan hacia el pasado e impiden el paso: el muro. Nuestro protagonista quiere darnos una visión lo más amplia posible de su realidad interior. Todos los símbolos están profundamente relacionados con la expresión de su experiencia mística y humana y por lo tanto alcanzan a toda la humanidad. Los regalos y las fotografías, en su interpretación simbólica, son más privativos de este autor.

**III. OCTUBRE, OCTUBRE.  
LA SALVACIÓN CREADORA**

### III.1. El proceso creativo

El autor José Luis Sampedro es el emisor al que se refieren las modalidades de los distintos mensajes, es decir la unidad y la variedad de los textos de **Octubre, Octubre**. Él es el constructor de la obra o autor implícito, inmanente en el texto. Los personajes de la novela no son más que la proyección de su voluntad.

En esta novela escoge como narrador protagonista a un personaje: Miguel, que nos explica su historia y es a la vez autor de una novela: "Octubre, Octubre", que se construye también con dos narradores protagonistas. Éstos podrían ser los niveles de narración que se desprenden de **Octubre, Octubre**, que contiene en sí misma una ficción. Se juega con el supuesto de que Miguel ha creado "Octubre, Octubre" y J.L. Sampedro sólo al novelista de "Papeles de Miguel". Con Miguel, el autor se acerca al lector, al presentar como narrador protagonista a un novelista y a la vez se aleja al adjudicarle la autoría de esta novela.

En **Octubre, Octubre** siguiendo para el punto de vista la tipología ternaria de Jean Pouillon<sup>438</sup>, nuestro autor utiliza la visión "con", que se caracteriza por la elección de "un solo personaje que será el centro de la narración y a partir del cual "vemos a los otros". Es "con él que vemos a los protagonistas, "con" él vivimos los hechos contados. Ese narrador, depositario de su verdad, del sentido de mundo y de su vida, tiene la última palabra sobre su historia. Muestra su historia, de manera que así exhibida se cuenta a sí misma. Sin duda vemos lo que le sucede a él en la medida en que lo que le pasa a alguien se hace evidente a este alguien.

En "Octubre, Octubre" el novelista Miguel construye el texto con dos narradores homoautodiegéticos: Ágata y Luis, y un narrador heterodiegético: el propio novelista, que se encuentra fuera de la historia. A este narrador, en cuanto narrador que profiere un discurso, se le considerará como extradiegético ya que no forma parte del universo diegético. En cambio Ágata y Luis, al formar parte del universo diegético, se considera que profieren un discurso intradiegético.

José Luis Sampedro sitúa a Miguel, el narrador protagonista, en un lugar de privilegio desde el que podrá tener una excelente visión sobre todo lo que constituye la materia de su narración; pero ésta será angosta y subjetiva: el sujeto es objeto de la narración. El personaje trata de reunir y dar sentido a toda una parte de su vida dando relieve a las líneas centrales. Se aboca al pasado desde una edad avanzada pensando que otros podrán aprovechar la experiencia adquirida.

También podemos considerar **Octubre, Octubre** como una ficción, en que el autor a través de un narrador en "Quartel de Palacio", y tres narradores protagonistas: Miguel, Ágata y Luis, nos muestra una parte de su vida e intenta darle sentido.

Su biografía, su memoria personal más íntima, estaría en Ágata y Luis, y en el narrador de Quartel de Palacio su memoria más histórica, es decir: la auténtica novela estaría en "Octubre, Octubre". El autor nos reafirma este hecho al titular su novela: **Octubre, Octubre**, idéntico título de la que supuestamente ha escrito Miguel, y también al iniciar la novela con un capítulo de "Octubre, Octubre".

"Papeles de Miguel" respecto a "Octubre, Octubre" es una catáfora, que sirve para garantizar la coherencia del texto. El mismo título de la novela es una catáfora: un término que se refiere a otro que lo sigue y le da, desde él, su sentido estricto. El novelista al referirse a lo que escribe en el presente no le da el nombre de novela, sino el de "Papeles".

La ficción "Octubre, Octubre" es el ámbito en el que los personajes intentan salir y

---

<sup>438</sup> Citado por R. Bourneuf y R. Ouellet, **La novela**, Ariel, Barcelona, 1985, pág. 100.

vivir la ambigüedad de su ser para encontrarse más a sí mismos. En ella el autor aborda varias cuestiones fundamentales:, una de ellas es la relación entre la experiencia sexual y el conocimiento. En ocasiones, a través de mitos, nos dibuja el contorno de sus experiencias íntimas y el aura de crueldad y ternura que acompaña a la experiencia del erotismo.

"Papeles de Miguel" cumple una función semejante, pero en otro momento, en otro tiempo cronológico e histórico. Además, pone de manifiesto el oficio de escritor. Es una reflexión, de una forma directa a veces y otras indirecta, de lo que es una novela: por qué escribe, qué le motiva, qué significa su obra.

Hay que señalar, como rasgos importantes, la unidad que configura y forma **Octubre, Octubre** y a la vez la independencia entre "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel". Esta estructura muestra una determinada concepción de la literatura y de la escritura en general, y en definitiva de la vida.

Como novela-mundo, incluye la visión sobre la vida de dos generaciones muy características en un momento de crisis: la entrada a la madurez y el mundo de los adultos entre los 30 y 40 años en "Octubre, Octubre" y la entrada a la vejez a partir de los 60 en "Papeles de Miguel". Hay en la ficción dos formas de enfrentarse y relacionarse con el mundo desde dos perspectivas de edad y desde dos técnicas por parte del autor.

José Luis Sampedro quiere desproveer a la narración de su carácter de cosa hecha, por eso intercala en "Papeles de Miguel" la novela del narrador protagonista: "Octubre, Octubre", que supuestamente también es biográfica y de la que hace continuos comentarios sobre lo verdadero y falso que hay en ella.

Así pues, **Octubre, Octubre** pide ser movido y desplazado continuamente de su lugar original para, en su discurrir en el tiempo, producir el variado fruto de las significaciones. Hay en la novela un progresar, un ritmo de textos, en cierta manera, de preguntas y respuestas. La novela en su totalidad es un discurso en el tiempo, al situar los dos textos en tiempos distintos.

Otra forma de desproveer a la narración de cualquier carácter de univocidad es el modo de construcción de "Octubre, Octubre" a tres voces: la del narrador, la de Ágata y la de Luis, los dos narradores -protagonistas. Combina alternativamente en "Octubre, Octubre" la visión limitada de los personajes, Ágata y Luis, y la panorámica de un narrador-historiador. Cada personaje sólo nos da su visión particular de los demás personajes y de la acción misma.

En **Octubre, Octubre** nos encontramos con dos narratarios, destinatarios de la narración efectuada por el narrador: por una parte el mismo narrador y por otro lado el personaje de Serafina. La escritura, aunque no aparezca un narratario expreso, rescata el tiempo de su irremediable fluir, de su inmersión en el pasado y lo mantiene vivo, convertido incluso en futuro; porque en la forma de escritura todo tiempo es ya futuro y espera un posible lector. Miguel sabe que el escrito sobrevive a su autor.

Los títulos de los capítulos corresponden a la esencia de lo que se habla, a un incidente o una figura secundaria. Los títulos se podrían ver en sí mismos o en relación con el contenido de los capítulos. Preceden al contenido del capítulo pero proceden genéticamente del contenido. El título del capítulo se repite en el texto de ese capítulo. No es un enigma o una explicación de él.

### III.1.1. "Papeles de Miguel". Miguel novelista ante su propia obra

"Papeles de Miguel" son fragmentos de un diario que aparecen intercalados en la novela **Octubre, Octubre**. Fueron escritos por el autor años más tarde que la novela "Octubre, Octubre". Podríamos decir que pertenecen al presente mientras la novela es ya

pasado. La novela "Octubre, Octubre" está fechada entre el 2 de octubre de 1961 y el 9 de setiembre 1962 y "Papeles de Miguel" entre principios de setiembre de 1975 y finales de Junio de 1977. El autor señala que "Papeles de Miguel" son: *Fragmentos de los cuadernos de Miguel, seleccionados y fechados por un amigo*. Esta anotación que aparece al comienzo de la novela, nos evidencia la diferencia que existe entre ambos textos.

Mientras la novela es completa y con fechas precisas en cada uno de los capítulos, no sucede así en los de "Papeles de Miguel", que son incompletos y con fecha aproximada. Ésta es una forma de diferenciar los dos textos. El autor nos señala la exactitud y totalidad del mundo novelesco y la inexactitud y fragmentación de la vida del novelista, imposible siempre de ser reducida a una novela. Esta estructura es un artificio que desnuda la ilusión de la novela.

En su totalidad la novela **Octubre, Octubre** abarca un período de tiempo de 16 años. De Octubre de 1961 a Junio de 1977. Hay un tiempo de silencio entre esas dos fechas, de Setiembre de 1962 a Agosto de 1975. Curiosamente estos años de silencio corresponden a unos momentos históricos de singular importancia para el mundo a nivel ideológico: Beatles, Mayo del 68, movimiento hippy y guerra del Vietnam. Nuestro autor declara que nació en 1968, casi en medio del silencio entre "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel". El vacío que existe entre ellos parece llenarlo por completo la vida de aquellos años, en cierto modo inenarrable.

El tiempo que separa los dos textos es necesario. Es evidente que "Papeles de Miguel" son también una especie de diálogo con "Octubre, Octubre" y realmente, a menudo, un diálogo no se puede establecer hasta que ha pasado un tiempo y se ha reflexionado sobre el vivir. La novela que llega al presente de Miguel y está en su presente, se constituyó en "otro" tiempo y estuvo alentada por "otras" motivaciones. Esta distancia también está presente entre **Octubre, Octubre** y los lectores de hoy. De este modo el tiempo de la escritura se sale del tiempo intersubjetivo, de la instancia intersubjetiva, para entrar en otra forma de tiempo abstracto, que no se dirige, en principio, a sujetos determinados y presentes, sino a sujetos indeterminados y ausentes.

Con el lenguaje Miguel nos dice que la vida es sustancialmente tiempo, incluyendo en la palabra vida también el lenguaje. Viene siempre del pasado y es pasado; pero en el momento en que llega a realizarse en la consciencia, se proyecta hacia el futuro de sus múltiples sentidos, hacia el futuro de su interpretación. Con la escritura, la memoria alcanza un grado superior de intersubjetividad que aquél que se manifiesta en el inmediato diálogo del hombre con otro hombre, o del hombre consigo mismo. En todo libro hay dos formas de temporalidad. El pasado como memoria y el futuro como recepción.

Las palabras escritas en "Octubre, Octubre" crecen en Miguel, que las incorpora en su propio tiempo: han transcurrido varios años, Miguel traza con esas palabras nuevos senderos, engarza nuevas ideas, que las esparce en otros. Este texto lleva a su primer lector: su propio creador, la experiencia pasada, con la cual inventa nuevas experiencias sobre la base de las antiguas. El que la novela pueda desarrollarse y transformarse supone, en el ámbito de su lector y receptor, el novelista Miguel, la continua interferencia de lo interior y lo exterior, de la mente que percibe y de la escritura.

Hay en la novela un progresar, un ritmo de textos, en cierta manera de preguntas y respuestas. La novela en su totalidad es un discurso en el tiempo, al situar los dos textos en tiempos distintos. "Papeles de Miguel" no entrecorta el originario "Octubre, Octubre", sino que se intercala en él recuperando por esa intercambiabilidad la palabra del autor y la palabra escrita, la novela, el sentido que en el lenguaje se oculta. "Papeles de Miguel" hace posible que el originario "Octubre, Octubre" se convierta en el definitivo **Octubre, Octubre** que encierra en sí mismo los dos textos. No olvidemos que el texto es único y que, incluso

teniendo en cuenta las posibles lecciones que pudiera descubrir la crítica textual, no ofrece más variantes esenciales que aquellas que introduzca quien lo lee. Las preguntas y respuestas que se formula Miguel respecto a su obra la enriquecen. El protagonista evidencia que toda obra tiene el privilegio de revivir continuamente y de engendrar nuevas palabras.

Nuestro autor nos muestra que la información no se agota completamente en los instantes en los que es percibida, permite una vuelta hacia lo pasado, o sea un enriquecimiento de cada presente con esa posibilidad de no depender ya, únicamente, de la instantánea experiencia en la que se desgranar los "ahoras".

Esta forma de construir la novela nos muestra una vez más que el hombre viene de la historia, es historia, se transforma en historia, y en este hecho participa por igual el elemento temporal -pasado, presente y futuro-, en el que se desarrolla, y la palabra que lo cuenta. Vida y texto, con todo lo que comprenden y evocan, no son sino la manifestación externa, limitada y perpetua, de una serie de acontecimientos en los que el sujeto se contempla, analiza y juzga, después de haber participado en ellos como protagonista activo.

El novelista Miguel quiere aprender de lo dicho; tiene por consiguiente, una actitud que procura entender el lenguaje como principio de conocimiento y no como clausura. Así pues, "Papeles de Miguel" son una especie de metaliteratura, una reflexión sobre la literatura. Esta reflexión la realiza de una forma directa -los comentarios que aparecen a lo largo de "Papeles de Miguel" son muy numerosos- y de una forma indirecta por el contraste y la relación que se establece entre "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel". La emisión que describe otra emisión no deja de ser un intertexto que entra en relación dialógica con ella.

En "Papeles de Miguel" el lenguaje actúa en un campo, como dice E. Lledó,<sup>439</sup> donde inevitablemente se interfiere la objetividad de aquello que, con la escritura, nos habla, y la voz del lenguaje que somos y que penetra también en el campo del lenguaje que se aproxima. Miguel piensa sobre un lenguaje, su propio lenguaje, le acompaña en un inmediato tiempo futuro. Ese acompañamiento significa la continuidad de una reflexión sobre las palabras y el engarce paulatino con el otro lenguaje que, desde él mismo, permite la coincidencia y relación con el lenguaje ofrecido. "Papeles de Miguel" son el deseo de renovar el diálogo interior con el que el autor vive su existencia. Para Bajtín:

no hay psiquismo fuera de la materia de los signos. No hay hecho de conciencia fuera del lenguaje interior. El lenguaje interior es el que impone a la conciencia su trama semiótica. El lenguaje interior se forma interiorizando el habla, y de ella retiene, aunque en diverso grado, su característica más constitutiva: la dialogicidad...En el marco del diálogo, toda emisión está orientada socialmente: "cada discurso es dialógico, está dirigido hacia otra persona, a su comprensión y a su efectiva y potencial respuesta."<sup>440</sup>

Bajtín asume todas las consecuencias teóricas de considerar la comunicación como la función esencial del lenguaje. No se trata sólo de la observación obvia de que el lenguaje sirve para comunicarse, sino que es la actividad comunicativa misma la que modela, la que forma al lenguaje.

"Papeles de Miguel" es un discurso que se tiende paralelo al otro discurso originario que cuenta algo del argumento de "Octubre, Octubre", describe un espacio nuevo y posa una mirada nueva, que abre otro sentido en el texto, y descubre alguna perspectiva olvidada.

El pensamiento individual de Miguel, hecho escritura, adquiere resonancia dialógica. Lo monológico consiste sólo en una tendencia a suprimir del signo, del enunciado, otros acentos ideológicos que el dominante. La diferencia entre ambas formas es de grado: lo monológico resulta solamente el grado más bajo de dialogicidad en un enunciado. El texto se

<sup>439</sup> E. Lledó, **El surco del tiempo**, Crítica, Barcelona, 1992.

<sup>440</sup> Baytin, Vigotski, **op. cit.**, pág. 108.



encuentra siempre en vínculo dialógico con otros textos. Se orienta además en referencia a textos precedentes, objetándolos, imitándolos, profundizándolos. Y anticipa los posibles textos posteriores, calculando sus respuestas, sus acuerdos o desacuerdos.

Esta visión múltiple que nuestro autor intenta ofrecer en la novela pone de manifiesto, como observa Bajtín,<sup>441</sup> la cualidad dialéctica interna del signo, su multiacentualidad, que no puede ser suprimida, aunque su exteriorización abierta logre ser dificultada. La posibilidad de distanciarse de la palabra de los otros y de la propia depende también de circunstancias histórico-sociales: la fuerza de la ideología dominante, una cultura oficial reacia a una visión pluralista de la realidad, y la capacidad de un sistema social para enfrentar la emergencia de contradicciones sociales.

Recordemos que los textos que componen **Octubre, Octubre**, situados en circunstancias históricas distintas, han favorecido también el diálogo. De ahí se deduce que no sólo es importante el tiempo para establecer el diálogo sino que también a veces es más importante un cambio de circunstancias. La forma y el sentido del enunciado varían según el contexto concreto en que se produce: en qué momento y en qué lugar, quién es el hablante, a quién se dirige, cuál es la relación entre ambos. Además todo receptor de un texto se encuentra con el texto, en principio, de una forma objetiva, formal, pero no hay que olvidar que la recepción es un fenómeno condicionado no sólo a los valores "estéticos", sino a toda una serie de componentes que también integran la "vida" del receptor y de los que surge un peculiar sentido "estético". Toda interpretación es, pues, resultado de un deseo, de unos prejuicios, de unas capacidades intelectuales. Es evidente que el texto, con su fondo semántico y sus ataduras formales condicionan su, y nuestro, despliegue conceptual. En el caso de "Papeles de Miguel", Miguel, lector de "Octubre, Octubre", es un receptor al que se le suma otra característica: la de ser el creador, el emisor de ese texto. La legitimidad de todo discurso, en este caso el de Miguel, que entiende o interpreta su texto, tiene que ver con diversas claves relacionadas con el individuo concreto, con su desarrollo social, cultural e ideológico.

Siempre el lenguaje está orientado hacia otro, en una actividad dialógica más o menos mediata. El diálogo en **Octubre, Octubre** está orientado hacia sí mismo, hacia su propia obra; esto último pone de manifiesto el valor que tiene el diálogo con el posible lector. Miguel se hace lenguaje y el diálogo, que, en el tiempo, establece con el mismo que toma de nuevo conciencia de esa escritura, no es sino una parte de la totalidad de un inmenso dominio comunicativo que se convierte, efectivamente, en cultura. Como el diálogo vivo entre el novelista y su obra, el diálogo con la escritura expresa la necesidad de pensar más allá de la presencia o la propuesta. La pregunta nace pues de ese querer aprender. Para ello es esencial interrogar a ese lenguaje.

El novelista rompe el cerco de un mundo personal. Irrumpe en la vida de otro. Detrás de esa forma de construir novela está explícita una forma de entender la vida. Para Miguel escribir y vivir, son movimientos, lenguaje, posibilidad de comunicación y de diálogo. Posibilidad de preguntar y responder. La pregunta en Miguel novelista nace de un querer aprender. Para ello es esencial interrogar a ese lenguaje. Querer aprender de lo dicho. El novelista parece decirnos que nada puede recibirse como algo acabado, preparado por alguien que nos lo entrega en el momento final de su elaboración. Si todo texto es un proceso abierto continuamente, y ningún texto encierra en sus sintagmas un contenido "único" o "último" que el lector busca, en **Octubre, Octubre**, "Papeles de Miguel" pone en evidencia esta característica fundamental del texto, el texto como problema: el lenguaje no satura ni agota todas sus posibilidades semánticas. Si ahí ya se establece un primer diálogo, uno nuevo se establece entre la obra y el lector y, en ése, el texto se clarifica o se oscurece.

---

<sup>441</sup> Ibidem, 63

Toda novela tiene un grado de autonomía frente a lo real e incluye en ella al hombre mismo que lo crea. En el caso de **Octubre, Octubre**, "Papeles de Miguel" pone de manifiesto esta autonomía de la novela y a la vez incluye la presencia del "novelista". Al plantearnos el autor la presencia en la novela de distintos textos: "Papeles de Miguel" y "Octubre, Octubre" con "Luis", "Ágata" y "Quartel de Palacio", que nos van diciendo lo mismo desde distintos puntos de vista, el del novelista, el de los personajes y el del narrador, se establece un diálogo entre las partes y a la vez un diálogo más sugerente con el lector al que le hace plantear lo que lee, cómo lo lee y por qué lee. En la novela es importante entre los personajes el intercambio de experiencias. Más que hacer, hablan de esa relación. En el intercambio de experiencias, en las que la vida se transforma en concimiento, alcanza su más alto nivel la relación con el otro.

Miguel mueve el lenguaje: de algún modo eso significa que no acepta la comunicación si no se desarticula en los múltiples prismas de la subjetividad que interroga y que espera descubrir en esa interrogación la respuesta. En "Octubre, Octubre", las palabras escritas se desdobl原因 en palabras que se explican en "Papeles de Miguel", alcanzando así un nivel de vida que consiste en ese desdoblamiento que la consciencia manifiesta. Podríamos decir también que J.L.Sampedro en esta novela expresa la dualidad humana de ser y ser conscientes de ese ser.

Para él "conocer" significa conocer desde algo y para algo. La historia en el tiempo de Ágata y Luis se enhebra en la historia de otro tiempo y otro espacio, el de Miguel. Adquiere vida en el propio discurso.

El texto lleva al oyente y al lector la experiencia pasada, que inventa nuevas experiencias sobre la base de las antiguas. En "Papeles de Miguel" el lenguaje actúa en un campo donde inevitablemente se interfiere la objetividad de aquello que, con la escritura, nos habla, y la voz del lenguaje que es ahora el novelista.

La lectura del texto "Octubre, Octubre" se convierte en pretexto para el novelista. Le sirve para establecer elementos que dan sentido y razón al discurso. De este modo puede determinar la estructura de esa génesis, los fundamentos de esa legitimidad que hace más fuerte ese segundo discurso. De la estructura formal de la novela se desprende también un tema relevante: la concepción que tiene nuestro autor de lo que es una novela y un escritor. El por qué escribe y para quién.

Desde el momento en que "Octubre Octubre" es leído por su autor, Miguel, momento en que la escritura es "preguntada", la palabra se sumerge en el cauce interior de su mente que la piensa, que la creó antes, la sitúa en el tiempo. De alguna manera "Papeles de Miguel" libera la novela "Octubre, Octubre" y su escritura, en general, de esa inmediatez con la que, sin reflexión, se posaría por inercia en la mente. A la vez "Octubre, Octubre" le objetiva, le hace reconocer. Miguel se entrega a la novela y en esa entrega enriquece su individualidad desde lo otro hacia lo que se entrega. Las palabras lo reflejan y en ellas se reconoce. En las palabras Miguel se habla también a sí mismo y se encuentra consigo mismo. Los materiales que construyeron "Octubre, Octubre", que le habla y con el que nos habla están en Miguel y se alimentan de él mismo.

En la experiencia de la escritura predomina el elemento interior porque, en ese caso, incluso la sensación no tiene otro sustento que la memoria del lenguaje. La escritura es algo así como una sensación engañosa, una experiencia insuficiente como tal experiencia.

La novela **Octubre, Octubre**, al dejar en su transcurso la posibilidad de una presencia, la de "Octubre, Octubre" y los comentarios sobre ésta en "Papeles de Miguel", puede liberarse en consecuencia de la absoluta caducidad: el tiempo se constituye como futuro. Y el futuro hasta cierto punto es predecible porque se "hace" con la materia del pasado. De esta forma el presente del novelista es, siempre, un presente histórico; un presente en el que se armoniza la memoria del pasado, con el proyecto de futuro que, precisamente,

ese pasado origina. Y esa armonía supera el acercamiento azaroso de todo futuro.

Construidas sobre muchas memorias, esta novela hace presente todos los pasados perdidos, pero encontrados siempre de nuevo -inmortales pues-, en el tiempo de cada lector, recordemos que el novelista es el primer lector, en el tiempo futuro. Miguel busca la inmortalidad y superar su limitación en el ámbito de otras consciencias, ofrece la posibilidad de descubrir ese carácter de río que fluye en su interior y que expresa en su escritura. Está despierto en ese tiempo suyo, asimila la tradición de su tiempo, de alguna forma la juzga y la orienta, y aunque sea desde un insignificante reducto, eso permite que el novelista se sienta partícipe de un empeño que trasciende los límites de su propia individualidad.

Podemos saber de una forma directa por qué uno escribe, porque nos lo cuenta el propio autor, y a la vez hemos de recordar que, como dice la pragmática, todo acto de habla significa una acción, actúa. Tiene un por qué y un para qué. El que el autor los haga explícitos o no tiene también su sentido. Podía el autor, José Luís Sampedro, darnos a conocer la novela "Octubre, Octubre" sin "Papeles de Miguel". Al presentárnoslo conjuntamente, el autor quiere darnos una cosmovisión del mundo novelesco, la tela de araña que existe entre todo autor y su obra. Esa tela de araña en **Octubre, Octubre** se convierte en uno de los elementos que la construye. Es una pieza de construcción. El autor la utiliza como elemento de arquitectura novelesco. Una construcción de ese tipo evidencia la importancia que tiene en el creador el acto de creación. En la creación él reivindica la humanización, la posibilita. En todo acto de creación puede haber unos motivos aparentes y otros más profundos, desconocidos por el propio autor y descubiertos con el tiempo.

Ya no soy arqueólogo de mi mismo, porque no hay distanciamiento entre novela y autor. No son ellas mero producto, no son el objeto y yo el sujeto. Las novelas me creaban allí como yo las creaba a ellas; de otro modo no hubieran podido ser reveladoras, como lo han sido.<sup>442</sup>

En Miguel la escritura surge como la posibilidad de una experiencia interior y la expresión de esa experiencia que alimenta la inicial y radical soledad del novelista, de todo hombre. El lenguaje escrito es un quehacer de la soledad.

Es la consciencia de Miguel la originadora de esa voz interior. La escritura actúa, en principio, de dos maneras opuestas: o bien dominando una intimidad vacía y apoderándose de ella, saturándola con su mensaje, o bien haciendo fermentar y renovar el discurrir de la propia consciencia. El pensamiento individual de Miguel, hecho escritura, adquiere así resonancia colectiva. El ser concreto y personal se hace lenguaje y el diálogo, que, con el tiempo, establece con la propia obra, hace que tome de nuevo consciencia de esa escritura, y esa consciencia no es sino una parte de la totalidad de un inmenso dominio comunicativo que se convierte, efectivamente, en cultura.

Podemos decir que el tipo de estructura dialogante que se establece entre "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel", entre el novelista y su propia obra, pone en evidencia el valor que el diálogo tiene para el propio autor: el diálogo con uno mismo, como principio de comunicación, como diálogo con el pasado, y como una necesidad de ir más allá de una presencia concreta. La novela sólo es memoria, vida, cuando alguien es lector. Miguel no es sólo lector de su propia obra sino también de otras. El diálogo le permite ver, conocer las cosas, la realidad, desde distintos puntos de vista.

Creo que, en el fondo, el diálogo entre el novelista Miguel con su obra no tiene otra finalidad que dar sentido y razón de su discurso, encontrar el componente ético fundamental para la correcta interpretación de la obra. La literatura no es de ningún modo una experiencia exterior.

---

<sup>442</sup> J. L. Sampedro, **Octubre, Octubre**, Alfaguara, Madrid, 1982, pág. 449.

Para el novelista escribir es ya el reconocimiento de una inevitable ausencia: aceptar que no podrá estar en ese indefinible lugar hacia el que toda escritura se dirige. Y porque no podrá llegar allí, escribe. El lenguaje hace que lo dicho sea siempre algo para alguien que está, por consiguiente, situado en el tiempo de la espera.

José Luís Sampedro nos acerca con esta novela a la realidad total de un universo literario mostrándonos la novela y el que la ha escrito. Este tipo de estructura nos permite observar que dentro de la ficción se da, por un lado, la separación entre la ficción y el escritor, y por otro la unión. Y en su totalidad **Octubre, Octubre** puede verse como una ficción prolongada en la que se nos cuenta la historia de un amor y un desamor. Una historia de abandono y una elaboración del duelo a través de una experiencia mística, de una experiencia creativa y de una experiencia sensual. En definitiva una experiencia interior intensa a través de la cual ha llegado a ser.

El diálogo con uno mismo y con el exterior es lo que le ha permitido esa consciencia. La novela **Octubre, Octubre** es su expresión, un medio de comunicación. Cómo dice Bajtín:

Yo me conozco y llego a ser yo mismo sólo al manifestarme para el otro, a través del otro y con la ayuda del otro. Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia se determinan por relación a la otra conciencia...Y todo lo interno no se basta por sí mismo, está vuelto hacia el exterior, está dialogizado, cada vivencia interna llega a ubicarse sobre la frontera, se encuentra con el otro, y en ese intenso encuentro está toda su esencia...El mismo ser del hombre, tanto interior como exterior, representa una comunicación más profunda. Ser significa comunicarse.<sup>443</sup>

---

<sup>443</sup> Bajtín, Vigotski,  
op. cit., pág. 104

## III.2. Significado general de su obra

El novelista Miguel tiene conciencia de narrador y pone en tela de juicio no sólo su situación en el mundo sino su realidad como escritor y su relación con la obra. Hay un análisis sobre sí mismo y sobre su propia obra, lo cual provoca una mayor atención en el receptor, al que se le ofrecerá no sólo una diversión sino un problema. Miguel hace la novela a su medida mediante la inclusión de una dialéctica en la que buscará una serie de respuestas que, necesariamente, obligan a un planteamiento previo de las correspondientes preguntas.

En "Papeles de Miguel" el novelista nos habla de las cuatro novelas que ha escrito. Esas novelas pertenecen a un tiempo pasado. Después de sufrir el abandono de Nerissa las relee y ellas lo sitúan en el ayer, en el que busca sus raíces, y a la vez en el presente.

Minero toda la vida y, ahora, arqueólogo. Las novelas mis mundos sepultados. Niveles I,II,III, y IV como en las excavaciones...Cuatro ciudades superpuestas. Planeadas bajo dioses diferentes...<sup>444</sup>

El novelista nos hablará de cuatro de sus obras de ficción, pero sólo nos da a conocer una de ellas: "Octubre, Octubre". Nosotros, lectores, sólo sabremos una parte de ese todo y esa nada. Como el novelista, nunca se abarca totalmente nada ni nadie. Su historia personal aparece en todas las obras, pero en cada una de ellas se manifiesta de forma distinta. Desde la perspectiva del ahora, desde la experiencia mística que inicia, todas apuntan hacia una misma dirección: a la iluminación.

Cuatro novelas casi acabadas en diez años, una tras otra, y para nadie. Penélope, tejiendo y destejiendo cuatro veces el mismo tapiz con los mismos hilos. Esas cuatro novelas no fueron oficio de escritor, sino preparación a la desnudez iluminada, inventarios liquidadores de mi vida para despojarme de todo, pérdidas y ganancias, hasta el último grano.<sup>445</sup>

Miguel, el novelista, desde distintos puntos de vista hablará de sus novelas, teniendo en cuenta las motivaciones más profundas que las originaron. No hay una separación entre el escritor y la obra, sino todo lo contrario. De los comentarios se desprende que las novelas son fruto de la vida y que guardan en sí mismas un alto grado de autenticidad. Su escritura está marcada por el propio proceso vital del escritor. A través de su lectura no analiza sino que revive:

Papeles...¿y esos legajos? ¡Las novelas! ¡Había llegado a olvidarlas! ¡Increíble! Al pronto vi en ello una prueba de mi desasimiento. Bajo esta impresión acerqué los paquetes al fuego, desaté el primero...¡El pasado saltó como un tigre! ¿Qué pasado? ¿De quién? ¿No quedaron aventadas sus cenizas durante ocho meses de purificación?<sup>446</sup>

La purificación, que significa desprendimiento, es una palabra clave para la mística. En Miguel es una actitud esencial que desea alcanzar. Esa actitud se revela también en la lectura y escritura. Cree que destruyendo esas novelas desaparecerá su pasado, ese fardo que le impide avanzar hacia el futuro. La desnudez en la experiencia mística es una meta ya que ella posibilita el encuentro con el Absoluto:

Los legajos, mis espejos. ¡Qué error destruirlos! Al contrario, digerirlos, inyectarlos en mi sangre,

---

<sup>444</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, pág. 45

<sup>445</sup> *Ibidem*, 148

<sup>446</sup> *Ibidem*, 43

eliminarlos después como toxinas.<sup>447</sup>

El novelista Miguel quiere hacernos más comprensible su proceso interior y a la vez su novela "Octubre, Octubre". Sus cuatro novelas corresponden al pasado y evidencian una realidad que muestra su ser. De sus cuatro novelas escritas con anterioridad a "Octubre, Octubre", la primera es "Oscuro resplandor":

"Oscuro resplandor", la primera novela, dejada sin concluir por la muerte de Miguelito y mi amnesia después del accidente.<sup>448</sup>

Esta es una obra inacabada. Con ello destaca la importancia de la obra inacabada como realidad humana. La imagen última que evoca Miguel, antes de su muerte, la Pietà de Miguel Ángel, es una prueba de ello. Al hablar de "Oscuro resplandor" tiene la posibilidad de expresar el dolor que ha vivido y su reacción primera: el olvido. El dolor intenso que sintió por la muerte de su hijo Miguelito le llevó a dejar inacabada esta novela:

"Oscuro resplandor" se ocultó en mi olvido. Ceniza se tornaron sus palabras."...Y los libros que dejó escritos son la ceniza" afirmaba de su vida el desesperado Pavese en sus últimas cartas a Pierina, antes de beberse su muerte aquel agosto del cincuenta...<sup>449</sup>

Para Miguel, como para Pavese, las palabras no son ni esqueletos ni sangre, sino ceniza. En su experiencia en relación con la escritura, el novelista de nuevo se entronca con la cultura, con todos aquellos escritores que le son más afines. En el título de "Oscuro resplandor" hay la unión de dos términos que en principio son paradójicos; en cierto modo el novelista apunta a la unión de contrarios. Lo que motivó su escritura fue el sentimiento de envidia ante la vida intensa y juvenil de su hijo Miguelito. Hay que señalar que Miguel habla ya en esa novela de culpabilidades, tema clave que también aparece en "Octubre, Octubre":

¡Ese capítulo de la I, eco de aquella noche en París! Externamente, un mero episodio en menos de tres horas, una cena con mi hijo y mis amigos, pero ¡cómo me traspasó qué cicatriz! Origen de la novela I: la envidia.<sup>450</sup>

Nuestro novelista, al referirse al mundo que le rodea y en concreto a algunos objetos, expresa la relación de éstos con otros de su adolescencia, que aparecen en sus novelas. En esta novela I aparece ya la mesa camilla:

guardadora de fuego como las cortinas de la cama renacentista en la Novela I.<sup>451</sup>

Miguel nos dice que "Oscuro resplandor" intentaba ser un epitalamio en prosa, el epitalamio se convertirá en un *leitmotiv* que recorre "Papeles de Miguel", dando un sabor de fiesta profunda a la experiencia mística y vital que se nos relata. Es evidente que al explicarnos su obra se da a conocer a él mismo y lo que de él ya estaba en el pasado:

"Oscuro resplandor": una cama centro del mundo. ¡Pobre palabra -cama- para tal escenario, trono, campo de batalla! Tálamo y túmulo, altar y piedra de sacrificio. De tan ancha, con sus columnas renacimiento y su dosel, resultaba cúbica. Como la "Ka'aba", pero de sangre y no negra, con el damasco

---

<sup>447</sup> Ibidem, 45

<sup>448</sup> Ibidem, 44

<sup>449</sup> Ibidem, 47

<sup>450</sup> Ibidem, 77

<sup>451</sup> Ibidem, 78

que la cerraba. Jaula y alambique, templo y cárcel, crisol para Luis y Ágata. Homúnculos en redoma de nigromante...<sup>452</sup>

Otro de los símbolos que recorren **Octubre, Octubre**, y que aparece en este texto, es el símbolo de la puerta, que se opone al de muro. Este símbolo se concreta en cada una de sus novelas y por diversos aspectos. En "Oscuro resplandor" la puerta es la cama renacentista. Todas sus novelas, por distintos motivos, significaron la abertura y comprensión de una realidad personal nueva. Para el novelista las novelas son puertas y las abre porque puede, porque se atreve, porque pregunta lo que es y lo entiende. Es importante destacar esa actitud ante la propia vida, ante la propia historia:

En la Novela I, la puerta decisiva era la gran cama renacentista, digna de "Lozanas Andaluzas o de Bellas Imperios". Sus cuatro paños de cortina para acendrar a los amantes ofrecían a Luis cuatro accesos distintos al cuerpo de Ágata: escorzo a lo Mantegna con los pies a primer plano, o desde un costado el entero desnudo o bien la primacia susuntuosa de la cabellera: Sólo que Ágata, oyéndole llegar, cambiaba de postura y multiplicaba las sorpresas.<sup>453</sup>

En esa Novela I se abre la puerta de la sexualidad. En la Novela II "La hierba crece de noche", la puerta de la política. Su conciencia social se manifiesta al hablar de esta novela. No puede releerla entera, descubre que su grito es falso. Con ello quiere poner de manifiesto las dificultades para expresar su protesta durante la dictadura, aunque por dentro esa queja es intensa:

La Novela II no he podido seguirla sino a saltos. Falsa de otro autor, "La hierba crece de noche, el verso espléndido de "Enrique V". Por supuesto, las tripas revueltas ante la injusticia eran las mías. Pero ¡qué mediocre protesta contra la dictadura!.<sup>454</sup>

Si en la primera novela hace alusión a Pavese, en esta segunda, además de advertirnos que su título pertenece a un verso de Shakespeare, con lo cual se integra en la cultura literaria, alude también a los acontecimientos históricos de la revolución francesa; así pues, su experiencia personal de protesta social queda inscrita en un movimiento histórico revolucionario:

La Novela II giraba sobre el portalón de la Bastilla burguesa, derrumbándose para dejar sitio al arco triunfal de la Revolución;<sup>455</sup>

Esta segunda novela corresponde a otro momento del autor y le sirve para hablarnos de un aspecto nuevo, la importancia de la pasión como dinámica importante para crear, y a la vez evidencia lo lejos que se encontraba de ella, lo cual significó una pérdida de verosimilitud:

Recuerdo, en cambio, cosas que viví sin pasión. Todo lo trasplantado a la Novela II; así salió de falsa y no pude concluirlo. La pueril oposición política universitaria queriendo incendiar una pirámide egipcia con hogueras de papel. Aprendices de revolucionarios.<sup>456</sup>

A lo largo del proceso místico, Miguel se descubre más a sí mismo y es más

---

<sup>452</sup> Ibidem, 46

<sup>453</sup> Ibidem, 415

<sup>454</sup> Ibidem, 47

<sup>455</sup> Ibidem, 415

<sup>456</sup> Ibidem, 48

consciente del abismo que existe entre el sentimiento y la razón. A menudo la razón le sirve para enmascarar los sentimientos y convertir la realidad en algo frío y en definitiva falso:

lo racionalizaba pensando que infundiría "garra" al relato. Odio, violencia, destrucción: lo exigía mi amargura. No se requería en la Novela, la erótica; pero eran indispensables en la II, la revolucionaria, y de ella procede la manifestación política que subsistió en el nivel IV.<sup>457</sup>

La novela tercera, "La espiral hacia dentro", responde a otra experiencia más cercana al autor en el tiempo: la pérdida de Nerissa. El novelista, al leer sus novelas, insiste continuamente en la relación tan profunda que estableció entre su escritura y su historia personal. Para expresar la vida que hay en sus novelas hace continuamente referencia al cuerpo: a la sangre, a la carne, al esqueleto:

¡Cómo he releído esa novela III, "La espiral hacia dentro", morada de mi amor primero y último, Hannah y Nerissa, dos diosas distintas y una sola verdadera! Construí esa sepultada ciudad con mi sangre y mi carne...<sup>458</sup>

La literatura tiene la capacidad de expansión, de ampliar el propio espacio personal. Para Miguel las verdaderas puertas están en la escritura. Su dios es Jano, dios de la puerta, del paso. La Novela III y IV las convierte también en puertas. Miguel sabe que de nada le serviría poner cerrojos, destruir llaves, y hacer de Barba Azul consigo mismo, prohibiéndose abrir puertas para inspeccionarlas:

En la Novela III, la puerta decisiva era la reencarnación; en la IV, la caverna marcada por Jano, en la bisagra de Nochevieja y Año Nuevo, sustituida luego por el estrecho agujero revelado a los amantes por la diosa Bast, el día de su reencuentro.<sup>459</sup>

No considera que sea necesaria una novela V: el novelista parece que tenga la sensación de que todo ya está dicho, que de ahora en adelante lo único que haría es repetirse. Todas las puertas que conoce están abiertas:

No habrá novela V, pero si la hubiera, la ciudad renacida sobre las cuatro sepultadas repetiría el mismo plano rectangular de la novela I: la cama renacentista, el ámbito cerrado con damascos para la alquimia de transmutarnos en uno solo.<sup>460</sup>

La idea de transmutación, de transubstanciación, es clave dentro de **Octubre, Octubre**. Lo que lo permite es el sufrimiento que conlleva todo sacrificio. En la Misa cristiana el proceso de transubstanciación se produce en el momento del sacrificio, en el que se rememora la muerte de Cristo en la Cruz. Si es necesaria la transubstanciación es porque hay un sentimiento intenso de agresividad, de amargura, ante el sacrificio y la pérdida. Miguel, el novelista, quiere transformar esos sentimientos a través de las novelas: sublimarlos.

Además de estas cuatro novelas Miguel quiso escribir otra: "El esclavo del templo". El tema de la libertad es un motivo en su escritura que se relaciona con el de la esclavitud. La esclavitud exterior no significa la esclavitud interior. La necesidad de proclamar la libertad interior obedece posiblemente a la conciencia de vivir a los ojos de la sociedad como un esclavo. El narrador protagonista, como el personaje de Luis, se ha sentido esclavo de los

---

<sup>457</sup> Ibidem, 378

<sup>458</sup> Ibidem, 47

<sup>459</sup> Ibidem, 415

<sup>460</sup> Ibidem, 342



otros, pero sobre todo de sus sentimientos. En "Octubre, Octubre" Luis se vive esclavo de Ágata al igual que se sintió esclavo de Solimán.

Como en otros muchos aspectos, el novelista tiene conocimientos sobre el tema y es capaz de relacionarlos con experiencias del pasado, que hacen referencia al mundo griego y al místico-religioso:

Aquella novela en la que pensé algún tiempo y abandoné después: "El esclavo del templo". Transcurría en la Creta minoica y el esclavo era el único hombre libre en todo Knossos. Como el ermitaño, como el anacoreta colgado de un risco sobre el mar en el monte Athos.<sup>461</sup>

Además de novelas ha escrito cuentos. Hemos de señalar que el cuento que comenta en la novela con Nerissa, ha sido publicado recientemente por J.L. Sampedro en el libro **Mientras la tierra gira** y lleva por título "El llanto de la llave perdida"; está fechado en 1972, años antes de publicarse **Octubre, Octubre**:

Ese palacio de la Archiduquesa sólo puede ser aquel que yo inventé, en una provinciana ciudad carpática, para un cuento escrito en los tiempos de la Novela I.<sup>462</sup>

Leyendo **Octubre, Octubre** se nos plantean dos preguntas: ¿Escribió para liberarse de lo que había hecho? o ¿vivió para después tener el remordimiento y así liberarse de la culpa describiéndola? Es posible que haya dos respuestas que corresponden a dos momentos distintos:

¿Para qué escribí las novelas? No para qué sino ¿para quien?

La I para mí, hacer reventar el absceso, mi envidia del Miguelito en su bohemia parisina. La II contra todas las gentes felices, en venganza del rayo que me arrabató a Miguelito. ¡Toda carta a Nerissa la III, mi larguísima carta! Otra venganza la IV, destilación de odio.<sup>463</sup>

A través de los comentarios que hace de su propia obra, Miguel nos permite tener más datos de su historia personal: saber más de él. Nos damos cuenta también de que la actitud que tiene ahora hacia sus novelas está muy relacionada con la experiencia mística, por lo tanto su lectura tiene unas características concretas, entre las que destaca la dificultad de asumir el propio pasado y la necesidad de asimilarlo para poder tener la experiencia de Unión en el futuro.

Al hablar de sus obras, además de explicarnos los acontecimientos que las motivaron, las integra en el mundo de los símbolos: la puerta, al mundo de la cultura, con referencias literarias e históricas, y para indicar la verdad que hay en ellas se refiere al cuerpo: a la sangre, a las vísceras.

Las distintas versiones de "Octubre, Octubre", que son las tres novelas anteriores a las cuales se refiere Miguel, el novelista, son el antetexto de la novela que nos presenta. Las sucesivas transformaciones nos permiten entrever la historia de la redacción, conocer aunque sea parcialmente, el dinamismo de la actividad creadora.

Los hechos que apunta el novelista sobre estas novelas forman parte del universo de **Octubre, Octubre**. Es como si todas esas novelas fueran los distintos borradores para llegar a la versión definitiva de **Octubre, Octubre**.

Sus comentarios establecen un tipo de relación entre las diferentes obras. Estas relaciones acercan el texto a otros textos. El texto definitivo es absorción y transformación de

---

<sup>461</sup> Ibidem, 411

<sup>462</sup> Ibidem, 346

<sup>463</sup> Ibidem, 113

otros textos.

La intertextualidad cómo diálogo en esta novela se produce con otros textos, estratos, del mismo novelista que confieren la versión definitiva de **Octubre, Octubre**. Sus novelas son una especie de *leitmotiv* dentro de su obra y en concreto algunos aspectos que resalta en ellas.

### III.2.1. "Octubre, Octubre"

Los comentarios de nuestro protagonista se extenderán más sobre la novela: "Octubre, Octubre", la cuarta, la única que el lector puede leer con el novelista. Sobre ella dice:

Octubre, Octubre: otra mascarada, esa cuarta novela. Hojas secas, estanques corrompidos, nieblas. El malva juanramoniano del otoño. Pero también octubre revolucionario, rojo, sangre viva. Aire o fuego, claridad o noche: dos salvaciones opuestas.<sup>464</sup>

Miguel hace la lectura de "Octubre, Octubre" desde una perspectiva y con unos objetivos. El novelista es un personaje lleno de contradicciones y dudas y es por esa causa por lo que es ante todo un novelista y no un pensador ni un sociólogo. Desea expresar el sentimiento de abandono, de angustia y de rabia por la pérdida de Nerissa, nos habla de lo que hay de todo ello en la novela IV:

Mi amargura urdió la Novela IV, condenando a Luis a la impotencia, Ágata a los brazos de Safo, Pablo al despeñadero de los años...Así se desahogó mi herida, bilis y veneno junto con la sangre.<sup>465</sup>

Su cuarta novela, "Octubre, Octubre," fue escrita para derramar su odio y su venganza. De nuevo hace referencia al cuerpo humano para dar cuenta de la construcción de la novela: los adobes son saliva y esperma, las vigas son fémures y vértebras, la cal es los huesos, los cordajes son tendones pero, al desenterrarla, se da cuenta de que el veneno y la bilis no aparece en ninguna parte. Hay que señalar que a lo largo de toda la novela el novelista no se atreve a expresar su sentimiento de rabia y de odio:

Ese pensamiento me llevo conmigo: no odié, me lo imaginé nada más<sup>466</sup>

Odiar es para el novelista una transgresión que le despierta un sentimiento de culpabilidad muy intenso y el castigo que se impone por la falta es demasiado alto. No obstante sabe que la violencia forma parte de la vida íntima del hombre. Miguel tiene muy interiorizada la idea del arte ligada a la destrucción y también al amor. En relación con la destrucción dice:

ya no estoy seguro de ninguna de ambas cosas: de que haya erotismo sin violencia y destrucción y, menos aún, de que yo expresara odio en la Novela II, ni tampoco en la IV.<sup>467</sup>

El novelista confirma el sentimiento que tiene todo lector ante "Octubre, Octubre": en ella no hay verdadera violencia ni agresividad. Desde el comienzo de la novela lo que para él es una duda, y más tarde un descubrimiento, para el lector es una certeza. En el texto no hay

---

<sup>464</sup> Ibidem, 148

<sup>465</sup> Ibidem, 121

<sup>466</sup> Ibidem, 48

<sup>467</sup> Ibidem, 378

verdadera violencia y, si la hubiese, recordemos que sería una violencia, un odio y una destrucción literaria. Como en otros muchos aspectos vitales, el protagonista conoce sobre el tema los más íntimos entresijos, pero como siempre, el conocimiento de las cosas no significa una vivencia distinta a nivel de sentimientos. Hay que señalar que junto al odio, como fuente de creación literaria, está el amor:

Di loco ¿en qué sientes mayor voluntad: en amar o en odiar? -Respondió que en amar, ya que odiaba a fin de poder amar" Con este ánimo escribí la Novela IV...<sup>468</sup>

La novela IV, "Octubre, Octubre", es una presencia que interroga a Miguel en los momentos finales de su vida: allí está su pasado, sus señas de identidad. La novela significa entre otras cosas la posibilidad de acercarse a Nerissa, un camino equivocado desde la experiencia mística en que la separación es la única posibilidad de la unión:

Comprendo a Llull: "Di ¿por qué me tortura con amor quien me ha tomado para ser sirviente suyo?- Si no soportases trabajos por amor ¿con qué amarías a tu Amado?" Mis fatigas de amor escribiendo Octubre, Octubre. Ignorando que la separación era el rodeo para llegar a Tí.<sup>469</sup>

El autor nos cuenta cómo se sintió al escribir la novela IV y, al hacerlo, describe esa vivencia como una entrega total: como un cuerpo que se desangra, como el hielo que se derrite, como el fuego que se consume. En ella lo dio todo, con ella realizó un proceso de entrega:

Escribiendo la Novela IV me desangré muchas veces en llanto, me derretí lentamente, me consumí por haberte perdido.<sup>470</sup>

Al leer la novela también apunta la dificultad de comprensión que tiene la propia novela para el escritor. De una forma más amplia se refiere a la complejidad de la vida humana, y por lo tanto a los conflictos, que aparecen al tratar de alcanzar una verdadera comprensión, y más cuando uno es sujeto y objeto del análisis, tal como ocurre en este texto:

Tanto releer Octubre, Octubre y hasta hace poco no he captado su verdadero sentido. ¿Qué impenetrable gelatina oponiéndose a mi comprensión?...Ahora lo sé: no fue venganza contra otras esa Novela IV sino mi destrucción,...Novela IV: la salvación hacia el abismo como puerta indispensable para salvarse hacia lo alto. Quemar las naves: Quedarme solo ante la salvación, hacia la luz.<sup>471</sup>

Nuestro protagonista cree que la salvación es fruto de la debilidad, de la imposibilidad física de ser autosuficiente y de escribir. Por eso, a pesar de todos los sentimientos que le provoca "Octubre, Octubre", están sus deseos inconscientes de salvarla por encima de todo, porque es la obra que tiene mayor sentido. Las otras novelas las abandonará:

¿Por qué las dejé abandonadas y sólo me traje aquí Octubre, Octubre?<sup>472</sup>

"Octubre, Octubre" es el texto que siente más vivo, más auténtico, de ahí que lo conserve. Dentro de la mística, en el proceso de purificación es preciso alcanzar la máxima autenticidad. Miguel ha recorrido su pasado escribiendo su verdad; de ahí que esa cuarta

---

<sup>468</sup> Ibidem, 451

<sup>469</sup> Ibidem, 566

<sup>470</sup> Ibidem, 81

<sup>471</sup> Ibidem, 81

<sup>472</sup> Ibidem, 564

novela esté repleta de vida:

Una vez abierta la carpeta, sueltas las páginas, inevitable ojearlas. Resbalan vivas. Sus tentáculos me apresaron con nombres reconocibles. Final de "Octubre, Octubre", de Luis con Ágata. Final continuación, final-comienzo...El pasado en mis máscaras ¿Máscaras? ¡Pero la máscara es el yo más verdadero; el yo elegido...!<sup>473</sup>

El título de la obra **Octubre, Octubre** es una anáfora respecto a una palabra: octubre, y a la vez es una anáfora narrativa de la novela "Octubre, Octubre" que incluye, de este modo subraya enfáticamente el elemento iterado. Significa que amplifica el primer "Octubre, Octubre". El título de la obra es también una especie de información catafórica o condensadora del mensaje íntegro que preanuncia y al cual remite.

### III.2.2. "Papeles de Miguel"

El novelista a la vez que lee sus novelas escribe "Papeles de Miguel". No se trata de una nueva novela, sólo son papeles, nos dice el mismo novelista, pero la importancia de ellos es fundamental para el narrador protagonista porque son la expresión de su experiencia mística: no se refieren sólo a un pasado conocido, sino que son expresión de sus sentimientos en el presente:

Si en mis cuatro novelas asoma el pasado conocido por mí -el más fácil de vaciar- aquí me aguardaba el censurado por la memoria, el que por eso mismo más importante perder. Con la voluntad me derramé en aquellos; por gracia de Nerissa me libraré de este último lastre.<sup>474</sup>

Sería interesante reseñar cuál es el pasado censurado por el novelista en "Octubre, Octubre" y cuál es la nueva verdad liberadora que emerge. En su deseo de encontrar la verdad influye la conciencia de estar en la mentira y también la experiencia del dolor. El personaje se encuentra con máscaras que le manifiestan su engaño a distintos niveles:

¿Para quién escribo ahora? ¿Para qué? Para nadie; es decir Nadie; es decir Él: Todos mis maestros lo enseñaron así. ¡Pobre y rota voz mía, en esta desolación! Pero imposible dejar la pluma. Dar nombre a algo es poseerlo, sabía ya Ulises. ¡Posesión ilusoria, triste fe intelectual en la palabra, sin la cual no existiría la mentira! Reducimos a palabras el mundo para hacerlo inteligible y nos extraviarnos en la maraña verbal.<sup>475</sup>

"Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel" no están lejos el uno del otro. La primera contiene cantidad de elementos biográficos, como nos evidencian "Papeles de Miguel". Además éstos amplían y contrastan realidades que aparecen en la novela. El amor es el principio vital que aparece en los dos textos:

Entonces, ya en el Amor, gocé de filos exasperados, llamaradas sin nombre. Honduras adolescentes, premeditaciones suicidas, brutalidad lesbiana, arrebatos homosexuales: asomarse por instantes a lo Imposible...¿Pero, qué abismal ofrenda en el eunuco enamorado! Como la del viejo, a quien su lenta progresión hacia la muerte familiariza con lo imposible ya. No interesan los residuos de la vida, ni siquiera este cuerpo moribundo. ¿El otro, el otro, futuro y galopante!<sup>476</sup>

---

<sup>473</sup> Ibidem, 44

<sup>474</sup> Ibidem, 191

<sup>475</sup> Ibidem, 113

<sup>476</sup> Ibidem, 149

Nuestro protagonista sabe que no hay que confundir el estado de ánimo con la verdad, ni la psicología subjetiva con la búsqueda moral, ni la exaltación emotiva con la realidad de la vida. Con la escritura él puede sustraerse a la vida auténtica poniéndola sobre el papel y manteniéndola a distancia. En **Octubre, Octubre** ejemplifica la necesidad de vaciarse del pasado a través de la experiencia mística que recorre de la mano de Nerissa:

Mi cuerpo aún demasiado cargado de memorias. La nueva Beatriz que es Nerissa me ordena seguirla hacia el Paraíso:<sup>477</sup>

La novela es una ficción y un cuestionamiento de la ficción, una forma de indagar la forma misma del género, sus posibilidades y sus límites; es decir, el secreto de sus orígenes en lo más profundo del alma humana. Es una obra que se comenta a sí misma. Sin olvidar que el novelista Miguel tiene el mismo estatuto psicológico y ontológico que los otros personajes.

El texto se caracteriza también por las distorsiones temporales con las que el autor dispone los hechos. Algunos episodios son anticipados en prolepsis narrativa; otros, pospuestos o contados "volviendo para atrás" en analepsis o *flash-back*. La trama deforma artísticamente el mero reflejo del orden natural de los hechos, mezclando, por así decirlo, de manera más o menos atrevida, tanto las secuencias de la historia, de los acontecimientos, y de los personajes, como la instancia del narrador, punto de vista y voz. La predilección por la complejidad puede ser expresión de la civilización. Nada está puesto al azar.

---

<sup>477</sup> Ibidem, 413

### III.3. "Papeles de Miguel". Diálogo del novelista Miguel acerca de la figura del escritor

José Luís Sampedro quiere acercarnos a la realidad total de una novela mostrándonos la novela y el que la ha escrito. Este tipo de estructura nos permite observar que, dentro de la ficción se da por un lado la separación entre la ficción y el escritor, y por otro, una unión. En su totalidad, **Octubre, Octubre** puede verse como una ficción prolongada en la que se nos cuenta la historia de un amor y un desamor. Una historia de abandono que se sublima a través de la mística, y la recreación de la propia historia buscando las señas de identidad, y sobre todo, en cuanto a la realidad y a la acción, a través de la literatura.

Podemos decir que nuestro autor nos da a conocer el objeto novela y el que lo crea y lo mira. Nos habla de su obra en general y hace referencia constante a una de sus novelas. Del diálogo con su obra se desprenden varios temas importantes como escritor: su deseo de conocer y dejarse conocer, el valor de la memoria como señal de identidad y, por último, la autenticidad que surge dentro de un proceso de encuentro con la verdad: la máscara y la ambigüedad. Desarrollaré a continuación cada uno de estos temas que se desprenden de su obra.

#### III.3.1. Voyeurismo, exhibicionismo

Toda creación nos lleva a una mirada: la del escritor. Y de ahí surge la idea del tema del *voyeur*. No hay *voyeur* sin exhibicionista. En este caso Miguel se convierte en ambos. El voyeurismo es el origen de una buena parte de la narrativa. El *voyeur* espía aquello que está prohibido o aquello que es desconocido. Tiene la necesidad de descubrir lo ignorado. Quiere descubrir el secreto de la vida en movimiento. Miguel nos muestra no sólo lo que se ve a simple vista sino lo que es desconocido. No obstante no podemos olvidar que sólo ve lo que desea.

El tema del *voyeur* se concretiza en dos personajes: Ágata y Miguel. Los dos espían. Ágata espía las relaciones sexuales de Tere y Mateo y Miguel las de Serafita y Pedro. Son auténticos *voyeurs*, ya que estudian el comportamiento privado, un comportamiento que a nadie se le ocurre espiar sin tener la conciencia de que comete una indiscreción. Ágata mira, espía justificándose con la idea del descubrimiento. Acepta el propio voyeurismo con la reflexión de que, mirando, amplía y profundiza el propio conocimiento.

En el *voyeur* hay un comportamiento fetichista. Utiliza y guarda ropas. Se le puede considerar como un impotente y envidioso de aquel con quien se identifica y que lleva a cabo la actividad erótica. En Ágata el complejo de castración es evidente. En su caso la escena visualizada representa la escena primitiva, en la que el coito parental era espiado:

Me pegué al cristal, el ojo contra un desconchón de pintura blanca que lo hace opaco...Imposible soportarlo; imposible retirarme. ¡Ese choque del sexo para el niño que sorprende sin querer una cópula! Igual yo, aunque tuviese idea, pero no así, no así...<sup>478</sup>

El lector imagina visualmente tanto lo que su personaje ve, como lo que cree ver, o está soñando o recuerda, o ve representado, o le cuentan, así como imagina el contenido visual de las metáforas de que se sirve el novelista, justamente para facilitar esta evocación

---

<sup>478</sup> Ibidem, 473

visual. El escritor se mueve eminentemente en una cultura de los ojos y de la palabra. Sabe que somos nuestra mirada también. Somos nosotros mismos quienes nos miramos. Pero quien mira puede no querer ver determinados rasgos. Ver el mundo es, por consiguiente, para el novelista, oír la voz con la que él mismo constata su presencia. La literatura es algo para ser visto, existe un mundo escrito. Hay en esta obra diferentes tipos de *voyeur*: el que espía aquello que está prohibido y el que espía aquello que es desconocido, porque tiene necesidad de descubrir lo ignorado. Así descubre Luis el sexo de Ágata:

Dejó abrirse su puerta secreta, nadie podía imaginarla cuando ella estaba de pie, sus espléndidos músculos ocultándola, qué complicado paisaje entre ellos, separó la columnata, mostró su vértice negligentemente, las flores son admiradas pero no se exhiben, no me lo enseñaba sino lo dejaba respirar, no era un vértice sino un abanico, múltiple y delicado...<sup>479</sup>

En la obra encontramos un doble tipo de *voyeur*: a través de los personajes y, de una forma indirecta, a través de la estructura formal de la novela. En "Papeles de Miguel" se hace referencia a la lectura de unas novelas y de una novela en concreto: "Octubre, Octubre", por parte del protagonista narrador. El novelista y todo lector es un *voyeur*. Si el lector es un *voyeur* también lo es el escritor. Al igual que ocurre en el acto de fotografiar, a menudo no es el que fotografía el que quiere mirar sino el que es fotografiado, él espía mientras el otro mira y fotografía.

Para enmarcar el tema del *voyeur*, en relación con los personajes, el autor utiliza la imagen visual del Escriba. No lo hace directamente, sino a través de dos personajes de "Octubre, Octubre": de Luis y Don Pablo. Los dos son grandes admiradores de ese personaje del Louvre. La imagen del Escriba sentado nos remite inevitablemente al hombre que no puede hacer otra cosa que escribir lo que ve y oye. Es el testigo que goza contemplando. A partir de la imagen del Escriba se organizan otras imágenes no sólo visuales sino intelectuales o religiosas, como es la visión de los místicos.

En relación con el tema del *voyeur* hemos de decir que es el mismo que el del Escriba: Luis es quien crea a Nefertiti, Ágata, y es Miguel quien crea a Nerissa. Una característica del *voyeur* es que en sus ojos hay una curiosidad fría e indiscreta. En la novela algunos personajes se quieren a través de los ojos. Con la mirada poseen al otro, descubren lo escondido. El hombre que mira es un hombre que se mira. En cierto modo es un doble cazador de Eros y de él mismo.

Si todo lector es un *voyeur*, todo escritor es un exhibicionista. Y hasta cierto punto los personajes se someten a las miradas de los otros comportándose según les exige la mirada del otro. En el exhibicionista juega un tipo de fantasía consistente en mostrar lo que imagina que los otros desearían ver.

El exhibicionismo se da a todos los niveles, también a nivel verbal. Para el exhibicionista es muy importante la provocación. En la novela hay una provocación, por parte de los personajes, en su forma de actuar. Ágata provoca a Luis. Carmela también lo hace. Y hay una provocación por parte de nuestro autor en cuanto a la estructura de la novela. Es una novela compleja y esa complejidad es una especie de provocación.

Es evidente que en J.L.Sampedro el tema del hombre que mira y del exhibicionista es un tema, no un pretexto. Si la figura del *voyeur* se puede identificar de una forma plástica y a través del arte con la escultura del Escriba, la del exhibicionista podemos identificarla con el San Sebastián de Ribera. En su postura contra la columna es alguien que sabe mucho más darse que recibir. La necesidad de comunicar, de salir de la soledad y de ser reconocido por el otro, puede ser una causa de exhibición. La figura de San Sebastián ha sido vista por distintos

---

<sup>479</sup> Ibidem, 575

artistas. Miguel habla en concreto del de Ribera:

¡Admirable San Sebastián estirado hacia lo alto como un Greco! No el hermoso mancebo habitual cuyo armonioso cuerpo parece posando para el escultor; sino un haz de músculos torturados recordando una cepa o un olivo. Sin necesidad de flechas.<sup>480</sup>

Esta imagen de San Sebastián es un punto de referencia para Luis, un modelo. En el quiosco de Aranjuez adopta una figura semejante a demanda de Ágata. Recordemos por otro lado que él es el Escriba de Ágata, como Miguel lo será de Nerissa:

ponte de espaldas a esa columna, junta las manos detrás, rodeándola...me sentí Sebastián, sus flechas traspasándome, ¡yo en éxtasis!<sup>481</sup>

La postura del San Sebastián atado tiene también mucho de *voyeur*. Se deja contemplar y está atado. Lo propio no es hacer, sino contemplar su testimonio, testigo. Tal como hemos dicho anteriormente ser *voyeur* es una vía de conocimiento, como también lo es la mística. El novelista desea conocer para saber la verdad. Y la postura de San Sebastián nos indica que la verdad sirve para entregarla. Luis se siente identificado con el personaje que se entrega porque sabe recibir.

Miguel exhibe el dolor y el modo de superar ese dolor. En el personaje de Ágata el dolor está producido por la búsqueda de identidad a muchos niveles, pero sobre todo en el sexual, y tiene un punto de referencia: el padre. Luis vive una situación semejante y el punto de referencia será la madre. El dolor en "Octubre, Octubre" tiene más de exhibición que de acción. Incluso los personajes van concentrándose, encerrándose en un espacio determinado, no habiendo apenas movimiento externo que indique el interno.

Esencialmente lo que causa dolor es el abandono. Los personajes de "Octubre, Octubre" están en plena crisis de maduración, en proceso. El dolor es superado con el amor humano. En "Papeles de Miguel" el dolor se supera a través del amor místico y tiene un poder de transformación. Esta transformación se refleja en los espacios donde vive Miguel. El cambio de espacio significa de algún modo una transformación que es en el caso de Miguel un ascenso al conocimiento.

El exhibicionismo fácilmente conlleva un sentimiento de vergüenza, que despierta el de culpabilidad, porque ha visto, ha conocido y ha sabido: Es *voyeur*.

La vergüenza supone que el personaje está completamente expuesto y es consciente de ser mirado: en una palabra, consciente de uno mismo. La vergüenza puede ser en esencia rabia contra sí mismo, explosión de un creciente sentimiento de pequeñez.

La novela implica un *voyeur*, alguien que está contemplando la realidad y la está construyendo bajo su mirada. Todo lector se identifica con el *voyeur* porque contempla. A la vez el lector tiene deseos de contemplar al *voyeur*. J.L.Sampedro al construir la novela de esta forma, quiere que los lectores creen que están contemplando más que nunca, que tienen más poder, que se sitúan fuera de la acción, y ven al fotógrafo y lo fotografiado. El novelista crea en nosotros, lectores, la falsa ilusión de que hay un desdoblamiento entre novela y autor, pero sabemos que la realidad es total y que el uno implica necesariamente el otro. Sería un error considerar totalmente, por separado, "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel", achacando aspectos de *voyeur* al novelista Miguel y exhibicionistas a los personajes, porque los dos aspectos se dan conjuntamente.

Las respuestas a la cuestión de por qué se utiliza esta técnica de construcción pueden

---

<sup>480</sup> Ibidem, 193

<sup>481</sup> Ibidem, 302



ser múltiples. El autor ha querido explicarnos cómo se ve a sí mismo: como escritor y como hombre. A la vez, puede temer que se haya exhibido demasiado en "Octubre, Octubre" y necesita justificarse, enmascarándose en un escritor. "Papeles de Miguel" son papeles de escritor en los que fácilmente puede el autor esconderse y en el que puede descargar la responsabilidad de la obra.

La novela es una creación del hombre que habla del hombre. Es una interpretación del mundo. En relación con "Octubre, Octubre" Miguel aparece como actor y observador; pero es un artificio, el verdadero observador es José Luis Sampedro. Así pues, hay provocación entre los personajes y también la hay entre el autor y el lector. Provocación de forma y de contenido.

### III.3.2. Memoria y olvido

Ser es transcurrir: el final de ese transcurso del tiempo es la muerte y, en consecuencia el olvido. La lucha por vivir en la memoria es, hasta cierto punto, el resultado de esa posibilidad de apelación. A través de la memoria pretende el novelista que el tiempo de la naturaleza no arrastre consigo el tiempo de la cultura:

Me sobra ya mi cuerpo como un vestido viejo. Piadosamente habrás de recogerlo. Como recogerás estas palabras y esos papeles donde escribí tu historia, que vives sin saberla, heredada de mí.<sup>482</sup>

El cuerpo y las palabras quedan después de la muerte. El lenguaje, la novela, permite trasvasar algo de la experiencia individual a un espacio colectivo. El novelista gracias a la memoria escrita ofrece la posibilidad de ser, efectivamente, un ser conocido; un ser que es el mismo saber y que puede además saberse.

El novelista Miguel es consciente de su historia, la asume y desea transmitirla, darla. Ello significa que su historia, su vida no es sólo un acto individual, sino que integra las experiencias colectivas, y asume, a través del filtro de su individualidad, todo aquello que, después, se transformará en obra literaria.

A través de la memoria el protagonista narrador recobra, en cada acto de rememoración, su intimidad. Al final ha forjado su interioridad. El acto de recordar se construye como un proceso en el que sólo cuenta el sujeto que recuerda y en el que el sujeto es, al mismo tiempo, motor y móvil, ojo y visión. La memoria constituye, crea y estructura la sustancia de la historia personal de Miguel. La novela **Octubre, Octubre** es resultado de alguien que elabora, selecciona y "vive" ese fluir interior. Hace memoria y escribe sobre su vida pasada para recrearse en ella, para saberse, para ajustar cuentas, para tener un objetivo nuevo, una vida nueva y para producir futuro con el pasado. El recuerdo lo fija a través de una serie de imágenes, a través de una serie de acontecimientos y a través de una serie de emociones: humillación, miedo y orgullo. Él es consciente de que hay recuerdos que le persiguen y otros que huyen de él. A veces para Miguel el pasado equivale a abismo:

Bastaron pocas páginas para aterrarme ante mi abismo. Mi torre, erigida tan penosamente, desplomándose con silencioso estrépito.. Las hojas secas amenazándome como fantasmas arremolinados; el aire nocturno oliendo a cripta profanada.<sup>483</sup>

El pasado es un mito que se recrea en "Octubre Octubre" y se revisa a través de

---

<sup>482</sup> Ibidem, 624

<sup>483</sup> Ibidem, 44

"Papeles de Miguel". Es tan importante que en algunos momentos parece que destruye todo el equilibrio presente, haciendo que se sienta como una cripta profanada. Quiere conocer el pasado y saber la verdad, ponerla en evidencia. Sabe que la memoria es posibilidad de pervivir porque la memoria es rastro de temporalidad y presencia ausente de la vida:

Sólo que revivir no es vivir otra vez, sino volverse a vivir. Me revivo en mis novelas; no analizo.<sup>484</sup>

Miguel sabe que una intimidad que no crea su propia memoria está siempre sometida y condenada a lo exterior. El novelista escribe, recuerda desde sí mismo, y lee sus novelas y se encuentra dialogando con ellas, en especial con "Octubre, Octubre". Esta lectura le provoca una nueva memoria que, en ocasiones, aclara la pasada y en otras la oscurece:

Paralelo a la lectura, tantos recuerdos ignorados. ¡Afloren los abismos; fuera todo!<sup>485</sup>

La novela para él es fundamentalmente memoria: estructura interior que confirma comportamientos y actitudes ante lo que le rodea; eco de las voces que han hablado en su personal historia y que ha ido, conformándola en sus respuestas. Miguel recorre su propia vida en ese espejo de lo que ha sido, descubre el rostro interior que le acompaña, y que ve en el silencio de la intimidad cuando realmente recuerda, y en ese recuerdo van apareciendo, "plano a plano", los rasgos de su fisonomía interior. El presente de Miguel suena, pues, también con el tono del pasado. Sabe que las intuiciones del presente son vacías sin el pasado, y el pasado sin la luz con que lo enciende la temporalidad inmediata del instante sería puro olvido. La materia del tiempo se levanta en el texto como biografía. A lo largo de la novela hay una corporización de la memoria y de los recuerdos. No son sólo esqueletos sino sangre:

Leyendo, recordando, vaciándome de mí, desangrándome del pasado como Séneca en el baño. Sangre: a borbotones en aquella cama roja de la Novela I.<sup>486</sup>

"Octubre, Octubre" es para Miguel espejo de su vida y esa intimidad refleja lo que ha sabido hacer con ella. Es fruto de una biografía y la construcción de la intimidad. Miguel vive la memoria a menudo como una presencia que le pesa y que no le deja avanzar. Como una paradoja, el novelista escribe para recordar y olvidar a la vez:

Imposible desnudarme sin conocer mis vestidos, sin sangrar con los alfileres agazapados en los pliegues. Por eso había olvidado esos legajos: porque es vital recordarlos, revivirlos. Sólo así se comprende ese casi concluir cuatro novelas, sin publicar ninguna: porque estaban destinadas exclusivamente a mí. Como estas palabras de ahora: para desnudarme.<sup>487</sup>

Las letras por sí solas no son memoria. Es siempre el hombre, el novelista, quien lleva la memoria consigo y la administra, y es el hombre "interior" el que da vida, desde su interioridad, a esa falsa e indefensa memoria exterior. La fuente de la que se nutre la memoria está situada, a través de la intimidad, en un pasado que la consciencia guarda y que se hace presente en cada momento. En el pasado hay imágenes en las que se refleja un rostro más complejo y oscuro que el de ese rostro visible para los ojos ajenos. El hecho que Miguel pueda mirar el propio pasado y lo vea como resultado de una biografía constituye uno de los

---

<sup>484</sup> Ibidem, 450

<sup>485</sup> Ibimen, 46

<sup>486</sup> Ibimen, 47

<sup>487</sup> Ibimen, 47

momentos importantes en los que su "existencia" adquiere dramatismo y, por supuesto, interés. En este hecho aparentemente trivial, se encuentra sin embargo, esa peculiaridad de Miguel y el fondo de su responsabilidad y creatividad.

Luis y Ágata a menudo en "Octubre, Octubre" escriben sobre su vida pasada. Miguel, el novelista, de nuevo en "Papeles de Miguel", ahondará en ese pasado a través de la escritura. Existe un mundo escrito. No es necesario que "exista" lo que el lenguaje nombra. Y además existe otro aspecto que señala C. Martín Gaité: *Es más sólido el reducto de la aclaración de las cosas que las cosas mismas. La narración de un sentimiento o de una carencia pueden ser mucho más imperecederos que ese sentimiento o esa emoción.*<sup>488</sup> Ello se debe a la diferencia entre el impacto de la realidad en los sentidos y su largo eco en la memoria, y descubre no sólo la finitud sino también la más o menos pálida posibilidad de permanencia. La experiencia acaba por diluirse en la memoria y pierde buena parte de la intensidad de la sensación que la originó; esa desaparición de los momentos concretos va haciendo surgir otra forma de experiencia.

La experiencia está compuesta de sensación y memoria. En la experiencia de la escritura predomina el elemento interior porque, en ese caso, incluso la sensación no tiene otro sustento que la memoria del lenguaje. La escritura es algo así como una sensación engañosa, una experiencia insuficiente como tal experiencia. La vinculación de lo "interior" con aquello que viene de fuera tiene lugar por medio de la "relación". La relación positiva une el pensamiento a sus obras.

En la escritura se produce el encuentro del novelista consigo mismo. Esta recuperación supone una interpretación de si mismo bajo el prisma siempre cambiante del espacio y, sobre todo, del tiempo. Y esa comprensión le hace entender más el significado de "Octubre, Octubre". Un objetivo que resultó falso:

Mis fatigas de amor escribiendo "Octubre, Octubre". Ignorando que la separación era el rodeo para llegar a Ti.<sup>489</sup>

Miguel tiene una gran conciencia de la importancia, del valor de la memoria, sabe que le sustenta. Mientras hay memoria no ha perdido a la amada. Este hecho tiene relación con el proceso del duelo. El novelista cohesiona, hila los distintos sucesos que determinan su vida y que le identifican en la construcción de su personalidad, de su manera de ser. El enlace que armoniza esos momentos de sucesivos presentes es un enlace "afectivo". Hay una relación por parte del novelista con el propio ser que no es sólo reconocimiento "intelectual" hacia uno mismo. Se "quiere" en la afirmación y configuración de ese ser. Lo que hay dentro de él se ha constituido por el contenido de las experiencias que se han ido posando como memoria y no quiere abandonarlas:

No, no estoy maduro. No soy capaz todavía de arrancarme esa carne de memorias sin cuyo soporte se derrumbarían mis huesos y se haría cenizas<sup>490</sup>

El recuerdo aprovecha el tiempo que viene -el ritmo de la vida que siempre es hacia el futuro- para, desde él, traer el tiempo que se fue y que, por la memoria, queda prendido en esa posibilidad de regreso, otra vez y de otra forma, hacia el presente. El tema del recuerdo y la memoria aparece en **Octubre, Octubre** de dos formas distintas. Hay un recuerdo para entender el presente: la memoria fuente de conocimiento y, por otra parte, está la memoria

---

<sup>488</sup> C. Martín Gaité, *La fe en la palabra*, en **Ajoblanco**, nº43, Julio-Agosto, 1992, pág. 51

<sup>489</sup> J. L. Sampedro, **op. cit**, pág. 566

<sup>490</sup> *Ibidem*, 413

como necesidad para poder vivir el presente sin ella: la memoria como medio de sublimación. En definitiva, la memoria como un medio para alzarse por encima de la realidad. Es un puerto, un lugar de asilo en el pasado para salvarse de la realidad presente. En su relación con Nerissa, Miguel habla de las cartas que le escribió después de perderla. La escritura para poder continuar amando. Hay que hacer notar que al hablar de memoria se hace alusión sobre todo a la memoria escrita. Memoria que se expresa en cartas, novelas y papeles. Perder la memoria es perder la palabra. Perder la palabra es igual a muerte, a olvido y a silencio:

¡Ah, mis cartas sin respuesta a Nerissa, después de perderla! Cuando mi vivir era pura memoria del Amigo; porque en Llull, "los ojos decían que es mejor ver al Amado que recordarlo, y la memoria repuso que por el recuerdo sube el agua a los ojos y el corazón se inflama de amor."<sup>491</sup>

Es evidente que siempre resulta en muchos momentos menos doloroso investigar en los acontecimientos del pasado que investigar las causas de lo que está ocurriendo alrededor. Sumergirse en la tarea de llenar páginas y releerlas es una forma de escapar de la realidad. Miguel por medio de la escritura, a menudo va haciendo memoria de Nerissa, de las novelas y de su infancia. Su pasado, en concreto a través de sus novelas, salta. No obstante, la memoria como un bloque "acabado" y completo, no puede estar nunca presente en su conciencia. Evidentemente no puede recordarlo "todo" en un momento o en un tiempo determinado. La memoria es sucesión y es, además, selectiva. Nunca puede darle "todo", ni conservarlo "todo":

Pero ya no es hora de arqueologías. "Mírate bien adentro, Miguel, y responde: ¿de aquellas cuatro ciudades enterradas en ti, qué queda?". "Nada". "Mírate mejor: ¿qué queda?". "Todo" "¿Cómo puede ser eso?". "Tan Todo que no existen fragmentos".<sup>492</sup>

La memoria se presenta siempre fragmentariamente, selectivamente. Y sin embargo, cada fragmentación tiene sentido porque este fragmento se funda en la totalidad de una memoria, que como toda totalidad, hace coherente cada uno de esos fragmentos. El novelista descubre también que, si por una parte tiene el deseo de destruir el pasado que representan sus novelas, por otro ve que es imposible. El camino no será el olvido:

¡Largos meses sacando basura del pozo para perderme unas semanas en la confusión del agua todavía turbia. ¡Noche del sentido!<sup>493</sup>

Miguel vuelve al pasado a través de sus novelas, a través de "Octubre, Octubre". Y su mirada descubre que aquel mundo que él vio, otros no lo veían así. Los personajes de Petra y el dorador se lo ponen en evidencia. La memoria es muy personal y no tiene por qué ajustarse a la verdad. Los libros son su posible contraste y también los hombres. Los sentimientos tienden a dar un enfoque personal a su visión. El pensar hacia atrás señala el desfase de épocas, del mismo modo que la recurrencia de escenas. El novelista Miguel mide y experimenta el tiempo de acuerdo con sus vivencias e intereses.

Hemos de señalar que pocas veces Miguel alude a su sentimiento de soledad. En una novela de abandonos, el tema de la soledad parece que ha de ser un tema clásico pero no es así, pues la memoria, el recuerdo impiden la soledad:

También mis recuerdos solo. Pero ¿acaso se está solo? La soledad, ¿existe? Todo se lleva dentro. Al

---

<sup>491</sup> Ibidem, 450

<sup>492</sup> Ibidem, 416

<sup>493</sup> Ibidem, 340

menos mientras la soledad no se convierta en La Soledad y se una en el mismo centro a aquellas otras palabras con mayúscula -todas fundiéndose en Una- y estar solo resulte vivir una compañía innumerable.<sup>494</sup>

No hay instantes solitarios para Miguel. Siente su ser temporal en sucesión y fluencia, y sin embargo esta misma constitución de la realidad, condenada siempre a la finitud, implica un tiempo más allá del "ahora mismo" que se consume. El "ahora", que deja de serlo, para sumirse en el pasado, tira del futuro, necesita el futuro para ser presente. Todo ahora es "aún".

Es interesante reseñar la relación que tienen los personajes consigo mismos y con el mundo que les rodea; a veces son fríos espectadores, otras ansiosos poseedores de lo que les circunda. La relación amistosa con uno mismo y con los otros nace como necesidad también de completar carencias, de superar la soledad de cada uno en la compañía de un semejante. Los personajes, por medio de un proceso, son capaces de vivir en armonía lo exterior con lo interior. El valor de la memoria queda manifiesto en estas líneas:

Así mis memorias me hieren pero me dan vida, me permiten sostenerme durante la liquidación. Cuando acabe con ellas, habré llegado. Liquidación que se acelera: hoy lo he percibido.<sup>495</sup>

El cultivo de la memoria, que puede presentar distintos aspectos, según la forma como ha sabido construirla, es una instancia de lucidez a la que él no puede renunciar. Porque la memoria que es, en parte, sustancia del pasado, se ha hecho con elecciones, por muy problemáticas que sean, de cada presente, o con los particulares "sucesos" originados desde el abanico de posibilidades que el inmediato futuro ofrece.

En la novela un personaje de la antigüedad, el Emperador Juliano, va apareciendo como *leitmotiv* en la obra y, en relación con la memoria, enlaza situaciones y sentimientos de los distintos personajes.

Vuelvo a mis recuerdos. Quizás no sean realmente falta de madurez, sino el venablo clavado en el costado del Emperador Juliano, el último gran monarca romano.<sup>496</sup>

Se vive en los recuerdos. No quiere olvidar. Ni puede olvidar. El recuerdo llena el presente, sin recuerdo se sumerge en la nada. El recuerdo, que es pasado, a menudo llena el presente y el futuro en definitiva. El olvido no es tanto falta de memoria como capacidad de evocar. Miguel sabe y siente que no quiere olvidar:

aún no estoy del todo vacío. Me duele demasiado derramar mis recuerdos. ¡Aguarda, déjame vivirlos un poco más! No estoy maduro.<sup>497</sup>

Todas las novelas y también los Papeles son para Miguel memoria suya. Si, en un principio, el narrador protagonista pensó que desnudarse era despojarse también de la memoria, ahora se da cuenta de que no se puede despojar de nada:

Me voy pero me llevo. A mis testigos, mis cadáveres vivos, mis ángeles de cada época. Laberintos como alcazabas del Atlas, con patinillos imprevistos, alcobas yuxtapuestas, ventanitas mínimas...<sup>498</sup>

---

<sup>494</sup> Ibimen, 414

<sup>495</sup> Ibidem, 415

<sup>496</sup> Ibimen, 413

<sup>497</sup> Ibidem, 413

<sup>498</sup> Ibidem, 45

La memoria no actúa como tal memoria en la que se sintetizase de pronto la plena imagen de su vida. Su forma de actuación consiste, precisamente, en la orientación con que cada una de las continuas experiencias de su vida han ido señalando las experiencias por venir.

Me llevo esos esqueletos para combatirlos a brazo partido, para amarles a abrazo encendido hasta que se vuelvan polvo contra mí, conmigo, y al fin descansemos en la cima de lo Alto.<sup>499</sup>

La memoria puede resultar un fardo pesado y de ahí que los versos de Quevedo expresen perfectamente la necesidad interior de desnudarse de sí mismo. Dentro de la tradición religiosa los que encarnan este desnudamiento son los místicos. El hecho de desnudarse corresponde a un deseo total. No es una actitud que se refiere sólo a lo material, también a la memoria:

Pero ya voy siendo pescador; ya me vuelvo mera paciencia esperanzada, mientras sigo desnudándome, clamando con Quevedo: "Un nuevo corazón, un hombre nuevo ha menester, Señor, la ánima mía; ¡desnúdame de mí...!"<sup>500</sup>

Estos versos se repetirán de nuevo en la novela. Para el autor, desnudarse es un concepto clave. Quiero hacer hincapié en que la palabra, en este caso, y a lo largo de "Papeles de Miguel", tiene unas claras referencias religiosas. Su primer significado es, ante todo, "sexual". La desnudez es un acto de violencia, está prohibido hacerlo en público. Quien lo hace es un trasgresor. Habría que preguntarse si todo tipo de desnudez es una transgresión. Y así la novela de J.L. Sampedro podría ser transgresora en varios sentidos. El desnudamiento, en lo que se refiere a la mística, revela una actitud en Miguel: quiere ser una aspiración. Es una meta, ya que ella posibilita el encuentro con el Absoluto.

Es evidente que Miguel, de una forma muy consciente, se ha situado en una vía mística. En todo proceso místico, no de forma obligatoria pero muy frecuentemente, se debe pasar por la purificación. Cuando alguien quiere desnudarse, llegar al vacío y al silencio, es que está lleno y le pesa un lastre, un dolor, una memoria demasiado intensa, de ahí la necesidad del olvido. Vacío y silencio son dos conceptos claves en "Papeles de Miguel". Se contraponen a "lleno" y a "palabras". Con la novela quiere conseguir el vacío y el silencio y perder la memoria y las palabras. El místico es el personaje que más se acerca a ese ideal. Por ello las palabras del eremita hacia Miguel son muy significativas. Le evidencian una vez más del peligro:

-Hablas bien, pero con fantasía. Creí cortés disculparme y lo hice, pero me atajó con un gesto de su mano:

-¿Qué importa? Vivirás hasta perderla.

... "Fantasía en el Moghreb, significa además "correr la pólvora"; la salvaje galopada de un grupo de jinetes disparando al aire los fusiles."<sup>501</sup>

Disparar al aire es la gran diferencia entre fantasía y realidad. El santón muestra lo que son para él las palabras. Hasta este momento Miguel no ha descubierto que hay más fantasía que realidad en sus palabras. Es la falta de odio y de agresividad en su discurso lo que impide el realismo en su obra y en su vida: fantasía en las palabras, fantasía en el pensamiento. Podemos preguntarnos hasta qué punto es consciente de esa realidad o si, como

---

<sup>499</sup> Ibidem, 45

<sup>500</sup> Ibidem, 48

<sup>501</sup> Ibidem, 381

siempre, la transfigura a través de la literatura. Sólo después del encuentro con el ermitaño una nueva perspectiva se ha abierto:

Desde el regreso de Argelia no he vuelto a anotar nada ¿para qué? En el muro blanco sobran las palabras.<sup>502</sup>

Las palabras muro y puerta son claves en **Octubre, Octubre**. A partir de su última relación con Isolina desea olvidar y mirar el presente. El protagonista narrador se encuentra dentro de la experiencia mística en el periodo Iluminativo. Sólo cuando quiere olvidar pierde la capacidad de evocar con la memoria. No obstante es la fuerza de lo que desea olvidar la que le empuja. A veces cuanto más se desea olvidar, más se mira el pasado:

He cortado todas las amarras, levado todas las anclas, izado todas las velas, dócil sólo al soplo de tu amor.<sup>503</sup>

Al hablar de la memoria y del olvido utiliza, al igual que para la vejez, la imagen de los árboles. En la vejez la consciencia de uno mismo se apaga; no sólo se extingue la fuerza que interroga, sino la mismidad interrogada:

Adiós también a las memorias...Se desprenden ahora solas, como hojas de otoño. Me voy desnudando como los árboles; transformando la frondosa opulencia en austera geometría del ramaje.<sup>504</sup>

Hay que señalar que uno de los mundos menos evocados por Miguel es el de la juventud. Su deseo de perder la memoria hace referencia también al hecho de escribir. No desea escribir más sobre el pasado, ahora quiere hacerlo sólo del presente, no obstante confía en la escritura y sabe que ésta se constituye tarde o temprano en una forma de memoria:

Desde ahora no escribiré cuadernos de campo sobre mi excavación introspectiva, sino un diario de Navegación.<sup>505</sup>

Hay que señalar que Miguel, como escritor que es, sabe del auténtico valor de las palabras. Si en algunos momentos les da un valor total, en otros considera que no son nada. El momento supremo está en el silencio y, en el silencio, la conciencia se oculta. El silencio es indicio también, como el olvido, de la muerte. Una forma de desquitarse de su mortalidad o de reconciliarse con ella es escribir. "Papeles de Miguel" y "Cuartel de Palacio" acaban con la muerte de Miguel y Flora, es ese silencio que queda el que hace sentir más fuerte la voz del lector. El silencio de la novela se reafirma con el silencio de la muerte. Todo silencio invita a recordar y a pensar. Esa es una funcionalidad de la novela. La escritura no habla más que lo dicho en ella; pero precisamente ese silencio y la lineal y fija frontera de su mensaje es lo que permite, a través del lector, iniciar el nunca acabado diálogo de la interpretación.

El novelista sabe que el lenguaje envuelto en el misterio de su silencio sólo entrega sus significados, su sentido y, en definitiva, su voz a quien los ame.

La inmortalidad aparece también bajo la forma de cultura. El territorio de la cultura precisa ser aprendido:

¿Y qué hay en la vida que no se quede al fin en juego y palabras? Salvo el silencio, claro, que ¡es tan

---

<sup>502</sup> Ibidem, 411

<sup>503</sup> Ibidem, 340

<sup>504</sup> Ibidem, 447

<sup>505</sup> Ibidem, 340

difícil! Y cuando el silencio llega a ser el Silencio, entonces estamos, aún en vivo, más allá de todo: hemos llegado a Todo.<sup>506</sup>

Lo que hay dentro del novelista está sustentado por la memoria. El "llegar a ser bello por dentro" parece implicar la organización de una memoria que, al "mirarla", al evocar los estadios de su pasado, se le hace presente como algo "bello". La pérdida de la forma, significa la pérdida de la materia. El recuerdo tiene en esta última etapa unas características muy determinadas:

La Belleza no tiene forma; como tampoco la tienen, en su manifestación más alta, allí donde dejan de ser palabras, la Vida y la Justicia, la Serenidad y el Éxtasis.<sup>507</sup>

Se pierden las formas, se pierden las palabras para alcanzar un estadio superior. Siempre la gran contradicción: toda pérdida es una ganancia. Pero ¿qué se pierde? Lo superficial:

Pero no se borra lo que está grabado a fuego, lo que ha tomado posesión de su reino para la eternidad.<sup>508</sup>

Miguel, situado en una experiencia mística, al final empieza a dudar del temor a perder. Sabe que el camino del olvido es obligatorio, no tiene retorno, y se rebela por una parte oponiendo al olvido la memoria, y por otra sublimando el olvido pues es el camino del vacío para llegar al Absoluto, a la eternidad. La novela "Octubre, Octubre" en estos momentos finales es una presencia que le interroga. Es la única memoria hecha escritura que conserva del pasado. Si no la tuviera sería una interioridad vacía o sometida únicamente al imperio efímero del momento:

¿Por qué olvidé ese documento y me traje, en cambio, la Novela IV?<sup>509</sup>

El lenguaje envuelto en el misterio de su silencio sólo entrega sus significados, su sentido y, en definitiva, su voz a quien los ama. Estas palabras y esos papeles son la herencia de Seraphita. En ellos se encontrará a ella misma porque en ellos está él. El sentir con el otro, que es ya uno mismo, es la oculta armonía que sujeta la existencia de Miguel y Seraphita. Ésta recordará a Miguel a través de la lectura, como Miguel ha recordado a tantos otros por medio de la escritura y de la lectura:

Nos unió el pasado, Seraphita, desde el momento de reconocernos. Tú esperabas el estremecimiento que sólo comunica el traspasado por todas las saetas.<sup>510</sup>

En el momento final de la novela las palabras son para el místico sólo fulgor del Almendro encendido, del almendro en llamas. Cuando la experiencia mística se está culminando, mueren las palabras y el recuerdo. No hay pasado, todo es puro presente:

Ya mueren las palabras. Silencio: es nuestra cita. ¿Papel?: blanco fulgor del Almendro encendido.<sup>511</sup>

---

<sup>506</sup> Ibidem, 378

<sup>507</sup> Ibidem, 412

<sup>508</sup> Ibidem, 412

<sup>509</sup> Ibidem, 566

<sup>510</sup> Ibidem, 624

<sup>511</sup> Ibidem, 624



La lectura de "Octubre, Octubre" por parte de Miguel y el hecho de escribir "Papeles de Miguel" tienen como función revivir el pasado, hacer memoria de él para después abandonarlo. El pasado fue hermoso, mientras amarga es la realidad presente; de esa lucha entre pasado y presente, entre memoria y olvido surge **Octubre, Octubre**. El abandono de esa lucha, su rendición, la encuentra en los brazos del personaje final: Seraphita.

Seraphita, mi amparo, mi "Pietà": ese inefable y dolorido gesto de amor que obsesionaba a Miguel Ángel...Ella sostiene al Hombre. En pie, porque la muerte no es ocaso: es un Ascendimiento.<sup>512</sup>

Seraphita sostendrá el cuerpo de Miguel, pero sobre todo su memoria que significa su conciencia, su dolor, su lucha, en definitiva su vida. Y a la vez el novelista sabe que todo ello la sostendrá y, de este modo, Miguel se hace su "Pietà":

Pensando ahora en tu pena me hago "Pietà" de ti para elevarte. Recuerda que estaré siempre a tu lado. Y en tu seno florece tu consuelo.<sup>513</sup>

En **Octubre, Octubre** el novelista Miguel pone en evidencia dos formas de temporalidad: el pasado como memoria y el futuro como recepción. Es evidente que el autor quiere de algún modo hacernos partícipes de su experiencia, que surge de las sensaciones y de la memoria. Deja su historia escrita porque cree que esa historia ayudará a los hombres en su vida.

En conclusión, podemos decir que Miguel a través de la memoria realiza un proceso creativo. Esta memoria se pone en marcha a consecuencia del vacío que le deja el abandono de Nerissa, vacío que llena con la memoria. Con la memoria hecha escritura, sublima la pérdida, construye su mundo interno, no siente tan duramente la soledad. En **Octubre, Octubre** reconstruye a través del recuerdo, su propia historia y de una manera especial su relación con Nerissa, cuya pérdida fue el desencadenante de la memoria.

Gracias a la memoria ha sabido más quien era, se ha conocido, se ha encontrado con él mismo. La memoria la ha concretado en la escritura con lo que tiene la posibilidad de retener algo del pasado para el futuro. La memoria es en su caso experiencia interior, consciencia de interioridad. Para conseguirlo ha sido preciso la consciencia y una relación positiva con uno mismo.

El hecho de dar cuenta de su historia y entregarla a Seraphita significa la importancia que da a la escritura. Deja dos tipos de memoria, una que se refiere al pasado, situada más en "Octubre, Octubre", y otra más reciente en "Papeles de Miguel". Pero es muy consciente de que esta memoria, su pasado, sólo puede recogerla y entender su significado quien esté unido afectivamente a él. Un aspecto a señalar es la presencia en la misma novela de dos destinatarios expresos: el propio escritor y Seraphita. Con la muerte Miguel perderá la memoria pero su vida se hará recuerdo en otro. El dar cuenta de su historia significa continuar entablando con los otros el diálogo que había comenzado con él mismo.

La memoria desde la experiencia mística es un impedimento para alcanzar en el período unitivo el encuentro definitivo con Nerissa, con el Absoluto y con el futuro; de ahí el papel que juega el olvido. Cuando se renuncia a la memoria nos encontramos con el olvido. Siempre recordamos para no olvidar.

En la literatura el tema de la memoria y el olvido es un asunto clásico; en esta novela, **Octubre, Octubre**, hay que destacar como particularidad que está tratado desde una

---

<sup>512</sup> Ibidem, 624

<sup>513</sup> Ibidem, 624

experiencia mística, que en definitiva es una forma de elaboración del duelo. La memoria es consciencia, da dolor y a la vez le sostiene. Se siente como el propio cuerpo, hay una corporización de la memoria a lo largo de **Octubre, Octubre**.

Al hablar de la memoria cita a otros autores situados en épocas anteriores, Con ellas, la escritura es, pues, la presencia de otro pasado que no es el propio, un pasado que no sólo puede tener la misma dimensión que el nuestro, sino que, como historia, llega infinitamente más lejos. Y ese pasado histórico, o sea, ese pasado sin otra sujeción al presente que las letras que lo transcriben, es una vez más la ruptura de los límites de su propio tiempo y la ruptura de la monotonía de su propio lenguaje.

Miguel también nos dice que la novela "Octubre, Octubre" es recordatorio, no es memoria. Es siempre el hombre, el novelista o el lector, quien lleva la memoria consigo y la administra, y es el hombre "interior" el que ha de dar vida, desde su interioridad, a esa falsa e indefensa memoria exterior.

Inmortalidad quiere decir continuidad. El autor quiere construirla a través de la obra y de personajes cuya personalidad les lleve a traspasar el tiempo.

La memoria y el olvido son, pues, elementos estructurantes de la obra, tanto a nivel temático cómo de procedimiento. De ello se desprende que en el análisis narrativo la retrospectiva o analepsis, término que prefiere Genette, sea muy importante, convirtiéndose en un elemento fundamental en la estructura del relato. El novelista situándose fuera del tiempo, evoca hechos sucedidos en época anterior al momento en que se encuentra la historia. Del mismo modo, el final de la experiencia mística, el período unitivo, funciona como un procedimiento descronologizador.

### III.3.3. Verdad y máscara: la ambigüedad

En su discurso de entrada a la Academia José Luis Sampedro nos dice: *He de daros cuanto soy; os debo la verdad de mí mismo, es un acto de corazón más que de intelecto*<sup>514</sup>

La búsqueda de la verdad es un elemento central a lo largo de la novela **Octubre, Octubre**. El concepto de verdad se extiende a distintos campos. Así podemos hablar de una concepción de la literatura ligada al concepto de real, de auténtica y de veraz. También se puede hablar del concepto de verdad relacionado con el desarrollo personal y la madurez. Y en relación con esta acepción debemos también relacionarlo con la experiencia místico-religiosa. En definitiva la búsqueda de la verdad implica una concepción literaria y una moral.

Debemos hacer hincapié en el carácter biográfico de "Papeles de Miguel". En ellos es el individuo el que cuenta el relato, y con él la exigencia, objetiva y subjetiva, de su "ser" y "estar" determinados. El carácter autobiográfico confiere al texto un carácter de confesión y una búsqueda de verdad. "Papeles de Miguel" es una justificación y orientación en la lectura de "Octubre, Octubre". La ética es una necesidad. Hay en la novela un paisaje moral que el lenguaje configura. Es un texto en el que la propia consciencia se pregunta a sí misma, con el renovado lenguaje de lo otro, de la otra escritura.

En la obra el novelista intenta penetrar en su sentido, pensar su sentido y descubrir sus significaciones en el entramado de la lengua que los produce, y desde el punto de vista de los personajes que hacen uso de ellos. La interrogación surge del interior del alma cultivada en el esfuerzo de la verdad. Miguel ha ejercitado consigo mismo la dialéctica de la intimidad y está en condiciones de transmitir palabras verdaderas.

Al poner de manifiesto sus deseos de escribir para comunicar, Miguel humaniza el

---

<sup>514</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1991, pág.9

lenguaje. Sabe que las palabras no tienen sentido sino en el contraste y en la plena publicidad y liberación que permite el encuentro con los otros: el diálogo a través de la lectura y escritura. El camino del conocimiento de la verdad se abre con la experiencia del lenguaje.

Los motivos que llevaron a Miguel a la escritura fueron distintos y responden a distintas experiencias vitales, aunque hay en todas ellas un aspecto común: buscar la verdad en uno mismo, entender lo que le ocurre a uno. "Papeles de Miguel" es posterior a "Octubre, Octubre" y sabemos por el novelista Miguel que no crea a partir de la nada, sino en función de su experiencia. El punto de partida de su realidad ficticia es siempre la realidad real tal como la vive el escritor. De las ruinas y disolución de la realidad real surgirá entonces algo muy distinto, una respuesta y no una copia: la realidad ficticia.

En "Papeles de Miguel" el novelista se refiere continuamente a las relaciones que estableció entre "Octubre, Octubre" y su historia personal:

"La espiral hacia dentro" me arrancó el llanto... Ágata encarnando a Nerissa, Luis su fedele d'amore, Maymun de su Layla, hombre-luna de la hembra-sol.<sup>515</sup>

Es evidente que para Miguel las novelas son un medio de expresar sus sentimientos y su propia historia. Para él la novela es un medio para darse a conocer. También lo es para el autor. Al final, "Papeles de Miguel" recoge los temas que han sido líneas conductoras a lo largo de su vida. Un tema importante es el de la verdad.

El acto literario surge así de un proceso cuyo origen se encuentra en el escritor verdadero, que posee un "sentido de lo real", que define como "el sentir de la naturaleza tal cual es", en donde se manifiesta la realidad y el hombre, la primera exterior y la segunda íntima, y ambas aglutinadas en el núcleo totalizador del narrador como individuo. Este proceso, del que hemos mencionado su origen, se plasma en el producto literario que a su vez, tiene "una expresión personal", como muestra de una individualización que sólo puede ofrecer todo buen escritor, ya que si no sería solamente un estilista. Zola insiste en que la expresión personal no implica perfección sino sinceridad. Para el autor naturalista, la realidad ha sido punto de partida, la fuerza de impulsión que ha lanzado poderosamente al novelista; seguidamente ha continuado la realidad, ha ampliado la escena en el mismo sentido, dándole una vida especial y que únicamente le pertenece a él. Toda originalidad del autor como hombre y como escritor se encontrará en la expresión personal del mundo real que lo rodea.

La presencia de Miguel, autor novelesco, sirve para reforzar la veracidad de lo narrado, lo que le configura en notario de su realidad y de la realidad externa, libre, no obstante, de toda responsabilidad que no sea la meramente narrativa.

El diálogo que establece el novelista Miguel con su propia obra parece que no tenga otra finalidad que evidenciar toda la mentira que había en todo aquello que antes le pareció verdadero y real. La palabra realismo designa una actitud moral, una voluntad de tener en cuenta las cosas tal como son, sin contentarse con ilusiones y con consuelos; ello implica una voluntad de tener en cuenta los sueños tal como son. Así Miguel, al hablar de "Octubre, Octubre," manifiesta su propio engaño, la distancia que hay entre los motivos que le llevaron a la escritura de esta novela y la verdad de ahora:

Ahora me explico la cuarta novela, "Octubre, Octubre", para derramar mi odio y mi venganza. Ciudad construida con adobes de saliva y esperma, vigas de fémures y vértebras, cal de huesos, cordajes de tendones. Así la proyecté y ahora, al desenterrarla, mi sorpresa: ¿dónde puse la bilis y el veneno?<sup>516</sup>

Recordemos que, a lo largo de toda la novela, el novelista no se atreve a odiar. No hay

<sup>515</sup> J. L. Sampedro, *op. cit.*, 1981, pág. 44

<sup>516</sup> *Ibidem*, 48

una transgresión. Jamás ha odiado, sólo se lo imaginó escribiendo. Las experiencias negativas le han sido literalmente estimulantes. No todas fueron incentivos, sólo aquellas que originaron y mantienen su vocación de novelista. Miguel para escribir hurga en la realidad personal, y no sólo los buenos recuerdos, que la nostalgia convierte en heridas, abonan una ficción; son sobre todo las llagas que todavía supuran en el espíritu, en su imaginación:

Me llevo esos esqueletos para combatirlos a brazo partido, para amarles a abrazo encendido hasta que se vuelvan polvo contra mí, conmigo, y al fin descansemos en la cima de lo Alto.<sup>517</sup>

Cualquier tipo de discurso narrativo estético es realista en tanto intervienen dos elementos esenciales de la realidad: mundo y hombre, expresados mediante signos. Ofreciéndonos no un calco sino una aproximación a lo real. No obstante, y a pesar de esta afirmación, debemos establecer unas condiciones mínimas para considerar realista un texto estético. La única y más importante es la sinceridad. Ésta confiere a la novela un nivel de afectividad y humanidad necesarias para que el relato cumpla sus requisitos. No se diluye la fuerza que debe brotar del emisor, y por tanto no engaña al receptor.

Como señala Schaff, *el artista no sólo crea, sino que valora el efecto de su creación, y lo hace en función de los valores sociales presentes en su circunstancia histórica, ya sea para aceptarlos o para transgredirlos. Esta reflexión corrige y dirige el trabajo creador, no se halla fuera de él, sino orgánicamente entretejida con él.*<sup>518</sup>

La novela siempre es de naturaleza ideológica y revela una dialéctica interna. Lo que al hablante y al oyente les importa de la forma lingüística no es su carácter de signo estable y autoequivalente, sino su carácter de signo adaptable y siempre cambiante. El lenguaje está abierto a la historia y al cambio social.

Miguel busca la verdad en su vida. Es cierto que una novela no puede encerrar toda la vida entre sus páginas, ni siquiera la totalidad de una vida, a pesar de que encontramos que en esta novela se plasma el ciclo vital de alguno o algunos de sus personajes, causándonos la impresión de que se nos ofrece un todo temporal concreto, cuando en realidad, nos ha ofrecido tan sólo algunos elementos de ese ciclo, limitados a la visión del autor y a la extensión de su obra. Lo importante es la "impresión de esa realidad" que se trata de plasmar. La impresión de realidad se trata de plasmar sobre todo por la búsqueda de la verdad personal. En "Papeles de Miguel" el novelista nos dice que tiene como finalidad ahondar en la verdad, en la verdad personal, en la verdad que hay en sus cuatro novelas:

se comprende ese casi concluir cuatro novelas, sin publicar ninguna: porque estaban destinadas exclusivamente a mí. Como estas palabras de ahora: para desnudarme.<sup>519</sup>

Es evidente que la necesidad de verdad no se encuentra en todos los niveles. Sólo en aquellos que el novelista, por circunstancias personales y sociales, ha vivido cómo conflictivos: sexo, política y religión. En estos tres niveles hemos de tener en cuenta que hay una gran incidencia social. Todo autor no hace otra cosa que representar sus fantasmas individuales, que han de tener un fondo de verdad universal para poder interesar al lector.

En la novela parece que Miguel nos diga que el camino hacia la verdad es madurar. Es posible que en el deseo de encontrar la verdad influye la consciencia de estar en la mentira o de encontrarse ante situaciones que le parecen insalvables. A lo largo de la novela Miguel es testigo y juez de su destino. La búsqueda de la verdad a menudo surge por la necesidad de

---

<sup>517</sup> Ibidem, 45

<sup>518</sup> Citado por Bajtín, **op. cit.**, pág. 80

<sup>519</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1981, pág.70

liberarse de un sentimiento de culpa. Este está presente en algunos personajes que tienen distintos motivos para sentirse culpables. El sentimiento de culpa implica el de castigo.

Miguel habla de culpabilidades. El tema también aparece en "Octubre, Octubre". Nada más comenzar la novela Luis intenta recordar un sueño. Él cree en la reencarnación. Tiene un gran interés por la vida que vivió y por lo que sucedió en ella. Busca la trascendencia: ir más allá de la existencia, tema que se relaciona también con la creación de la novela. En el sueño, que le habla del pasado, él es castigado. Se siente culpable. En este caso el sentimiento de culpa está relacionado con la sexualidad:

me quedé encogido, perro culpable y sucio, me sentí como si le hubiese escupido, sacrilegio, temí desmayarme, deseé la muerte venida de su alfanje yacente entre las sombras.<sup>520</sup>

Si para el *voyeur*, José Luís Sampedro utiliza la figura del Escriba y para el exhibicionista la de San Sebastián, para hablarnos del sentimiento de culpa y el de castigo continuo que conlleva utiliza el Mito de Tántalo. Si las palabras del novelista Miguel, las suyas propias, le sirven para el conocimiento personal, también las que escribieron otros, la mitología, es un espejo de realidades que vive. Hay pues una relación de la escritura con la lectura y con la experiencia:

yo Tántalo de esa mujer de andar elástico, ¡Ágata! ¿por qué forzaste las cosas? ¿qué necesidad tenías de destruirme?<sup>521</sup>

A Tántalo en la mitología se le conoce por el castigo impuesto a sus delitos: mata a su hija. Se le impuso un esfuerzo eternamente frustrado: situado en un lago cuyas aguas le llegaban hasta el cuello y con árboles llenos de fruta sobre su cabeza, no podía Tántalo beber ni comer nada ya que cada vez que lo intentaba el agua era absorbida por la tierra y los frutales elevados por el viento rápidamente. El uso de figuras mitológicas forma parte de su universo literario, de su arte, y obedece en definitiva a su metafísica, a su sentido de la existencia, de la verdad y de lo ilusorio. El sueño, la mitología y el arte tienen una raíz común, provienen de la inconsciencia y manifiestan, la palabra exacta sería "revelan", un mundo que de otro modo no puede expresarse. El mundo subterráneo que revelan los sueños en sus mensajes, a menudo amenazantes o angustiosos, es un mundo que sólo puede expresarse con ese lenguaje, un lenguaje de símbolos ambiguos. En su obra se rastrean aspectos poco gratos de la condición humana. El hombre en su integridad tiene de todo: ideas, sueños, símbolos, mitos, memoria:

Mis viejas neuronas. O no graban., o vuelven sobre lo mismo; disco rayado. Grabaron, grabaron; aquella idea de culpabilidad.<sup>522</sup>

En el sentimiento de culpa hay mucho de impotencia. Es un sentimiento contrario a la autonomía. Alguien es vivido como superior. Luis en relación a Solimán y a Ágata, Miguel respecto a Nerissa:

El gran Señor de la Sublime Puerta, ante quien todos se prosternaban, la belleza viril, la fuerza y la destreza, la saeta lanzada más lejos, la palabra de vida y muerte, eso era para mí, todo...<sup>523</sup>

---

<sup>520</sup> Ibidem, 531

<sup>521</sup> Ibidem, 397

<sup>522</sup> Ibidem, 340

<sup>523</sup> Ibidem, 532

Ágata, al igual que Solimán, impondrá su castigo a Luis. Sus ojos disparan saetas y le convierten en su San Sebastián. El ser superior es quien impone las normas. Desde fuera se ha dictado la vida de los personajes, el poder sexual y el político. El hombre se siente mirado, vigilado, y se siente en culpa y por ello avergonzado. Algunos personajes se sienten culpables de no haber vivido. Este es un sentimiento muy general:

Pero Pablo ha seguido pensando y se acusa en voz baja:

-Por mi culpa.

-Todos somos culpables -excusa María en el acto. Pero sumergiéndose en su propio fondo, allí donde se esconde la más radical esperanza, la que es desesperada, declara impetuosa: -No, no, Culpables, ¿por qué? ¡Todos somos inocentes!<sup>524</sup>

A menudo a lo largo de la novela Miguel, escritor, se justifica por el hecho de escribir. De algún modo parece que se siente culpable. Siente vergüenza. El sentimiento de culpa y de abandono le llevó a buscar la salvación en la escritura y a la vez se siente culpable de escribir, de no hacer lo que los otros esperan de él. Intenta justificar su historia por medio de la escritura y a la vez necesita justificar la propia escritura.

El papel que juega la literatura en su proceso místico es conveniente señalarlo, pues si las novelas fueron un vehículo para alcanzar la verdad, ahora en la experiencia mística las novelas son un estorbo para alcanzar "La Verdad", por ello es preciso el olvido. El desnudamiento es una palabra clave para la mística. Hay que señalar que el valor de las palabras en la experiencia mística se replantea en cada etapa. Es interesante ver su evolución:

Papeles...¿Y esos legajos? ¡Las novelas! ¡Había llegado a olvidarlas! ¡Increíble! Al pronto vi en ello una prueba de mi desasimiento. Bajo esa impresión acerqué los paquetes al fuego, desaté el primero...¡El pasado saltó como un tigre! ¿Qué pasado? ¿De quién? ¿No quedaron aventadas sus cenizas durante ocho meses de purificación?<sup>525</sup>

En todo proceso de purificación es preciso alcanzar la máxima autenticidad. Miguel ha recorrido su pasado escribiendo. Su escritura es viva. Y descubre que, aún deseando alcanzar la verdad, uno se encuentra con máscaras. Lo que supone una dificultad para alcanzar la autenticidad:

Una vez abierta la carpeta, sueltas las páginas, inevitable ojearlas. Resbalan vivas. Sus tentáculos me apresaron con nombres reconocibles. Final de "Octubre, Octubre", de Luis con Ágata. Final-continuación, final-comienzo...El pasado en mis máscaras ¿Máscaras? ¡Pero la máscara es el yo más verdadero; el yo elegido...!<sup>526</sup>

Para Miguel el pasado es igual a abismo. La inestabilidad lleva consigo un deterioro del pensamiento, de la independencia intelectual y de la libertad. El pasado era para Miguel caverna de construcción y de liberación. Pero en estos momentos lo vive como una cripta profanada. Miguel mira el pasado y en la búsqueda de su verdad se encuentra con la máscara:

La máscara es "la más hermosa comodidad del mundo"...En Venecia servía para todo: para el paseo y para la orgía, para la intriga y la mendicidad, para amar y gobernar...¿y acaso no la usamos para ser hipócritas con nosotros mismos? Preferimos ver en nuestro interior una máscara cualquiera mejor que un abismo. Nos tranquiliza como la cicatriz sobre la herida cerrada en falso.<sup>527</sup>

---

<sup>524</sup> Ibidem, 515

<sup>525</sup> Ibidem, 44

<sup>526</sup> Ibidem, 44

<sup>527</sup> Ibidem, 148

Es evidente que Miguel de una forma muy consciente, se ha situado en una vía mística. En el período purificativo Miguel, el novelista, quema tres de sus cuatro novelas. El fuego purifica, libera el pasado. Los sentimientos que experimenta en su proceso místico le permiten liberarse del sentimiento de culpa que tiene por el hecho de escribir. Sus novelas pertenecen a una etapa y más tarde se convierten en el camino para la unión en la que se verá libre de la escritura y de las palabras. Los términos máscara y carnaval van apareciendo a lo largo de toda la obra en relación con el de purificación y verdad:

Este año, además, purificación del Carnaval del deseo, máscara final de mi vida.<sup>528</sup>

Me gustaría señalar que Miguel, a través de su experiencia mística, nos quiere poner en evidencia las dificultades de encontrar la verdad y el problema de la infabilidad del decir. Él sabe que toda escritura es ambigua, y eso le abre el camino de la posibilidad; pero también necesita salir de esa ambigüedad, y eso le abre el camino de la realidad. Esta realidad es la elaboración a que la mente somete todo escrito en busca de su propia verdad, o sea en busca de un sentido que esté aludido en él. En Miguel el valor de la palabra se pone en duda a consecuencia de la experiencia mística:

¿Para quién escribo ahora? ¿Para qué? Para nadie; es decir, Nadie; es decir Él: Todos mis maestros lo enseñan así. ¡Pobre y rota voz mía, en esta desolación! Pero imposible dejar la pluma. Dar nombre a algo es poseerlo, sabía ya Ulises. ¡Posesión ilusoria, triste fe intelectual en la palabra, sin la cual no existiría la mentira! Reducimos a palabras el mundo para hacerlo inteligible y nos extraviarnos en la maraña verbal.<sup>529</sup>

El novelista señala también otro aspecto: el carácter gratuito de las novelas, el hecho de que el lector está de todas maneras al abrigo del peligro y eso le impide habitualmente ver claro, que vive "por poderes" lo que no tiene la energía de vivir por él mismo. Se trata, soportándolo sin demasiada angustia, de "disfrutar" del sentimiento de perder o de estar en peligro que le da la aventura de otro. Si dispusiese de incontables recursos morales, a él mismo le gustaría vivir así. Todos hemos soñado con ser el héroe de una novela. Ese deseo es menos fuerte que la prudencia -o la cobardía-, pero si hablamos de la voluntad profunda, que sólo la debilidad impide cumplir, las historias que lee con pasión le dan su sentido.

La literatura puede obrar como una droga en quien por hipersensibilidad o mitomanía está predispuesto a dejarse conmovir. Esto que le ocurre o puede ocurrir al posible lector de novela, le sucede al novelista Miguel, lector de su propia obra. Como dice G. Bataille: La literatura se sitúa, de hecho, a continuación de las religiones, de las que es la heredera. El sacrificio es una novela, es un cuento, ilustrado de una manera sangrienta. O más bien, es, en estado rudimentario, una representación teatral, un drama reducido al episodio final, en el que la víctima, animal o humana, se arriesga sola, pero se arriesga hasta la muerte. El rito es ciertamente la representación, retomada en fecha fija, de un mito, es decir esencialmente de la muerte de un dios.<sup>530</sup>

Miguel es consciente del valor catártico de la palabra y también de su capacidad opresora:

Sólo el hombre puede ser malo; pues sólo la palabra le distingue de la Naturaleza. Siempre esclavo de las palabras; nunca pude vivir -hacerme- sin ellas. Siempre me dominaron, aunque se prostituyen a otros.

---

<sup>528</sup> Ibidem, 341

<sup>529</sup> Ibidem, 113

<sup>530</sup> G. Bataille, *op. cit.*, pág. 123

Me asustaban incluso algunas.<sup>531</sup>

El lenguaje, a la vez que reúne la totalidad de lo que le importa, la dispersa. El lenguaje ha hecho de él lo que es. Sólo él revela, en el límite, el momento soberano en el que ya no tiene lugar. El lenguaje no se da independientemente del juego del interdicto y de la trasgresión. El novelista sabe que gracias a la palabra hay aspectos en su vida que ha logrado superar:

Necesité a Bataille, recuerdo, con toda la fuerza de su "Ma mère", para asumir el vocablo "incesto". Otros me los hizo posibles Kavafis.<sup>532</sup>

Kavafis es identificado por Miguel como el que se atrevió, vivió lo que él no fue capaz. Es un poeta que Miguel descubre en la vejez. Su forma de vivir y de entender la vida no tiene nada que ver con la mística. Parece que la enfermedad y la vejez le han hecho descubrir a Miguel su cuerpo y entender al poeta Kavafis. La realidad ha adquirido una fuerza extraordinaria.

La escritura en general, y en concreto la de Kavafis, es, pues, la presencia de otro pasado que no es el propio, un pasado que no sólo puede tener la misma dimensión que el suyo, sino que, como historia, llega infinitamente más lejos. Y ese pasado histórico, ese pasado sin otra sujeción al presente que las letras que lo transcriben, es una vez más la ruptura de los límites de su propio tiempo y la ruptura de la monotonía de su propio lenguaje:

Las lunas llenas de sangre son para un Kavafis poderoso, marchando "sin fin concreto por la calle, como poseído todavía del placer ilegal, del prohibido amor que acaba de ser suyo".<sup>533</sup>

La convicción de que la realidad es un material de trabajo se manifiesta en la documentación de que hace gala Miguel. Esta documentación no sólo es patente en la exactitud de la descripción de los paisajes y ambientes, sino a nivel cultural.

Hay un aspecto a tener en cuenta y que se desprende de la lectura de la novela: es la cuestión de a qué verdad puede aspirar Miguel en la lectura, si difícilmente puede llegar a una verdad en la escritura. El tema se presenta como un camino, una dinámica, un proceso. Ese tema de la verdad está unido, obligatoriamente, como hemos visto, al de la máscara y al del disfraz. El autor de la **Octubre, Octubre**, José Luís Sampedro, en su discurso de entrada en la Academia, señala como rasgo fundamental en su obra la autenticidad: "*quizás esa marginalidad me haya hecho el favor de dar a mi obra por lo menos alguna autenticidad, valor que siempre ambicioné sobre todos.*"<sup>534</sup> El hecho de rechazar ciertas situaciones y haberse sentido rechazado en ciertos ambientes le hace sentir marginado. Para Miguel el tema de los marginados aparece en "Octubre, Octubre" con la presencia de personajes marginales como la enana, los gitanos y Felisa:

Marginados: imposibilitados para ser lo que son. Humanos incompletos, sexos aberrantes, desterrados sociales. Cuando intentan ser, suelen resultar sórdidos o grotescos. Salvación: renunciar del todo.<sup>535</sup>

Miguel descubre a lo largo de su proceso, de su búsqueda personal, que la verdad contiene mentira y que por lo tanto la ambigüedad forma parte de la vida; para remarcar más

<sup>531</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1981, pág. 113

<sup>532</sup> *Ibidem*, 113

<sup>533</sup> *Ibidem*, 121

<sup>534</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1991, pág.7

<sup>535</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1981, pág. 149



este aspecto lo desarrolla en el concepto de belleza unido al de imperfección. En "Papeles de Miguel" el novelista habla de la belleza de la imperfección y lo hace al describir el rostro de una mujer:

Tiene una ligera asimetría en la boca y su sonrisa se desvía un poco hacia la izquierda. Le confiere un encanto inefable. Esa desviación es la hoja seca sobre el impecable jardín de arena en el templo de Kyoto. La imperfección que insufla vida a lo perfecto.<sup>536</sup>

En su discurso de entrada a la Academia J.L.Sampedro habla de nuevo de ese jardín y considera que desearía desempeñar la función de aquella hoja. Es importante señalar que la historia situada en un viejo monasterio aparece como final del discurso. Ello añade a la narración una mayor importancia por su disposición en el texto:

logró desprender de una rama la primera hoja del otoño. La hoja osciló despacio en su caída y se convirtió en una mancha amarillenta sobre el verdor impoluto del césped. El monje sonrió: el jardín perfecto quedaba completado con la imperfección. Ahora sí representaba el cosmo.

Quisiera poder desempeñar aquí, al menos, la misma función que aquella hoja.<sup>537</sup>

Miguel expresa la belleza de la intimidad en el jardín; con él, de hecho, se presenta a sí mismo; sabe del empeño de la consciencia que no quiere reconocerse más que disimulando los "no-bellos" motivos de sus obras, o sus "no-bellas" obras que son, en el fondo, la aceptación de un ideal superior y de la superioridad de su proyecto.

La belleza es efímera siempre, la belleza interior que busca y encuentra. Efímera por ese carácter entrecortado de su presencia en los instantes de la evocación; pero con suficiente consistencia para, en esos retazos, devolverle algo de la historia, de su paso por la vida. Poder recobrase y, en cierto sentido, aceptarse, o tal vez rechazarse, es resultado de esa dualidad con que la consciencia se constituye. La belleza interior para este novelista no es sólo esa "sabiduría" que expresa una "destreza" intelectual para saber plantear o solucionar determinados problemas, o para situarse por encima del acoso de la trivialidad inmediata, de las pasiones confusas y de los deseos en los que, frecuentemente, habla la voz del egoísmo insatisfecho. La "sabiduría" consiste, sobre todo, en una capacidad para actuar "bien" con la mente, para juzgar "bien". La belleza es "aspecto", figura, imagen que percibimos y que "vemos". Y esa belleza de dentro se nos presenta sobre el suelo de la memoria.

La belleza según el texto es en cierto modo pasiva. No es actividad sino en última instancia, resultado de una actividad. Es imagen final de un largo proceso, en el que cada consciencia se vislumbra en el reflejo de lo que ha hecho, de lo que ha elegido, o de lo que le han elegido.

El novelista cree que la belleza es verdad, produce un efecto liberador en el alma y puede preparar al mundo para una vida mejor, más bella y más justa con el espíritu. Hay una relación también del amor con la verdad:

Comprendiendo al amante perfecto: Hallaj en el patíbulo gritando: "Cuando la Verdad entra en un corazón lo vacía de todo lo que no es ella; mata en él todo lo demás."<sup>538</sup>

Miguel a través de la obra ha edificado con palabras su propia intimidad. La densidad del texto, lograda por la elaboración y el trabajo intelectual, deja entrever el largo proceso de reflexión que lo ha engendrado. Miguel nos ofrece un sentido de la vida y de la felicidad. Una

---

<sup>536</sup> Ibidem, 345

<sup>537</sup> J. L. Sampedro, *op. cit.*, 1991, pág. 33

<sup>538</sup> J. L. Sampedro, *op. cit.* 1981, pág. 597

teoría del hombre y su destino en el mundo. En definitiva, unas propuestas éticas que pretenden enraizar todos los conocimientos en el campo de la felicidad humana. La verdad para Miguel está ligada al concepto de realidad y no a un planteamiento moral dualístico:

Ahondar en estos textos. Estoy acostumbrado. Siempre fui minero de mí mismo; no escultor, ni navegante. Viviendo hacia lo oscuro, por galerías y pozos, con mi excavadora que vuelca en el papel montañas de sudor y de fatiga. Entre esa ganga aflora a veces una punta de estalactita, un sílex labrado, alguna rara pepita dorada.<sup>539</sup>

**Octubre, Octubre** es una obra que se comenta a sí misma. Intenta contar su historia verazmente para asumirla como lección. El diálogo que establece el novelista con su propia obra es el camino para el encuentro con él mismo. Este diálogo se establece entre términos opuestos. A lo largo de ese diálogo Miguel descubre que la salvación es fruto de la debilidad, de la imposibilidad física de ser autosuficiente y de escribir.

Con la escritura Miguel sabe que puede sustraerse a la vida auténtica poniéndola sobre el papel y manteniéndola a distancia. Al entrar en diálogo con su propia obra, la novela "Octubre, Octubre", un objeto querido, le objetiva a su vez, le hace reconocer objeto también en el reflejo de aquella que "quiere". Nos encontramos con un sujeto, el novelista lector, que se entrega al objeto, novela, y en esa entrega al objeto enriquece su individualidad desde lo otro hacia lo que se entrega. Lo que une "Papeles de Miguel" con "Octubre, Octubre" es el discurso que Miguel hace como novelista. En la estructura aparente Miguel supera el abandono con la mística, pero en la estructura profunda lo hace con la literatura:

Ya no soy arqueólogo de mí mismo, porque no hay distanciamiento entre novelas y autor. No son ellas mero producto, no son el objeto y yo el sujeto. Las novelas me creaban tanto a mí como yo las creaba a ellas; de otro modo no hubieran podido ser reveladoras, como lo han sido estos meses.<sup>540</sup>

Las palabras le reflejan y en ellas se reconoce. En ellas Miguel se habla también a sí mismo y se encuentra consigo mismo. De ese diálogo se desprende la actitud de aprendizaje: la vida para aprender, "voy aprendiendo". ¿Qué es en concreto lo que le hace aprender?. ¿Lo que lee y le convence intelectualmente?. Miguel aprende porque con la lectura dialógica de su propia obra ha sabido romper el componente narcisista que tiene la propia contemplación.

En el modo de plantearse el novelista la cuestión de la verdad, parece en principio que hay más verdad en Miguel que en los restantes personajes de "Octubre, Octubre", pero eso no tiene porqué ser cierto. Si lo consideramos así es porque hemos liberado a Miguel de la única identidad que realmente tiene, la de personaje de ficción, y le hemos dotado de las prerrogativas de novelista, de personaje-novelistas. Sabemos por el autor que primero fue "Octubre, Octubre" y después "Papeles de Miguel". "Papeles de Miguel" es la comprobación por parte de Miguel de "Octubre, Octubre", su primer momento, es un deseo de ir al origen, a los inicios y de comprobar la verdad. de ahí que Miguel diferencie entre conocimiento y memoria. Quiere conocer por una innata necesidad de ampliar su experiencia y la nuestra, y descubrimos que detrás de ese hombre que nos habla está el mundo que le lleva a ese hablar.

La verdad es resultado de esfuerzos que empiezan preguntando el "quién" y el "dónde". La palabra, la verdad, no tiene sustento por sí misma, sino a través del individuo que la pronuncia. La curiosidad por el novelista: ¿quién es el que habla?, ¿cuál es su origen?, ¿de dónde viene?, abre la posibilidad de un conocimiento que rompe con la palabra. El que a alguien le importe llegar a saber quién es el que habla, supone el reconocimiento de la determinación de todo lenguaje y de su originaria contextualización.

---

<sup>539</sup> Ibidem, 45

<sup>540</sup> ibidem, 449

El diálogo se caracteriza por la elección y la inseguridad; sólo allí donde las cosas pueden ser de otra manera hay libertad y elección. Dialogan los personajes y el novelista con él mismo para, a través del discurso del otro y del propio, ir dando expresión al sentido de sus vidas y comprometiéndose a sí mismos. El autor en esta novela nos presenta unos personajes, Ágata y Luis, necesitados de afecto y relación, que cubren esta necesidad en contra del narcisismo. Viven también una necesidad de arraigo contra el incesto. La historia de Ágata y Luis es una necesidad de identidad contra el gregarismo, y a la vez, de conseguir una estructura personal que los oriente y vincule contra la irracionalidad. Por otro lado Miguel es un buen ejemplo de la necesidad de creatividad contra la destrucción. Esta es la visión del hombre y de la sociedad que se desprende de sus novelas. Visión que no es estática sino dinámica.

La verdad no es única, nos dice el autor. La verdad difiere. Es múltiple y diversa para quien la escucha y en función del que habla. La presencia de distintos personajes: Miguel, Ágata y Luis, muestra que no hay confianza en una verdad única sino que la verdad se define por la multiplicidad de reflejos en el prisma de cada consciencia, "quien es el que habla", y de cada circunstancia, "de dónde viene". Esta nueva actitud intelectual se interesa por esa verdad "diferente" que brota de la concreta perspectiva de cada hombre, al que ya no preocupa sólo "si es así o de otra manera".

Es importante la construcción o la vivencia de estar en un proceso verdadero porque de alguna forma el mundo sin verdad es el horizonte de la inseguridad y, por consiguiente, el horizonte del peligro. Un mundo en el que el lenguaje no se iniciase como adecuación de lo real y lo ideal, de las cosas y de las palabras era, en el fondo, una condena, una imposibilidad de pervivir e instalarse en ese mundo. Un mundo sin verdad es el de la arbitrariedad y, en consecuencia, de la total inseguridad. Y esa inseguridad impide tarde o temprano crear caminos, trazar proyectos. La inseguridad se sitúa en una encrucijada de donde es imposible salir, porque es imposible justificar cualquier derrotero.

La novela **Octubre, Octubre** es el resultado de un acto que va de la orilla del autor a la del lector, a través del cauce que traza la escritura. En este texto el autor construye un mundo en que el novelista Miguel reflexiona sobre su propio lenguaje: su novela.

Es evidente que Miguel apunta siempre hacia el futuro. Para él la auténtica literatura no es la que halaga al lector, confirmándole en sus prejuicios o en sus seguridades, sino la que le acosa y le pone en dificultades, la que le obliga a ajustar las cuentas con su mundo y con sus certidumbres.

En esta obra está explícita la idea de la experiencia humana como un proceso continuado que el lenguaje oral o escrito hace en el alma. Éste es un rasgo característico de la existencia.

Todo conocimiento lo es también para la vida, para el bien de la vida, para la belleza de la vida, para la "no-estéril verdad de la vida. Todo lenguaje que se construye en función de su verificable verdad, es parte de un lenguaje total cuyos fundamentos tienen que ver con la plena ontología de la vida individual y colectiva. J.L.Sampedro parece que tiene por oficio el conocimiento y por objetivo la verdad.

El paisaje moral que se desprende de **Octubre, Octubre** es ya el paisaje de la cultura. Ese paisaje, o ese espacio en el que se determina la vida, aparece caracterizado por dos términos: lo verdadero y lo justo. Esos elementos expresan la esencial ecología del ser humano, sin cuyo cuidado y cultivo no sólo pierde sentido la existencia, sino la esencia por cuya constitución lucha, aún sin querer a veces y a pesar de grandes tropiezos y miserias, la especie humana. Nuestra cultura surge a menudo de la monótona fantasía de Sade en la cual - dice Flaubert- no existe ni un árbol ni un animal auténticos. A través de la palabra, el narrador trata de explicar y explicarse el funcionamiento interno del mundo, en el que naturalmente se

siente inmerso. El emisor, en el momento que narra, está comprometiéndose, arriesgando, tomando postura, ya que el texto compromete e individualiza, incluso en su consideración puramente formal, como nos asevera Barthes<sup>541</sup>.

Me parece importante en esta novela el diálogo del novelista Miguel con su propia novela y no tanto por su utilización sino por la forma en que lo usa y en qué lo convierte. El diálogo con uno mismo a través del propio lenguaje se convierte en consciencia, en encuentro con la propia verdad que se sabe llena de ambigüedades y contradicciones por las mismas características del lenguaje, que pone de manifiesto el carácter humano de quien lo crea y lo usa. El carácter ambiguo del lenguaje se materializa en el carácter ambiguo de las relaciones humanas y de la propia sexualidad. Pero no olvidemos que, la reflexión del ser humano sobre sí mismo y sobre el ser en general, significa muy poco, si permanece ajena a los estados de emoción más intensos.

El narrador protagonista, el novelista, no es el único depositario de la verdad y del secreto: acepta o soporta la discusión. El lector se encuentra ante narraciones o conversaciones filtradas por cuatro personas. Hay una subjetividad primera: la del novelista narrador; luego intervienen los personajes de su novela: son las subjetivades segundas, sostenidas y restituidas por la subjetividad primera; así ciertos acontecimientos vuelven a ser pensados e intelectualizados. Las subjetivades segundas, actuando como doble de la subjetividad primera, dan a la historia su carácter incierto y ambiguo.

Como si quisiera alejar de sí todavía más su ficción, el autor para objetivar **Octubre**, **Octubre** pondrá junto al narrador a un "editor", cuyo cometido será presentar al público un documento que le ha sido confiado. Miguel, el narrador, rehace personalmente el texto de "Octubre, Octubre", hace anotaciones como si se tratara de una edición crítica, con ello anuda la trama, subraya comportamientos psicológicos y crea efectos de contraste. Él es el primer lector que anota sus reacciones y sus juicios, recuerda ciertos acontecimientos, reprocha otros y señala la importancia de un hecho insignificante en apariencia. El narrador no se contenta con explicarse ante el lector o con ejecutar piruetas narrativas para probar el virtuosismo de su inventiva, se suscita a sí mismo preguntas y respuestas sobre su obra. Miguel nos obliga en "Papeles de Miguel" a compartir con él la arena de sus personajes novelescos.

Al margen de la trama de acciones de historias contadas y siempre interrumpidas, se teje otra trama que es un conjunto de procedimientos destinados a asegurar la transmisión eficaz del mensaje. El narrador da énfasis al acto de narrar a base de dirigirse a su narratario, valorando el grado de veracidad de su narración y dando fe de él. Introduce una oposición temática entre pasado y presente, que se revelará como antítesis entre mentira y verdad. Tiene la necesidad del escritor por constatar lo que está viviendo, siendo la escritura una excusa y un punto de referencia en el presente para justificarlo, para entenderlo, para encontrar las pistas de cara al futuro.

---

<sup>541</sup> R. Barthes, **op. cit.**, pág. 285

### III.4. "Papeles de Miguel" su relación con "Octubre, Octubre"

El narrador, desde el relato, recurre a enunciados metanarrativos; es el narrador, no el autor, el que expresa sus reflexiones sobre la materia tratada e, incluso sobre el propio texto, es el narrador el que sugiere relaciones y anticipa acontecimientos.

El narrador en "Papeles de Miguel" se coloca como protagonista y como lector de su propia novela. En la novela "Octubre, Octubre" de la que él dice ser autor, en cuanto se considera sujeto de los actos creativos lingüístico-literarios que conforman el texto y en cuanto depositario de las reglas de construcción de la obra, es el narrador de "Cuartel de Palacio", situándose los personajes de Ágata y Luis como narradores de su propia historia.

En la obra podemos ver los diferentes procesos de identificación del autor, del novelista Miguel con sus personajes, lo que representan para él e incluso qué pretende decirnos con sus distintas intervenciones. Tenemos en cuenta en este análisis las constantes y variantes que aparecen, la recurrencia de personajes y de temas en relación con los personajes, de espacios y de objetos.

#### III.4.1. Reparición de personajes. Identificación

Las relaciones que mantiene Miguel novelista con los personajes son distintas a lo largo de la novela y hacen referencia a diferentes aspectos. A veces los vive como otros, como seres vivos independientes por los que tiene afecto y admiración.

El que Miguel haga memoria de los distintos personajes de la novela que ha escrito se debe al diálogo que el novelista constantemente entabla consigo mismo, diálogo que realiza a partir de la novela que ha escrito: "Octubre, Octubre". El recuerdo de determinados personajes se lo despierta a veces el espacio: "me acordé de Luís en Sevilla", y otras veces las lecturas. Una novela de Simenon leída en el tren mientras se dirige a París le hace exclamar:

¡Cómo he pensado en Luis y Ágata!<sup>542</sup>

Miguel, el novelista, se convierte en autor referente central de su obra. Es el encantador hechizado, tan totalmente poseído por sus fantasmagorías, que se siente observado por ellas, acaso despreciado, acaso compadecido. Sus creaciones le juzgan. Siente envidia de Luis en algunos momentos, una creación suya.

Luis, en cambio, contemplaba junto a tía Hélène estas constelaciones. ¡Qué envidia!<sup>543</sup>

Hay distintos procesos de identificación entre el novelista Miguel y los personajes. Las identificaciones pueden ser positivas o negativas. En las positivas ama en el objeto - personaje- lo que se posee y ama, o lo que no posee pero le gustaría poseer porque lo ama; pretende que el objeto -personaje- le de más de lo que ya tiene o de lo que no tiene y desearía tener. En las identificaciones negativas hemos de tener en cuenta que nada del objeto odiado es del novelista: luego también está negando aquella parte de él mismo que detesta. En la identificación negativa, más elaborada, se trata de no ser como áquel con quien obligadamente se relaciona afectivamente; muchas veces es expresión, asimismo, de

---

<sup>542</sup> Ibidem, 339

<sup>543</sup> Ibidem, 118

agresividad hacia este objeto.

En la identificación Miguel trata de homologarse con el personaje que le depara ansiedad o temor. Es clásica la identificación positiva del reprimido con el represor, mediante el cual, además se perpetúa el mismo sistema de dominación. El novelista a lo largo del texto hace comentarios sobre el comportamiento de sus personajes y expresa los sentimientos que le despiertan.

¡Qué pena Luis y Ágata, dejando su trágico lecho para unirse a los tolerados aspavientos contra el menguado dictador de aldea!<sup>544</sup>

Como narrador omnisciente y lector, a menudo en "Papeles de Miguel" adelanta acontecimientos que para el virtual lector ocurrirán más tarde en "Octubre, Octubre". Al comenzar la novela Miguel nos dice que Luis acertaba, al reconocer en la plaza de la Ópera el portal de su mundo.

Las biografías de Miguel y Luis tienen muchos puntos en común. En el cuadro genealógico de Miguel nos encontramos con tía Magda. Este personaje es clave. Luis tiene a tante Hélène. Los dos sienten despertar su sexualidad al lado de mujeres mayores, tan mayores como sus madres. La no presencia de la madre en la adolescencia y la presencia de otra mujer que hace de madre, y hacia la que no existe el tabú de la sexualidad, propicia la situación de iniciación y enamoramiento.

La descripción de tía Magda el autor la hace desde el recuerdo del perfume. El olor le lleva al cuerpo y viceversa:

Su perfume ligero, casi campestre. "Quelques fleurs", pero su cuerpo añadiéndole maderas del trópico. Efluvio más turbador aún porque ¿cómo podía emanar canela una piel tan de nieve? Sugería repliegues íntimos. Nuca, brazos, axilas: no se atrevía a más mi ardor niño ante aquella magnolia abierta en madurez inútil.<sup>545</sup>

En la biografía de Miguel, como en la de Luis, otra tía, tía Claudia, y su marido, tío Jacinto, hermano de su padre realizan funciones de referencialidad proyectiva. Al hablar de su tía Claudia recuerda a Hélène, tía de Luis, uno de los personajes de "Octubre, Octubre". El novelista se refiere a tía Hélène como proyección de tía Magda y en algunos aspectos también de tía Claudia. En "Papeles de Miguel", el novelista evidencia una realidad de tía Hélène desconocida para Luis:

Claudia anulaba a Jacinto, Hélène manejaba a Augusto. ¿Acaso ley de la pareja humana, esa destrucción de uno por el otro?<sup>546</sup>

Destacamos que tanto Miguel como Ágata y Luis tienen en común que no tienen hermanos, y sí, en cambio tíos. Luis ha estado casado pero no ha tenido hijos, Miguel también se casó y tuvo un hijo. Los dos rompieron con su historia matrimonial: se divorciaron. Miguel al hablar de su hijo nos va contando su propia historia ligada a la de él:

Tenía...sí, cinco años. Estábamos en Blanes, después de mi divorcio.<sup>547</sup>

De la adolescencia de Miguel un recuerdo importante que aflora es su amistad, su

---

<sup>544</sup> Ibidem, 47

<sup>545</sup> Ibidem, 74

<sup>546</sup> Ibidem, 115

<sup>547</sup> Ibidem, 376

relación con David. De nuevo encontramos en Miguel una experiencia semejante a la que vivió Luis en el episodio de los Tres Mosqueteros. En "Papeles de Miguel" David es llamado Capitán. Para Luis el personaje de David se convierte en "Octubre, Octubre" en Antonio:

Nos llamábamos amigos, pero la amistad es amor con otro nombre, o no llega ni a convivencia. Máscara del amor, como el subterfugio religioso: amad a vuestros hermanos, amaos los unos a los otros. No hay otra comunicación posible entre los mortales islas que somos, sino el amor.<sup>548</sup>

Los dos personajes, Miguel y Luis, además de recordar a un amigo de adolescencia evocan otro de juventud. Comparten el tener un amigo-personaje francés: Alex y Max. Miguel nos da muchas referencias sobre ese personaje, que va de "Octubre, Octubre" a "Papeles de Miguel", que pasa de ser Max a Alex, conservando una "x" y una "a" en los dos nombres. Quien narra una verdadera relación afectiva con él es Luis:

¡Alex, el enlace! Sus pómulos esclavos, su cuerpo aquíjotado y enigmático, sus corbatas llamativas cuando todos nos desvivíamos por pasar inadvertidos. Escribía para "Fénix", la revista teosófica...Alex era judío, claro. Me dejaba siempre estupefacto. "porque como yo soy bisexual..." me soltó un día.<sup>549</sup>

Al hablar de Alex, Miguel muestra una realidad que viven distintos personajes de la novela y que resulta ser, en definitiva, un principio dinamizador: la ambigüedad, la indefinición sexual. Recordemos que para Ágata y Luis la sexualidad es el camino de identidad:

Facciones sugestivas, sabía engatusar; quizá porque resultaba ambiguo. Si, más bien por eso. Nada estaba claro en él.<sup>550</sup>

Nada estaba claro en Alex. Miguel busca su verdad, Ágata y Luis también. Se viven en la indefinición. **Octubre, Octubre** es una novela en la que los personajes intentan salir de la ambigüedad. Hay un deseo moral de no engañar, de no engatusar, de ser auténticos.

Miguel y Luis comparten una experiencia similar en lo que se refiere a la militancia política. Los dos son abofeteados en una manifestación. Ambos experimentan muy intensamente el sentimiento de miedo y de cobardía, viven la angustia del propio límite:

Sólo tuve verdadero miedo cuando me detuvieron en Cannes. ¿Qué casual equívoco me salvó? Aquella bofetada, aquella cara del sádico de uniforme interrogándonos en la "Kommandantur". Nos metían por la puerta de atrás, claro. ¡Aquella bofetada, innecesariamente humillante!<sup>551</sup>

A la vez estos dos personajes están atentos a sus sueños; en ellos descubren aspectos que el pensamiento lógico impide conocer y también les permite expresar deseos. Miguel en el sueño, como Luis, es avisado de lo que le ocurrirá más tarde. Recordemos que la palabra odalisca, que forma parte del sueño de Luis y de su historia de reencarnación, en el sueño de Miguel también aparece. Con ello hace más visible el hilo conductor que hay en las dos historias, que en definitiva son una. Mientras Luis resuelve el enigma de su reencarnación a través del sueño, también Miguel halla el significado del cuento de la Archiduquesa. El niño que llora allí es él mismo y Nerissa le recoge. Siempre salvan las mujeres:

El niño que Tú recoges en mi sueño, tomas en brazos, llevas contigo hacia la caverna receptiva del mar.

---

<sup>548</sup> Ibidem, 187

<sup>549</sup> Ibidem, 153

<sup>550</sup> Ibidem, 153

<sup>551</sup> Ibidem, 152

El niño libre en Ti.<sup>552</sup>

En **Octubre, Octubre** el protagonista narrador también muestra todo lo que hay en el personaje de Luis, que corresponde a su experiencia amorosa con Nerissa. Esta forma de construir la novela crea la ilusión de dar más carácter de ficción a Luis que a Miguel:

Corrompí a Luis como hubiera querido corromper y aniquilar a Eduardo: haciéndole impotente para poner a Nerissa fuera de su alcance. También inalcanzable para mí, por supuesto, pero no comprendemos nada, pues Ágata nunca fue Nerissa. ¿O más correctamente, Nerissa nunca fue Ágata? ¿Cómo saber la verdad? cuestión previa ¿qué verdad?.<sup>553</sup>

Miguel, cuando habla de su relación con Isolina, recuerda la de Ágata con Luis, instando de este modo al lector a concatenarla con esa historia, separándola por completo de la relación que mantuvo con Nerissa. Hay un gran empeño en que el lector no haga sus propias interpretaciones e identificaciones:

¿Cómo he pensado en Luis y Ágata!...evocando mi último episodio, ya tan remoto. Al borde de la catástrofe, si no me hubises Tú ayudado. Hombre: animal que tropieza mil veces en la misma máscara.<sup>554</sup>

En lo que se refiere al mundo de la sexualidad, el novelista Miguel tiene la misma fijación respecto al cuerpo femenino que Luis. Recuerda el pie de Nerissa. Como ya dijimos anteriormente esta fijación manifiesta una forma de situarse ante la mujer:

Me recordó las sandalias en que por primera vez descubrí el pie de Nerissa...Me la encontré en el vestíbulo del hotel, con su marido. Allí descubrí sus pies y sus piernas desnudas, hasta el borde de una falda amarilla.<sup>555</sup>

Luis siente veneración por los pies de Ágata, mientras Miguel también la muestra por las rodillas de Nerissa. Seguramente es la parte más conocida y, como Luis, el novelista transfigura la vivencia y la situación, convirtiéndolas en un acto de vasallaje:

¡Prodigio de tus rodillas! Después acabaría besándolas, pero serían la cerrada frontera de tu cuerpo, cuando le rendí el debido homenaje: de princesa bizantina.<sup>556</sup>

Otra característica de complementariedad entre ambos personajes es que tanto Miguel como Luis, se identifican con personajes literarios que pertenecen al patrimonio de la cultura; este proceso se refiere sobre todo al campo de la sexualidad:

vive el deseo viril y también el amor udhrita; el de Leyla y Majnun; el del secreto y la muerte. El hadith invocado por Ibn Da'ud: "Quien ama castamente y oculta su amor y de ese secreto amor muere, ése muere mártir."<sup>557</sup>

Se exalta el valor del amor secreto y casto. En algunos momentos Miguel y Luis comparten historias literarias de amantes, identificándose con la de Leyla y Majnun y

---

<sup>552</sup> Ibidem, 348

<sup>553</sup> Ibidem, 196

<sup>554</sup> Ibidem, 339

<sup>555</sup> Ibidem, 486

<sup>556</sup> Ibidem, 118

<sup>557</sup> Ibidem, 343



también con la de Sheherazade:

Ahora adornan como miniaturas este cuento viajero de la Mil y Una Noches que yo viril Sheherazade, ofrezco a mi joven y femenino sultán.<sup>558</sup>

A la imagen de dolor Miguel opone, a lo largo de "Octubre, Octubre", la del placer. En varias ocasiones nos habla de la identificación de Luis con el Santo (San Bernardo de Ribalta). Podemos hablar de un doble proceso de transferencia. Luis se identifica con personajes que pertenecen al mundo del arte y Miguel con Luis, a la vez que lo hace directamente con otras imágenes:

por contraste El Ribalta del Prado, tan admirado por Luis. En éste es Cristo el que sostiene, San Bernardo el que desfallece. Sin duda, el pintor copió a un hombre en brazos de mujer...Un hombre ya declinante en una mujer con brío. Así puso en el rostro de Cristo una satisfecha conmiseración: es el instante de empezar a separarse los cuerpos tras el desfallecimiento en el éxtasis<sup>559</sup>.

Miguel se siente unido muy concretamente a Luis. Comprende que éste se identifique con el San Bernardo de Ribalta. Gracias a Miguel sabemos cuales son los autores preferidos de Luis. Este se nos presenta como un gran lector; el mundo intelectual es muy atractivo para él. Hay que señalar que el novelista nos dice que este personaje no es sólo el protagonista de la novela que podemos leer sino que también lo fue de novelas anteriores y en concreto de la Novela III:

Saddhaloka. Convencido de la reencarnación, recreador literario de "El Golem" no me extraña que fuese autor predilecto de Luis en la Novela III<sup>560</sup>

El escritor en esta novela escribe sobre realidades que ha padecido y ha amado en su infancia, adolescencia y juventud. De estas épocas habla tratando de recuperarlas con exactitud y precisión. Es en este apartado donde hay más identificaciones o transferencias entre novelista y personaje. Las diferencias entre Miguel y Luis se intensifican, como veremos más adelante, en lo que se refiere al tema del erotismo y la religión, en los planteamientos vitales de fondo.

Personajes y novelista comparte el rito de la contradicción. La novela se proyecta sobre el espeso contradictorio de la vida misma.

A lo largo de **Octubre, Octubre**, Miguel examina sus proyecciones en "Octubre, Octubre" y al final de la novela constata lo lejos que se encuentra ahora de aquella historia. La distancia se debe a los años vividos. Miguel se acerca a los setenta y Luis sólo tiene cuarenta:

Mi desasimiento, simétrico a la desintegración de Luis y Ágata. Los tres "caemos en el vacío del cielo", como escribió Bataille, tan leído por Luis. Lachez tout!: otro gran grito de Bataille. También yo, soltando todo el lastre.

Luis y Ágata, jactanciosos en su descendimiento.<sup>561</sup>

Otros personajes se convierten en punto de referencia constante en su vida, en concreto en la experiencia mística que narra en "Papeles de Miguel". Son como amigos a quienes se recuerda, añora, envidia, recrimina y ama. Paco es otro de los personajes al que

---

<sup>558</sup> Ibidem, 348

<sup>559</sup> Ibidem, 565

<sup>560</sup> Ibidem, 345

<sup>561</sup> Ibidem, 564

hace distintas alusiones. Significa el punto opuesto a Luis. Éste representa todo el mundo de la cultura y Paco todo lo primitivo. El recuerdo de estos dos personajes a lo largo de "Papeles de Miguel" se convierte en punto de referencia de los dos universos en que se encuentra el novelista y también el autor: el de la cultura y el de la naturaleza:

admiro lo que hay de garra animal en Paco o en doña Flora, pero nunca me cambiaría por ellos ¿Y qué importa mi voluntad? no por eso dejamos de ser sombras, pasajeros espumas en el Océano del Absoluto. Además pensándolo bien hubiese querido ser como Paco mientras escribí la Novela II, con su apoteosis revolucionaria en el entierro de Ildefonso.<sup>562</sup>

El narrador protagonista juzga incluso a los personajes de "Octubre, Octubre": para él en algunos momentos el odio de Paco es una demencia. A diferencia de este personaje, él no se ha atrevido jamás a odiar, de ahí el juicio que hace de su comportamiento. El tema de la víctima, que se relaciona con el del verdugo de una forma u otra, es conflictivo para el novelista; es evidente que en las novelas no hay víctimas, pero en la vida sí:

Me alegro de que Luis no odiase a la inglesa; ni Jimena a su padre. Y el odio de Paco, ¡qué demencia! ¡Si al final no hay víctimas!<sup>563</sup>

En el período Iluminativo Miguel se traslada al barrio de Legazpi, el barrio de Paco, de Curro, personaje de "Octubre, Octubre ". En este caso el espacio le sirve para evocar el proceso de creación de ese personaje: y, en concret, cómo conoció a un muchacho que más tarde se convertirá en personaje de su novela:

Muchos, un aire de familia con aquel mozo que vi en Doñana hace años. Congéneres suyos. Le llamé Curro; ¡tantos se llaman así por esa tierra! Le vi en el exterior del palacio, junto a la jaula donde incesantemente iba y venía, iba y venía, el meloncillo cautivo.<sup>564</sup>

Los sentimientos de Miguel hacia Paco son contradictorios. En algún momento rechaza a Paco, sobre todo al comienzo, pero en la nueva etapa de su experiencia mística hay una evolución en su proceso interior que significa un cambio de perspectiva. El nuevo barrio le evidencia una serie de valores.

La elementalidad de ese mundo y la fuerza de la autenticidad popular le atraen. A ese nuevo espacio, que descubre en su viaje exterior, le corresponde una nueva experiencia interior que significa la aceptación de Paco. Esta puede representar el reconocimiento y la vivencia en él de todo lo primitivo. En Paco hay a lo largo de todo "Octubre, Octubre" una gran agresividad que Miguel apenas roza. El personaje Paco lo creó a partir de un muchacho rebelde que conoció en Doñana, del cual le dijeron que si lo domaban en el cuartel cuando hiciera la mili podría ser guarda.

Parece que el novelista tenga un interés especial para mostrarnos el origen real de este personaje como una especie de manifiesto social. Al recordar el personaje de Curro se le aparecen una serie de imágenes que se relacionan con él. Algunas de ellas se refieren al mundo de injusticia y explotación de la que es posible víctima lo cual pone de manifiesto la dignidad de esos hombres evocando un hecho que cuenta Madariaga:

Recordé aquel jornalero de quien cuenta Madariaga que, encontrándose en una plaza del pueblo en espera de trabajo, fue abordado por el apareador de un cortijo para que vendiera su voto a las derechas y entonces replicó despreciativo ante los cinco duros (las relucientes y sólidas monedas de entonces): "En

---

<sup>562</sup> Ibidem, 275

<sup>563</sup> Ibidem, 347

<sup>564</sup> Ibidem, 448

mi hambre mando yo"<sup>565</sup>

Pablo es uno de los personajes de la novela "Octubre, Octubre" que el novelista relaciona con Luis. Se establece un vínculo interesante entre Miguel, el novelista y Pablo y Luis en distintas ocasiones y por diferentes motivos. El narrador se siente muy cercano a Pablo al empezar a vivir en su experiencia mística la contemplación, el asombro y la sabiduría:

el asombro de Pablo, ya en su celda abuhardillada, en su éxtasis supremo...Me asombro como Pablo.<sup>566</sup>

En ocasiones es el espacio el núcleo evocador. En París Miguel recuerda ante una exposición de pintura a personajes de "Octubre, Octubre" y se los siente tan vivos que imagina si los personajes de ficción han tenido relación con los de la realidad. Aquí se produce un proceso inverso al de Paco: de la ficción vamos a la realidad; con Paco sucedía lo contrario: de la realidad que perdíamos nos adentrábamos en la ficción. Los límites de la realidad y de la ficción que se crean con la palabra son siempre ficticios. Otro aspecto a señalar es que la caracterización de algunos personajes de "Octubre, Octubre" tendrán en el futuro continuidad y presencia en el resto de su novelística.

¿Conocería Gustavo, ayudante del agregado militar a nuestra embajada en Viena, a su tocayo Meyrink?...Pero Meyrink no le hubiera estimado; odiaba a los militares...Era un hereje como los pintores que ama Luis<sup>567</sup>

Me parece muy atrayente la consciencia del proceso de identificación y tranferencia que tiene Miguel con respecto a sus personajes y, a la vez, es curioso observar como ese proceso de identificación da paso a un sentimiento de identidad profunda, yo soy yo y no aquel. Para más tarde recoger en el mismo a la totalidad, yo soy yo y los otros. Supera la dialéctica entre yo y tú.

Teniendo en cuenta que las restricciones de campo en los monólogos y las intrusiones del autor no pretenden objetivos contradictorios, sino complementarios, también la recurrencia, la alternancia o la oposición de motivos son los elementos estructuradores de su obra.

La gata Bast es un personaje, como el dorador, que se pasea por "Papeles de Miguel" y "Octubre, Octubre" con la misma fisonomía y el mismo nombre. En "Papeles de Miguel" aparece en el barrio de Legazpi, cuando Miguel se encuentra en el período iluminativo, próximo a la unión. El narrador protagonista encuentra la gata en la calle y la identifica rápidamente con Bast. Su acción es muy sencilla: a menudo sigue al novelista, le mira y se aleja:

De repente, un roce en mi pierna: ¡Bast! Maulla mirándome y se aleja.<sup>568</sup>

Tanto en "Octubre, Octubre " como en "Papeles de Miguel", en los momentos importantes aparecen la gata y la luna. Recordemos el encuentro de Ágata y Luis al volver éste de Sevilla. Y como hemos dicho anteriormente, Bast hace de puente entre "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel": es un elemento estructural que da unidad a toda la novela, un personaje de ficción que alcanza realidad ficticia apareciendo junto al novelista. Éste

---

<sup>565</sup> Ibidem, 448

<sup>566</sup> Ibidem, 487

<sup>567</sup> Ibidem, 344

<sup>568</sup> Ibidem, 453

descubre la presencia de Bast en su nuevo barrio, en Legazpi, y ese descubrimiento significa que se halla cerca de un acontecimiento importante. Bast aparecerá en **La Vieja sirena** situada en Egipto:

Le seguía un gato: Bast, naturalmente, huésped del templo egipcio<sup>569</sup>

Otro personaje que encontramos en "Papeles de Miguel" y en "Octubre, Octubre" es el dorador. Aparece en los dos textos con entidad propia, aunque se nos descubre desde distintas facetas, que se complementan. Gil Gámez es el nombre que tiene como personaje en "Octubre, Octubre" y en "Papeles de Miguel"; es definido por su oficio: el dorador. Ya en "Quartel de Palacio" habla de su oficio con Doña Flora.

es marco, de encargo, lo doré yo...Toque aquí, por detrás en la madera. Una "G" gótica. Mi marca.<sup>570</sup>

En "Octubre, Octubre" se destaca más la magia de G. Gámez en relación con doña Flora, en cambio, cuando Miguel habla de él, lo hace refiriéndose a su trabajo, al tipo de taller que tiene y también porque le muestra, como a Flora, un mundo escondido, sólo conocido por él y que oculta tras las máscaras. Una constante es que los personajes tienen recuerdos falsos, enmascarados, Miguel, el novelista, también:

igual orden mágico, oculto a los profanos...,Su tono desmiente siempre lo que dice. Sardónico en la frase humilde, cordial con las palabras ásperas.. En todo caso las máscaras invadiendo el taller.<sup>571</sup>

La gata Bast y el dorador son personajes puente entre "Papeles de Miguel" y "Octubre, Octubre". Pasan de la ficción a la realidad. Estos dos personajes tienen su papel más destacado en "Quartel de Palacio", es ese texto aglutinante de todo un mundo personal. En este sentido es la deixis de **Octubre, Octubre**, define las coordenadas espacio temporales y, dentro de ellas, tanto el dorador como la gata Bast las proyectan hacia una dimensión mágica.

En los dos textos son unos personajes mágicos. Están definidos desde un punto de vista menos concreto y están rodeados de misterio. El dorador sabe cosas que los personajes y el mismo novelista desconocen, por lo que éstos se extrañan de su saber. Es un personaje perfila veladuras y ocultamientos. Este carácter indefinido aumenta su dimensión mágica.

Antes de finalizar este apartado quisiera destacar la presencia de otro personaje que no se traslada de "Octubre, Octubre" a "Papeles de Miguel", sino de una novela a otra novela de José Luis Sampedro, concretamente de **El Río que nos lleva a Octubre, Octubre**: Shannon:

...ese irlandés de IDEA, con su secreto lejano, Shannon, viviendo siempre su gran momento...<sup>572</sup>

Shannon es un personaje que pasa de una ficción a otra. Los datos que se nos dan sobre la identidad de este personaje no ofrecen ninguna duda, se trata de un irlandés, viajero del alto Tajo. La educación de los jóvenes es fundamental en la novela: es una forma de lucha, la escuela una catacumba. Shannon, el hombre que ha vivido en **El río que nos lleva**, está dispuesto para la lucha. Aquel hombre contemplativo se ha vuelto activo.

...enseñar es lo nuestro, daríamos clase a algunos jóvenes, aprendices y obreros, ayudarles a hacerse

---

<sup>569</sup> Ibidem, 307

<sup>570</sup> Ibidem, 169

<sup>571</sup> Ibidem, 188

<sup>572</sup> Ibidem, 211

conscientes, luchadores futuros, hasta Shannon se adhirió, dispuesto a enseñar inglés...<sup>573</sup>

### III.4.2. Reparición de espacios

El espacio es una coordenada que facilita enormemente el paso de un tiempo a otro, a otros espacios y a otros personajes ya reales o de ficción. París, en la novela **Octubre, Octubre**, es ciudad de juventud. Esta ciudad aparece por distintas e idénticas razones en los dos textos. París para Miguel, como para Luis, es el lugar donde conocen a la que será su mujer y es allí donde contraen matrimonio. Luis con Marga, Miguel con Monique:

Vivíamos sin pensar...Sólo aquella inconsciencia explica mi boda con Monique. No reflexionábamos, no proyectábamos.<sup>574</sup>

De la ciudad de París nos habla en concreto del Sena. El Sena fue para Luis la posibilidad de poner fin a su vida. En París Miguel también está a punto de morir y, en ese encuentro con la muerte, los dos hallan la puerta también: la salvación.

la secreta puerta del río, del turbio Sena al esplendor de Egipto, a escriba real, contemplador de la reina, su escultor, salvandola del olvido.<sup>575</sup>

"Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel" comparten un mismo espacio de adolescencia, mítico para el autor: los jardines de Aranjuez. Para Miguel Aranjuez está lleno de hermosos recuerdos. Su paisaje es la imagen de la razón y de la sensualidad, que para Miguel corresponden a varios conceptos claves de la novela: cuerpo y cultura, alas y anclas. El equilibrio para él está representado en el Siglo XVIII y en concreto en Aranjuez. Es allí donde vivió sus años de equilibrio y de felicidad interior.

¿Cómo no habré vuelto antes a Aranjuez? Ni siquiera con Nerissa, aunque lo proyectamos. Me duele pensarlo. Un mundo para ella; para ejercer su amoroso reinado.<sup>576</sup>

Aranjuez también ha sido para Luis el principio del encuentro con su pasado; es en el quiosco de Aranjuez donde su historia de la reencarnación comienza a tener más y más sentido. Aranjuez y Madrid pertenecen, para Miguel, a tía Magda. Uno de sus primeros recuerdos del pasado es el de su adolescencia en Aranjuez:

El abanico de tía Magdalena, moviéndose dulcemente sobre su pecho en la terraza de Aranjuez, contra la oscura fronda del magnolio gigante.<sup>577</sup>

Casi siempre la existencia de los personajes es rutinaria, limitada a un espacio, de ese espacio hay que destacar algunos árboles: la higuera, la acacia y el ciprés. Estos árboles también forman parte de la historia de Luis, en concreto el ciprés:

...la enorme higuera, la densidad de su olor umbroso y fresco.<sup>578</sup>

---

<sup>573</sup> Ibidem, 212

<sup>574</sup> Ibidem, 355

<sup>575</sup> Ibidem, 249

<sup>576</sup> Ibidem, 225

<sup>577</sup> Ibidem, 46

<sup>578</sup> Ibidem, 116

Tánger, junto a París y Aranjuez, son espacios compartidos por los personajes. Miguel recuerda su infancia en la playa, y la situación que nos narra es muy semejante a la que describe Luis en "Octubre, Octubre". Hay un descubrimiento del otro sexo en Tánger: la mujer con bañador naranja. Toda aislamiento, Eva inaccesible.<sup>579</sup>

Argelia es, junto a Tánger, otro enclave decisivo en la novela Argelia. Miguel y Luis han vivido en Argelia. Sí hay que hacer notar que la importancia de este espacio es diferente en los dos personajes: para Luis forma parte de su juventud estudiantil y revolucionaria; para Miguel fue un lugar de trabajo en el pasado, en el presente es el inicio de una etapa muy importante dentro del proceso místico, que tiene como punto de partida el encuentro con el eremita. Miguel vuelve a Argelia, Luis no, pero Ágata descubrirá la verdad sobre su padre por medio de Emile, que acaba de llegar de Argelia. Tanto para Ágata como para Miguel, de ese mundo les llega el espaldarazo para un encuentro más definitivo y real con ellos mismos:

recién llegados a Argelia. Mi primer puesto en Beni -Saf; maestro para los hijos de obreros españoles en las minas. Ex-combatientes, ilusionados con la próxima caída de Franco.<sup>580</sup>

Dentro del mapa peninsular, Santander forma parte de la geografía personal de Miguel y Pablo. Pablo, personaje de "Octubre, Octubre", ha vivido en Santander, estuvo allí durante la guerra civil, al igual que el autor.

Esta ciudad pertenece a Miguelito, Miguel y Pablo. Es una ciudad que pertenece al pasado. En éste los acontecimientos en la memoria a veces no se pueden ordenar. Miguel se da cuenta que confunde:

No no podía ser así. Estábamos en Santander porque él daba un concierto: el de Schumann. Tenía que ser...sí, en 1963, antes de su año en París.<sup>581</sup>

Recuerda también Sevilla, fue allí años atrás. No olvidemos que Luis también estuvo en Sevilla. Allí se produjo el importante encuentro con Carmela, que le cambió. Nada fue igual desde entonces. La evocación de ese espacio por parte de Miguel se produce en este caso a través del vestido amarillo de Serafina, que le recuerda el de Nerissa y toda una situación que vivió con ella:

El amarillo de Nerissa aquella mañana. Me raptó en su coche por los olivares del Aljarafe; había ido con el marido a la feria de Sevilla<sup>582</sup>

Estambul, lugar de viaje, significará el comienzo de un viaje iniciático. Si Miguel ha estado en Tánger, como Luis, también ha estado en Estambul, como Ágata, y por la misma época del año: en Semana Santa. Para los dos ese viaje cuando lo realizaron no significó nada; sólo más adelante comprenderán lo que representó:

aquel crucero mediterráneo de Semana Santa. "Allá a mi frente Stambul"...¿por qué mi antropología había pasado siempre de largo ante el Islam?<sup>583</sup>

A la vez que Estambul es el comienzo de su opción por la mística, también es para

---

<sup>579</sup> Ibidem, 186

<sup>580</sup> Ibidem, 275

<sup>581</sup> Ibidem, 347

<sup>582</sup> Ibidem, 522

<sup>583</sup> Ibidem, 47

Luis la ciudad de la reencarnación. La reencarnación da a los personajes la posibilidad de soñar que podrán vivir lo que a pesar de sus deseos, no se han atrevido a vivir o no han podido. El tema de la reencarnación y el eunuco es común entre Miguel y Luis. Luis desarrollará el tema del amor imposible en otra vida pasada: era un eunuco. Miguel desarrollará el tema del amor imposible en la mística. En la etapa última, en el período unitivo, Miguel evoca de nuevo la ciudad y tiene una fuerte sensación de presente, como si estuviese en ella otra vez. El ayer se hace ahora:

Hace un momento sentí una brisa marina. Se me apareció aquel crucero hacia Stambul, preparatorio de Ti.<sup>584</sup>

En resumen podemos decir, en lo que hace referencia al espacio, que Aranjuez significará tanto para Miguel como para Luis el pasado, una posibilidad de encuentro consigo mismo; para el primero se trata de un pasado real, para el segundo la evocación de un pasado relacionado con la reencarnación. Istanbul, para Miguel y Ágata, es un punto de arranque para el futuro. Para Luis es la explicación de su reencarnación. Otros espacios que salpican la novela y que le dan un marco geográfico compacto que refuerza la historia son: Tánger, Argel, Sevilla, Santander, París.

Al situar a los personajes de "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel" en los mismos espacios, se da a la obra una unidad que facilita la comprensión; en casi todas las ciudades ha hecho coincidir el autor a dos o tres personajes sin saberlo ellos. Frente a esa unidad hemos de señalar que la novela, al situarse en espacios distintos, ya sea por el recuerdo de los personajes o el viaje, extiende de alguna forma el espacio personal, enriqueciéndolo a través de culturas diferentes. De ahí esa forma metafórica de significar el deseo de traspasar las fronteras personales que es el situarse en distintos espacios.

Madrid es la ciudad clave, mientras la relación con los otros espacios es radial. Los personajes se van, pero siempre vuelven a Madrid. Es de algún modo un espacio matriz. Madrid es el espacio nuclear de "Papeles de Miguel" y "Octubre, Octubre" y, más concretamente, el barrio de Quartel de Palacio para Ágata y Luis y el de Legazpi para Miguel. Su nueva pensión se encuentra en Legazpi, barrio de Paco. El traslado a ese espacio por parte de Miguel, al final de su experiencia mística, significa también el final de la síntesis personal, que se está forjando entre razón y sensualidad. Miguel vive como Luis el retorno a sus fuentes en esa pensión del barrio de Legazpi:

Esta zona de Legazpi. El matadero y el almacén de frutas. Mugir de reses; olor animal estabulado, llegando hasta aquí según el aire...Esta pensión se anunciaba también con un rótulo luminoso facilitado por "Coca-Cola. Como la de Luis, en la Novela IV. Mejor dicho, en las cuatro novelas, como si fuera el único retorno posible de Luis a sus fuentes.<sup>585</sup>

En resumen, y en relación con el espacio, los personajes de "Octubre, Octubre" y los de "Papeles de Miguel" comparten el agua; Luis, el Sena; Miguelito, el Cantábrico. El padre de Miguel muere en el mar y Luis intenta suicidarse en el Sena. Don Pablo y Miguelito comparten la ciudad de Santander. Miguel, Miguelito, Nerissa, Ágata, Luis, Monique y Marga comparten París. Miguel con Ágata, Luis, Lina y Guillermo: Aranjuez. Nerissa es excluida de ese espacio. Miguel, Nerissa, Luis y Carmela: la ciudad de Sevilla. Miguel, Miguelito y Luis: Argel. Miguel y Luis: Tánger. Miguel comparte con Paco, de Madrid, el Barrio de Legazpi. Miguel y Ágata un viaje iniciático a Mallorca y Estambul. Luis y Miguel un espacio muy concreto, un pretil. Luis en Aranjuez y Miguel en la Residencia Primero de

<sup>584</sup> Ibidem, 593

<sup>585</sup> Ibidem, 449

Octubre.

### III.4.3. Reparición de objetos

La presencia de Miguel y los otros personajes se materializa con objetos. Hay un mundo de objetos que aparecen en "Octubre, octubre" y reaparecen en "Papeles de Miguel". Si Luis recibe un baúl de París, Miguel preparara el baúl de Miguelito para trasladarse a un nuevo espacio. En los viajes además de nuestros propios útiles personales nos llevamos a menudo la presencia de los demás, no sólo en la memoria sino también en los objetos:

He preparado los legajos para llevármelos. También el baúl de Miguelito. ¡Cómo me hubiese alentado salvar toda su infancia en los juguetes, los libros escolares, los cuadernos pintarrajeados que hubimos de abandonar en Argel!. Por fortuna conservé sus primeras notas en papel pautado. Y la caja de lata, su primer instrumento musical<sup>586</sup>

Siempre se proyecta el placer del cuerpo, el recuerdo en las cosas y a su vez, las cosas acrecientan y prolongan ese placer a través de la memoria. El afán de poseer objetos no sólo se conecta con amores, también con sus desengaños y aburrimientos. Dentro de ese mundo de objetos, en "Papeles de Miguel" aparecen las fotografías. Testimonios de un pasado y mucho más fieles que el recuerdo. La fotografía le sirve al novelista para profundizar más en la descripción del personaje. La descripción de Isolina que hace el novelista Miguel corresponde a una foto que el autor J.L.Sampedro guarda de su infancia:

Su orfandad muy antigua revelada en una fotografía...Tres mujeres alineadas...la propia Stefi en el centro. "Mi madre y una criada que tuvimos"...Recíprocamente hostil la mirada materna, junto a la penetrante de Stefi y la estólida de la criada.."Tres parcas sofocando a la víctima cercana. Las tres vestidas de un negro inapelable, no de ese oscuro que admite luz...Delante su frente a la altura de los vientres adultos...la tensa carita blanca...tensa pero no domada. Las manos se rebelan al extremo de los brazos caídos.<sup>587</sup>

Las fotografías van apareciendo a lo largo de **Octubre, Octubre** y siempre permiten obtener más información. Aquí la fotografía le sirve a Miguel para expresar la presencia de Nerissa donde nadie la ve. A la vez es un medio que utiliza para entablar un diálogo con ella. Otras veces la fotografía tendrá el valor de presencia, y actuará como memoria.

Con adoración he recogido de sobre la chimenea la fotografía "de Nerissa". La que me hice sin ella, por la misma fotógrafa ambulante, en el mismo rincón del Embankment donde meses antes, nos habíamos retratado juntos. Nadie puede ver a Nerissa en esta cartulina. Pero está: Nerissa, Nerissa, Nerissa" repito muchas veces.<sup>588</sup>

Otra fotografía es la del chino empalado en la que Miguel encuentra la imagen de felicidad en medio del sufrimiento: es una foto clave. Parece que el autor busca formas y modelos de sublimar el sufrimiento que produce la pérdida. Quiere vivir el sufrimiento como una posibilidad de realización y no como un pozo en el que uno se hunde. Cuando el dolor es grande el cuerpo se defiende; la razón tampoco quiere ser arrollada por el dolor. Miguel y Luis se han sentido impresionados por las mismas imágenes. Imágenes en las que el éxtasis se produce a través de la mirada. La fotografía le sirve al novelista para mostrarnos de nuevo

---

<sup>586</sup> Ibidem, 48

<sup>587</sup> Ibidem, 270

<sup>588</sup> Ibidem, 48



cómo vive la dolorosa realidad amorosa y cómo la sublima:

Revelación, en la edición de Eric Losfeld, por aquella fotografía del chino empalado, con el éxtasis iluminando su rostro. Iguales Larissa y Nardo en el suplicio del palo, uno frente al otro, en sus horas de agonía bajo la feroz mirada del sultán...Yo desterrado de ti, envidiaba al empalado Nardo y transfiguraba su agonía en un supremo desposorio.<sup>589</sup>

La historia de Miguel es una suma de acumulaciones; unas condicionan a las otras. Cada acto facilita el otro. Las fotos son testimonios de esa historia y además le dan sentido. Al final de su vida el hombre es interpretable. Las fotografías pertenecen al mundo visual. Ese mundo visual el novelista lo amplía por medio de los perfumes, con lo que el campo sensorial es más amplio. Los personajes son identificados a veces por las fotografías y también por sus perfumes. Refiriéndose a Nerissa nos habla de "L'heure bleue", el de tía Magda es "Quelques fleurs". Uno hace referencia al tiempo y el otro a las flores:

Su perfume ligero, casi campestre. Quelques fleurs, pero su cuerpo añadiéndole maderas del trópico<sup>590</sup>

Los regalos forman parte del universo de los objetos de los personajes; tanto en "Papeles de Miguel" como en "Octubre, Octubre" son importantes. Miguel hace regalos a sus amigos para Reyes. A Seraphita le regala un perfume, una forma de crear intimidad y, a la vez, un modo de identificarla:

el perfume que le regalé por ser su cumpleaños. Sus escrúpulos para estrenarlo: "Nunca he llevado"...Su secreto deseo: guardarlo para siempre. Al fin, ruborizada: "Lo estreno si se pone usted un poquito." Intuyó el simbolismo de esa doble unción, unción.<sup>591</sup>

Nerissa, tía Magda y Seraphita serán evocadas a lo largo del texto también por su perfume, por un olor que las identifica; el perfume será una manifestación de su sensualidad. Miguel y Luis comparten un mismo regalo, un libro, con lo cual se reafirma el mundo de la cultura en el hombre, de la razón y su identificación con ella. Nerissa se lo regaló a Miguel y Ágata a Luis:

"Los Thibault." Tú me regalaste esa novela y porque vives siempre en mi memoria la recuerdo.<sup>592</sup>

#### III.4.4. Reparición de temas

Miguel, el novelista en "Papeles de Miguel", en relación con Luis marca las diferencias en su concepción del amor y de la religión. Muestra la distancia que hay entre ambos y lo distinto que se siente ahora. A través de la estructura de la novela el novelista se explica a sí mismo por medio de la comparación haciendo hincapié no sólo en lo que le une a los personajes, lo que hay de él en ellos, sino también señalando las diferencias. No quiere que se identifique totalmente al novelista con el personaje:

Luis prefería la unión tántrica, de Shiva y Shakti, la fusión del "tántrika" practicante con hembra que ha de reforzar su propia femineidad, la existente en él, esa "ánima" de Jung en el hombre. Luis, inspirándose

---

<sup>589</sup> Ibidem, 121

<sup>590</sup> Ibidem, 49

<sup>591</sup> Ibidem, 596

<sup>592</sup> Ibidem, 341

en el Kularnava, espera de Ágata el despertar de su energía en el bajo vientre.<sup>593</sup>

Para Miguel la relación de Ágata y Luis es catástrofe, tropiezo. La experiencia mística de ahora sin embargo significa para Miguel superación de la sexualidad. Por ello señala en concreto la distancia que hay entre él y Luís; han pasado los años y este paso del tiempo se manifiesta en muchos aspectos, entre ellos en una mayor comprensión de algunas lecturas, lo cual significa una mayor entendimiento de lo humano y en definitiva del amor. Miguel ha madurado:

Luis conocía el poema; pero sólo encontraba en él un amour de loing, el amor udríta. Mero juego de trovadores. Ni vislumbra siquiera el Absoluto!<sup>594</sup>

Hay procesos vitales que en Luis y Miguel son paralelos, han vivido igual, pero parece que en ese caso el novelista no era consciente de esa identificación. Es a través de la lectura de la novela donde el narrador protagonista adquiere una mayor consciencia de su evolución, además de una comprensión:

Tres veces yo también: Magda, Hannah y Tú, dejándome y reapareciendo. ¿Lo transferí a la Novela IV, creyendo usar sólo palabras vengativas? Las apariciones a Luís: Marga, Carmela, Bast para entregarle a Ágata ¿Misterio del Tres? Allí surgió porque Carmela no aparecía en las novelas anteriores ¿o acaso sí? Olvidadas ya.<sup>595</sup>

En el aspecto religioso Miguel evidencia que su forma de entender la espiritualidad es distinta de la de Luis. Dado que el narrador protagonista ha encontrado un camino de salvación a través de la mística quiere marcar muy claramente las diferencias. Quiere dejar claro que es más maduro que Luis. Miguel cree que Luis representa una parte de su vida ya superada:

En Luis la idea de reencarnarse, le permitía seguir viviendo, en mí garantiza mi fe, mi esperanza, mi amor.<sup>596</sup>

El distinto valor que tienen las vivencias religiosas en Luis y en Miguel, tienen en principio finalidades distintas. Para Luis no es una verdadera y profunda experiencia interior. Lo que tienen en común es que para los dos es tabla de salvación, garantía de poder de nuevo encontrarse con la amada y a la vez un marco de referencia:

No estoy tampoco en el tiempo; pasa sin darme cuenta. ¿Qué importa? Ni este tiempo ni otro. No quiero el retorno que deseaba Luis Madero. Como yo mismo lo quise en otra época cuando, desesperado, quería reencarnar contigo.<sup>597</sup>

Miguel, en su misticismo, quiere superar la reencarnación que quería Luis. Ha hallado otra forma de encuentro con la amada.

Podemos interpretar que al hablar de todo ello, además de hablar de sí mismo, de los distintos momentos en el que desde su mirada de ahora se siente inmaduro, quiere recalcar la distancia entre ellos. Miguel cree que supera a Luis y desea señalar su madurez de ahora. Esto indica a la vez cuanto de él ha habido y hay en Luis. Miguel también había buscado en la

---

<sup>593</sup> Ibidem, 272

<sup>594</sup> Ibidem, 520

<sup>595</sup> Ibidem, 564

<sup>596</sup> Ibidem, 342

<sup>597</sup> Ibidem, 596

reencarnación una salida a sus frustraciones de ahora y del pasado:

En las alturas el error es imposible: el de la reencarnación ambicionado por Luis. La mísera esperanza de volver a amarse en la tierra...Yo también la soñé en otro tiempo, cuando las barreras eran sólo Eduardo y mi vejez...Sin percibir que la nueva carne también se marchitaría, que el mundo consumiría la verdad de la llama. ¡Qué error!<sup>598</sup>

El novelista no sólo quiere marcar la diferencia existente en el plano religioso, en realidad una forma de entender el amor, sino que la comparación se hace extensiva en general a su forma de sentir y de construir su ser respecto a Luis:

Luis se obstina en encontrar su personalidad. ¿Para qué una personalidad? Más madurez es no tenerla. Suprimida ella, se acabaron las dudas: siempre cumpliremos nuestro papel, hagamos lo que hagamos. Hacer equivaldría a ser. Para ser hay que dejar de ser.<sup>599</sup>

Con el paso de los años, la memoria se ha hecho consciencia en el novelista, hay perspectiva respecto al pasado y la comprensión del presente adquiere matices nuevos. Si Luis se mueve en la dialéctica, Miguel ahora cree que ha superado ese estado:

estuve demasiado aferrado al dualismo: mi hábito profesional de la dialéctica... Tú en cambio me llevas hacia la unidad porque ya no estás fuera de mí.<sup>600</sup>

Esclavo y odalisca son dos palabras claves en la novela: de ellas se desprende el tema de la libertad. Miguel, como Luis, se ha sentido esclavo de sus sentimientos. En "Octubre, Octubre" Luis se vive esclavo de Ágata, como se sintió esclavo de Solimán. Miguel, el novelista, incluso ha pensado escribir una novela sobre el esclavo:

Aquella novela en la que pensé algún tiempo y abandoné después: "El esclavo del templo". Transcurría en la Creta minoica y el esclavo era el único hombre libre en todo Knossos. Como el ermitaño, como el anacoreta colgado de un risco sobre el mar en el monte Athos.<sup>601</sup>

Miguel tiene a veces la sensación profunda de vivir una doble vida: una la que ven los demás y la otra por medio de la literatura; a través de ésta puede alcanzar una gran libertad interior y, en ese mundo, interno nadie puede intervenir. En muchos momentos es el único reducto de libertad. Nos dice que el mundo interno es el más verdadero, el más suyo.

Junto con el término "esclavo", el de la palabra "odalisca" aparece también en "Papeles de Miguel". Odalisca se siente Luis en su pasada reencarnación que intenta descubrir a lo largo de "Octubre, Octubre", por eso es importante señalar que Miguel, en la playa de Argel, sea capaz de evocar la figura de la odalisca en los movimientos de una raya. Cercano el momento de la experiencia cumbre, que se produce en el período iluminativo, es capaz de unir la esclavitud con la libertad. Hay una superación de esa dialéctica en la que ha vivido inmerso:

vi escapárseles una enorme raya deslizándose hacia mí. Sus alas ondulaban con la lenta sensualidad de una odalisca. Un ángel del abismo<sup>602</sup>

---

<sup>598</sup> Ibidem, 522

<sup>599</sup> Ibidem, 377

<sup>600</sup> Ibidem, 377

<sup>601</sup> Ibidem, 411

<sup>602</sup> Ibidem, 383

El tema de la androginia reaparece de nuevo en "Papeles de Miguel". En las relaciones de Luis y Ágata se señala la necesidad de la androginia. Miguel quiere integrar lo masculino y lo femenino. Luis también. Además podemos entender esta integración como la unión de la razón y la sensualidad. Lo femenino lo podemos relacionar con los sentimientos ante la belleza, el inconsciente y los símbolos. Lo masculino con la razón y la ética. Se desarrolla el tema también a nivel espiritual en el dar y en el recibir. En el texto vemos que se apuntan aspectos varios e importantes en relación con la androginia. El tema aparece en otras obras posteriores:

Para que el amor dualista fuese perfecto deberían ser andróginos los dos amantes; como los caracoles que actúan a la vez como macho y hembra cada uno y que mis maestros orientales admiran con frecuencia.<sup>603</sup>

Junto al tema de la androginia, el mito de Tántalo recorre "Octubre, Octubre". La utilización de mitos significa la concepción de la vida como un eterno retorno o como constantes que se repiten. Pablo, en "Octubre, Octubre", hace alusión al mito de Tántalo, al hablar de la vida cree que la ha derramado día tras día en un constante suplicio de Tántalo que sólo se hace soportable por su misma continuidad. En "Papeles de Miguel" el novelista se pregunta sobre el significado de la presencia y ausencia de la amada, creyendo de nuevo ver en ese tormento el suplicio de Tántalo:

¿Había reencarnado Hannah para condenarme a Tántalo? ¿Para entreabrirme la puerta de Paraíso y cerrarla después contra mis ojos?<sup>604</sup>

En la obra se integran la música, la pintura, la escultura, la arquitectura, la literatura y la mitología. El autor tiene una gran capacidad integradora que tiene que ver con la estética barroca. El tema de la música, que aparece en toda la obra, Miguel lo introduce en "Papeles de Miguel" a través de Miguelito, y en "Octubre, Octubre", a través de Pablo, la música une a estos tres personajes. Miguel es un gran entusiasta de la música, viniendo su afición reforzada a través del hijo:

"Pero prefiero jugar con Scarlatti..." "El secreto del estilo, papá. Recuérdalo: Chopin preparaba sus conciertos repitiendo música de Bach". Otro día completó el tema: "Por eso me gusta Magritte."<sup>605</sup>

La música expresa la vida interior con más intensidad y matices que el lenguaje discursivo porque nos hace comprender la dinámica de las emociones en sus enlaces inefables.

En toda la novela se da un gran valor al nombre de los personajes. Es una forma más de manifestar la importancia que se da a la palabra como definidora de una realidad y a la vez la fuerza que tiene esa misma palabra para transformar la realidad personal. Miguel delante de una máscara preguntará su nombre:

"¿Cómo se llama?" "...No puedo -repetía-, no puedo. Son más. Si le dijese sus nombres serían también tuyas."<sup>606</sup>

El lenguaje permite insertar, en cauces comunitarios y en indicios de solidaridad, la

---

<sup>603</sup> Ibidem, 412

<sup>604</sup> Ibidem, 414

<sup>605</sup> Ibidem, 488

<sup>606</sup> Ibidem, 189

particular y efímera experiencia, y hacerla así viable, comunicable a los demás individuos que forman el grupo social. En la obra se da importancia al significado oculto del nombre, el íntimo. Nerissa, como casi todos los personajes de **Octubre, Octubre**, tiene un segundo nombre:

el bautizarte "Nerissa", con la misma inicial de tu Nilia canario. Nerissa, deidad marina, sombra abismal y espuma risueña. Pasión y juego<sup>607</sup>

No todos los personajes de la obra se sienten satisfechos con su nombre; Isolina, como Ágata, quiere cambiar el suyo. El cambio de nombre responde a distintos motivos: a veces está en relación con una nueva intimidad y afecto, y otras significa la búsqueda del verdadero yo, de la propia identidad, que se quiere reforzar con la palabra, con un nombre:

De pronto ha decidido que no le gusta su nombre."Pues es precioso, ¿qué otro desearías?" "No sé. Clara, Adriana y Valeria...algo así" Valeria: en busca de entidad, de afirmarse."<sup>608</sup>

La importancia de los nombres queda patente en toda la obra. Hay una fe en las palabras que definen. No obstante no se pierde de vista que la realidad de lo que somos es difícil de aprehender con las palabras y que cuanto más las definimos, más se nos escapa, porque esa realidad está rearcada por su carácter inefable. Si el nombre es esencial por lo que significa para uno mismo, es también clave para el que lo dice:

Y mi congoja se resuelve en invocarte, en practicar el "Dzikr" con tu nombre. "Nerissa, Nerissa, Nerissa..." repito sin descanso en letanía que me calma. Tu nombre está en mis venas;<sup>609</sup>

En la religión cristiana nos encontramos con las letanías para invocar; en el Islam se distingue entre: "dakhara", invocar o recordar; de la cual se derivan a la vez "Madhkur", el invocado; "Dhakhir, el Invocador, y "Dzikr", la Invocación. El nombre de la amada acompaña al narrador protagonista en la experiencia de éxtasis que se produce en la unión:

¡Tu nombre, Nerissa! Para mí éxtasis. Y para que, como promete Ghazali, el Invocador "se eleve al fin desde el pensamiento del Encuentro hasta el Encuentro mismo."<sup>610</sup>

El valor del nombre de la amada es constante en toda la obra y hace referencia, en el novelista, al proceso místico. Con la invocación del nombre de Nerissa se suma a la lista de amadores que siempre se han entregado a cantar el nombre de la amada. Eso ocurre de forma especial dentro del mundo religioso en el que la palabra sustituye el lenguaje del cuerpo y en el que se convierte en una realidad visible de lo invisible. Miguel inserta el valor del nombre de Nerissa, dentro de su experiencia místico-religiosa, como una invocación. Gráficamente desea expresar ese deseo incontenido de repetir el nombre de la amada y en distintos tonos, utilizando para ello distinta tipografía. Construye una especie de *grafitti*:

nerissa, Nerissa, nErussa, neRissa, nerIssa, neriSsa, nerisSa, nerissA, NErissa, nERissa, neRIssa, NeriSSa, nerisSA, NERissa, nERIssa, neRISsa, nerISSa, neriSSA, NERIssa, nERISSa,neRISSa, nerISSA, NERISSa, nERISSa, neRISSA, NERISSa, nERISSA,NERISSA.<sup>611</sup>

---

<sup>607</sup> Ibidem, 118

<sup>608</sup> Ibidem, 270

<sup>609</sup> Ibidem, 417

<sup>610</sup> Ibidem, 518

<sup>611</sup> Ibidem, 598

Miguel, desde su experiencia religiosa, hace una lectura de su novela "Octubre, Octubre" y de la realidad, tanto presente como del pasado, muy concreta. Es curioso destacar incluso la vivencia del teléfono como mantra:

Era tu "dzikr". Ahora el mío es "Nerissa, Nerissa, Nerissa.." ya lo oyes. Interminablemente, hasta llenarme de ti. Siglos atrás el mantra del teléfono, ¿recuerdas? Ahora, directamente, Tú.<sup>612</sup>

Seraphita es el único personaje que tiene un nombre distinto para Miguel, Miguelico, un nombre clandestino que no se atreve a pronunciar ni en su presencia; para ella el nombre significa una intimidad difícil de expresar. No es un nombre que él ha buscado, se lo han regalado. Algo semejante ocurre en "Octubre, Octubre" respecto a Pablo y a Paco:

"Miguelico" me llama Seraphita cuando no estoy delante. Anoche la oí clandestinamente. Ni Pedro ni ella me sabían al pie de su ventana. Le robé el tesoro de ese diminutivo.<sup>613</sup>

Dentro de la experiencia místico-religiosa Miguel cree vivir la Anunciación. En la imagen de la Anunciación de Fra Angélico, que alude el novelista, siempre se revive la experiencia cultural de la creación de la vida a través de la palabra. La mujer se queda embarazada por el oído, por la palabra. Se destaca de nuevo la importancia de los nombres y de la mirada:

"Nunca hablaremos de ello -pensé ante su mirada-, pero sé que le pondréis mi nombre. Porque me hallaste en Pedro: yo estuve en ti. Ese hijo de vuestra carne, de nuestro espíritu, será tu consuelo."<sup>614</sup>

Las palabras son también dardos, son luz y medio de expresar fantasías, tienen historia, tienen destinos extraños. Y cada una contiene también la persona que la pronuncia y el motivo por la cual ha estado pronunciada. Miguel, al final de **Octubre, Octubre**, regala sus papeles a Seraphita, significando este último regalo la importancia que otorga a la escritura. Al concepto de escritura, al de la palabra, va ligado el de memoria, y a éste el de conocimiento y verdad. Alrededor de las palabras, incluso de los nombres propios, aparece un mundo de referencias culturales:

La interrumpí de pronto: "¿Cuándo me vas a tutear de una vez, Seraphita?" Calló asombrada. Me salió sin pensar. ¿Vago recuerdo del Balzac swedenborgiano? No, eso se me ocurre ahora. Mucho más sencillo: angelidad de Serafina.<sup>615</sup>

Hay que señalar que el novelista en los dos textos de "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel" conserva el mismo nombre de las ciudades y de los espacios; parece que a nivel geográfico la trama novelesca transcurre por los mismos cauces, ello da una unidad al texto. No sucede así con los personajes, ya que éstos cambian de nombre. En algunos casos es posible una fácil identificación, porque cambia alguna letra del nombre, o porque sus biografías tienen mucho en común; otras en cambio parece que el novelista Miguel se diluye en varios personajes y sólo podemos encontrar algunos rasgos de identificación. Quizá por ello se da en la novela con tanta facilidad el cambio de nombre en los personajes y se hace en ello tanto hincapié. El nombre es el primer escondite.

---

<sup>612</sup> Ibidem, 545

<sup>613</sup> Ibidem, 591

<sup>614</sup> Ibidem, 597

<sup>615</sup> Ibidem, 566

Un tema de fondo a lo largo de la obra es el de la educación. De una forma explícita Miguel, al hablar de la educación que reciben los hijos de Seraphita, la contrasta con la academia en la que en "Octubre, Octubre" trabajaban Luis y Ágata. El contraste sirve para poner en evidencia una realidad:

El grupo de maestras, renunciando a puestos mejores en escuelas nacionales para aplicar aquí sus ideas, su pedagogía...Admirables. ¡Qué autenticidad frente a la simulación universitaria!<sup>616</sup>

Para Miguel el dinero no tiene ningún valor. Y admira a esas personas que son capaces de no ser esclavas de él, que renuncian a puestos más brillantes con tal de ser fieles a sus ideales. La autenticidad con uno mismo se considera un valor fundamental.

### III.4.5. Reparición de símbolos

A lo largo de **Octubre, Octubre** aparecen unos símbolos que son privativos de la obra. En lo que se refiere al símbolo de la puerta, las novelas que escribió, según nos dice Miguel, alcanzaron un valor simbólico: fueron puertas. Los personajes de sus novelas también encontraron puertas para atravesar muros. El abrir una puerta significa un deseo de curiosidad y de esperanza; a menudo una puerta cerrada puede significar una prohibición: abrirla es transgredirla. Una puerta cerrada puede significar una situación estable que se puede venir abajo si la abrimos. Una puerta es también una esperanza:

Y, en todas subsistía siempre la puertecita secreta, la del pasillo de casa de Luis, que desde el vivir cotidiano comunicaba de golpe con, a la vez, el antro sombrío y el esplendor luminoso de la Ópera.<sup>617</sup>

Las puertas para el novelista y los personajes significan entrar en una realidad más hermosa que la cotidiana. A veces las puertecillas llevan al personaje a la fantasía representada por la Ópera y también a la cultura, otras al amor, y a la aspiración metafísica.

Esta forma de construir la novela con continuas referencias a la propia obra y a los personajes es una manera de desmarcarse el autor, de crear una distancia entre novelista y personajes, de pegeñar cierta ambigüedad. ¿Qué es más cierto, lo que dice Luis o lo que dice Miguel? Si nos dejamos llevar por la trama novelesca habríamos de dar la razón a Miguel, que es el novelista, pero todos sabemos que Miguel, es otro personaje de ficción que quiere establecer los límites y las transferencias que se dan entre la realidad y la ficción. Todo ello sirve para poner más en evidencia la ambigüedad del mundo de ficción, que es la novela, cuya realidad, en definitiva, es independiente:

Con ello mi arqueología secreta, excavando en las Novelas, se completa al recobrar mi adolescencia enterrada en estas calles, en la memoria de Petra y del dorador. Historias que me suenan ya sabidas. ¿Las he escuchado antes, las he leído en Octubre, Octubre, en sus predecesores? ¿Qué es imaginario y qué es real? ¿Cuánta realidad contiene de verdad la realidad? ¿Qué diferencia entre Petra, doña Efigenia o Madame Alberta y su cochero, por una parte y Pablo, Ágata, Jimena, o yo mismo, por otra?<sup>618</sup>

Después de la lectura de **Octubre, Octubre** se podría pensar que "Papeles de Miguel" es más verosímil que "Octubre, Octubre", pero no tiene por qué ser cierto. La visión que tiene hoy el novelista no es más cierta que la que tuvo en su momento; hay por lo tanto en el texto

---

<sup>616</sup> Ibidem, 485

<sup>617</sup> Ibidem, 416

<sup>618</sup> Ibidem, 129

aquella ambigüedad que tiene siempre todo verdadero testimonio humano. El tiempo sólo da perspectivas diferentes a los acontecimientos.

En lo que se refiere a los temas, la esclavitud, la androginia, el amor, la culpabilidad, la educación, la política, la religión, forman parte de toda la novela, la estructuran, conformando otras de las líneas conductoras que van de "Octubre, Octubre" a "Papeles de Miguel". Los personajes comparten unos espacios a veces míticos, otras cotidianos. De esta geografía común se configura la geografía de **Octubre, Octubre**. No es una geografía ceñida al territorio español, sino que se extiende al mundo árabe, con Argel y Estambul, y a la cultura europea con París y Londres. Aunque el centro de la novela es Madrid, sus raíces y su historia no le pertenecen totalmente. Los años de Miguel en Aranjuez, en Tánger, en Argel y en París, posibilitan el contacto con otras culturas, con lo que la experiencia se descentraliza y se enriquece por un movimiento de apertura.

Los personajes principales de la novela se nos presentan por un lado muy encerrados en su barrio Cuartel de Palacio y por otro lado su historia se abre a espacios muy distintos, a dos tipos de cultura antagónicos. Todo ello confiere a los personajes solidez y a la vez elasticidad, están abiertos.

En lo que se refiere a situaciones los personajes de "Octubre, Octubre" y los de "Papeles de Miguel" comparten una serie de objetos, sobre todo regalos, memoria de otros, muestras de cariño- y circunstancias; es como si un mismo hecho u objeto fuera contado, mostrado varias veces para así evidenciar sus múltiples aspectos: Ágata e Isolina son huérfanas de padre. Miguel y Luís reciben de la mujer que aman un mismo regalo: un libro. Nerissa, tía Magda y Serafina: el perfume. Flora, Carmela y Paco se distinguen del resto de los personajes por la vitalidad. Luis y Miguel comparten una historia triangular la de Nerissa y Eduardo y la de Larissa Nardo. En estas dos historias los dos personajes se quedan fuera contemplando el amor. Luís y Miguel comparten el mundo árabe: Solimán y los místicos sufíes. Nerissa y Jimena: la imagen de la paloma. Las dos llegan tarde al amor. Luís, Pablo y Miguel: la imagen del "Escriba" del Louvre. Se sienten testigos de un mundo. Don Pablo y Don Gustavo tienen en común un objeto: el retrato de una madre dominante. Luis e Isolina: una foto de infancia, reveladora de su identidad. Ágata y Paco poseen armas blancas: la goma y la faca. Miguel, como doña Flora, toman anís "Machaquito". Todos los personajes tienen otro u otros nombres en la intimidad. Luis, Pablo, Miguel y Miguelito comparten la afición por la música clásica. Miguelito llegó a ser compositor. Flora y tante Hélène comparten asimismo el gusto por los Tangos. Con el gusto por la música consigue que la novela escape del mundo de las palabras. Es interesante señalar que no se refiere a un sólo tipo de música: va de la clásica a los tangos. Una forma de escuchar al mundo ampliamente, de oír su voz.

Las palabras y objetos que se repiten a lo largo de la obra pueden considerarse como una forma condensada y telegráfica con que el autor intenta proporcionarse una ayuda para recordar ideas, para organizar el contenido y establecer una secuencia de trabajo. El lenguaje en estos textos presenta una función similar a la del lenguaje interior: su objetivo no es la comunicación con otro, sino la autorregulación del propio pensamiento. La tarea del escritor será luego desplegar todo el sentido condensado en pocos términos, traducir el lenguaje interior al lenguaje efectivo de la comunicación.

Proyecto y técnica narrativa están indisolublemente relacionados, reflejan una concepción determinada de la existencia y una manera de ser ante el mundo que fuera original.

Una novela en el que predomina el monólogo permite suponer una concepción del mundo que se fundamenta en una filosofía antropocéntrica. El mundo es visto como un enorme signo de interrogación, como un enigma.



Con Miguel, Ágata y Luis se nos propone una multiplicidad de visiones subjetivas entre las que no estamos seguros de encontrar el término medio. A lo largo de la novela, como ya hemos dicho, se produce un proceso en relación del novelista Miguel con los personajes que va de la identificación y la transferencia a la individualidad e identidad personal independiente. Por otro lado Miguel, como autor de la novela "Octubre, Octubre" y como narrador en Cuartel de Palacio, nos da una panorámica de las costumbres y de la realidad objetiva. Pretende darnos un mundo conocido, explicado y dominado.

Toda técnica remite a una metafísica, toda metafísica, como toda técnica, depende en principio del genio individual, pero también de factores culturales y sociológicos.

**IV. OCTUBRE, OCTUBRE.  
LA INICIACIÓN INSEGURA**

El "Octubre, Octubre" de Miguel tiene tres protagonistas: Ágata, Luis y Quartel de Palacio, que irán alternando sus voces a lo largo del texto. No siguen un mismo orden y hay que destacar que en los dos últimos capítulos el narrador de Quartel de Palacio enmudece al mismo tiempo que se produce la muerte de Flora, mientras los personajes solitarios de Ágata y Luis abandonan sus monólogos y se sitúan en un diálogo en el que sus voces se suceden con distintos ritmos. De alguna forma podemos pensar que el subjetivismo de los personajes da paso a la objetivación que permite todo diálogo y, gracias a esa objetivación que hacen los personajes principales, se puede integrar la vida de "Quartel de Palacio" que antes transcurría de una forma separada.

Ya en el primer capítulo el orden de aparición de los personajes: Luis, Ágata, Quartel de Palacio, nos indica cual va a ser el ritmo dominante en su presentación, al tiempo que también nos señala su importancia y la relación que establecen.

En el primer capítulo, el tercero y el cuarto, el noveno y el décimo, y a partir del duodécimo hasta el final, la estructura de los capítulos se repite: primero habla Luis, a continuación Ágata y al final el narrador de Quartel de Palacio. Hay que señalar que en los dos últimos capítulos, el diecisiete y dieciocho, tal como indicábamos anteriormente, la voz del narrador de Quartel de Palacio enmudece.

En el segundo capítulo la voz del narrador de Quartel de Palacio se sitúa entre la de Luis y Ágata. Eso le confiere la categoría de puente, de espacio que les va a unir. Sólo en el capítulo cinco, ocho y once, Quartel de Palacio ocupa el primer lugar en el discurso; en los capítulos restantes, con excepción del segundo, aparece en último lugar, después de las voces de Luis y Ágata hasta llegar a desaparecer. Hemos de señalar que estos capítulos ocupan un lugar estratégico en la obra, son un centro importante y esto se pone en evidencia por el mismo contenido de los capítulos que hacen referencia a otros espacios: Aranjuez, Barrio de los gitanos y manifestación en Madrid, Legazpi. En estos capítulos el narrador aleja a los personajes del barrio aunque no totalmente. Así pues, el mundo del barrio, Quartel de Palacio, se ensancha, el mundo exterior tira de los personajes, los reclama, los envuelve.

Sólo dos veces Ágata aparece en último término en esa alternancia de personajes, en el capítulo dos y el once, y hemos de señalar que en ambos Ágata vive una profunda frustración. En el segundo sufre el abandono de Gloria y en el once la decepción ante el intento de salvación con don Rafael. Los dos capítulos muestran relaciones equivocadas que provocan a corto plazo un cambio en su vida.

En el capítulo quinto y octavo la voz del personaje, de Luis, aparece en último término. Estos dos capítulos tienen en común el hecho del descubrimiento de la verdad. En el capítulo cinco Luis, a través de una fotografía, descubre el cuerpo de su madre. Los pechos que recordaba de su infancia no eran los de su madre: ha habido otra mujer que ha ocupado su lugar. En el capítulo ocho el quiosco de Aranjuez es la pista para que Luis, que cree en la reencarnación, halle la verdad de su vida anterior. Son dos capítulos que le acercan de golpe a la verdad de su vida, su gran pasión.

Podríamos considerar que en "Octubre, Octubre" se produce un ritmo de tercetos "encadenados", en total cinco, en la forma de presentar a los personajes en los distintos capítulos para finalizar con un pareado. Si me inclino por un ritmo de terceto es en consideración a las tres voces que se van alternando en "Octubre, Octubre", pero ciertamente podríamos entrever también un ritmo de tres quintetos, que como en el caso de los tercetos, acaba en un pareado.

En general podemos decir que hay una tendencia a la repetición al principio y final, si exceptuamos los dos últimos capítulos. En medio de la obra hay un movimiento que mantiene todo un ritmo repetido aunque no tan señalado.

En lo concerniente a las referencias temporales tan concretas que aparecen en los distintos capítulos de "Octubre, Octubre" hay que señalar que hasta el capítulo doce, dos veces al mes los personajes de Ágata y Luis y el narrador de Cuartel de Palacio dan cuenta de lo que ocurre; sólo hay dos excepciones: en Noviembre, que escriben tres veces, y en Febrero sólo una. Noviembre corresponde aún al comienzo de la novela y de ahí se puede justificar la necesidad de dar el mayor número de datos posibles sobre lo que se está narrando. Febrero en cambio corresponde a la mitad de la novela y marca ya el comienzo del desencadenamiento de los hechos; a partir del capítulo trece sólo una vez al mes los personajes darán cuenta de lo que les sucede. La novela comienza en el mes de octubre y termina justamente en septiembre del año siguiente. Ha transcurrido justo un año desde el comienzo hasta el final. La novela nos impone el ritmo de un año para explicarnos unos acontecimientos que a la vez están enmarcadas en las distintas fiestas tradicionales. Este ritmo anual que aparece en la novela se nos impone de octubre a octubre siguiendo el proceso vital de la naturaleza desde la muerte a la plenitud.

#### IV.1. "Ágata y Luis". En busca de la identidad

El texto de "Octubre, Octubre" contiene el de Ágata y Luis, que temporalmente se extiende desde el lunes, 2 de octubre de 1961, hasta el 29 de setiembre de 1962; estas fechas hacen referencia a la historia personal del novelista<sup>619</sup>, al lugar de su muerte, la Residencia Sanitaria y al día de su Santo, San Miguel. Los hechos transcurren casi en un único escenario, la casa de Ágata. En ese presente está todo un pasado de tiempo y espacio. Ágata y Luis hacen una especie de visión retrospectiva por etapas para llegar a una globalidad desde el presente. El novelista, al situar a los personajes en un tiempo tan reducido, hace que pierdan vigor las acciones, el acontecer, revalorizando el ser sin mirar al futuro. Hay una revalorización del espiritualismo frente al materialismo representado más por el principio activo.

Ágata y Luis a lo largo de "Octubre, Octubre" descienden a su yo más íntimo. El subjetivismo en los dos textos, "Papeles de Miguel" y "Octubre, Octubre", es la nota primordial. El hombre es el centro de la creación literaria. El mundo va surgiendo desde el sujeto. Ágata crea su mundo al igual que Luis. Cada uno de ellos se convertirá en el "otro" y se producirá la intersubjetividad.

Los personajes son seres capaces de analizar y contar lo que les está pasando. Ahondan en el yo profundo. Tienen una actitud romántica. En este descenso el sujeto se vuelve objeto de conciencia. El yo vive un tiempo anímico y hay una rigurosa necesidad de verdad. El mismo carácter subjetivo hace surgir la aspiración de encontrar la verdad. Y cuanto más descienden en la búsqueda de la verdad, más se encuentran en las regiones del subconsciente y del inconsciente, más fuera de la lógica y del mundo de los objetos que pasan a ser medios para poner en evidencia otras realidades.

El monólogo en la novela es un diálogo con uno mismo y con el otro. Por medio del dialogismo se consigue una forma de monólogo o de reflexión construida en forma de diálogo, frecuentemente con interrogaciones a las que el mismo hablante da respuesta. Los hechos son interpretados dialogísticamente, la psicología de los personajes se contradice. El diálogo como forma literaria está ligada en sus orígenes al problema dialéctico de la búsqueda de la verdad. El interlocutor se ve obligado a aceptar la verdad tras la sucesión de las argumentaciones del orador. Se presupone que el interlocutor es la encarnación del

---

<sup>619</sup> Siempre que hablo del novelista me refiero a Miguel, personaje de ficción de la novela **Octubre, Octubre** creada por J. L. Sampedro. Cuando me refiero al verdadero creador utilizo la palabra autor.

auditorio universal.

Uno de los temas de la obra es el de la infelicidad en la edad adulta. Hay una añoranza del pasado. Los problemas de la condición humana son la muerte, la soledad, el sentido de la existencia, el ansia de poder, la esperanza, la desesperanza. La vida misma es pregunta para Ágata y Luis: una pregunta que sólo pueden contestar al final de la novela al responsabilizarse de su vida. Ágata y Luis tratan de escapar de la propia insuficiencia, de su pobreza interna, de su soledad y aislamiento. Si lo actual es desagradable, la evasión fascina e invita. Al final de **Octubre, Octubre**, en el modo de asumir su vida, en el cómo, encuentran la respuesta al porqué de la vida. Descubren que todo depende del talante, de la actitud ante la vida, que no se trata de liberarse de las condiciones, sino de la libertad de tomar una postura ante esas condiciones. Con todo lo cual se pone en evidencia que los valores de actitud para Ágata y Luis demuestran ser más importantes que los valores creadores y vivenciales.

Al sumergirse en el yo, el tiempo y el espacio en la novela es fundamentalmente anímico. Especialmente el tiempo que no se mide tanto en horas, minutos, años, sino en esperas angustiosas, lapsus de felicidad y de dolor y, sobre todo, de recuerdos verdaderos y falsos que se entremezclan. La historia de Ágata y Luis en relación con la de Miguel es una historia inversa, a la vez paralela, y también puede verse como una continuación de la otra. Los tres buscan encontrarse consigo mismo y con el otro.

En resumen, el libro "Octubre, Octubre" es fuente de conocimiento y reflejo de introspección a la vez que es un mensaje colectivo y una confesión individual.

#### **IV.1.1. Ágata. Su incertidumbre**

##### **a. Características físicas**

El hacer mención a las características físicas de Ágata que aparecen en la novela se debe a que además de configurarnos la imagen de la protagonista sirven para reafirmar su psicología y poner de manifiesto sus deseos de cambio, renovación y evolución. De una forma expresa Ágata hace referencia a su aniversario: nació el 24 de Noviembre. Se felicita porque cumple treinta años y a la vez nos explica los regalos que recibe y la forma de celebrarlo. El personaje se nos presenta en una edad con posibilidad de abocamiento a las crisis y con la posibilidad de resolverlas. El hecho que Ágata haga mención de una forma tan expresa a su fiesta de cumpleaños es una manifestación de la importancia que le da al vivir, que de algún modo significa siempre la conciencia de lo vivido. El sentimiento de caducidad que de una forma u otra siente con el paso del tiempo es una invitación a la responsabilidad.

Un aspecto que caracteriza a Ágata es el sentimiento de ambigüedad con que vive la propia sexualidad; este sentimiento se muestra también en una característica física, su mitigada zurdez natural:

Soy zurda. Más bien ambidextra, porque reprimieron mi tendencia, como todo<sup>620</sup>

A través de su relación con Lina, Luis y otros personajes vamos descubriendo otras de sus características físicas: Tiene los pechos pequeños, siempre ha llevado el pelo largo, recogido a menudo en un moño. La evolución psicológica, por parte de Ágata, su deseo de transformación, de cambio, se ve subrayado por un cambio físico:

Nos metimos en la peluquería. Salió otra: como sor Natalia al entrar al convento. ¿A quién ofrendé mis

---

<sup>620</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 132

cabellos? ¿A mi padre?<sup>621</sup>

La importancia que da el personaje de Ágata a este cambio físico es necesario señalarlo. Hay por una parte un significado profundamente religioso al relacionarlo con sor Natalia y por otra otro profundamente íntimo y personal al relacionarlo con el padre, lo que significa la voluntad expresa de cambio profundo. Estos dos aspectos señalan sus raíces y, al mismo tiempo, el mundo religioso de Ágata hace más comprensible el del novelista. Todos los amigos son más conscientes de ese cambio que la misma heroína. Luis ve en Ágata a aquella que todavía no se ve a sí misma, que se desconoce:

Nefertiti y otra muy distinta, ¿quién?, ¡al fin la identifiqué! nariz fuerte, mentón audaz, delgados labios, ¡florentinos, eso la delató!, si se soltara su pelo recogido sería uno de los pajes en el cortejo de los Reyes Magos, capilla del Palazzo Medici, el fresco de Gozzoli. Lorenzo el Magnífico, modelo de uno de los Reyes...posible perfil masculino, casi confirmado por el jersey gris, su cota de malla, femenino aunque a penas insinué los pechos...yo el escriba, ella Nefertiti y paje florentino, hombre y mujer..<sup>622</sup>

Ciertamente podríamos pensar que Luis no es del todo exacto en su descripción y que hay un proceso de transferencia. Pero sabemos que ésa era la imagen que el autor tenía de Ágata. En varias ocasiones José Luís Sampedro nos ha explicado cómo esa imagen que nos da Luis de Ágata es la imagen que él realmente tenía de este personaje mientras escribía la novela. Cuenta que durante los años que duró la escritura de **Octubre, Octubre** llevaba la imagen de ese paje florentino en su bolsillo y que cuando escribía tenía su retrato delante de los ojos.

## b. Características psicológicas

La interiorización es una de las características de "Octubre, Octubre"; en este aspecto comparte características de la novela femenina que tiene como centro una psicología femenina y como escenario una casa. Y a partir de unos objetos, unos mundos determinados renacen del olvido. Se trata de aquellos detalles que demuestran ser decisivos a la larga. En "Octubre, Octubre" es casi tan importante lo que ocurre en la vida de los personajes, en la realidad, como en sus mentes.

El personaje de Ágata se irá dibujando a lo largo de la novela, a través de la expresión de sus pensamientos y sentimientos, ante los acontecimientos que vive o ha vivido. El personaje no actúa únicamente con arreglo a lo que es, sino que llega a ser lo que es con arreglo a lo que hace. Hay una evolución. Toda decisión de Ágata es autodecisión y la autodecisión es autoconfiguración. Mientras configura el destino, configura el personaje que es, el carácter que tiene, y se configura la personalidad que llega a ser. La acción es en definitiva la transmutación de una posibilidad real; de una potencia en acto. En lo referente a la autoconfiguración, Ágata no puede conformarse con la unicidad de una acción; hace algo más: fija el acto en un hábito. Lo que era acción pasa a ser actitud.

Ágata se nos presenta como mujer que cree conocerse y hace análisis de la realidad; parece que "se sabe". Al comienzo de la novela se define a sí misma del siguiente modo:

Yo soy la buena ¡tan seria! No hay quien me libre de esa etiqueta: seria. Me la clavaron al nacer en el Registro Civil. Águeda Quillán Montero: seria y desgraciada<sup>623</sup>

---

<sup>621</sup> Ibidem, 176

<sup>622</sup> Ibidem, 129

<sup>623</sup> Ibidem, 131

Seria y desgraciada son dos expresiones que utiliza para definir su carácter, pero en el tono en que se expresa hay una tercera característica propia de toda heroína, la rebeldía. Su rebeldía le hace acometer la lucha contra el yo y el "entorno" personal a contrapelo de los obstáculos, sacando recursos de su inventiva y de su fortaleza, y a menudo también meditando sobre su incapacidad de hacerlo.

Toda acción interna o externa esconde una conceptualización expresa, o no. Podemos identificar los conceptos que mueven su acción. Al echar una mirada al pasado lo califica de estafa. Ciertamente para Ágata lo de menos no es la ética:

Y yo, hasta hace nada, con casi 30 años viviendo como una imbecil victoriana. En la cabeza solamente mi oficio, mis fórmulas, mis técnicas -para hacer cosas- y esas pomposas fábulas que llaman cultura.<sup>624</sup>

La primera fuerza motivante de Ágata es la lucha por encontrarle un sentido a su propia vida. Y así se hace a menudo una misma pregunta. Antes de formularse esa pregunta, al principio, hay una rebeldía contra ese yo. No sabe quien es ni le importa:

"¿Qué es Agata? ¿Quién es? ¿A dónde voy? ¿A caso queda algún sitio?"<sup>625</sup>

Poco a poco descubrirá que la esencia íntima de la existencia humana está en su capacidad de ser responsable, respondiendo por su propia vida a la pregunta que la misma vida le hace sobre su sentido. Quien tiene un "porqué" para vivir puede soportar casi cualquier "cómo".

El vacío existencial se puede manifestar enmascarado con diversas caretas. A veces la frustración de la voluntad de sentido se compensa mediante una voluntad de poder, en la que cabe su expresión más primitiva: la voluntad de tener dinero. En otros casos, viene a ocupar su lugar la voluntad de placer. Ésta es la razón de que la frustración existencial suele manifestarse en forma de compensación sexual. Lo que Ágata hace a lo largo de "Octubre, Octubre" es buscar y encontrar el sentido a su existencia, pero este sentido de ninguna forma lo hallará sin tensión. Así observamos que lo que Ágata realmente desea y de alguna manera necesita para ser un personaje lo más humano posible, verosímil, no es vivir sin tensiones, sino esforzarse y luchar por una meta que le merezca la pena. Ágata no elimina la tensión a toda costa, sino que de alguna forma siente la llamada de un sentido potencial que está esperando a que ella lo cumpla.

El deseo de huir está también presente en su historia e incluso su huida: un crucero por el Mediterráneo y no ver más que lo que quiere ver, después de una primera huida de sí misma con la relación que establece con Don Rafael. La huida puntual, no definitiva, es una forma de rebajar la tensión, de convivir con ella.

La problemática existencial de los personajes, de Ágata en concreto, es una forma de captar su yo. Esta problemática existencial la expresan a través de unas palabras claves que ponen en evidencia su comportamiento, su manera de ser: Ambigüedad, miedo, salvadora, *voyeur*. Hay que señalar una vez más que los personajes en general, y en concreto Ágata y Luis, están más interesados en su propio análisis que en el de las situaciones. Esta forma de comportarse da credibilidad o verosimilitud a su ser, pues difícilmente podríamos creernos el análisis que hacen de las situaciones cuando no hay análisis personal.

A partir de la explosión liberadora de Freud y de su teoría psicoanalítica que otorga un papel preponderante a la sexualidad como motor de la conducta humana, el sexo deja de ser

---

<sup>624</sup> Ibidem, 506

<sup>625</sup> Ibidem, 439

tema tabú, o al menos se pretende que así sea. Y tal revolución cultural no puede pasar desapercibida, lógicamente, por los escritores del siglo.

El tema de la sexualidad ha sido durante mucho tiempo un nuevo territorio por conquistar en materia novelable. La introducción de la sexualidad como un elemento novelístico más equivalía a la inclusión, en el carácter global de una novela determinada, de unos valores claramente progresistas y perturbadores que atacaban de lleno el orden establecido por las gentes de las generaciones anteriores, tal como señala A. Moix.<sup>626</sup>

El tema de la sexualidad es una aportación ideológica y moral al mundo de la cultura y de la creación, una aportación que, además de explicar mejor el comportamiento de los personajes, está encaminada a herir sentimientos de una sociedad mojigata e hipócrita y a escandalizarla. Ágata en el primer capítulo nos presenta así lo que cree que es su problema:

Repetir con coraje esa palabra: Sexo. Moldeo mis labios sobre ella. La oigo explotar, una vez y otra, partida por esa X y la resta y la multiplicación, como en la división celular. Esa X estrangula el sonido: primero casi la mata con una afilada K para devolverle la vida dejándolo mismas X la pendiente voluptiva de la S. Repito escalera arriba S E X-SO.<sup>627</sup>

Ciertamente la sexualidad significa una visión del propio cuerpo que determina una visión del otro, del concepto amor. Sus sentimientos hacia los hombres vienen marcados por relaciones que se remontan a la niñez:

Odiamos la baba del macho. ¡Qué horror ser poseídos, vertederos de otro sexo! ¿Por qué somos así? ¿Por aquel día al salir del colegio, el pequeño monstruo? -Nos agarró de las trenzas, nos tiró al suelo, nos cabalgó... E imaginábamos el tío sobre la tía, como el monstruo. -A todos los hombres sobre todas las mujeres.<sup>628</sup>

En ese diálogo que entabla con ella misma, que se convierte en un monólogo en plural, expresa toda la rabia y el asco que siente. Hace un proceso de generalización a partir de una vivencia muy concreta. El mundo emocional sufrió un gran impacto que quedo fuertemente grabado en la memoria. El sexo no es visto como medio para expresar la experiencia de fusión total y definitivo que se llama amor. Y añade:

No estoy dispuesta a servir de gozadero a un hombre eso es" "De gozadero. Como abrevadero. Lo decidí hace años. No me humillarán<sup>629</sup>

Ágata rechaza el objeto que trastorna, y el trastorno. Este rechazo es necesario para la claridad, para que nada turbe el mundo de la actividad, el mundo objetivo. En relación con este hecho se apunta en la historia de Ágata la dificultad que tiene en recibir. Esta incapacidad se refleja evidentemente en la sexualidad.

La vivencia que tiene ella de su propia sexualidad le provoca distintas reacciones que van desde un sentimiento de odio y rechazo hacia el sexo masculino a una ambigüedad después de su relación con Gloria. Esta vivencia configura una visión personal y hace que Ágata, contemplando a Luis, proyecte en él lo que piensa de ella misma. Cree que es un bicho raro, una mujer ambigua.

Su odio hacia los otros es fruto de su propio odio. Ella se dice a sí misma que se ha odiado siempre. Hay un proceso de generalización del sentimiento. El instinto de venganza

<sup>626</sup> A. M<sup>a</sup> Moix, en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*, Tuero, Madrid, 1992, pág. 115.

<sup>627</sup> J. L. Sampedro, *op. cit.*, 1982, pág. 31

<sup>628</sup> *Ibidem*, 100

<sup>629</sup> *Ibidem*, 173



por haber sido abandonada en la infancia ha estructurado su personalidad, su carácter respecto a los hombres:

No se puede confiar en nadie. Sólo padre no me engañó nunca. Me ha dejado sola, eso sí, demasiado sola; pero no me ha traicionado. ¡Y yo le correspondo disculpando a tío Conrado o tratando de comprender y de ayudar a Luis!<sup>630</sup>

Ágata cree que es lesbiana porque aborrece a los hombres. Pero lo que le ocurre es que está ocupada por su padre; hay una identificación edípica muy profunda con él. Su relación con Sor Natalia en la infancia y más tarde con Gloria ha enmascarado sus deseos. Le dice una amiga:

¿Lesbiana tú? ¡Qué tontería! Si no hay más que verte... Me deconcertó. ¿Entonces fue solamente un error? Remachó "No te empeñes por ese camino. Piensa en los hombres."<sup>631</sup>

Ágata, aunque desprecia o dice despreciar a los hombres, los considera en el fondo más importante que las mujeres. Una muestra de ello es que se siente triunfadora ante la mujer que la ha abandonado porque tiene a un hombre:

La aplasté. ¡Qué triunfo!..."Para que veas" pensé; "para que veas a quien desdeñaste. Lo que darías tú por uno así...¿No comprendes que esa venía a darse la satisfacción de encontrarme sola, quizás a ser de nuevo mi parásito? Viene a eso, ¡y me encuentra con un hombre! ¡Y encima lloras!".<sup>632</sup>

Cuando Ágata deje de "oponerse" al erotismo, deberá dejar de hacer de él una cosa, un objeto exterior a ella. Deberá focalizarlo como el movimiento del ser en sí misma. Ágata, y como veremos más adelante Luis, nos presenta su realidad personal de una forma indefinida. Tiene que afrontar, en lugar de una sola verdad absoluta, un montón de verdades relativas que se contradicen. Poseer, en definitiva, como única certeza la sabiduría de la incertidumbre, como descubrirá más tarde, exige una fuerza no menos grande.

No en vano, como ha dicho Milan Kundera<sup>633</sup>, la novela es un modelo de un mundo fundamentado sobre la relatividad y la ambigüedad de todo lo que es humano. La novela es incompatible con un universo totalitario.

Otra característica psicológica de Ágata es el miedo. El miedo es la madre del suceso. Por irónico que parezca, de la misma forma que el miedo hace que suceda lo que uno teme, una intención obligada excesiva, o "hiperintención", hace imposible lo que uno desea a la fuerza. Además la intención excesiva puede ser patógena.

La "intención paradójica" se basa en la dualidad de que por una parte el miedo hace que se produzca lo que se teme y, por otra, la hiperintención estorba lo que se desea. Por la intención paradójica se invita a que intente hacer precisamente aquello que teme. Ágata reemplaza el temor por el deseo paradójico.

Este personaje tiene miedo al sufrimiento. No querer sufrir significa no querer gozar. Hay que señalar que el sufrimiento es una limitación humana. Un comportamiento narcisista sería no querer vivir esas miserias. Hay en la historia de Ágata una decisión que de alguna manera le marca.

---

<sup>630</sup> Ibidem, 361-362

<sup>631</sup> Ibidem, 174

<sup>632</sup> Ibidem, 365

<sup>633</sup> M. Kundera, *L'art de la novel -la*, estino, Barcelona, 1987.

Pero no quiero sufrir! ¡No quiero sufrir!<sup>634</sup>

Ágata no ha descubierto que el interés principal del hombre no es encontrar el placer o evitar el dolor, sino encontrarle un sentido a la vida. Se puede descubrir el sentido de la vida de tres modos distintos: realizando una acción o creando una obra: trabajando, como el novelista Miguel; teniendo algun principio, contactando con algo o con alguien hasta el fondo de su ser único y singular: amando; y por el sufrimiento, cuando se es víctima impotente de una situación desesperada que no se puede cambiar, en la que sólo se puede modificar la actitud cambiándose a sí mismo, madurando, creciendo, trascendiendo y dando así testimonio de la facultad más humana del hombre: la de transmutar una tragedia personal en un triunfo. Cuando Ágata se enfrenta con una situación inevitable, su pasado, y cada vez que tiene que enfrentarse a un destino que es imposible cambiar, precisamente entonces se le presenta la oportunidad de realizar el valor supremo, de cumplir el sentido más profundo, cual es el del sufrimiento. Porque lo que más importa de todo, como descubrirá al final de la novela, es la actitud que toma hacia el sufrimiento.

Ágata a lo largo del texto va cumpliendo el sentido de la existencia, llena de sentido su existencia, realizando los valores. Esta realización de valores se produce por distintas vías: una posibilidad de realizar valores consiste en crear algo, en configurar un mundo, al igual que hace el novelista; otra posibilidad consiste en vivir algo, asumir el mundo, asimilar la belleza o la verdad del ser, proceso en el que está inmerso el personaje; una última posibilidad de realización de valores consiste en padecer, en sufrimiento del ser, del destino, que alcanzará al final de la novela.

A lo largo de "Octubre, Octubre" hay en el espacio en el que se mueve Ágata situaciones, personas que le hacen daño, le despiertan temores. Por un lado emprenderá un viaje que significa la posibilidad de alejarse de ese mundo. Pero de nada puede huir, su propia sombra le acompaña. La actitud alternativa que toma Ágata es, en lugar de la huida, la lucha. Lina le dice a Ágata:

La vida te sostiene, no la combatas. No manotees y confíate a su mano. Déjate llevar.<sup>635</sup>

El miedo al sufrimiento le lanza a la huida y a la lucha desesperada por salir de ese agujero, de ese túnel en el que se siente encerrada. La fuerza con que acomete su empresa resulta ser paradójica, ya que consigue lo que no desea, lo que teme. El deseo de no sufrir es tan grande que la misma fuerza impide conseguirlo. No quiere sufrir y sufre:

¡Pero si yo no quiero oponerme a la vida, Lina! Yo lo que quiero es no sufrir, y sufro. Manoteo sólo para salir de la trampa.<sup>636</sup>

Cuando se atreva a sufrir se atreverá a vivir. Ágata no quiere sufrir y es por eso que tiene dificultades para gozar.

La vivencia del dolor es fundamental. Siempre hay una búsqueda de los personajes, del hombre, para no sentir el dolor cuando es el dolor quien los humaniza totalmente. Con el dolor aprenderán a gozar.

A lo largo de "Octubre, Octubre", en los capítulos que hacen referencia a Ágata y Luis, no se habla del placer concreto ni de los efectos que produce, ni siquiera en el rostro. Esto nos hace suponer el concepto que tiene el novelista del placer que se manifiesta en cómo

---

<sup>634</sup> Ibidem, 405

<sup>635</sup> Ibidem, 470

<sup>636</sup> Ibidem, 470

lo viven los personajes. Ágata y Luis sólo al final de **Octubre, Octubre** reconocen el goce de la relación sexual:

¿De qué te sorprendes, por qué rechazas tu goce?...Y te pondré un espejo delante para que veas tu cara de San Bernardo en éxtasis? ¡Oh, sí! ¿la mía, qué? ¡A mucha honra, no lo niego, no tengo prejuicios!<sup>637</sup>

Y con el placer adquiere entonces valor la mirada. No tienen miedo, no se esconden. Se pueden ver. Ya no tienen pudor, no se sienten sucios. El germen amoroso de la mirada, de gran resonancia petrarquista, y la concepción del amor como iniciativa espiritual, están presentes en Ágata al final de la novela. Hay que señalar que la referencia que hace Ágata de la mirada de Luis es una mirada religiosa, de alguien en éxtasis, y para ello toma como referencia un cuadro de Ribera:

El erotismo está íntimamente ligado a la obra de arte en general, ya sea literaria o pictórica o escultórica, como elemento indispensable de poner en marcha el impulso creador del artista y, a la vez, de accionar los resortes receptivos del lector o del destinatario natural de la obra artística..<sup>638</sup>

Otra de las características de Ágata es el deseo de ser salvadora: su necesidad se contrapone a la autonomía. Es evidente que las angustias metafísicas de los personajes no se pueden representar en estado de puras ideas sino que lo hacen encarnándose en problemas psicológicos. En Ágata hay una preocupación por el otro, de salvarlo, que esconde un deseo de huir de uno mismo, de no preocuparse por uno. Y a la vez hay una cierta conciencia de esa huída:

"¿qué ha sido Luis?¿qué es? o acaso el problema es este ¿qué soy yo?"<sup>639</sup>

Hay que señalar que los personajes tienen una cultura "sicoanalítica". Hacen análisis de su situación: en su pasado encuentran la explicación del presente. El análisis le permite racionalizar las experiencias:

En su infancia está la explicación; como en la mía. Sin madre, como yo. Pero al menos tengo padre. ¿lo tengo? Pero ¡por qué, por qué, por qué! Esa distancia, esa ausencia. Peor estuvo Luis. Al menos, padre me dio el primer impulso. Luis, sin nadie. Por eso se ampara en mí... No ha tenido madre y busca una. Le haré volar por su cuenta; le enseñaré...Le enseñaré a volar. Es curioso: yo no sé volar,pero estoy segura de poder enseñarle. Con energía, claro. Es complicado: para él la tengo; para mí, no.<sup>640</sup>

En Ágata la palabra salvación es clave. La actitud salvadora de este personaje va evolucionando, pero sólo al final adquiere un verdadero significado: no es una huída. Esta palabra está llena de connotaciones bíblicas, siendo el agua uno de los principales elementos simbólicos. Ágata se siente liberadora de Luis, lo salva de las aguas:

Pero yo era su soporte, su navío. Sacándole de las aguas. Salvándole del Sena, del Bósforo...¿Se tiró también al Guadalquivir?...No importa: yo salvándole.<sup>641</sup>

En un principio Ágata siempre actúa como salvadora de Luis. Se siente superior,

---

<sup>637</sup> Ibidem, 619

<sup>638</sup> A. M. Moix, en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*, Tuero, Madrid, 1992, pág. 200

<sup>639</sup> J. L. Sampedro, *op. cit.*, 1982, pág. 406

<sup>640</sup> Ibidem, 326

<sup>641</sup> Ibidem, 580

quiere salvar y ayudarle; como salvadora tiene ciertos rasgos de omnipotencia. Y a la vez es portadora de la reacción típica de quien deseó ser amada y no recibió el amor que esperaba; por ello desea salvar a otras personas para que de alguna manera nadie sufra como ella. Necesita sentirse importante para alguien, ser amada. Su propia energía no la utiliza para ella, no la canaliza hacia ella. La necesidad del otro no reconocida, disfrazada bajo la apariencia de salvarlo, marca su destino vital.

Es imposible salvar al otro desde un comportamiento narcisista. Ágata en el otro busca con desesperación su propia imagen. En el fondo no existe el otro. El otro está sólo en función de sí misma. Ágata busca sus referencias personales en el otro. Se alimenta de ella misma. Se busca en el otro. Se relaciona para encontrarse consigo misma. A menudo se puede confundir el deseo de salvación con el amor. A lo largo del proceso Ágata, por el acto espiritual del amor, es capaz de ver los trazos y rasgos esenciales en la persona amada, y ver también sus potencias. Ve al otro al hacerle consciente de lo que puede ser y de lo que puede llegar a ser, logra que esas potencias se conviertan en realidad.

En relación con sus deseos de salvar al otro hay una actitud que se repite en Ágata: la no aceptación su debilidad. Ser débil significa para ella necesitar al otro. Una manera de enmascarar ese sentimiento es dominar al otro, querer salvarlo. La preocupación por el otro es una forma de huida de sí misma. Ágata se siente profundamente débil y esconde esa debilidad por medio de corazas, se defiende de los otros entrando en competencia o escondiéndose. Al hablar del nuevo nombre que le dan sus compañeros, Ágata, en lugar de Águeda, expresa muy claramente su satisfacción por su identificación con el padre y con la piedra:

Me encantó el "ágata fortificada" con colores en líneas quebradas como plano de baluarte. Ésa soy yo.<sup>642</sup>

Ágata tiene dificultades en recibir. Para recibir hay que reconocerse muy débil. Se apunta en la historia de Ágata la dificultad que tiene en recibir. Esta incapacidad se refleja evidentemente en la sexualidad:

Me falta la conformidad, la educación en el matar recibiendo.<sup>643</sup>

El no ser capaz de recibir le hace sentir profundamente sola. No acepta la soledad. No es el ensimismamiento, ya sea de conmiseración o de desprecio, lo que puede romper la formación del círculo vicioso; la clave para curarse está en la trascendencia de uno mismo:

Para salvarse de ella se acepta todo, y a mis años aún más. No hay quien la resista. Los voluntarios para experimentarla, en cámaras oscuras e insonoras, pierden pronto su discernimiento. La orientación, la conciencia de sí mismos. Se desintegran. Enloquecen.<sup>644</sup>

Los sentimientos de soledad que ha vivido siempre reverdecen ante cualquier otro abandono y así sucede cuando se produce el abandono de Gloria. Se siente como muérdago sin árbol, hiedra sin muralla. Ágata intenta superar su sentimiento de soledad a través del sexo, pero tiene muchos problemas. Puede de alguna forma vivir con libertad la sexualidad mientras cree que está salvando a alguien. El sentimiento de superioridad respecto al otro le da seguridad, es un elemento nuclear en la construcción del personaje:

---

<sup>642</sup> Ibidem, 292

<sup>643</sup> Ibidem, 472

<sup>644</sup> Ibidem, 405

Ese matrimonio, ese divorcio, me ha complicado las cosas. Ya no sé bien qué es Luis. ¿Antes tan claro, tan fácil convivir! Era el hombre fracasado, sin éxito con las mujeres y de ternura inédita. Pero ahora, como todos.<sup>645</sup>

¿Por qué hacerle hombre? ¿Para sentirse ella mujer? La mirada al otro es una manera de encontrarse. Ágata no ha descubierto el valor de su propia intimidad; sin intimidad no hay autonomía ni autoestima. El sentimiento de soledad, cuando no se ha interiorizado como una realidad personal y a la vez como posibilidad de autorealización, a menudo produce un sentimiento de odio, de resentimiento hacia los otros.

Ágata tiene mucho de *voyeur* respecto al sexo. Ésta es otra de sus características. Le es más fácil sentir emoción a través de lo que hacen los otros. No deja que la vida le penetre. La violencia es una necesidad para que se rompa el cristal, el aislamiento en que vive. Ágata es un *voyeur*. Siente emoción ante el espectáculo. Espía a Tere y a Mateo mientras hacen el amor:

Sabor a sangre en mi boca: me había mordido los nudillos! En mis palmas, rojas marcas de mis uñas clavadas... Temblaban mis piernas... gemidos aterciopelados. Tanto que aún los tengo en los oídos porque no percibí su fin y acaso continúan todavía.<sup>646</sup>

Como todo *voyeur*, Ágata de alguna manera intenta sentir a través de la contemplación, no de la acción. Lo que ve a escondidas y le conmueve es la sexualidad desde la agresividad. En "Octubre, Octubre", el lenguaje del que se sirve el erotismo huye de toda explicitación. El erotismo posee así una cualidad eminentemente secreta.

Un aspecto que hay que señalar en la novela "Octubre, Octubre" es que como el relato está escrito con la voz de los protagonistas Ágata y Luis, en primera persona, el lector es de alguna manera alguien que espía. El *voyeur* de la novela, el que lee, es un mirón de la imaginación del otro, pero un *voyeur* del relato, no de la imagen. No sucede así cuando es el narrador en tercera persona quien nos explica lo que ocurre. Con Ágata, el que parece que está allí, en una narración en primera persona, es el lector y no el narrador, por lo que la sensación de cercanía es más fuerte.

Con el monólogo interior el novelista intenta la introducción directa del lector en la vida interior del personaje, sin ninguna intervención por parte del autor para explicarla o glosarla. Genette<sup>647</sup> prefiere hablar de discurso inmediato puesto que lo esencial no es que sea interior, sino que se emancipe en seguida de cualquier tutela narrativa. Puede llegar al verdadero autoanálisis, que consiste en poner al desnudo - a veces con implacable lucidez- las contradicciones interiores.

En la novela, los protagonistas no sólo nos explican lo que ven sino también sus pensamientos y sentimientos. Así, en "Octubre, Octubre", nos encontramos con imágenes, pensamientos y sentimientos respecto a la sexualidad, de una forma directa; de este modo el autor consigue que los lectores participen en la obra implicándose, encontrándose atrapados por las situaciones que describe.

En relación con la sexualidad que viven Ágata y Luis, curiosamente a los dos personajes les gusta contemplar lo que no se ve a simple vista, no sintiéndose muy atraídos en la contemplación del rostro del otro en la relación sexual. Muy pocas veces el autor nos habla de los rostros de los personajes en el momento del placer; parece que el discurso mental es más importante, sólo al final se produce un cambio.

Actuando casi como espejo de la relación de Ágata y Luis está la de Paco y Flora, y

---

<sup>645</sup> Ibidem, 293

<sup>646</sup> Ibidem, 474

<sup>647</sup> Citado por R. Bourneuf y R. Ouellet, **La novela**, Ariel, Barcelona, 1985, pág. 89

ahí sí aparece el juego de las miradas desde el primer momento; de una forma nueva se siente gozo y también el rubor y la vergüenza del propio cuerpo por no ser suficientemente hermoso. La mirada adquiere una importancia decisiva:

...cuando ella abre perezosa los ojos se encuentra los oscuros del muchacho, profundos sobre la sonrisa blanca, y se encienden en Flora rubores olvidados. ¡Mostrarse a él desnuda, en su casi ya vencida madurez! Atribulada, se sube la sábana hasta los pechos.<sup>648</sup>

#### **IV.1.2. Génesis de su indefinición**

El descenso al yo en Ágata se inicia en "Octubre, Octubre" a partir de un abandono. Ágata se siente rechazada por Gloria. La situación de abandono pone en evidencia su ser incapaz de aceptarse a sí misma, de aceptar la vida y de recrearla. J.L.S al poner en evidencia esa realidad de los personajes les hace mirar a su pasado para encontrar las causas de esa realidad presente, su explicación, y por esta razón Ágata va explicando su biografía. Los datos biográficos que nos ofrece tienen una razón de ser evidente, encontrar allí la explicación de su estado actual. Ello se produce porque ha habido una ruptura que ha puesto en evidencia la fragilidad de su ser.

El yo es el pasado, la capacidad de acumular cosas, virtudes, ideas. A lo largo de la novela podemos ver cómo el pensamiento de Ágata es el resultado de este acondicionamiento del ayer, y cómo con ese instrumento está tratando de aprender lo incognoscible. Las distintas maneras que tiene la protagonista de ver la realidad son distintas formas de mirarla y en el mirar siempre hay una progresión de los acontecimientos.

Darse cuenta de los caminos del deseo es conocimiento. El personaje de Ágata a menudo hace reflexión de su propia reflexión. La historia que nos cuenta no es una historia extraña en cuanto al tema; lo que la distingue es su forma de hacerlo, la situación de los protagonistas, el espacio, la relación con el medio.

##### **a. Una historia familiar. Falsa y verdadera**

En relación con el tiempo hay que decir que Ágata desde el presente hace una vivencia, lectura, del pasado porque sabe que el pasado está condicionando el presente. La novela se centra en determinadas épocas a causa de la memoria, que siempre es selectiva y pone de manifiesto lo que hemos elaborado, lo que es experiencia.

El padre es un mito. Todo al final es siempre ausencia. La ausencia siempre provoca un vacío que se llena con la memoria. Ágata al hacer memoria pone en evidencia el valor de la palabra y el temor de perderla. Nada ha perdido irremediablemente en el pasado; haber pasado significa que todo se ha salvado definitivamente del pasado. Una modalidad del conocimiento es el fortalecimiento del pasado. La memoria es la carne de su vida, carne asada, diría Miguel. Ágata, de sus antecedentes familiares, destaca varios aspectos: uno de ellos es el sentimiento de marginación en el que vivió. Siente que su mundo afectivo pobre en afectos y rico en carencias está muy determinado por la infancia:

Mi padre no pudo educarme. Primero en Zaragoza en aeródromo yendo y viniendo a Pamplona. Luego huído, y yo prisionera. Primero, con mi madre, presa del tío Conrado y de su mundo. Después, nunca he tenido casa: colegio interna, Colegio Mayor, residencias, pensiones... Soy lo que me han hecho. Vencida

---

<sup>648</sup> Ibidem, 556

desde la infancia: perdieron los míos. Solamente aprendí emociones con sor Natalia, pero se la llevaron pronto.<sup>649</sup>

Es la hija del rojo, del sacrílego que osó arrojar bombas sobre el templo del Pilar. Además de esta marginación hay un sentimiento de vacío por la ausencia del padre, de ahí que su presencia se evoque a través de un objeto que llega a ser un símbolo: la goma. Ágata y Luis a lo largo del texto toman conciencia de una serie de recuerdos, descubren que a cualquier nivel del ser son memoria:

Cuando mi sarrampión estaba padre. Era la seguridad, la salud. Fue cuando me regaló la goma... Goma y arrancó el amor en cuerpo a cuerpo... Símbolo de su poder...Mientras la conserve la conservo a padre. Si va a casa de mi tía la pierdo y me quedo sin padre.<sup>650</sup>

Hay una identificación total de la persona con el objeto. Nunca la experiencia interior es dada independientemente de las visiones objetivas; sino que por el contrario, la encontramos siempre ligada a tal o cual aspecto, innegablemente objetivo. Los sentimientos son localizados por Ágata ante determinados recuerdos que necesitan las coordenadas de espacio y tiempo. Este personaje, los personajes en general, viven una tensión entre el aquí-ahora rechazado y el mítico allá-entonces evocado. Esta tensión es una corriente anímica que provoca el viaje, a veces imaginario y siempre real. Cuando Gloria quiere utilizar la goma en las relaciones sexuales no puede. Ágata se lo impide:

¡No, la goma no!... "Era de padre no la toques con esas manos" (de puta -peuré- puestas en trofeo sagrado).<sup>651</sup>

El valor que se le da al objeto, aparece desde distintos puntos de vista, en distintas situaciones. Esta forma de acercarse al objeto es ciertamente casi la única válida. Nos da su verdadero valor. Pone en evidencia la riqueza del mundo subjetivo.

Ante el abandono de Gloria, el que se hace presente es el del padre. La experiencia actual está reforzando el pasado. La mente de Ágata es el resultado de lo pasado, del tiempo, su pensamiento es el producto de muchos ayeres. El pensamiento que ahora tiene es el resultado de lo conocido y por lo tanto no puede sondear lo desconocido. Da una respuesta de lo que ha sido, la respuesta de la memoria. Ágata se siente abandonada y de nuevo se revive en el pasado, en el abandono del que siempre se ha sentido víctima:

¿Cómo es posible que sigamos años y años separados? los dos solos aquí y allí. Quizá él no lo esté pero yo comprendería. ¿Qué motivos le impiden llamarle? padre, padre ¿Por qué me has abandonado?<sup>652</sup>

Esta frase final es un *leitmotiv* que se va repitiendo a lo largo de la novela.

En Luis, Pablo y Miguel a través del motete de Mozart. En toda la obra el sentimiento de abandono es muy fuerte, el grito de "Elí, Elí" lo pone de manifiesto. El sentimiento de abandono da dolor. En contraposición a ese grito, la Pietà de Miguel Ángel es la imagen que se repite de distintas formas a lo largo de la obra. En ella el hombre al final es recogido por la madre. La muerte en brazos de la madre que le dió la vida. De nuevo el hombre vuelve al "seno materno"; con el nacimiento se le echó afuera, se le abandonó. Con la muerte desaparece el grito de abandono.

---

<sup>649</sup> Ibidem, 174

<sup>650</sup> Ibidem, 98

<sup>651</sup> Ibidem, 69

<sup>652</sup> Ibidem, 97

No hay que olvidar que toda novela surge de una inicial y radical soledad en la que la intimidad y consciencia permite poco a poco el recuerdo con el cual se quiere conjurar el olvido. Todo el texto es expresión individual que se dirige a un colectivo.

El personaje de Ágata posee un mundo interno rico. Tiene un profundo sentimiento de dolor con el cual lucha continuamente: negándolo, enmascarándolo, huyendo, anestesiándolo. Al final de la novela se atreverá y vivirá el dolor. El dolor produce una nueva sensibilidad en ella y un acercamiento al dolor de los otros de una forma diferente. Si la mayoría de hombres son para Ágata una amenaza por su sexo, el padre no lo será, se salvará:

- Menos a padre
- Padre era diferente
- El único
- Único<sup>653</sup>

Hay añoranza de su padre, necesidad de él en exclusiva. Ágata, con la exaltación de su ánimo indefenso, necesita crearse un absoluto al que someterse y sacrificarse sin reservas, y que debe adorar para convencerse de que vive de modo poético, para dar sentido a su propia existencia todavía informe que, en caso contrario, parece consumirse en una vacía e indefinible melancolía:

¡Si al menos padre escribiera más! Aunque su servicio se lo impedirá, habrá de ser prudente ¿Continuará en Argel con esa Gaby?... Comprendo que necesite una mujer pero no que eso me excluya<sup>654</sup>

Casi todos los acontecimientos de la vida diaria de Ágata hacen referencia al padre. Miguel en la novela nos relata cómo los personajes, Ágata en concreto, establecen conexiones entre lo que le sucede y los sentimientos o recuerdos de seres queridos. Hay que señalar que las referencias a menudo se convierten en identificaciones. Y también señalar que al igual que hay procesos de identificación con objetos relacionados con el padre, esta identificación Ágata desea tenerla en casi todo, dado que para ella equivale a una forma de poseerlo:

Así me asemejo a padre. "Ágata" con la t y las tres aes, me endurece, me aproxima a él. ¡Ojalá también me acercara en el espacio! Siempre lejos.<sup>655</sup>

Parece que cuanto más alejada está de su padre más grande es el proceso de identificación, más deseos siente de ser absorbida. La memoria del padre para Ágata es en el fondo un momento de vacío, de soledad, de añoranza y de silencio, un enorme agujero en el que se busca intensamente a alguien que, por no estar presente, está presente en la memoria:

No se puede confiar en nadie. Sólo padre no me engañó nunca. Me ha dejado sola, eso sí, demasiado sola; pero no me ha traicionado. ¡Y yo le correspondo disculpando a tío Conrado o tratando de comprender y de ayudar a Luis!<sup>656</sup>

Con el abandono de Gloria toda la coherencia del mundo que había construido Ágata a su alrededor se derrumbará. La crisis personal aumenta, llega a su punto más álgido con el descubrimiento de la traición de su padre. El personaje de Ágata se sitúa entonces al amanecer de la edad adulta, por una parte llora la pérdida del padre idealizado mientras,

---

<sup>653</sup> Ibidem, 100

<sup>654</sup> Ibidem, 173

<sup>655</sup> Ibidem, 291

<sup>656</sup> Ibidem, 361-362



aunque no lo confiese, se libera con fuerza hacia un futuro excitante, esperanzador y aventurado:

Luis me engañó unos meses; padre treinta años. Mi dios venido abajo. ¿Por qué, por qué, por qué? Imposible...¿También mentira sus besos paternos? ¡Tanta seguridad como me daban! Oír sus pasos en la escalera de Pamplona, mi cuarto de juegos tabique por medio del rellano ¡qué acelerón de sangre!<sup>657</sup>

La desaparición del progenitor es siempre traumática para el hijo. Mientras que la muerte del padre se considera casi siempre natural o irremediable e inflige dolorosos sentimientos de duelo, de pérdida, de tristeza, la ausencia paterna por otras causas produce confusión, angustia, culpa, rabia y emociones profundas de rechazo o de abandono. Ágata analiza su relación con su padre. Se nos presenta como mujer que se conoce y hace análisis de la realidad, parece que "se sabe":

Necesitaba esa fe. Necesitamos todos alguna. Cuando yo creía en padre estaba menos sola. Nunca tanto como estas semanas, desde la llegada del argelino y, después, la huída de Luis hasta hoy. Padre era mi cimiento, mi tierra firme. De acero, como la gumía.<sup>658</sup>

Algunas de las referencias a la infancia se relacionan con espacios concretos: veranos en Melilla, Pamplona. Sólo al final, cuando hay un perdón, una comprensión de la historia personal, hay una comprensión de la historia de todos aquellos que forman y han formado parte de su vida; de todos aquellos que la marcaron, que la hicieron ser como es y no otra:

La plena aceptación es la plena libertad...me he liberado de mi padre...rebasé esa servidumbre. Y ahora hasta le quiero. Me lo hace ver como víctima. ¡Claro que fue desgraciado! ¡Pobre padre! viviste como te fue posible. Como todos. Como yo si no hubiera tenido esta suerte de ahora...<sup>659</sup>

El valor incondicional del hombre constituye la dignidad del hombre, del personaje de Ágata, que es independiente del valor de la utilidad. Lo decisivo en su historia es siempre la toma de postura personal. Ágata descubre que la persona íntima no es lo que uno tiene, sino lo que es en lo más profundo de su ser.

Junto a la figura del padre está la de la madre. Ágata vive su pasado con la conciencia de que le robaron lo más importante: el padre y la madre. El mundo afectivo de la infancia favorece la autonomía y la autoestima; cuando esto falla hay un sentimiento de abandono que comporta un sentimiento de dependencia, de vergüenza y una incapacidad de transgresión.

A lo largo de "Octubre, Octubre" hay también varias referencias a la falta de cariño materno. Ágata siente que su vida ha sido amputada en su origen:

Leche me ha faltado a mí. Materna; de amor estoy hambrienta.<sup>660</sup>

Las alusiones a la madre tienen a menudo como punto de referencia el pecho, símbolo femenino clave, que en este caso se refiere simbólicamente a la necesidad primaria de alimentación. De una u otra forma Ágata expresa ese deseo, la necesidad primera de ser tocado, acariciado:

Su hijito también desnudo, gateando sobre el vientre materno: Lo que no tuve ¿Es por eso? cuando mi

---

<sup>657</sup> Ibidem, 405

<sup>658</sup> Ibidem, 503

<sup>659</sup> Ibidem, 611

<sup>660</sup> Ibidem, 98

boca buscó, un pezón humano sólo encontró caucho tratado con azufre moldeado.<sup>661</sup>

Las primeras señales de aprobación, de reconocimiento y de afecto que trasmite el padre y la madre al niño, meramente con su presencia, son vitales, porque constituyen la fuente más importante de seguridad, de autoestima y de identificación personal. La mayoría de los problemas que vive Ágata ahora a sus treinta años, entre ellos la falta de goce sexual y la torpeza en sus relaciones sexuales, parecen obedecer ya a una falta de afecto en la infancia:

Pedagogía de Tere: la ducha escocesa. ¿Y por qué no? Más nefasta la que padecí: no tocarme nadie. Mantenido a distancia. En cuarentena<sup>662</sup>

Hacia el final de la novela Ágata se reconcilia con su infancia, consigo misma. Hay comprensión y aceptación del pasado. Luis se siente a lo largo de su proceso personal identificado con su madre, Ágata con su padre. Con el tiempo romperán el mito y comprenderán al hombre, también desdichado, que fue su padre y Ágata a la mujer desgraciada que fue su madre:

Al perder a padre me conmueve mi madre, la recobro. No la comprendí nunca, me deslumbró su marido...¿Cómo debió sufrir!<sup>663</sup>

Junto a la ausencia del padre y la madre y, al mismo tiempo, la presencia mitificada del padre, aparece otra pareja paternal en la vida de Ágata, la de tío Conrado y Claudia. Ágata recuerda sobre todo esta relación con motivo de la muerte de tío Conrado. Ella, Águeda, también ha vivido en París. En su vida, tía Regina y tío Conrado:

No escribo a la tía desde... Eso, desde París:... Ocho años ya... Ha muerto tío Conrado en Tenerife ¿Y a mi qué?<sup>664</sup>

A los diez años se fue a vivir con sus tíos. Tío Conrado muere veinte años después siendo Capitán general de Canarias. A los treinta años Ágata descubre que no sabe nada de ese hombre, que no siente pena por él, sólo odio, rabia por no haber sido capaz de amar a nadie:

Lo que te quería el pobre tío... Ni el tío era bueno, ni yo rezo hace tiempo. ¡Si la tenía en un puño: no hubo mujer mas esclava! Se pasaba el tiempo ofendiéndola porque no tenían hijos cuando seguramente el estéril sería él<sup>665</sup>

Es curioso ver como vive los acontecimientos el personaje de Ágata y cómo lo carga de significado. Les da un significado especial, los racionaliza y de esa forma inhibe los sentimientos positivos y negativos que despiertan en ella, sobre todo los negativos. Es una forma de sublimar los sentimientos que no le gustan. Ante la muerte de tío Conrado exclama:

He enterrado al teniente coronel, al capitán general de Canarias! Soy más fuerte que él, más que el monstruito ¡Soy dueña del esclavo que me peina!<sup>666</sup>

---

<sup>661</sup> Ibidem, 70

<sup>662</sup> Ibidem, 130

<sup>663</sup> Ibidem, 406

<sup>664</sup> Ibidem, 201

<sup>665</sup> Ibidem, 202

<sup>666</sup> Ibidem, 208

Ella no lo ha matado ni enterrado. Ha fallecido de muerte natural; confunde el deseo con la realidad. Nunca se ha rebelado ante una situación injusta. La rabia ha sido inhibida, no ha sabido expresarla, de ahí que quede el rencor. Si la gumiá es un fetiche que conserva desde la infancia, también lo hubiera sido la Juana de Arco que su tío aplastó. Agata le odiará desde entonces, un odio que se convirtió en rencor a lo largo de los años:

Aquella Juana de Arco, pequeñita de calamina. Uno de mis poquísimos recuerdos infantiles de París. Desapareció. Fue tío Conrado, claro. Como no podía destruir a padre aplastó con la bota su recuerdo y la tiró.<sup>667</sup>

La única realidad afectivo-sexual que Ágata ha vivido y recuerda gratamente es con Sor Natalia. El recuerdo de esta relación es un punto de referencia en los momentos duros, de angustia. Hemos de señalar que esta relación crece y alimenta dentro del mundo religioso, lo cual hace más comprensible la experiencia místico religiosa que nos explica el novelista Miguel:

Sor Natalia me acariciaba la frente, en mi cama del colegio, disipando sombras y temores. Ahora la necesito, aquella mano.<sup>668</sup>

Esa relación le dio la seguridad que necesitaba, vivía en un mundo de sombras y temores, de una soledad angustiosa. Las caricias que recibió de ella fueron un refugio, un puerto seguro donde resguardarse. Desde el presente hace memoria de aquel pasado emocionalmente tan intenso:

Su caricia era mi oxígeno ¿Hubiera enfermado, quizá, sin ella?... Cuando me torcí el tobillo en la escalera ¡qué voluptuosas sus manos en mi pie desnudo!<sup>669</sup>

Ágata al buscar dentro de sí todas aquellas relaciones que configuraron su identidad de ahora, hace memoria de su historia con el monstruito. En sus recuerdos ésa fue una experiencia traumática que explica su miedo al sexo y se da cuenta de que conserva todavía el sentimiento de violación que experimentó:

Los gamberros de doce años que nos acosaban a la salida. Todavía me sofoco, ¿No empezaría ahí todo? ¿Y qué es todo? Me tiraron al suelo, me levantaron la falda y empezaron a bajarme la bragueta.. Chillé le mordí... Me pesaba el salvaje y unas manos tiraban de la bragas.<sup>670</sup>

La historia del monstruito la cuenta en alternancia con la historia de la caverna, escena clave en el mundo que se describe en "Octubre, Octubre". El novelista además pone en evidencia a través de Ágata que si lo vivido siempre es decisivo, lo es más lo vivido que se quiere olvidar, que no se quiere recordar. La protagonista ha hecho una deformación de los recuerdos para de alguna manera poder justificar el comportamiento. Ágata vio lo que no quería ver, la infidelidad de su padre; esta situación le causó dolor pero enmascaró ese dolor, esa frustración la sublimó mitificando más al padre. No fue capaz de dar una respuesta y se convirtió en cómplice:

Pero lo decisivo: esos recuerdos...¡Los recuerdo! El monstruito era el grandullón del curso y el más tonto. Se abalanzó sobre mí porque le incitaron los otros. No sabía lo que hacía, no hubiera pasado nada.

---

<sup>667</sup> Ibidem, 172

<sup>668</sup> Ibidem, 62

<sup>669</sup> Ibidem, 65

<sup>670</sup> Ibidem, 202

Como una pelea de chicos ¡Y me marcó toda la vida!...Y lo otro lo más grave y por eso más olvidado aún. Cuando sorprendí a padre acosando a Maximina, aquella criada de siempre. No llegué a ver lo que hacían (estoy viéndoles -ahora- recomponerse la ropa) pero me marcó a fuego. Por dentro, sin yo saberlo...<sup>671</sup>

En el presente, en su historia personal, Ágata se acerca a Gloria, a Luís, a Don Rafael, y contempla a Tere y a Mateo. En estas relaciones aparece siempre la reflexión que se convierte en duda de su vivencia de la sexualidad. Cada experiencia le recuerda otra. La experiencia con Gloria le trae a la memoria la de Sor Natalia.

En un principio el recuerdo pasado y el casi presente se evoca no como investigación y análisis conceptual lógico sino como una necesidad. El erotismo, en las relaciones que establece Ágata con Gloria, no se reduce a un aspecto separado del resto de la vida, tal como está en la mayoría de hombres, sino que abarca una realidad total. Incluso compara sus armarios, sombríos, sin color, con el de Gloria.

## b. Una educación represiva

Hubiera sido fácil para el autor de **Octubre Octubre** cargar las culpas de la vivencia que tienen Ágata y Luis de la sexualidad sólo a una educación religiosa o a un contexto social, el franquismo; él sabe que la educación refuerza las ideas familiares al igual que la iglesia. Ágata recuerda el mundo religioso que vivió:

la homilía del capellán al domingo siguiente. La altísima virtud de la virginidad, la honra, el escándalo y la piedra de molino colgada al cuello ¡qué cosas se decían todavía en 1951!<sup>672</sup>

El novelista no cae en una trampa maniquea y hace que la verosimilitud de los personajes y del personaje en concreto de Ágata se consiga al hacer de ellos una totalidad que tiene su sentido, si se lee e interpretan desde distintos puntos de vista, no sólo desde un eje vertical sino desde las dos coordenadas: vertical y horizontal, personal y social, yo y mis circunstancias. Todas las sociedades intentan de alguna manera organizar la vida del individuo y eso siempre se hace diciendo que es un bien para todos. Siempre hay quienes se creen autorizados a decir la última palabra:

Ideas, razonamientos...¡fantasmagorias! Escriben lo que imaginan y luego se aceptan sus escritos como verdaderos. "Lo asegura Plinio el Viejo." "Está en un manuscrito del siglo IX"...Escriben que, esto es bueno y aquello malo. Gustos prohibidos, aromas proscritos, aunque sean aromas de la vida...Vedándonos el sudor del sexo quienes ignoran cómo se goza. ¡E imponen sus tabúes!<sup>673</sup>

Ágata poco a poco sabe cual es su ser en proceso. Sabe que hay un abismo entre lo que comprende, entiende en los otros, en los libros, y lo que ella vive interiormente. En ella la experiencia interior se ve en algunos casos como contraria a la cultura. Comprende que la forma de vivir la sexualidad de Lina es natural, pero ella tiene otra naturalidad. La educación de la que es consciente y en la que se siente atrapada le hace decir:

Lo comprendo intelectualmente, pero ¿sabría yo vivirlo así? No; será un cataclismo, una falla geológica...le digo mi horror de sentirme bajo el hombre como una mariposa clavada en su asa...¿Por qué mi desajuste entre el cuerpo y la mente? Me han enseñado miles de cosas, pero no a vivir siendo lo que

---

<sup>671</sup> Ibidem, 580

<sup>672</sup> Ibidem, 359

<sup>673</sup> Ibidem, 581