

soy. Soy un sexo, pero no me enseñan como.<sup>674</sup>

A lo largo del texto Ágata madura hacia su mismidad, madura al encuentro de la verdad y lo hace desde el subjetivismo profundo y verdadero que no deja de ser una de las condiciones fundamentales de la universalidad. El novelista crea a un personaje, libre en la realización de los "valores actitudinales", que aprende a adoptar una actitud correcta ante una limitación de posibilidades. Esta libertad no tiene condiciones, es una libertad "bajo cualquier circunstancia" y hasta el último suspiro.

De alguna forma Ágata y Luis al final de la novela se nos presentan como hombres independientes, tanto del factor hereditario como de su medio, que se pueden mover libremente en el espacio que éstos le dejan; dentro de este campo de acción, el personaje se mueve libremente. El novelista tiene en cuenta esta libertad. El factor hereditario no lo pueden modificar, y el medio sólo en parte, y no de pronto. Se apela a la libertad frente a la supremacía de la herencia y el medio ambiente.

Aparte del factor hereditario y del medio, aparte de la herencia y el entorno, se encuentra también la decisión del personaje, que lo eleva por encima de su simple condicionamiento.

Ágata necesita un gran estímulo para, a pesar del condicionamiento que supone la herencia y el medio, arriesgarlo todo cuando se trata de apelar a la libertad humana. El factor hereditario, como hemos visto, no es en sí nada de mucho o poco valor, sino que ella hace de él una propiedad más o menos valiosa. Cuando le interesa, cuando vale la pena el personaje, puede ser más fuerte que las condiciones exteriores e interiores; puede resistirlas y es libre dentro del campo de acción que les deja el destino.

Por todo ello, y de acuerdo con el acontecer, "Octubre, Octubre" puede considerarse novela de formación o educación. Sus características se acercan al *Bildungsroman*, un tipo de relato en el que se narra la historia de un personaje a lo largo del complejo camino de su formación intelectual, moral o sentimental entre la juventud y la madurez que acaba con una autolimitación voluntaria.

Esta novela de alguna forma sigue la formación psicológica y social de un personaje hasta su completa madurez, ilustrando con ella los conflictos con el mundo exterior sitos en un amplio marco histórico-cultural. En este sentido, su configuración sigue el modelo del *Entwicklungsroman*.

### IV.1.3. Luis. Su incertidumbre

En nuestra novela el autor parte del hombre. El hombre es más importante que los acontecimientos. El hombre es siempre quien da voz a los acontecimientos. Debido a ello hay que señalar que los personajes de Ágata y Luis tienen un mundo interno cuya complejidad no es menor a su extremada riqueza psicológica.

Cada personaje es distinto de todos los demás. Son conscientes de que su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás un interés, pero sólo él está interesado directamente. Sólo él nace. Sólo él muere. Entre Ágata y Luis, hay un abismo, hay una discontinuidad. Los dos son personajes con vida hacia dentro, para ellos explorar el mundo personal se convierte en la gran aventura. Cultivan la existencia. La vida no se siente como consumo. Prefieren el ser al tener. Estos personajes tienen conciencia de sus subdesarrollos, de todo aquello que no han llegado a ser. De algún modo estos subdesarrollos son su esperanza. Tienen distintos sentimientos, pero sobre todo el sentimiento

---

<sup>674</sup> Ibidem, 360

de dolor. Este les produce una especial sensibilidad y un acercamiento al dolor de los otros de una forma nueva.

El personaje de Luis, en distintas ocasiones y a lo largo de la novela, es el espejo de Ágata en el cual se refleja, ésta también es el espejo en el que él se reconoce y revela. Son el uno para el otro una necesidad. Sin Luis difícilmente Ágata se encontraría con ella misma. Luis es un receptáculo de la personalidad de Ágata. Ésta se moldea, adquiere su ser gracias a él. Lo mismo le sucede a Luis respecto a Ágata.

Luis, cuando comienza, la novela acaba de llegar a Madrid; su llegada, su presencia, va a producir un cambio en él y en los que le rodean. Las relaciones de cualquier grupo humano sufren una transformación cuando aparece un individuo nuevo en ese grupo. Tardará más o menos tiempo, tendrá más o menos importancia, pero nada será igual. Todo individuo actúa como una cuña y el boquete se abre tarde o temprano. Luis entra en el espacio sabiendo que es su ambiente natural, la verdadera patria de su corazón en la que desea hallarse a sí mismo. Acaba de abandonar París. En este sentido hay el rito iniciático del viaje, de la *quête*, a la manera de la aventura argonáutica o del periplo homérico clásicos. Los personajes que se van, en el fondo, parten a la conquista del poder, la pasión, la felicidad, o bien tratan de extinguir o satisfacer alguna pasión devoradora. Luis va en busca de la felicidad y la felicidad para este personaje está en relación con el conocimiento. Ágata va a su pasado, nos lo cuenta a causa de un problema de abandono. Luis va a su pasado porque quiere saber quien es.

**Octubre, Octubre** no tiene otra moral que el conocimiento. Las distintas novelas de Miguel, son una sucesión de descubrimientos. Luis es un personaje que vive inmerso en el tiempo seguramente por el peso con que vive el pasado:

¿Me asomo a un futuro?, ¿desafiaré mi pasado?..<sup>675</sup>

A lo largo de la novela Luis vive el presente mirando al pasado y hasta que ese pasado no está totalmente asimilado no hay una vivencia más plena, más real, del yo en el presente. Luis y Ágata intentan de algún modo eternizar el pasado, en presente definitivo, el melancólico pasado que alguna vez fue futuro, es decir ilusión. Hay una cierta identificación entre recordar y ser. Luis se enriquece en el recuerdo, o esa forma actualizada del recuerdo que es el afecto. El afecto le une con la gente y crea un mundo no inconsciente. Luis busca su yo en su historia familiar, en unos espacios y unos hombres. También en una cultura, la suya, que ha ido construyendo con los años.

La novela comienza con el personaje de Luis que se sitúa a medio camino, tiene treinta y ocho años, tiene un pasado, ha vivido. Desde el presente el personaje va hacia atrás para comprenderse prospectivamente. De los personajes, tanto Luis como Ágata nos dicen lo que han hecho, lo que hacen, lo que piensan; más que nunca el mundo es palabras, un monólogo interior. Luis va a su pasado porque quiere saber quién es. Hay en él un deseo de saber, una búsqueda. Aspira a justificar en el presente su pasado, pero todo aquello que había de conferirle un sentido se queda al fin en un callejón cerrado. Ágata va a su pasado de una forma más casual, o accidental, se lo presentan los acontecimientos a los que se ve abocada; su encuentro con el yo que es, se realiza de una forma más emotiva. La actitud de Luis, en cambio, es más racional, de ahí que tenga más dificultades que Ágata. Luis tiene un nivel alto de pensamiento abstracto a diferencia de otros personajes. En algunos momentos parece que el pensamiento abstracto conduce a la alienación más que el pensamiento concreto.

#### IV.1.4. Génesis de su indefinición

---

<sup>675</sup> Ibidem, 129

Quiero resaltar la capacidad del autor para crear un mundo personal tan complejo como para hacer pensar en este mundo y sus criaturas como seres de carne y hueso. Es la complejidad una característica en su obra. Otra característica es que muy pocas cosas aparecen estáticas o petrificadas. Hay una gran movilidad. En sus monólogos Ágata y Luis nos presentan sus coordenadas básicas: su historia familiar y su geografía.

### a. Una historia familiar. Unos hombres y unos espacios

La ciudad de Madrid, al comienzo de "Octubre, Octubre", Luis la vive como un lugar que posibilitará el recuerdo, pero se encuentra con que el espacio no es ya idéntico al de su infancia. La pérdida de algunos de esos espacios es una forma, una premonición que nos indica que inevitablemente su infancia ya pasó y que su tiempo es otro como lo es el de la ciudad de Madrid.

Luis es un personaje que al no tener un presente próximo en el Madrid de 1961, en el que se dispone a vivir, necesariamente se ve abocado al recuerdo de lo que era la ciudad cuando era niño:

Salí de Madrid el 26 de diciembre de 1936. A los trece años.<sup>676</sup>

Había nacido en Madrid concretamente en el teatro Eslava el 2 de Marzo de 1923. Vuelve a Madrid en 1961, cuando ya tiene 38 años. Luis se encuentra solo, abandonado, acaba de volver de París, busca su casa de la infancia y no la encuentra. Hay un paralelismo entre Luis y Ágata al comienzo de la novela: los dos viven el abandono, él no encuentra su casa de infancia y ella es abandonada por Gloria. Casi toda la novela es un largo monólogo que nos indica que son espectadores y víctimas de la angustia. Al comenzar "Octubre, Octubre" Luis, como hemos dicho, acaba de volver de París. Hay que señalar que para los tres personajes principales de **Octubre, Octubre**, - Ágata, Luis, Miguel-, París es una ciudad de referencia.

La historia de Luis es una historia de partidas y regresos alternados. Va en busca de su casa de infancia, ya que de alguna manera quiere encontrar en ella su vida perdida nuevas motivaciones para vivir:

...murió mi vieja casa, sepultada bajo esa fachada nueva, de ladrillo agrio, asesino de mis tesoros, la bola de cristal verde al pie del pasamanos, los peldaños de baldosín rojo con gastado borde de madera...mi destino es la nada, hubo de ser precisamente ella, toda la plaza intacta, ya he muerto hasta en mis piedras, mis maderas, mis cristales.<sup>677</sup>

El personaje de Luis ha creído que es posible encontrar vida en el pasado, pero el pasado es sólo recuerdo y la mayoría de las veces éste es solo una piedra que impide ir hacia delante. En cierto modo el autor, a través del personaje de Luis, apunta una idea que es fundamental en toda la novela: sólo desde la nada se puede ir hacia delante. Esto a primera vista parece una contradicción, pero no es así. A lo largo de todo **Octubre, Octubre** esta idea clave se apunta desde distintos ángulos y distintos personajes:

...mi infancia enterrada, ¡un muro, una pared para mi espalda que mis rodillas ceden!...Aniquilado, sólo

---

<sup>676</sup> Ibidem, 41

<sup>677</sup> Ibidem, 24

sobrevive mi garganta, donde rompe un sollozo por la muerte de todo.<sup>678</sup>

Para Luis, el Madrid de comienzo de la novela es la ciudad de su infancia, de los recuerdos, del pasado. Todo esto hace que Luis en el primer capítulo nos hable sobre todo de cómo era esa ciudad en los años treinta. El Madrid que nos muestra es el de la calle, de los espacios abiertos, de espectáculos, de bares...

Sobrevive la Puerta del Sol, inmóvil cero de las carreteras...vengo con mi recuerdo inmutable, tan intacto en su ayer que no encaja en el ahora...<sup>679</sup>

Sus recuerdos son concretos, no haciendo sólo memoria de la ciudad a través de los ojos sino que nos la recuerda con otras imágenes o asociaciones subjetivas de olores, música, que ponen de manifiesto todo el mundo de sensaciones que conformaban su infancia.

...me confortaba en la esquina de la Mallorquina con el olor a ensaimada despedido por los respiraderos del fondo..<sup>680</sup>

Los monólogos de Luis en la novela están determinados por sus "estímulos" particulares y sus particulares afecciones, de forma que le sirven para establecer relaciones teóricas y prácticas con el mundo presente o el pasado y con los otros hombres.

...ese programa de música es un bálsamo,...café Universal con aquella orquestina de cinco señoritas, ahí continúan, casi el mismo programa...<sup>681</sup>

Hay espacios de Madrid que son recordados pero no habitados: plaza del Biombo, la calle Mayor, la calle de Postas. Aravaca es otro espacio cercano a Madrid que varios personajes evocarán, entre ellos Pablo y María. Para Luis está relacionado con su infancia y adolescencia:

...los días luminosos en Aravaca, o quizá fueron sólo unas horas y yo las hice siglos, bastó acaso una tarde llevado por mi padre...<sup>682</sup>

A Aravaca Luis irá años más tarde con Antonio, su gran amor, y héroe de adolescencia. Otro espacio evocado es Argel. Lo recuerda a través de un amigo de juventud: Émile. Encuentra ahí sus años de estudiante, años de profesor ayudante. En esta ocasión Argel es vista como una ciudad en estado de guerra:

...la guerra entre la ciudad europea y la Kasbah, entre las casa junto el mar y las azoteas de los alto, entre los bulevares y las callejuelas, los tiroteos diarios, los paracaidistas asaltando viviendas por las terrazas..el FLN y el ejército...las bombas, la terrible de la cafetería de la rue Michelet, la que destruyó el Bar Milky, rue d'Isly...<sup>683</sup>

Cada espacio pertenece a una época de su vida, a un mundo afectivo. Aravaca corresponde a su padre y Antonio, la infancia y la adolescencia, Argel a su juventud. De su vida en París, su pasado más próximo, el recuerdo es suscitado a través de objetos, sus

---

<sup>678</sup> Ibidem, 24

<sup>679</sup> Ibidem, 20

<sup>680</sup> Ibidem, 21

<sup>681</sup> Ibidem, 20

<sup>682</sup> Ibidem, 317

<sup>683</sup> Ibidem, 352

pertenencias que llegan, su equipaje. Hay dos tipos de mecanismos para construir el pasado: a través de la ciudad que no le pertenece totalmente y a la que abandonó y a través de objetos que son suyos:

...va poblando mi cama el rebaño de objetos, mis pobres posesiones, mi único patrimonio, qué es el hombre sin ellos, sin fetiches, algo tangible a donde agarrarse, algo diciéndonos que no fue un sueño...<sup>684</sup>

Creo que es muy importante señalar este aspecto. Los objetos no son sólo recuerdo sino verdaderos fetiches, presencias, tiempo, sensaciones, un lugar seguro para vivir. Desea aferrarse a sus recuerdos, los objetos y las viejas ideas, motivos referenciales que sabe que son su fundamento; un fundamento muy precario y que no desea poner en peligro. En ese guardar las cosas, en ese fetichismo objetual, de alguna manera hay una forma de entender la vida casi romántica:

...como si las cosas sólo sirvieran para ser útiles, como si no acompañasen, ayudándonos a vivir.<sup>685</sup>

A lo largo de la novela es muy importante el papel de los objetos; así hay objetos que configuran ambientes y épocas del año: los melocotones de Petra y las violetas, las piedras preciosas y el vespino de Isolina. Los objetos a veces tienen el poder casi mágico de recuperar unos mundos casi del todo perdidos y que llegan a ser gracias a unas descripciones exactas y precisas exentas de cualquier tipo de subjetivismo. Como anécdota me gustaría señalar que hay un objeto que guarda Luis en la novela y que el autor guarda en la realidad:

...la cajita de anises que saqué de Madrid en el 37, redonda como una pastilla de jabón, al parecer hermética, un sencillo secreto para abrirla, oprimir por los lados...<sup>686</sup>

La situación en que coloca el novelista al personaje hace que en el primer capítulo Luis dé muchos datos sobre él, datos muy importantes que configuran la personalidad. Cuando leemos por primera vez la novela difícilmente podemos adivinar en un primer capítulo lo que será relevante y lo que será irrelevante; después de varias lecturas podemos asegurar que en este primer capítulo hay todo el microcosmos que configurará la personalidad de Luis. Es evidente que todo está a un cierto nivel embrionario, pero su significado es inequívoco. Nada es superfluo. Todo tiene su razón de ser. Si está ya presente el tema de la reencarnación, la importancia del sueño -el narrador protagonista con este tema abre la novela-, también aparece su mundo afectivo, en concreto todas aquellas personas que lo conformaron. Ya en este primer capítulo se hacen presentes los padres y las mujeres de su infancia: Tía Chelo y tía Hélène. También aparece su mujer en París: Marga. Y su amigo: Max Krevo...

Todos estos personajes aparecen porque Luis los recuerda al contemplar la gente del Madrid de hoy, que se los evocan por su manera de hacer, de vestir o por algún dato de su físico. Al hablar de estos personajes lo hace en lo que concierne a lo que significaron para él en su crecimiento y en el desarrollo y vivencia de su sexualidad.

El narrador protagonista, al comienzo de la novela, siente su vida acabada y cargada de razón. No sabe que la cumbre de su ser no se revelará "por entero" más que en el movimiento de trasgresión que llevará a cabo.

Ágata y Luis sufren un problema de identificación con el padre y con la madre, que

---

<sup>684</sup> Ibidem, 126

<sup>685</sup> Ibidem, 127

<sup>686</sup> Ibidem, 127

descubren gracias a que se encuentran viviendo situaciones conflictivas que les despiertan sentimientos nuevos y contradictorios. Serán estas realidades las que, a la vez que son provocadoras por una gran inestabilidad personal, por otra parte permiten un conocimiento diferente del personaje. En definitiva, el desequilibrio a la vez que los convierte a ellos mismos en desconocidos les abre las posibilidades de ser.

Los personajes de Ágata y Luis adquieren su dimensión en el tiempo. Para llegar a ser lo que no son necesitan tiempo. Sin el tiempo no pueden llegar a ser y esto es muy visible en la novela. La idea de proceso es fundamental en la construcción del personaje. Si por una parte las circunstancias, el paisaje, el espacio son su yo, son su ser, el tiempo es esencial para ser. La construcción del personaje sólo se hace en el tiempo. El tiempo les da y les quita: siempre se desarrollan en la oscuridad del tiempo. De ahí la necesidad de Luis de investigar en el pasado. Luis es muy consciente que el pasado es una herencia:

...que sórdida orestiada aquella casa,... ¡qué niño asesinado!, luego reconstruido, pero ya para siempre con una falla geológica en su corazón.....me quedé sólo con esa herencia a cuestas,...<sup>687</sup>

En la novela psicológica los factores autobiográficos no hacen más que intensificarse en relación con otros tipos de novela. La biografía de Luis se va desvelando poco a poco, la descubrimos también por medio de Ágata que nos explica lo que él le ha contado utilizando como medio una fotografía:

La foto de sus padres. Amarillenta. El hombre con bigote, alto cuello duro de la época, una perla en la corbata. Ella delgada, el pelo corto...De la madre hablaba con adoración. Guarda la memoria física de su pecho: algunas noches, medio dormido, la almohada se lo recuerda, tibio, blando, acogedor.<sup>688</sup>

Ágata se da cuenta que la memoria de Luis está ofuscada, que la mujer de la foto no tiene pecho como ella. Ágata, tan obsesionada siempre por sus pechos pequeños, es lógico que en seguida se da cuenta del engaño. Luis negando los pechos pequeños de su madre se había imaginado otra realidad. A lo largo de "Octubre, Octubre" se produce un proceso en el que los dos personajes aceptarán su propio cuerpo y el del otro. Ágata y Luis viven al comienzo de la novela con realidades falseadas. Ellos nos explican su historia familiar que en algunos aspectos es falsa y además dan cuenta de la relación que establecen entre ellos. Esta relación será el medio de alcanzar la identidad de género. En el proceso de descubrimiento a menudo la relación con los otros pone en evidencia las falsedades. La visión externa, del otro, permite la objetivación. La fotografía es una huella del pasado, una reliquia. Cuando Luis va asumiendo el pasado y éste se convierte en una parte integrante del proceso mediante el cual él va creando su propia historia, las fotografías vuelven a adquirir entonces un contexto vivo, continuarán existiendo en el tiempo, en lugar de ser momentos separados. A través de la fotografía acoge Luis imágenes del pasado en el seno de su propia continuidad:

Ofuscado por su memoria. la mujer de la foto era su madre, sin duda. ¿Entonces el seno recordado, aquella almohada de carne?<sup>689</sup>

En **Octubre, Octubre** hay tres fotos, tres objetos, que tienen gran importancia para los personajes. Es a través de la mirada a un pasado que pueden reconstruir relaciones y verdades; la palabra seguirá a la mirada. El autor nos pone así de manifiesto la gran verdad de la foto que capta muchas veces al hombre con más verdad de la que expresa en palabras o

---

<sup>687</sup> Ibidem, 317

<sup>688</sup> Ibidem, 132

<sup>689</sup> Ibidem, 133

guarda en el recuerdo. La fotografía durante mucho tiempo se creyó como el método más transparente, más directo, de acceso a lo real. Ciertamente la foto es una visión del mundo que niega la interconexión, la continuidad, pero que confiere a cada momento un carácter de misterio. Lo que hacen las fotografías allí fuera, en el espacio exterior a los personajes, se realizaba anteriormente en el marco del pensamiento. En cierto modo las fotografías no son tanto un instrumento de la memoria como una invención o un sustituto de esta. A diferencia de otras imágenes visuales, la fotografía no es una imitación o una interpretación de su sujeto, sino una verdadera huella de éste. Ninguna pintura o dibujo, por muy naturalista que sea, "pertenece" a su sujeto de la manera en que lo hace la fotografía. La fotografía en "Octubre, Octubre" adquiere y mantiene su reputación ética de verdad:

No está amarilla...mi padre sin sombrero,... y la otra, su blusa de manga ajamonada, me sostiene en brazos, espléndida morena, pechos ubérrimos, elásticos, ¡qué revelación!, comprendo todo, estos pechos recuerdo y no los ausentes en la foto de mi madre, esta ternura carnal oprimió mi cuerpo, en ellos me refugié y nunca en otros ¿soy entonces más hijo de la Nardi?...<sup>690</sup>

La verdad del documento fotográfico se sitúa por encima del relato. La imagen rompe las palabras y los recuerdos que las elaboraron. La foto pone de manifiesto la verdad. Siguiendo el pensamiento de J.Berger<sup>691</sup>, hemos de añadir que las fotografías no conservan en sí mismas significado alguno. Ofrecen unas apariencias, con toda la credibilidad y gravedad que normalmente les prestamos, privadas de su significado. El significado es el resultado de comprender las funciones. Y las funciones tienen lugar en el tiempo y han de explicarse en el tiempo. Sólo lo que es capaz de narrar puede hacernos comprender. Las fotografías no narran nada por sí mismas. En el caso de la novela que nos ocupa las fotografías que aparecen pertenecen a la experiencia privada y por lo tanto permanecen rodeadas por el significado del que fueron separadas. La fotografía es un instrumento que contribuye a la memoria viva. Es así un recuerdo de una vida que está siendo vivida. Se incorpora a la memoria en lugar de servir de sustituto que predispone a la atrofia de esa memoria. Como *leitmotiv* que son las fotos, además de tener una función estructural, de ilustrar el argumento o demostrar una idea, también sirven para hacer visible la acción del tiempo en los personajes, sus sentimientos y sus empresas.

...mis columnatas interiores derrumbándose, eran sólo de cartón, estos pechos si de piedra...<sup>692</sup>

El descubrimiento de la verdad gracias a la fotografía está ligado al principio de justicia, de verdad. Luis ante ese descubrimiento se encuentra desnudo, comprendiendo que su forma de ver la vida no era exacta. Los personajes de alguna forma pierden la infancia. Ven su falsedad y por lo tanto pueden tratar de vivirla por primera vez. Una gran parte de la falta de vitalidad de Luis es más un engaño intelectual, un artificio, que una verdadera experiencia vital:

...así gocé tantas cosas sin recordarlas, pero las llevé siempre dentro...el tibio pecho de las dos mujeres, la irradiación del amor entre jóvenes, yo juguete de todos, mimado, empapándome de vida, lo ignoraba, pero ahí está la prueba, en esa foto y en mi corazón<sup>693</sup>

El novelista sitúa la fotografía en un contexto de experiencia, de la experiencia social,

---

<sup>690</sup> Ibidem, 182

<sup>691</sup> J. Berger, **Mirar**, Herman Blume, Madrid, 1987, pág. 53

<sup>692</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 182

<sup>693</sup> Ibidem, 182

de la memoria social. Flora ayuda a Luis a hacer memoria de su historia familiar. No existe una sola manera de acercarse a la cosa recordada. Numerosos puntos de vista convergen y conducen hasta ella. Flora es la voz del pasado que confirma o evidencia la verdad. La memoria entraña cierto acto de redención. Lo que se recuerda ha sido salvado de la nada. Lo que se olvida ha quedado abandonado. En "Octubre, Octubre" los personajes mayores son sobre todo memoria, testigos. Son de alguna manera los cimientos, la base del hombre con poco pasado aún. Explican su presente. El novelista deja abiertos diferentes accesos a la historia de Luis. Ha construido un sistema radial en torno a la historia de modo que ésta pueda ser vista en términos que son simultáneamente personales, políticos, dramáticos, cotidianos e históricos. Luis recompone su orestiada familiar. Augusto prefirió a tía Hélène antes que a tía Chelo:

Chelo se consagró a mi padre, hermana incestuosa sin confesárselo, pero eso no la disculpa, y llegó la inglesa, le robó a su segundo hombre, afortunadamente era una pánfila, débil enemiga, le dio un hijo...hasta que surgió la otra, la que de verdad arrebató a mi padre, Fiammetta, la de mis verdaderos pechos infantiles, ¡cómo rugiría la tía Chelo!, ¡cómo volcaría su veneno!, ¡cómo enfrentaría el matrimonio!, según Flora llegaron prácticamente a separarse, luego una de esas reconciliaciones...sin pensar en el hijo ni quererlo, y fui yo, qué estorbo después, nuevas escenas, cierto día la inglesa me tiró en una cama gritando a su cuñada: "ahí lo tienes, para tí" yo viví aquel rechazo sin ser consciente...<sup>694</sup>

El pasado se recuerda y se expone de una forma intensa; una intensidad que nace a partir de algo vivido en profundidad. Descifrar el pasado, conocerlo pues de alguna manera oculta, les edifica aunque no sepan o lo hayan tergiversado. El pasado les explica, pero no les salva de ser quienes son. Un camino para ser más auténticos es destruir estatuas inventadas. Luis sabe que no puede tener libertad de pensamiento si no tiene libertad emocional y no puede tener libertad emocional si en su modo de vivir se es un ser dependiente y sin libertad en sus relaciones económicas y sociales. La memoria es necesaria y deseable. Con la pérdida de la memoria Luis perdería asimismo las continuidades del significado y del juicio:

...capto la secreta debilidad de su fuerza, minada por ese padre, en la infancia vivimos esas llagas sin saberlo, las produce la falsedad del beso paterno, la mirada huidiza, la palabra hueca, el reprimido suspiro de la madre víctima...no se sabe qué pero sangra una herida secreta, queda una cicatriz, avanza una corrosión inexplicada, se sufre ignorando la causa...<sup>695</sup>

Este abandono inicial es un elemento clave para entender sus posteriores abandonos y su forma de afrontarlos; en una palabra, puede considerarse como un elemento dinamizador de su personalidad y en concreto de su mundo afectivo. La "integridad" de Luis es asombrosa. Conocer y saber es su gran pasión. Parece que crea que el conocer todo lo cambia. Lo intuitivo no es para él más que otro camino para el conocimiento. Los verbos saber, conocer, pensar, son habituales en él. Evidentemente también lo serán ignorar, desconocer. Son la otra cara de la misma moneda. Después de los efectos de la droga Luis expresa así las sensaciones que ha tenido y que hacen referencia al mundo de la infancia:

...he vuelto a ser niño, mi cuerpo empequeñecido, como en los brazos de Fiammetta, como cuando mi madre me rechazaba, cuando tía Chelo me castigaba...<sup>696</sup>

A lo largo de la novela el sentimiento de abandono se irá asimilando como una realidad profunda y se alcanzará la presencia de un mundo afectivo que también estuvo

---

<sup>694</sup> Ibidem, 317

<sup>695</sup> Ibidem, 357

<sup>696</sup> Ibidem, 575



presente y que ignoraba. Fiametta, la nueva madre que descubre, irá ocupando más y más su espacio interior. Al final de la novela dice Luis:

...no es que yo quiera nada, aunque había cosas mías, por lo menos recuerdos de Fiametta...<sup>697</sup>

Siempre el vocabulario familiar, los objetos familiares tienen un papel diferenciador básico para la caracterización del recuerdo y el personaje. El vocabulario familiar es una señal del recuerdo y la necesidad de los objetos como testimonio de vida, como verdad, es sumamente necesaria para Luis. La presencia de objetos es sumamente importante como testimonios de una realidad ya vivida y que de alguna forma se ha escapado:

...he de tener esa foto testigo, de la genealogía de mi vida, el seísmo inicial y la gran falla...lograré reinstalarme en otra nueva infancia, emergida en mi caverna interior...<sup>698</sup>

Al ser tan importante en la novela el recuerdo, se pone en evidencia de una forma más relevante lo que es la novela: un esfuerzo contra el olvido. En algunos momentos es un ataque del instinto de conservación que nos preserva con máscaras y símbolos de una visión demasiado atroz.

El modelo de relación que Ágata y Luis tuvieron en la infancia marca sus modelos de relación posteriores. Las relaciones de poder aparecen de distinta forma en la novela y en distintas situaciones. El sexo muestra también estas relaciones de poder.

Junto a los padres Luis guarda la imagen de tía Chelo. Hacer un personaje vivo significa ir hasta el fondo de su problemática existencial. Ir hasta el fondo de algunas situaciones, de algunos motivos, hasta de algunas palabras. Luis recuerda situaciones que vivió con gran emoción y a dos de las mujeres más importantes de su infancia: Tía Chelo y tía Hélène. El personaje de tía Chelo lo recuerda con una serie de mensajes muy característicos:

"...pide a la Virgen que te conserve siempre la pureza" siempre obsesionada por la pureza..<sup>699</sup>

Casi siempre que aparece este personaje, tía Chelo, se significa la represión de la sexualidad de Luis. La represión está en función de unas ideas religiosas. Luis la identifica siempre desde esta óptica. A lo largo de la novela podemos ver que hay una búsqueda de culpables de su historia personal. Así sus recuerdos están limitados a ese mundo:

...descifrar el fuego eterno amenazando al niño que se toca instintivamente el sexo, la tía Chelo repitiéndolo a todas horas..."castigo de Dios" siempre en boca de tía Chelo, el pipí sentadito para no tocarse, ¡qué pasado!...<sup>700</sup>

Un rechazo de la muerte y de la sexualidad significa rechazar la violencia. La violencia por un lado asusta, pero también fascina. La violencia es una transgresión y también una provocación. Luis vivirá distintas formas de violencia a lo largo de la novela, reforzadas por fantasías, por la cultura (recordemos el empalamiento, la historia de Solimán) y mediante objetos: la gumía, disfraces, drogas.

En todos los recuerdos de infancia que tienen relación con su sexualidad, tarde o temprano aparece la presencia de tía Chelo. Ante los zapatos de tacón que se ha comprado

---

<sup>697</sup> Ibidem, 607

<sup>698</sup> Ibidem, 183

<sup>699</sup> Ibidem, 22

<sup>700</sup> Ibidem, 129

Ágata, Luis recuerda su culto infantil por las piernas que contemplaba desde la ventanita del sótano de la portera. Luis es *voyeur* desde la infancia:

...la ventana era mía, la abría como un sacrario...yo miraba cada contorno, cada línea, cada malla, me iba en ello la vida, saber, saber, empaparme, luego recordar por la noche, revivirlo, imaginar lo ignorado, sentir mi propio sexo...y llenar así de carne ajena la masturbación, luego el desplome en el pecado, la caída vertical, pero aún quedaba un goce, desobedecer a tía Chelo, engañarla parecía que era ella la violada, la traspasada imaginariamente, la mártir empalada.<sup>701</sup>

Empalar es una expresión que irá adquiriendo una gradual importancia en la historia de Luis. En cierto modo todos los conceptos en el personaje de Luis primero se apuntan, más tarde van ampliando y aumentando el tamaño, para al final abandonarlos completamente. Parece que el autor haga que los conceptos, las ideas se hagan más y más grandes, adquieran un tamaño tan enorme que se hagan inaguantables y caigan por su peso. La mayoría de los monólogos de Luis son palabras contra el olvido de saber quien es y de donde viene. Palabras para la memoria, para su identidad.

Además de tía Chelo está tante Hélène. Luis, al comienzo de la novela, cualquier mujer que conoce la relaciona con otras de su pasado. Los procesos de analogía por los cuales conocemos a los otros son muy visibles en este texto. Luis descubre en el pelo, los ojos, los labios, de algunas mujeres el recuerdo de otras. Parece que lo encuentra porque lo está buscando. Está persiguiendo unas imágenes. Los personajes de "Quartel de Palacio", personajes testigos, son presentados por Luis a través de una característica que le recuerda a otra persona. Así Flora a Tía Hélène:

¡Esa señora otro signo, caminando ante mí, como si me guiara! tía Hélène rediviva, idénticos andares y figura, su encanto de otoño, su vestido listado en suaves colores,...<sup>702</sup>

Entonces aún ignora su nombre, pero cuando de nuevo el protagonista la encuentre la definirá por un mismo rasgo: el tipo de vestido. Es evidente que la característica que ha escogido la define. Flora es vitalidad. Su cuerpo, su presencia física se impone:

¡la señora del primer día vestida de tía Hélène!, la misma tela a rayas,...<sup>703</sup>

Es lógico que Luis recuerde a su tía Hélène ante un tipo de vestido. En algún sentido la ropa es una prolongación del cuerpo, lo esconde, lo realza, mantiene los olores, nos recuerda presencias, situaciones, espacios. Hay un fetichismo de Luis en relación con la ropa de tía Hélène. En Sevilla, en su encuentro con Carmela, nos cuenta:

...mi fetichismo por la ropa de tía Hélène, huroneando en su armario a escondidas, le robé un liguero, mi "cilicio"...todavía me dejaba culpable la masturbación, además era un círculo mágico en torno a mi cuerpo, me protegía ¿contra qué?, ¿quizás contra mi sexo?, ahora lo veo como un cinturón de castidad...<sup>704</sup>

Los sentimientos de Luis hacia ese personaje son contradictorios. Luis se siente salvador de tía Hélène, la acompañó en su viudedad, y a la vez culpable de no haberla querido lo suficiente. Para él significó una segunda madre y no regresó a su lado cuando finalizó la carrera. Tía Hélène, al contrario que tía Chelo, significa para Luis el placer, el descubrimiento

---

<sup>701</sup> Ibidem, 244

<sup>702</sup> Ibidem, 23

<sup>703</sup> Ibidem, 92

<sup>704</sup> Ibidem, 459

de la sexualidad gozosa. Es un mito. Forma parte del universo de sus mitificaciones:

...oh Hélène, Hélène, diosa de mi adolescencia...el placer antes del pecado, la voluptuosidad inocente.<sup>705</sup>

Poco a poco, en el transcurrir de la novela, Luis va descubriendo que la verdad que guarda en la memoria no lo es. Tía Hélène es un recuerdo que a toda costa quiere mantener hermoso, pero la visión que tenía de ella no coincide con la de sus amigos:

..."te tenía esclavizado"...una frase de tía Hélène me traspasa:"tú serás el báculo de mi vejez", así fue, más que sus propios hijos, seguí a su lado cuando ellos habían volado ya ¿era eso ser esclavo"...otra mutación de mi pasado...¿creería la gente que engañábamos al tío Augusto cuando ya estaba enfermo?; ¡ahora soy yo el sacrílego!, me horrorizo,...<sup>706</sup>

Como podemos ver, Luis, al igual que Ágata, debe el resultado de su propia identidad a las versiones brindadas desde diferentes ángulos por quienes le vieron de tal o cual manera y le devolvieron una imagen reflejada o no en su mente. Al final de la novela todo vuelve y de una forma nueva. Es como el final de la vida, una síntesis. Y muchos dioses caen. La realidad pasada se desmitifica:

Hasta Hélène olvidada, la dichosa tía-madre-complejo. La pulpo hembra que le paralizó. Se había curado de ella con la visita de la prima...La visita dismitificó el pasado.<sup>707</sup>

Si por un lado está la herencia familiar de su infancia con unas presencias y ausencias muy importantes, por otro lado Flora le ayudará a desenterrar los recuerdos de adolescencia. Hay que destacar que a lo largo de la novela Luis busca en su memoria, busca sus señas de identidad y, ciertamente, éstas no las encuentra siempre a consecuencia de la búsqueda sino de una forma casual; se encuentra con aquello que ni siquiera busca y que en definitiva será importante. Así pues, la memoria se despertará a menudo no por la búsqueda sino por el encuentro casual. Ágata se disfrazará gracias a Flora de Artagnan. Y ante ese disfraz se despertará un mundo de adolescencia. Si de la época de infancia en la memoria hay un sentimiento, un recuerdo de rechazo, en la adolescencia este sentimiento de rechazo continúa:

...su mano descansaba sobre mi rodilla, en un raptó incontenible la besé, retiró la mano, cariñoso, pero muy serio, me dijo que eso no se hacía, los chicos no se besan, "¿por qué -protesté con lágrimas- si yo te quiero tanto?", "¡mucho, mucho!", insistí, "los chicos no se quieren", repetí, " vamos, estás nervioso; no hay que llorar, no es nada".<sup>708</sup>

El mundo de los sentimientos se debe esconder, hacer ver que no existe aunque sea a costa de vivir con máscaras. Parece que Luis no conoce las "normas". En esta relación con Antonio descubre, a través de un muchacho de su edad, lo cual implica una forma diferente de implantación de la norma, una frontera que le impedirá años más tarde descubrir incluso sus deseos de relacionarse sexualmente con Max. Un aspecto interesante que se desprende en relación con este tema es que los recuerdos se olvidan cuando son censurados:

...por eso lo olvidé tan absolutamente, aquel amor no era recomendable...<sup>709</sup>

---

<sup>705</sup> Ibidem, 212

<sup>706</sup> Ibidem, 356

<sup>707</sup> Ibidem, 616

<sup>708</sup> Ibidem, 322

<sup>709</sup> Ibidem, 323

El olvido es más y más intenso cuando la moral es una presión total. Se comienza pensando qué dirán los otros y se termina queriendo preservar la propia imagen de uno mismo. A los personajes les es difícil perdonar según qué sentimientos. En un momento determinado no saben admitir su vida tal como la entendía su tiempo, su sociedad, su clase o su familia y se sienten en desacuerdo con el mundo. Sólo cuando Luis se atreve a perder la imagen que tenía se desbloquea, se abre al exterior, empieza a encontrarse más con él mismo y está en proceso constante de descubrimiento; de ahí sus palabras:

...¿dónde podré hacerme al fin quien soy, sea yo lo que sea?<sup>710</sup>

Frases parecidas las encontramos en diferentes capítulos de la novela. El personaje protagonista de Luis explica en gran parte su descubrimiento vital a través de la memoria cuando no tiene ya miedo de verse por dentro. Los personajes están llenos de recuerdos. Tienen un nivel de liberación, pero a la vez viven marginados. Me gustaría señalar que Luis alude a las coordenadas de espacio y tiempo como puntos importantes, significativos para su desarrollo:

...¿cuándo acabaré de encontrarme?, ¿cuándo sabré quien soy?, al menos desde ahora vivir lúcidamente lo que venga,...<sup>711</sup>

Ágata y Luis poco a poco van introduciendo en su vida la conciencia de límite. Presencia de los límites del tiempo, de la vida y de uno mismo. El conocimiento de uno mismo siempre conlleva el sentimiento de límite, la conciencia de que la experiencia de los otros no es la nuestra, que hay múltiples modos de vivir. Es muy importante, tanto para Ágata como para Luis, que vayan adquiriendo la noción de límite, pues en esa misma noción está también el sentimiento de riqueza personal. Luis es así, distinto. Es él y nadie más.

Max y Marga son dos personajes en la vida de Luis que no hacen más que reafirmar en la madurez el mundo afectivo que construyeron en la infancia. Ya en el primer capítulo Luis recuerda a estos dos personajes. Marga es su ex mujer y Max un amigo. La relación que establecen entre ellos es compleja, pone en evidencia su propia complejidad personal:

¿Cómo reapareciste para ser mi enemigo? para aplastarme, castrarme, pero fue Marga, tu hermana ¿tu amante?,...<sup>712</sup>

Max adquiere su dimensión real en la vida de Luis en el último capítulo de "Octubre, Octubre". Por fin se confiesa lo que no se había jamás atrevido a confesar, el deseo de ser poseído por Max. Cuando es violado por Paco dice:

Max, me acordé de Max, me estalló dentro su nombre, ¡Max!, ¿me identifiqué con él?, ¿o identifiqué ese cabrón con Max?...mi cuerpo se alegró, ¿comprendes?...<sup>713</sup>

El autor se sirve de Paco para darnos una visión de Luis. No hay que olvidar que en última instancia será Paco en casa de Flora quien pondrá en evidencia a Luis su forma de ser, su cobardía, o, como afirma Paco, su ausencia de poder:

---

<sup>710</sup> Ibidem, 323

<sup>711</sup> Ibidem, 357

<sup>712</sup> Ibidem, 19

<sup>713</sup> Ibidem, 618

Sí, da clases sin cobrar. Pero es bueno porque no ha matao a nadie; nada más. No vale nada" Jimena se extraña. ¡Sabe tanto! "¿Y qué? Mírale andar. No pisa firme. Es de esos que andan como dormidos. No tiene poder.<sup>714</sup>

## **b. Una cultura. La reencarnación. Lecturas**

El recuerdo tiene, además de memoria, cultura. El mundo de "Octubre, Octubre", con un repertorio escogido de relaciones, se convierte en un pequeño mundo de cultura propia y entonces las palabras producen aquella viveza de recuerdos de asociaciones, de referencias y deseos.

Los personajes viven los más oscuros dilemas de la existencia: Dios, el destino, el sentido de la vida, la esperanza, expresándolo a través de los libros, como Pablo y Luis, y otros a través de la letra de los tangos u otras canciones, como por ejemplo Flora.

Frente al cuerpo queda la cultura, la palabra y en concreto la literatura.

Miguel, el novelista, desea alcanzar esa continuidad a través de la literatura y la mística, pero a diferencia de otros caminos aquí la transgresión y la violencia es menor. El mundo de la emoción está a resguardo. La inteligencia, con su capacidad de análisis y reflexión, de alguna forma equilibra el mundo de las emociones, del cuerpo. Con la literatura viene del pasado y desea un futuro. La literatura busca la verdad. Y la verdad es múltiple. Carmela, personaje sevillano tan vital como Flora, es para Luis fuente de revelaciones, un oráculo:

"...cada cual es como es y en el vivir todo vale" en el vivir todo vale Ágata, apréndetelo, me lo dijo el oráculo, ¡me enseñó tantas cosas!<sup>715</sup>

Carmela es un personaje que también hace de espejo a Luis por su gran contraste. Le pone en cuestión, en cierto modo, su forma de vivir, o, mejor dicho, sus muchos conocimientos. De nuevo el novelista nos plantea una realidad, la realidad cultural, desde distintos puntos de vista. Podemos pensar que con la visión de contraste se elimina el dogmatismo que conlleva todo adoctrinamiento:

qué cosas tan raras sabes, y luego tan infeliz<sup>716</sup>

Por otro lado, se excluye aquí el planteamiento del viejo tema de la sabiduría entendida como conocimiento abocado a la tristeza. Más bien creo que el autor pone de manifiesto en Luis la diferencia que hay entre conocimientos y sabiduría. Luis es un sabio aparente y no un sabio de verdad. La mayoría de las cosas las ha aprendido desde fuera, en libros ajenos, y no desde dentro desde él mismo y por sí mismo. Los conocimientos por sí mismos nunca hacen feliz a un hombre. Dice Lina en Aranjuez:

¿pero acaso no es veneno la sabiduría?...no me importa, yo quiero saber, veneno si es preciso<sup>717</sup>

Luis desea la sabiduría. Está dispuesto al veneno. Quizá cuando el hombre no ha descubierto el *homo ludens* no le queda otra solución que ser hasta el fondo el *homo sapiens*, en el que cree que se encuentra la verdad, la total realización.

---

<sup>714</sup> Ibidem, 288

<sup>715</sup> Ibidem, 466

<sup>716</sup> Ibidem, 467

<sup>717</sup> Ibidem, 301

En la novela además de informarnos sobre hechos se estimula nuestra reflexión sobre conceptos, como por ejemplo la reencarnación, la sexualidad. Es tan importante el deseo de cambiar, de ser otro en Luis, que el autor le ha dado a lo largo de la novela a este personaje un tema esencial que le obsesiona: es el tema de la Reencarnación. La reencarnación da al personaje la certeza de una vida en el pasado y por lo tanto de un futuro posible, distinto. Sobre el tema de la reencarnación el personaje tiene una gran cultura y ya desde el comienzo de la novela le vemos preocupado por interpretar los sueños, una forma de saberse, de llegar a las profundidades. Comienza la novela con un monólogo de Luís a partir de un sueño. Hemos de pensar que el sueño está hecho de la misma sustancia que la vida diurna, sólo que organizado de otra manera. Una muestra de ello está en Luis:

¿Om?...¿Som?...Si abro los ojos se borrará todo, huirá ese sueño, ¡y es revelador!, ¿shaman?, ¿semán?, tampoco era eso, ¡no dejar escapar mi arcano entrevisto! asomé ya en otros sueños, se parecía el mismo lugar pero nunca estalló en palabras, en ellos quiero decirme algo de mí, del fondo de mi pasado...<sup>718</sup>

Luis constantemente se nos muestra abierto al universo, dispuesto a encontrar signos de un renacimiento. Los halla de una forma espontánea en el ciprés del convento de la Encarnación. No sabe qué significa, pero intuye que allí hay algo que forma parte de su vida anterior:

¿reencarnaré tras de haber desesperado?, la gruta simbolizando el renacer...renacer es natural, indispensable...ese ciprés acerado por la luna, más negro y más claro, a la puerta de la Encarnación, esa insistencia no preparada: Encarnación, ¿dónde lo he visto antes?...<sup>719</sup>

Hay una forma de ser de Luis que le distingue de todos los personajes. Es su modo de acercarse a la realidad. Se aproxima de una forma racional, aunque también tiene en cuenta lo intuitivo. De una manera muy intensa quiere desarrollar, desbloquear un mundo interior, su mundo. Luis está muy atento a las sensaciones que le produce el mundo exterior y presta atención también a sus olvidos. Sus conocimientos de Freud son evidentes y los utiliza para saber más de él. El tema de la reencarnación claramente está por completo ligado al inconsciente:

Artagnan, ¿quién era?, ¿qué destino selecciona mis recuerdos y mis olvidos? Artagnan está ahí en mi abismo, soy espectador de mi angustia, pero también su víctima...La plaza de la Ópera, ¡ha nacido un ciprés junto al quiosco!.."Salomón es un perro" pero falta el mar, y por eso tengo miedo, huyo de ese ciprés y ese quiosco, ¡juntos más poderosos, deliro, ¿qué recuerdos reprimo? Freud, ¿qué llevo en mi abismo?<sup>720</sup>

Con el tema de la reencarnación el novelista, a través del personaje, nos está explicando de nuevo la historia de Luis, pero a otro nivel. De algún modo nos da una nueva visión concéntrica de la realidad. Es posible que desde nuestra manera de ser no podamos alcanzar otra visión. Luis mezcla las experiencias vividas con todas aquellas que cree ha vivido en una anterior reencarnación. El tema de la reencarnación está inscrito dentro de la sexualidad, presentándose de nuevo caracterizada por la vivencia de una castración física que refleja la castración psicológica de la que se siente víctima Luis a causa de tía Chelo. El tema de la sexualidad, y en concreto la castración, está asociado al tema de la violencia. Otro aspecto a señalar es el de la posibilidad de amar y desear sin que haya una relación propiamente genital. Este tema estará también en conexión con el del amor cortés.

---

<sup>718</sup> Ibidem, 17

<sup>719</sup> Ibidem, 214

<sup>720</sup> Ibidem, 91

Los desplazamientos efectivos de Luis, y en consecuencia de la acción, tienen su paralelo en los desplazamientos promovidos por el pensamiento y gracias a los cuales aparecen en el espacio "real" de la novela otros espacios "imaginarios" que se introducen en los primeros. En la excursión a Aranjuez, en los jardines, encuentra más significado a ese mundo interior, pretérito, que intuye:

Pero bajo mi frente la caverna de aquel sueño, ya estoy seguro, el ciprés de la Encarnación bajo la luna, los cipreses y otros signos, son recuerdos de otra vida olvidada, antes de nacer, ya no puedo engañarme, ¡qué choque ante el quiosco!...Max creía en la transmigración y yo no dudo ya, sólo espero descubrir el otro Luis...<sup>721</sup>

No sólo son objetos exteriores los que evocan su pasada reencarnación: el ciprés, el quiosco, sino también actitudes y situaciones; es sobre todo gracias a ellas que Luis intensifica el reencuentro con su realidad personal concreta. En Aranjuez, en el quiosco:

...su violencia evocó otra muy remota vinculada al quiosco, ¿qué agresión habré sufrido allí antes?<sup>722</sup>

Luis es un personaje que tiene conciencia de ser construido y reconstruido a través de la agresión física y moral. Ágata le agrede con la fusta, le obliga a tomar droga y a disfrazarse de mujer. El "gris" en la manifestación le pega. Carmela le muerde, le quema. Paco le empala. Parece que la violencia física es el medio fundamental para que sienta. Podemos pensar que el dolor y el sentimiento de abandono que vivió en la infancia y adolescencia de alguna forma le ha inmunizado para sentir otro tipo de sentimiento de una forma espontánea y natural. Ahora que ya tiene más de treinta años quiere ponerse al abrigo de nuevos dolores. La herida quizás se ha hecho tan profunda que no puede entregarse a nadie. Es posible que su matrimonio con Marga haya sido un fracaso porque era incapaz de amar. El mundo de los sentimientos estaba agarrado tanto para el amor como para el odio, para el sufrimiento y la alegría.

El espacio en el personaje de Luis continúa siendo la posibilidad de una nueva experiencia interior. En Sevilla encuentra más elementos que le explican su vida anterior. Sevilla le sitúa en el mundo árabe. Recordemos la especial importancia que tuvo para la evolución religiosa de Miguel el contacto con ese mundo. El novelista de este modo hace hincapié en el sustrato árabe que caracteriza a la cultura de nuestro país y, por lo tanto, a la experiencia del hombre:

sigo desconociéndome pero cada vez más cerca de quiosco, no chinesco sino árabe, aún no atisbo dónde viví antes, pero me he sentido odalisca en este harem...¿habré sido mujer en mi otra vida?,...<sup>723</sup>

El personaje de Carmela, por su forma de ser sumamente natural y espontánea que no tiene trabas en nada, que tiene una intuición natural, es un oráculo para Luis en muchos aspectos: en el tema de la reencarnación también. Podemos decir que en todo lo importante:

Carmela cree en ella, convencida, "pero mujer no has sido, no te pega, eres más hombre de lo que parece, pero de otra manera, así como si no pero sí,"<sup>724</sup>

Cuando el personaje de nuevo vuelve a Madrid, un documental de cine sobre

---

<sup>721</sup> Ibidem, 298

<sup>722</sup> Ibidem, 302

<sup>723</sup> Ibidem, 459

<sup>724</sup> Ibidem, 467

Estambul despertará en Luis distintos ecos de su vida anterior. A medida que se acerca el final de la narración, Luis va encontrando progresivamente todas aquellas verdades que de un modo oscuro estaban en él, que intuía y que quería descubrir ya en un comienzo:

pero irrumpió Topkapi, el serrallo otomano, un travelling por su primer patio, ¡aquello, aquello al... ¡reconocer la puerta de Orta-Kapi sin haberla visto nunca...el quiosco de Mustafá Pashá, rodeado de cipreses, ¡quiosco!<sup>725</sup>

Hay que señalar que el novelista sitúa a Luis, a la vuelta de Sevilla, solo, viviendo en una pensión, sin Ágata. Parece que para que se produzca la revelación se precisa la soledad. A una pensión también se dirige Miguel, el novelista, a la vuelta de Argel. Cuando Luis marcha de Sevilla, sentencia:

me retiraré a reflexionar, prepararme para tí, no es que todo se acabe sino que todo empieza.<sup>726</sup>

En toda la mística la soledad es básica para que se encuentre la verdad. Vivir en soledad y gozar de la soledad es esencial. Viven la soledad como camino de autoconocimiento y de revelación. En este caso el concepto de soledad no está unido al fracaso amoroso, a las penas de amor.

Si en la primera página del libro Luis recuerda de su sueño iniciático el nombre de Salomón, en los últimos capítulos el significado de esa referencia onomástica que no recordaba del todo se hace evidente:

¡Dios mío, mi sueño!, mi primer sueño del retorno, "Salomón es un perro", aquella voz, pero el nombre era inseguro, ¡ahora se identifica de golpe! la revelación lo explica, no fue Salomón sino Solimán, Süleyman, es lo mismo, El Magnífico... ¡sé cuándo y dónde he vivido!... ¡ah, pero ya eché ancla, las coordenadas básicas, mi historia y geografía! espléndido Stambul de Solimán...<sup>727</sup>

El novelista sitúa a los personajes en las coordenadas de la historia y la geografía. Curiosamente Luis buscará esas coordenadas también en su vida pasada y las encontrará antes que la definición de su propia sexualidad. El viaje imaginario de Luis a una vida pasada por una parte satisface un ansia de maravilla, pero también transmite el sentimiento de querer escapar de la gravedad, es decir, de la condición humana:

claro que en el harem había otras cosas, ni mujeres ni hombres, los eunucos, ¡los eunucos!, nunca he ignorado que existieran, pero mi memoria bloqueada precisamente por ser verdad...eso fui no hay duda, eunuco de Solimán el Grande.<sup>728</sup>

Siempre al final se ve lo que no se quiere ver desde un principio. En el marco del personaje de Luis en la historia de su vida anterior, es Solimán quien le quita la hombría, pero paradójicamente, parece decirnos el novelista, aquello que alguien le quitó tarde o temprano se significa como motivo de recuperación y encuentro. Siendo eunuco se enamoró:

el Sultán me quitó mi hombría, pero amando a Lerissa recuperé el sexo...<sup>729</sup>

Hay que subrayar la forma de amar de un eunuco, pudiendo relacionarla con el ideal

---

<sup>725</sup> Ibidem, 494

<sup>726</sup> Ibidem, 468

<sup>727</sup> Ibidem, 498

<sup>728</sup> Ibidem, 501

<sup>729</sup> Ibidem, 535



de amor provenzal que expresa Luis a lo largo de la novela. Hay una gran lógica, una gran veracidad en el universo personal de Luis y el novelista Miguel. Para éste el amor se expresa a través de la mística:

"¿puede amar un eunuco?" esas palabras desataron mi lengua, la increpé "claro que amaban, no perdían el deseo..."<sup>730</sup>

Cuando descubre su sexo Luis es capaz de explicar mil anécdotas de su vida pasada. Está claro que la definición de su sexualidad, aunque sea indefinida, es clave para saber y conocer. Al final de la novela, como en el comienzo, de nuevo utiliza el sueño como fuente de conocimiento. Fue un sueño, nos dice Luis, pero quizá no fue más que una fantasía sexual que inventa y alimenta para acercarse a Ágata, para expresar sus deseos, una realidad que de una forma directa se sentiría incapaz de abordar:

¡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.<sup>731</sup>

Luis no ve claramente cual era su sexo en su vida anterior hasta que no ha localizado su tiempo y geografía. Me parece interesante destacar la fantasía que fragua Luis de su vida de eunuco, de su amor por Lerissa. El mismo nombre nos pone en evidencia la clara relación de esta historia con la que el personaje del novelista explica en "Papeles de Miguel". Allí Miguel ama a Nerissa, pero Nerissa decide al final amar a Eduardo. Miguel contempla ese amor, no actúa. Seguramente siempre es así, pues eminentemente es un *voyeur*. Todo *voyeur* es en cierto modo un eunuco. Luis, Lerissa y Nardo forman otra trilogía. Luis queda fuera del juego, de la acción, su cometido es contemplar:

a los amantes pude verles en la cripta, el veneciano agonizaba empalado, antes el Sultán había gozado de Lerissa ante sus ojos, ahora ella amarrada enfrente, presenciando el suplicio...los dos frente a frente, nadie pudo cortar sus miradas, sus ojos enamorados yo los vi.<sup>732</sup>

Esta manera de posicionarse, ante el mundo en general y más concretamente ante la mujer, indica una forma de entender el amor, las relaciones con la mujer. De algún modo se suma a la tradición del concepto de amor de los trovadores. Se cree que el deseo y la no consumación de ese deseo es esencial y que ahí radica la perfección del amor:

Max me hubiera acusado, como siempre de sakhtismo, de adoración a los principios femeninos, no le interesaba el amor de los trovadores, el amour de loing, cuando yo creía que era tan único en la historia se echó a reir, es de antes el amor udhrita, el del poeta Jamil al-'Udhri, tradicional entre los beduinos yemeníes, el famoso Majnum enamorado de Leyla, cuando tras tantas peripecias puede al fin conseguirla se aleja sin tocarla...<sup>733</sup>

El amor trovadoresco sirve para ocultar el amor carnal y justificar su forma de amar. La creencia en la Rencarnación puede de alguna forma ayudar a que desaparezca la tensión entre vida y muerte que está encarnada en el propio cuerpo. El sentimiento de que en la vida anterior fue un eunuco explica su forma de amar ahora, su vida sexual y los sentimientos hacia el propio cuerpo. A lo largo del texto vuelve de nuevo a hablar de *l'amour courtois*:

---

<sup>730</sup> Ibidem, 536

<sup>731</sup> Ibidem, 149

<sup>732</sup> Ibidem, 535

<sup>733</sup> Ibidem, 128

...la prueba de amor trovadoresca, pasar la noche juntos respetándose, solamente los juegos, como en la tenson de Péguilhan y d'Ussel, los versos de esa canción..."me ha dicho que yaceré junto a ella una noche, si le juro y prometo no forzar la voluntad" la posesión a distancia, sin contacto, a partir del amor imposible, me debió tomar por tonto...<sup>734</sup>

No está del todo claro que el que trovadores y poetas hayan ido esquivando en los versos la alusión explícita al acto amoroso, signifique que éste no se produjera. Hay sí extremado celo retórico en ocultar tras equívocos y ambigüedades el acto meramente carnal. En esta tradición sólo cuando la dama acoge al amante en su propio lecho, el amante es ya "drutz" y ha llegado a la "joie", término que, en el seno del vocabulario de la cortesía amorosa, sirve para celebrar el placer carnal.

La creencia de que cuanto menor es la cultura y el enriquecimiento personal mayor es el riesgo de la tentación carnal se convirtió en piedra de toque de no pocas argumentaciones. La cultura y el saber, tan importantes para Luis, podían convertirse en el sendero acertado para alcanzar la virtud, la castidad.

Este concepto de la sexualidad por parte de Luis indica también miedo a ser devorado por la mujer. Antes de ser devorado, mejor no acercarse, mantenerse a distancia. Marga es la mantis para el personaje de Luis en "Octubre, Octubre". El miedo podemos pensar que se relaciona con el hecho de que la mujer es tan importante que se eleva a un plano superior, de tal manera que resulta inalcanzable. Eso indica de alguna forma su deseo de no entrar en relación. Al convertirla en algo sagrado está fuera del alcance humano. Le asusta la sexualidad de la mujer que desea. Hay en ella la imagen de la propia madre intocable, tabú. La madre, de ese modo, se convierte en la primera y última mujer. La imagen de la Pietá nos lo recuerda. El novelista a través de Luis nos insinúa, nos muestra esta realidad humana. La historia de Luis a lo largo de "Octubre Octubre" es un acercarse a tientas a la relación con una mujer, descubriendo, a partir de ella, la propia ambigüedad del hombre en general y en concreto de la sexualidad.

En este sentido, me gustaría destacar un aspecto que es constante a lo largo de la novela: el novelista justifica todos los conocimientos que Luis tiene sobre las cosas. Nada parece gratuito. Luis, si es capaz de explicar la reencarnación y fantasear sobre su vida allí, en el pasado, es porque tiene unos conocimientos literarios sobre el tema:

mis tardes libres en la biblioteca, ¡qué hallazgo el libro de Penzer, su estudio sobre el Harem...y las fotografías en otros libros, el viejo relato de Madame Aodouard...<sup>735</sup>

Y más tarde añade:

en la antigua biblioteca del Senado, un grabado en el libro de A.I. Melling, el Voyage pittoresque de Constantinople, 1819.<sup>736</sup>

El tema de la reencarnación se relaciona así con el sentimiento en el presente de renacer, que desea intensamente. A veces son sus propios sentimientos o reacciones corporales las que le hacen pensar en un renacer. Cuando de nuevo vuelve a sentir su sexo vivo ante la violencia de Ágata, dice:

el murciélago asciende a su tercera fase cuando deviene andrógino, y yo vivo y ardiente, embriagado del humus mojado, de las hojas podridas, yo también corrompido pero vivo, todo fermenta, escarabajea

---

<sup>734</sup> Ibidem, 245

<sup>735</sup> Ibidem, 528

<sup>736</sup> Ibidem, 533

bajo el silencio y el frío, hierve secretamente la primavera, también renaceré...<sup>737</sup>

El cambio de una manera de ser a otra está impregnado de la idea de nacimiento. Luis emprendió el viaje a Madrid creyendo regresar a sus fuentes o morir; creía que estaba terminado, y sin embargo, a los cuarenta años empieza a vivir incluso sin reencarnación. Se siente como un niño. Se ha enamorado. Junto a la imagen de nacimiento está la de ternura, la ternura que despierta el recién nacido:

...ahora sí tengo frío, un poco, es que he nacido, que estoy vivo, ¿lloro?, como el recién nacido, primer dolor de vivir...<sup>738</sup>

La obsesión fundamental de Luis a lo largo del texto es la reencarnación y, aunque aparentemente tenga poco que ver con los sucesos diurnos, es una obsesión que en cierta manera nos da su metafísica de la esperanza. Su anhelo de absoluto y eternidad se siente condenado a la frustración y a la muerte. Tanto Ágata como Luis son personajes que se viven como vencidos, en especial Luis.

En lo concerniente a la lectura el personaje de Ágata, se nos presenta con una mayor carga afectiva y un mayor individualismo que el de Luis. En éste es visible un comportamiento social por su preocupación por la política, la ecología, otros personajes, la cultura. La vida de la mente, como la vida del cuerpo, requiere un desarrollo que la energía del pensamiento ofrece. A lo largo de la novela Luis hace gala de múltiples conocimientos. Él mismo justifica estos conocimientos ante el montón de libros que le envían de París:

Más y más libros, mitologías, orientalismos...en mi pasado predominan, ¿he sido hombre de papeles?<sup>739</sup>

Una forma de ejercer el poder se manifiesta con el conocimiento intelectual. La cultura se convierte en una coraza. Al querer ejercer su poder sobre los demás esconde también su debilidad, sus necesidades. Luis, preocupándose por el conocimiento del destino de los demás, está renunciando al suyo propio:

También sabe Luis mucho de chinos. Orientalista...Cree en el Tao, todo es doble, cada cosa contiene su opuesta...<sup>740</sup>

La idea de conocer se relaciona con el mundo exterior y el mundo interior, con el presente y el pasado. Al conocimiento se opone: el no querer desequilibrarse, el esconderse detrás de mentiras, el prescindir de la experiencia interior, el dar más importancia a la experiencia exterior, la no comunicación. A través de Ágata conocemos el gran afán cultural de Luis:

Siempre vuelve a sus mitos: la cultura empieza con la prohibición del incesto, ese tabú es lo que separa al hombre de la naturaleza. Me asoma a otro mundo. Homo intellectualis y, desde luego infeliz.<sup>741</sup>

Dentro de las lecturas de Luis hay que señalar los versos de un poeta, Rilke, que aparecen dos veces en la obra y en boca de dos personajes distintos, Miguel y Luis. Esta

---

<sup>737</sup> Ibidem, 303

<sup>738</sup> Ibidem, 621

<sup>739</sup> Ibidem, 127

<sup>740</sup> Ibidem, 133

<sup>741</sup> Ibidem, 133

repetición hay que marcarla porque expresa una idea clave por parte del novelista. El personaje de Luis contemplando el comportamiento de otro personaje, nos dice:

...Guillermo aspira al sol, a mandar él también, no es mi mundo, al contrario, más hacia lo profundo, él es rama, yo raíz, el verso de Rilke: "Florece desean ellas/ y florecer es mostrar la propia hermosura/ madurar queremos nosotros,/ y eso es ser algo oscuro y esforzarse sin tregua."<sup>742</sup>

Otro poeta al que el novelista alude en varias ocasiones es Goethe. Hay en la frase que entresaca de su obra una visión de la vida por parte de Goethe que contrasta con la del autor de la novela. Con esta cita quiere ponernos de manifiesto lo que él piensa: que en el fondo el orden no es nada. Incluso puede ser una trampa, un escondite:

...el olímpico Goethe prefería la injusticia al desorden...<sup>743</sup>

La cultura de la que da muestras Luis está relacionada con su experiencia y la tradición. En algunos casos podemos ver la experiencia interior como contraria a la cultura. Junto a Rilke, dos veces nombrado a lo largo de la obra, encontramos asimismo la figura histórica Juliano el Apóstata, aludida varias veces:

...Juliano el Grande que pudo haber salvado el mundo antiguo, Juliano mal llamado el Apóstata e iniciado en el culto de Mithra...<sup>744</sup>

Luis cita también a Ramon Llull, el poeta-místico que acompañará a Miguel a lo largo de "Papeles de Miguel" en su experiencia místico religiosa. Nombra a Lulio en los capítulos finales de "Octubre, Octubre", como punto de referencia que hace más comprensible su vivencia interior:

¿qué violencia me espera?, ¿qué prueba de su amor?, bien podría ella responder como el Amado de Lulio, cuando le preguntaron si alguna vez había sido compasivo: "si no hubiese sentido piedad no hubiera enamorado a mi amigo ni le hubiera torturado de suspiros y llantos, trabajos y dolencias"<sup>745</sup>

La cultura sirve para expresar con palabras de otros los sentimientos propios. Es un referente que actúa como "autoritas" y como aserto sentimental y cultural respecto a la tradición. La cultura y la historia sirven de autoafirmación individual dentro del devenir universal. A menudo todo libro está asociado a una experiencia amorosa o una experiencia vital más general. La cultura pone voz al sentimiento muchas veces inefable: "mi voz" es también "la voz" de los otros. Pasado y presente se intertextualizan. Los libros dicen lo que él siente, estando muy incorporados a la historia personal de Luis.

Hay también una justificación de la violencia a través de la cultura y a la vez un arrepentimiento y un comportamiento moral. Hay una vuelta a la moralidad. Luis hace gala de conocer toda la mitología. Creo que es interesante resaltar la ambigüedad de los mitos que de alguna manera representan, prefiguran la misma ambigüedad humana en la cual Luis se siente inmerso:

...ya lo sé eres Artemis, la doncella que entrega a Acteon a los perros por sólo mirarla, pero todo gran mito es ambivalente, sábelo tú, Artemis no fue virgen, nunca la llaman parthinoi los helenos, en Efeso era

---

<sup>742</sup> Ibidem, 213

<sup>743</sup> Ibidem, 355

<sup>744</sup> Ibidem, 210

<sup>745</sup> Ibidem, 527

procreadora, en Nápoles su estatua tiene dos filas de ubres, el torso lleno de pechos...<sup>746</sup>

En último término me interesa destacar el valor que se le da a la palabra, su utilidad en todos los ámbitos y culturas, en concreto para enamorar, hacer sentir el amor. El novelista, por medio del personaje de Carmela, nos manifiesta la fuerza comunicativa de la lengua oral, lengua viva:

yo siempre me he enamorado por las orejas, me pirran las palabras<sup>747</sup>

En otros momentos de la novela incluso se priva de la capacidad de hablar a los personajes porque se sabe del poder de provocar amor que hay en la palabra. Un ejemplo de ello está en la historia de amor que explica entre Lerissa y Nardo:

le habían cortado la lengua porque al principio, recién empalado, aún tenía palabras de consuelo para su amada<sup>748</sup>

Hay que señalar que el personaje de Luis tiene conciencia del lenguaje, de la diferencia entre la lengua escrita y lengua oral. La lengua escrita no tiene la misma función que la oral. Tiene unas características que a menudo entorpecen la verdadera comunicación:

...te he escrito una larga carta Ágata, para que lo supieras en seguida, mi renacimiento...pero desconfío de las palabras, la he roto, te lo contaré todo...<sup>749</sup>

Es evidente que esta novela es una búsqueda del conocimiento de uno mismo, un ir más allá del comportamiento, un saber a qué obedece y alcanzar una manera de ser nueva. El camino de investigación que escogen los personajes se canaliza a través de las palabras que sirven para evocar recuerdos, para dar nombre a las cosas. Pero, en contrapartida, los personajes también se dan cuenta que a menudo han caído en la trampa de las palabras, de tal manera que el lenguaje magnifica y distorsiona los hechos. Con las palabras pierden el control de la realidad:

¿No decías que hechos? Pues empecemos por el primero: somos lo que somos. Ni más ni menos. ¡Sólo que a tí te importan tanto las palabras!...Si trabajaras alguna vez en un laboratorio sería otra cosa. Ahí no valen mixtificaciones: cuando no has trabajado bien no sale. Si se te escapó el ion en la marcha analítica al final no lo encuentras. Somos lo que somos...<sup>750</sup>

De alguna manera se plantea también que el novelista, al crear una novela, hace como los personajes: huir de la realidad, sublimarla. Esta sublimación es más y más intensa cuanto mayor es el dolor. Los personajes saben también que las palabras, poseídas de su ambivalencia, pueden hacer trampa en el amor:

los hechos, la realidad, ¡a la mierda las palabras!...déjame que te hable, no palabras en el aire, sino como piedras, sólo para decir los hechos...ahora que siento pasión por primera vez en mi vida, ahora que he roto la cárcel de las palabras...no me asusta decirte nada, ni me asusta decirte..<sup>751</sup>

---

<sup>746</sup> Ibidem, 303

<sup>747</sup> Ibidem, 467

<sup>748</sup> Ibidem, 535

<sup>749</sup> Ibidem, 467

<sup>750</sup> Ibidem, 618

<sup>751</sup> Ibidem, 620

Esta actitud de Luis hacia las "palabras" marca un antes y un después en el acontecer narrativo del protagonista. Antes podíamos pensar que vivía en las ideas y que parecía que vivir era cuestión de etiquetar bien el mundo para organizarlo y superarlo. Al final descubre la ambivalencia de esa plenitud y ese vacío que se desprenden del lenguaje mismo:

...envidio a esos hermanos nuestros que tienen la suerte de no hablar, que solamente cantan, no quiero ya más que dos palabras, "Just life".<sup>752</sup>

En la novela los personajes tratan de sustituir el aislamiento del ser, su discontinuidad, por el sentimiento de continuidad profunda. El autor hace que sus personajes se acerquen al silencio de la mística; Ágata y Luis por un camino inverso alcanzan los vuelos que consigue Miguel. A través del amor, del hacer, del hablar, llegan al silencio:

Ahora que siento pasión por primera vez en mi vida, ahora que he roto la cárcel de las palabras...no me asusta decirte nada.<sup>753</sup>

Hemos de señalar que desde nuestro punto de vista los personajes llegan precipitadamente a esta conclusión, con lo cual nos parece que el novelista vuelve a caer de nuevo en la situación inicial de una sobrevaloración de lo espiritual por encima de lo material. De alguna manera, el novelista, a través de la obra, quiere huir de una realidad que no alcanza. Esta huida, en su misma acción, se magnifica. Se huye porque a menudo la realidad está por debajo del sueño.

#### **IV.1.5. Ágata y Luis: un universo común en la infancia**

En el primer capítulo, Luis conoce a la que va a ser su compañera a lo largo de la historia y el narrador describe este primer encuentro en el momento en que Ágata va a ser atropellada. En este capítulo parece que Luis intuye en ella un mundo que se confirmará más adelante:

...sigo a ese traje gris, a ese pelo estirado recogido en un moño, a esa guía sin rostro llevándome a mi barrio, el de Larra, el suicida social...¿también inconsciente suicida la mujer ante el taxi?<sup>754</sup>

Las circunstancias harán que la siga siempre. Todo está preparado en la novela como en la vida. Todo está a punto de ponerse en marcha en ese primer capítulo y desde distintos ángulos. Si Luis piensa en Larra y en Ágata, como inconsciente suicida, es porque él se vive a sí mismo como un hombre que vive eminentemente el pasado: porque se siente acabado, sin futuro:

...esto que contemplo es memoria y piedra, eternidad y sueño superpuestos, no hay una Puerta del Sol sino millones, cada cual la suya, comunicables, y hasta la mía de ayer enemiga de la actual...lágrimas en mis párpados, los del hombre en ocaso que soy yo...<sup>755</sup>

Ágata y Luis desean saber sobre sí mismos. De alguna forma parece que saben que "el saber" les hará felices. Al menos el conocimiento de la realidad les permitirá deshacerse de la

---

<sup>752</sup> Ibidem, 620

<sup>753</sup> Ibidem, 620

<sup>754</sup> Ibidem, 24

<sup>755</sup> Ibidem, 20

pesada carga ideológica que han ido acumulando. Los personajes dentro de la novela se mueven en tres planos: el plano de la realidad, el plano del sueño y el del deseo. Las dificultades con que se encuentran los personajes -su forma de vencerlas, superarlas, darles un sentido- son las que dan la verdadera medida de la grandeza de los personajes.

Los dos personajes tienen un mito. Comparten una historia familiar que tiene en común la presencia de alguien que está mitificado. En el caso de Ágata, tal como hemos visto, es la figura del padre. Y en el caso de Luis es la figura de la madre, identificada sobre todo en los pechos grandes de Fiammetta. Estos dos mitos se irán abajo, se desmitificarán gracias a datos que impondrán unos nuevos personajes. Emile, amigo de Luis, dirá la verdad a Ágata; Doña Flora y una prima de Luis descubrirán la falsedad de los mitos de Luis.

Ágata y Luis son traicionados por su memoria, traicionados por ellos mismos. Mientras no se dan cuenta de que se sostienen en la mentira no avanzan, se hunden sin remedio. Sólo encuentran escapatoria, esperanza, un nuevo ser, cuando se separan de la falsedad de su pasado. Hay que señalar que todo descubrimiento produce una nueva luz que en un comienzo ciega y produce un desequilibrio; más tarde, con el tiempo, se produce un equilibrio más estable. Ágata y Luis descubren que su pasado es falso gracias a los demás. Para Luis, los pechos que había imaginado eran de su madre resultan no serlo. La identificación que había hecho con la madre no es real. La falsedad está ligada a una parte del cuerpo con relaciones profundas con la sexualidad femenina y la maternidad. Para Ágata la gúmba será falsa. La falsedad está relacionada con el padre, pero hace referencia en concreto a la política. También podríamos pensar que la gúmba es un símbolo fálico que conlleva una violencia. Así los dos personajes descubren sus mentiras, que están relacionadas con el mundo de la sexualidad y de la política, dos aspectos en los que la falsificación es fácil o cuando menos sujeta a contradicción permanente.

Luis y Ágata se refugian, se esconden tras el mito creado en la infancia y adolescencia. Ese mito al final es visto de una forma dual, como un paraíso lejano y también como un paraíso falso, lleno de engaño. El descubrir que el mito de la infancia y la adolescencia ha sido una falsedad, ausente el refugio del "topos" ideal, les hace al fin despertar. En el recuerdo aquellas épocas eran felicidad, en la realidad son un engaño.

A ello se suma un motivo represor. Ágata y Luis tienen también en común una figura represora. Tío Conrado es el personaje represor para Ágata y tía Chelo para Luis. El esquema que se nos presenta es idéntico, además por el hecho de que los mitos y los represores son en Ágata y Luis de distinto sexo que el suyo.

Y junto a la represión, el motivo del abandono. Otro punto que favorece el encuentro de estos dos personajes es que tanto Ágata como Luis al comenzar la novela han sufrido un abandono. Ágata ha sido abandonada por Gloria. Luis regresa a Madrid después de su divorcio con Marga. Acaba de abandonar París y a su mujer. Hemos de pensar que hay una tendencia dinámica a vencer el sufrimiento. Para ello es preciso tener conciencia del sufrimiento, que sólo se curará al cambiar su situación vital realista, de tal suerte que no reproduzca constantemente las tendencias a la sumisión de las que desea liberarse. Las características psicológicas de Luis y Ágata las presenta en relación con su historia familiar, llena de ausencias y abandonos.

Del abandono se deriva la soledad, que aparece como una visión trágica de la condición humana. Hay una dificultad de encontrarse con el otro. Desprecio a los otros, baja autoestima:

Quando echo el anzuelo saco algo tan mezquino como Gloria y Luis. No soy jinete como Gerta. Ni montura como Lina. ¡Ser algo! Cualquiera cosa menos la soledad, esta carcoma. Antes aún les tenía a ellos

dos, mis mentiras.<sup>756</sup>

Los personajes están solos principalmente cuando se encuentran entre otros. A veces la soledad se produce por voluntad de incomunicación o por incapacidad de comunicación. En ocasiones la soledad se busca porque puede dar refugio al sueño, refugio de la felicidad.

Las relaciones que Luis mantuvo en su infancia generaron en él sentimientos de abandono, idealización y sumisión. Sentimientos que comparte con Ágata. Ágata ha sido siempre buena niña, pero no está dispuesta a serlo más. Ante el abandono, la rabia, la impotencia, por ese hecho y por toda su historia, se siente víctima y a la vez verdugo. Nada más conocer a Luis, sólo al pensar que sabe de su desventura, sus sentimientos se toman en agresividad. Desea tener fuerzas para abofetearle, destrozarle:

Una mujer puede superar a un verdugo... imprescindibles en los serrillos, en los palacios chinos. Mujeres torturando a otros. O a hombres ¡Qué delicia! con tenazas, con agujas, con fuego con azotes.<sup>757</sup>

Ágata ve a los hombres como objeto de agresión. A los hombres hay que machacarlos. Luis ve a las mujeres como diosas, no hay que tocarlas. Los dos consideran al otro superior. La diferencia es de actitud y de respuesta. Ágata responde activamente y Luis se somete. Una forma de defenderse es agredir. Ágata agrede con palabras a Luis para defenderse.

Junto a los motivos de la represión y el abandono, no debe olvidarse la importancia que detenta el motivo de la ambigüedad. Ágata y Luis son dos personajes ambiguos. La ambigüedad es a causa de la incertidumbre del yo y su identidad. El sentimiento de imperfección, de indefinición, de ambigüedad, empuja a la perfección. A través de la ambigüedad se produce la revelación. Su ambigüedad está relacionada con el proceso de madurez y de alguna forma es una característica de la libertad, pues significa una conciencia del yo. La conciencia del yo significa siempre la conciencia del tú y de ello se desprende el deseo de conocerse y de darse a conocer.

Con estos personajes el novelista nos está poniendo de manifiesto el carácter paradójico de la acción y nos está diciendo que las cosas son más complicadas de lo que pensamos o aparecen a simple vista. La ambigüedad es una realidad dominante en los personajes, provocada por unas circunstancias y definida a través de un tipo de sentimientos, relaciones y objetos. Hacer del concepto de ambigüedad el centro de una reflexión sobre el hombre equivale a invocar un modo especial de "dialéctica" que consiste en mantener la tensión de los contrarios sin esperar una resolución final. Hay una dialéctica a lo largo de la obra: un mismo suceso tiene significados opuestos según el registro o perspectiva desde el cual se interroga. Hay por parte de los personajes una toma de conciencia de este hecho cuando tratan de comprender la realidad concreta de su historia con miras a una acción.

La ambigüedad de los personajes hemos de situarla en el campo de la sexualidad. El tema de la sexualidad construye la novela. El autor, con los personajes de Luis y Ágata, profundiza en la ambigüedad humana, en lo femenino y masculino de todos los hombres, y para ello da al personaje dos modos de acción: la cultura y la intuición. Estos dos modos de acción son importantes porque el autor los potencia en unos protagonistas que no viven en el poder, ni en la seguridad, ni totalmente en la lógica. Es la libertad del esclavo-escritor la que le permite ir más allá de los propios límites. De alguna manera parece que el autor nos dice que sólo desde ciertas actitudes se puede encontrar la verdad personal.

Es una historia profundamente humana que va del sentimiento de no poder ser al ser.

---

<sup>756</sup> Ibidem, 403

<sup>757</sup> Ibidem, 95



Ágata y Luis pasan de no reconocer sus límites -su gran límite es creer que no lo tienen- a sentirlos hasta en los huesos.

Ágata y Luis, al vivir en la indefinición, se viven ilimitados y esa ilimitación es su gran límite. Para expresar el sentimiento de límite utilizan distintas imágenes o símbolos, hablan de muros, fronteras. En "Octubre, Octubre" nos encontramos con dos personajes en conflicto con ellos mismos. Con sentimientos de omnipotencia y narcisismo. Al final solucionan el conflicto pactando con ellos mismos. Subliman sus partes negativas.

La actitud de omnipotencia es una actitud infantil. Quieren salvar al otro en la búsqueda de uno mismo, parten de una actitud moral. Una actitud omnipotente tiene mucho de narcisismo. No van a buscar al otro. Se buscan a sí mismo; el Narciso se enamora de sí mismo. Para él no existe el otro. El otro está en función de él. Busca sus referencias personales en el otro. Se alimenta de sí mismo, se busca. Se relaciona para encontrarse consigo mismo. Sólo buscan su potencia, su éxito. Tienen miedo a sentir, no quieren sufrir, le han hecho daño. Sufrir es una limitación. El narcisista no puede vivir miserias. Ágata y Luis comparten una actitud de dominio, un deseo de salvar al otro y la voluntad de no sentir. A la vez que tienen un sentimiento de omnipotencia y narcisismo, viven en la indefinición.

El eunuco es la imagen de la indefinición sexual, incluso física. La indefinición sexual se considera como el paraíso de la indefinición y por lo tanto el paraíso de la omnipotencia. El eunuco le sirve a Luis como representación de cómo le hicieron vivir castrado. De algún modo podemos concluir que el sentimiento de castración, a la vez que era un límite, él a la larga lo vive como una ambigüedad que le permite vivirlo todo.

Hay que señalar la soledad del omnipotente. Tarde o temprano Luis y Ágata romperán el límite de su narcisismo. A lo largo del proceso sienten que vivir es estar siempre limitado y, al mismo tiempo, se les pone en evidencia que no pueden cargar sobre su espalda otras limitaciones que las que se derivan de su propia naturaleza.

La indefinición de Luis está justificada por su historia familiar y por la cultura en cuanto hace referencia a la reencarnación y a la teoría del amor cortés. Estos aspectos están explícitos en ambos personajes. No está explícito de igual modo el marco político y el espacio en que se mueven los personajes. Este marco nos lo presenta el narrador en "Cuartel de Palacio".

En la adolescencia tanto Ágata como Luis comparten experiencias de enamoramiento homosexual. Ágata con sor Natalia, Luis con Antonio. Esa indefinición se reproduce de nuevo cuando son mayores. Luis con Max y Ágata con Gloria. Los dos personajes principales han mantenido relaciones sexuales o las han deseado con personajes de su mismo sexo. Este es otro punto que tienen en común, que les define también y que les hace sentir indefinidos, ambiguos en su sexualidad:

Todos somos un poco ambivalentes, no sé si por lo dificultosa que hace el sistema la maduración o porque al contrario la madurez última es el bisexualismo suprasexual.<sup>758</sup>

La indefinición de Luis se reafirma con la historia de la reencarnación. Él era antes un eunuco. El eunuco ha perdido el sexo, pero sigue amando. Los eunucos se inscriben en la paradoja latente entre sexo y deseo. La pulsión erótica del deseo se mantiene en ellos intacta, a pesar de la pérdida del órgano sexual. El deseo tiene pues una gran importancia y, en la práctica, se reafirma también a través del comportamiento social. Recordemos la bofetada. En los dos hechos, el sexual y el político, la violencia juega un papel decisivo. Si las palabras etiquetan, parece que Luis quiere encontrar la etiqueta que corresponde a su realidad sexual:

---

<sup>758</sup> Ibidem, 197

...he superado mi miedo a ser homosexual...tengo un componente homosexual, estuve enamorado de Antonio, y de Max, este me fascinaba y no sólo por su personalidad, su vida secreta, también por su físico, me hubiera gustado besarle, amarle en todos los sentidos, lo digo por primera vez en mi vida...  
...Eres bisexual.¡Qué suerte tienes!<sup>759</sup>

Esta realidad la ha vivido a lo largo de la novela de muchas maneras, con miedo, como una fantasía, como un deseo. En el plano de la fantasía, para expresar esa ambigüedad, aparece la figura del eunuco. Si Luis a lo largo de la obra puede jugar con su ambigüedad es porque Ágata no está segura tampoco de nada y de alguna manera se va aclarando a través del comportamiento de Luis:

Creíamos que el sexo sólo era placer, mero goce erótico... pero es oscuro y sangriento... indescifrable como más cara siniestra, en todas las mitologías plagado de impurezas y purificaciones, de sangre y magia, de honores violentos, incestos, Edipos arrancando los ojos, sacrilegios, empalamientos como el mío.<sup>760</sup>

Por sí misma la sangre es signo de violencia. El líquido menstrual tiene, además, el sentido de la actividad sexual y de la mancha que emana de ella: la mancha es uno de los efectos de la violencia. Ágata y Luis se han sentido superiores, diferentes respecto a los otros, y a la vez quieren ser iguales. Les hace daño "sentirse ser", no quieren notar su individualidad. Antes de finalizar la novela tocarán la realidad, descubrirán sus miserias y, gracias a esas miserias, romperán el círculo de su soledad y serán humanos:

...tampoco tengo miedo de decirte que aún me quedan prejuicios, que me siento humillado, sucio y condenable, que no todo es hermoso en esta noche, que me desprecio de no haber reaccionado, sí me desprecio...me desprecio infinitamente, sin embargo orgulloso, no tengo razón para estarlo, pero ¿qué es la razón? ¿para qué sirve? otra palabra vana, estoy orgulloso y ¿sabes de qué? claro que lo sabes, de ser al fin capaz de amar, capaz de amarte vivir esa realidad nueva...<sup>761</sup>

Con la novela Miguel quiere mantenernos en el mundo de la vida y protegernos contra el olvido del ser. Ágata y Luis adquieren su unicidad a través de su apariencia física, la biografía, su nombre, sus recuerdos, inclinaciones y complejos.

Con todo, la relación que se establece entre Ágata y Luis es en ocasiones inequívocamente antagónica.

---

<sup>759</sup> Ibidem, 611

<sup>760</sup> Ibidem, 617

<sup>761</sup> Ibidem, 621

## IV.2. Hacia la identidad a través de la violencia. El erotismo

El sexo puede ser visto desde fuera, como algo a incorporar, no como una experiencia interior, como una violación o como un camino de autoconocimiento. Michel Leiris<sup>762</sup> considera el erotismo como una experiencia ligada a la de la vida, no como objeto de una ciencia, sino de la pasión, más profundamente, de una contemplación poética.

Mi intención es considerar el erotismo como un aspecto de la vida interior, si se quiere, de la vida religiosa del hombre. En algunas épocas el cuerpo pierde dignidad porque se asocia al pecado; el placer carnal es reprimido hasta poco menos que convertir a quienes lo practican en un grupo de proscritos. Apartar el placer de la práctica sexual, convertir esta en trámite de procreación, anular el propio cuerpo como fuente de satisfacción y asociar el placer carnal con el pecado, llegaron a convertirse en concepciones sociales fuertemente arraigadas, porque formaban un corpus de ideas estrechamente relacionadas con los dogmas de la fe. Siguiendo el pensamiento de Georges Bataille,<sup>763</sup> *cae de su peso que el desarrollo del erotismo no es "en nada" exterior al terreno de la "religión". El erotismo "no puede ser considerado independientemente de la historia del trabajo, no puede ser considerado independientemente de la historia de las religiones."* El erotismo es en la conciencia del hombre lo que pone al ser en cuestión. El ser amado equivale para el amante, para el amante solo, sin duda, a la verdad del ser. No pienso que el hombre tenga oportunidad de arrojar un poco de luz sobre sí mismo antes de dominar lo que le horroriza. El hombre puede "superar" lo que le horroriza, puede mirarlo cara a cara. El conocimiento del erotismo, o de la religión, requiere una experiencia personal, igual y contradictoria del interdicto y de la transgresión.

Como dice Georges Bataille en el libro mencionado anteriormente:

Los hombres están al mismo tiempo sometidos a dos movimientos: de terror que rechaza, y de atracción, que rige al respeto fascinado. El interdicto y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: el interdicto rechaza, pero la fascinación introduce la transgresión. El interdicto, el tabú, no se oponen a lo divino más que en un sentido, pero lo divino es el aspecto fascinante del interdicto: es el interdicto transfigurado. La mitología compone sus temas -a veces los embrolla- a partir de esos datos.<sup>764</sup>

El erotismo difiere de la sexualidad de los animales en que la sexualidad humana está limitada por interdictos y que el terreno del erotismo es el de la transgresión de los interdictos. El deseo del erotismo es el deseo que triunfa sobre el interdicto. Supone la oposición del hombre a sí mismo.

En el movimiento de los interdictos, el hombre se separaba del animal. Intentaba escapar del juego excesivo de la muerte y de la reproducción (de la violencia), en cuyo poder el animal se encuentra sin reserva.

La actitud angustiada, que fundó los interdictos, oponía el rechazo, el retroceso, de los primeros hombres al movimiento ciego de la vida. Si la transgresión no es fundamental, el sacrificio y el acto de amor no tienen nada en común. La transgresión difiere de la "vuelta a la naturaleza": "levanta el interdicto sin suprimirlo". En el erotismo hay una alternancia de prohibición y transgresión. Cuando hay una transgresión se produce un sentimiento de culpabilidad y al final una expiación. El juego alternativo del interdicto y de la transgresión es más claro en el erotismo: *Freud fundó su interpretación de lo prohibido sobre la necesidad primitiva de oponer una barrera protectora al exceso de deseos que afecten a*

<sup>762</sup> M. Leiris, *L'etat d'home*, Edicions 62, Barcelona, 1992.

<sup>763</sup> G. Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1988, pág. 16

<sup>764</sup> *Ibidem*, 96

*objetos cuya debilidad es evidente.*<sup>765</sup>

La sexualidad les da la oportunidad a los personajes y al novelista de romper las normas sociales contra las cuales desean rebelarse, pero a la vez supone un obstáculo, puesto que debe a la vez crear una forma de lenguaje que sea afín para expresar esa rebelión. Como consecuencia, la búsqueda de nuevas formas de lenguaje para expresar la sexualidad llega acompañada de "propósitos morales y éticos".

El erotismo se revela por una parte como saber, comunicación, expresión intercambio, diálogo con "otro/a"; por otra, se inscribe como dispositivo de represión, dominio y autoridad sexual, de clase y de etnias. Lo erótico en función del poder y la pornografía son discursos monológicos, y ponen el acento en el dominio, la autoridad y el control de los cuerpos y los destinos. Desaparece el diálogo y el intercambio, y sólo se inscribe un género discursivo de autoridad y dominio, que silencia y oprime.

En Ágata y Luis el mundo va surgiendo de su interior. Les es difícil advertir el otro, llegar a la intersubjetividad y la comunión. Al final la alcanzarán y el novelista para significar este hecho rompe sus monólogos, sus espacios literarios, llevándoles a un diálogo inalcanzable hasta entonces. En toda la novela los personajes de Ágata y Luis expresan su universo interior en monólogos, señalando de este modo el novelista, con un elemento estructurante, su soledad y falta de comunicación verdadera con el otro mientras no hay una comunicación personal. Su discurso se basa en la experiencia que quieren asimilar, utilizando el lenguaje como actividad creadora de la vida y los valores. Saben que la discursividad es esencial a la condición humana y es una forma de obrar y conocer, porque el ser humano sólo puede comprender el mundo, los otros hombres y a sí mismo, a través de un encadenamiento de signos. El hombre sólo puede entender mediatamente con ayuda de un rodeo simbólico-discursivo. El discurso de la acción humana ve el lenguaje como "energeia", como la propia actividad significativa y creadora de sentido." El deseo de conocer la verdad implica una ética que permite distinguir entre lo bueno y lo malo, entre lo injusto y lo justo. Más importante que la verdad de los hechos es la distinción entre lo justo y lo injusto.

Esta necesidad de lenguaje surge en los personajes ante el abandono que, en definitiva, es una violación que rompe al individuo y le da claridad. El conocimiento personal se realizará a través de la memoria, teniendo en cuenta las dificultades de la memoria y a través de la experiencia afectiva y también sexual. La experiencia amorosa aparece en toda la historia de la literatura occidental como expresión de la vivencia que el hombre ha tenido y sigue teniendo de dicha experiencia, es decir, del amor pasión como impulso natural que mueve y altera tanto sus potencias físicas como anímicas.

Ágata y Luis hacen un descubrimiento del yo, un conocimiento de sí mismos, no a través de la lógica sino a través de los sentimientos y emociones. Los sentimientos son fuente de conocimiento. Hay que señalar que los sentimientos y emociones se viven encarnados en el cuerpo y de ahí la importancia que se le da al sexo en toda la novela. El descubrimiento de la propia sexualidad provoca una serie de reacciones muchas veces contradictorias que los personajes irán poco a poco integrando. Adquirir una nueva identidad no significa traicionar a la primera, sino enriquecer la propia persona con una nueva alma.

La identidad es una búsqueda siempre abierta e incluso la obsesiva defensa de los orígenes puede ser en ocasiones una esclavitud tan represora como, en otras ocasiones cómplice, rendición al desarraigo.

El medio por el que Miguel expresa su verdad, su autenticidad, es a través de la novela: "Papeles de Miguel" y "Octubre, Octubre". En Ágata y Luis hay una búsqueda de la verdad que sólo se consigue con la transgresión, para ello es necesaria la rebeldía. La

---

<sup>765</sup> Ibidem, 101

autonomía es un resultado de ese proceso y, a la vez, un cierto nivel de autonomía es necesario para iniciar el proceso.

Los personajes tienen necesidad de conocer por donde van y tienen la necesidad de una estructura que los oriente y vincule.

La sexualidad está planteada de alguna forma como una tarea ética, está orientada a la realización de la vida humana.

El erotismo, el lenguaje del erotismo, no es el de la imitación. El erotismo recrea, y su lenguaje debe ser capaz de poner en funcionamiento un mecanismo de "re-presentación", de "re-creación". Los textos eróticos ejercen una violencia por la implícita transgresión de un lenguaje determinado que lo convierte en modelo de "otra realidad".

El lenguaje en función del erotismo pasa de designar a expresar, a adquirir un valor expresivo preñado de sentido, de sentimiento, de emoción y de intensidad. Podemos referirnos a esa desreferenciación necesaria del lenguaje erótico, de su "desencarnación".

La literatura erótica trata de la expresión de una experiencia amorosa por medio del lenguaje. El lenguaje erótico deberá siempre procurar no nombrar la realidad a la que se refiere y que lo provoca. Para intentar suscitar en el lector la intensidad, la emoción y arrebatos sensuales que pretende, el lenguaje erótico debe huir de la realidad concreta que lo provoca. Según A.M.Moix:

cuanto menos descripción de todo cuanto constituye un ámbito y una realidad sexual más apelará el lenguaje a la sensualidad. Todo cuanto constituye el ámbito propio de la sexualidad es real y concreto. El erotismo, la sensualidad, nombra o recrea una irrealidad: ahí radica el poder que ejerce sobre el lector y ahí radica también el problema que plantea al escritor, el problema referido al lenguaje.<sup>766</sup>

El erotismo, que participa por igual de la pasión amorosa y de la emoción fisiológica, ha tenido pocos cultivadores notables en lengua castellana (aunque, entre esos pocos hay que contar a los más grandes creadores de literatura erótica -bien que desde la perspectiva del eros místico- de todos los tiempos y en todas las lenguas: San Juan de la Cruz y Teresa de Jesús).

No se trata de un problema de vocabulario de nuestra lengua, sino de concepción del lenguaje erótico en sí mismo. Las notas propias del erotismo son su carácter secreto. El poder del lenguaje erótico cuando permanece en el límite de lo "indecible" y aguanta, impertérrito, en ese mágico umbral sin traspasarlo, es inmenso. Se trata de no traspasar ese umbral de lo indecible, pero dejando que el lector entrevea sin, en realidad, ver absolutamente nada. Es un engaño magistral: el lector, que no ha visto, tiene la sensación de que no ha visto porque la supuesta y ansiada visión lo ha cegado y sustituye, en su crédula sensibilidad, la visión por algo más valioso que la visión en sí misma y que es el deslumbramiento que produce esa posible visión.

**Octubre, Octubre** se comprende más acertadamente al tener en cuenta el panorama cultural de la época, tan rico de nuevas teorías sobre el desarrollo humano, las pasiones, la satisfacción o la desviación de sentimientos.

#### **IV.2.1. Ágata y Luis. Relaciones sado-masoquistas**

Una de las necesidades y pasiones que nacen de la existencia humana es la necesidad de relación. Tanto la relación de sumisión -masoquismo- como la de poder -sadismo- están amenazadas por la hostilidad consciente o inconsciente que nace de la relación simbiótica.

---

<sup>766</sup> A. M<sup>a</sup> Moix, en *Discurso erótico y Discurso transgresor en la cultura peninsular*, Tuero, Madrid, 1992, pág. 205.

Sólo la pasión del amor satisface a condición de retener la independencia e integridad de sí mismo. El amor nace de la polaridad entre aislamiento y unión. Hay que señalar también que en todos los encuentros armoniosos o conflictivos entre personas diferentes o en la experiencia de una sola existe siempre, ineludible, un momento de elección en el que se reconoce, aunque sea por un sólo instante, más en una que en otra.

El ser humano se descubre como cuerpo en otro objeto de deseo, a su vez cuerpo y conciencia. Este deseo se distingue de los impulsos sádicos y masoquistas que revelan a la vez el rechazo del propio cuerpo, pero obligan al otro a reconocer el suyo como dolor. Lo obsceno define el cuerpo deshumanizado, la negación del otro-otra como sujeto. En el interior de estos discursos, la obscenidad y la violencia sobre los cuerpos están indisolublemente ligadas. La pasión puede tener un sentido más violento que el deseo de los cuerpos.

La violencia en esta novela está al servicio de la identidad de género y ello genera actitudes de *voyeur* y el sadomasoquismo. El dominio y la sumisión son dos formas de violencia. La violencia siempre es un exceso, por una parte asusta y por la otra fascina. Quien ejerce la violencia es un ser activo, domina. Quien se somete a la violencia es un ser pasivo, sumiso.

En la novela aparece la dualidad vida y muerte, entre lo femenino y lo masculino. Hay un tratamiento dual del cuerpo: por una parte la exaltación y por otra el aniquilamiento. El tiempo está ligado al cuerpo. Valor del instante como fusión de contrarios, abolición de sucesión. El instante hace desaparecer la vida y la muerte. Los fusiona. La mística y la literatura pueden ser dos formas de sublimación, la sexualidad una realidad.

La carne, el cuerpo, da dolor y da placer. Nos sitúa en el tiempo, en el límite. En "Papeles de Miguel" hay una necesidad de superar el límite con la mística. El placer fuera de la carne, fuera del tiempo, es un deseo de vivir en un universo estable. A través del espíritu se desea superar la carne. Nos encontramos ante el platonismo. Pero, al mismo tiempo, Ágata y Luis intentan vivir a través del cuerpo. Nos encontramos ahora ante el Epicureísmo. Miguel, el novelista, intenta vivir a través del diálogo con él mismo, con su obra y de alguna forma con sus posibles lectores.

## **a. Fetiches. Pie. Pechos**

Como principio y fundamento, es sagrado lo que es el objeto de un interdicto. El interdicto, 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. Ese sentimiento se cambia en el límite por devoción; se cambia por adoración.

El regreso al cuerpo está ligado con una exaltación del amor. Hay en la novela una exaltación del erotismo pero también del amor único. Por un lado hay una desencarnación: Miguel. Por otro hay una encarnación: Luís y Ágata.

Veamos ahora la función otorgada en la dominante corporal a los pies. La cosificación resulta sobre todo de un procedimiento complementario, que consiste en desmembrar a la figura y describir sólo una o alguna de sus partes, omitiendo, las otras: esas piezas sueltas, desgajadas de la arquitectura humana por la cirugía descriptiva del novelista y expuestas como unidades de dominante o exclusivo valor físico, dejan de vivir, se convierten en seres inanimados, rozan lo inerte. Uno de estos elementos es el pie:

La obsesión de Luís, los pies...me explica la importancia de "esas cosas para andar"

Numerosos mitos. Budapala, la huella del pié de Buda, adorada en toda Asia porque nada más nacer midió el universo en 7 pasos. Las huellas de Jesús en el Huerto de los Olivos; de Mahoma en la Meca,

del inmortal Pong-Tsu en el monte Tao-Ying.<sup>767</sup>

Los pies son, junto con el pecho, la parte del cuerpo de Ágata que se sublima eróticamente. Nos parece lógico que el autor haya querido destacar esa parte del cuerpo, por cuanto además de su componente erótico sexual, comporta la actitud de sumisión en que se nos presenta Luis respecto a la mujer. Se miran los pies cuando uno no se atreve a levantar la mirada. Uno se pone a los pies del otro para servirle y en definitiva conquistarlo. La fijación de Luis por los pies de Ágata surge en una situación espontánea y en los momentos iniciales de la novela, cuando Ágata pierde el sentido:

...sus pies en mis manos bajo la manta, mármoles pese a las medias, de forma perfectísima para un cuerpo de estatua...masaje, calentarlos...<sup>768</sup>

El primer regalo de Luis a Ágata es para los pies; además de un ramo de rosas le regala unos calcetines rojos de esquiadora con dibujos noruegos. Luis desea ponérselos para sentir sus plantas y para sentir asimismo sus dedos, acariciarlos. Una gran ceremonia ritual con claras resonancias religiosas, se desprende de la acción de calzar por parte del oficiante:

...me arrodillé ante ella, retiré sus zapatillas y la instauré sobre sus zapatos, un pie tras otro, alta ceremonia, tobillos fuertes y delicados...<sup>769</sup>

Todos sabemos la importancia del gesto en el rito. El rito de tomar el té, por ejemplo, que realizan a menudo y que es casi un acto cotidiano para ellos, con múltiples variantes, en una ocasión se convierte en un castigo. El rito entonces adquiere nuevos gestos y los pies forman parte de la ceremonia:

...para probarme mi error me hace abrir la boca a sus pies, yo aguilucho bajo el águila madre, me derrama dentro una cucharada hirviente, me escalda...<sup>770</sup>

Como expresión de sumisión, como relación de servicio, el esclavo se arrodilla ante el señor, aquí señora, Ágata. Una escena semejante aparece en **La vieja sirena**, pero allí es el prólogo de una relación sexual, entre la sirena y el traficante:

Amas mis pies, pues vas a lavarlos... Me quitas los calcetines... Ese hombre de hinojos para mi placer... Domino su espalda y su cabeza inclinada mientras me enjabona mis pies, personalizando mis dedos, acariciando cada curva.<sup>771</sup>

La actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Lo es cada vez que no es rudimentaria, que no es simplemente animal. A lo largo del texto hay distintas escenas de Luis a los pies de Ágata. Es una situación en la que los personajes, se sienten confirmados en lo que son. El abandono, en Ágata, produce agresividad, en Luis sumisión:

"arréglame este zapato. Me hace daño." Se arrodilla y me descalza...Luis a mis pies, ¡confirmación de Ágata!<sup>772</sup>

---

<sup>767</sup> J. L. Sampedro, op. cit., 1982, pág. 175

<sup>768</sup> Ibidem, 92

<sup>769</sup> Ibidem, 211

<sup>770</sup> Ibidem, 210

<sup>771</sup> Ibidem, 241

<sup>772</sup> Ibidem, 297

Los pies se convierten a lo largo del texto en un signo ambiguo; por una parte son objeto de veneración y por otro lado son un medio para ejercer la violencia, para descargar la agresividad. A partir de una situación, los sentimientos de Ágata se disparan y ya no es el deseo de una venganza concreta la que está viviendo sino todos los deseos de venganza que ha ido acumulando:

"Pon aquí una mano sobre otra, encima del pedestal"...Obedece y las oprimo con mi planta. Sus manos como pies de crucificado. Mi presa, esas manos de hombre, de caballo de Atila. Dragones vencidos por la virgen. Mi victoria sobre el pequeño monstruo, sobre don Rafael, sobre todas las manos busconas de los machos.<sup>773</sup>

Esta actitud confirma un deseo subliminal de venganza. Podemos decir solamente que, en oposición al trabajo, la actividad sexual es una violencia que, en tanto que pulsión inmediata, podría perturbar el trabajo. El hombre, limitando en sí mismo el movimiento de la violencia, pensó limitarlo al mismo tiempo en el orden real. No sólo en su relación con Ágata los pies ocupan un lugar importante, en Sevilla, en su relación con Carmela, Luis de nuevo se encuentra entre pies y zapatos:

me clavó el zapato en las costillas, ¡qué esbeltísima pierna hacia arriba!, me dió otro puntapié, ¡bendita espuela!, eficaz, deliciosa, me alborotó, besé furiosamente su zapato, el otro pié me pegó, más y más fuerte, me fustigó hacia el obstáculo mi inhibición de siempre...<sup>774</sup>

Sobre el tema de los pies Luis dará muestras de cultura. El recuerdo define más a Luis que a Ágata. Es una necesidad. Como en otras muchos aspectos vitales conoce sobre el tema los más íntimos entresijos, pero esto no le sirve para ser distinto. Se pone en evidencia la distancia entre el mundo de la razón y el sentimiento.

...ella misma resucita el erótico tema de los pies femeninos,...una buena lección educativa, China, claro, los españoles y los árabes, la simbología en el lenguaje, la adoración, el fetichismo barato ante las imágenes, el pie sobre la cabeza indicando servidumbre, hasta Jesús brindándolos al aroma de la pecadora, a la seda de sus cabellos, ¡qué combinación erótica, los pies y los cabellos! recuerdo de Baudelaire...<sup>775</sup>

Junto al tema de los pies aparece el de las manos. El erotismo es una experiencia que les permite saberse, comunicarse. Es una experiencia que les acerca a la verdad porque es comunicación. Los personajes descubren que la relación sexual no tiene que ir directamente por la vía genital, sino por todo aquello que de alguna manera no se considera pecaminoso y por tanto inhibido, en concreto las manos:

Por lo visto el sexo también está en las manos. En todo, claro, hasta en el aliento. ¡Qué delicia, este contacto sexual de ahora, tan fácil, tan posible! No me inhibe, él tampoco tiene miedo. ¡Qué horizonte de juegos!.<sup>776</sup>

Ágata siente su cuerpo de distintas formas, nota su temblor en las manos al sostener un cigarrillo que señala su alegría, tiembla de júbilo. En el baño, su cuerpo en el agua -estado primero-, Ágata se reconcilia consigo misma. El interdicto de la desnudez y la trasgresión del interdicto de la desnudez constituyen el tema general del erotismo en esta novela:

---

<sup>773</sup> Ibidem, 297

<sup>774</sup> Ibidem, 464

<sup>775</sup> Ibidem, 249

<sup>776</sup> Ibidem, 242



Se trata de vivir aquí y ahora. Dentro de esta piel que disfruta con el agua. Aquí están el dolor y el gozo: ésta es la verdad. Delicia de recorrer con mis manos mis confines, mis fronteras con el mundo. Y acariciar mis puertos y mis portillos.<sup>777</sup>

Es directamente, por el descubrimiento furtivo, primero parcial, del terreno prohibido, que la prohibición aparece. Nada es al principio más misterioso. Ágata es admitida al conocimiento de un goce en el que la noción de placer se mezcla al misterio expresivo de la prohibición, que determina el placer al mismo tiempo que lo condena. Nunca la prohibición aparece sin la revelación del placer, ni jamás el placer sin el sentimiento de prohibición.

Además de los pies y las manos se hace referencia a los pechos. El discurso del referente erótico encubre el cuerpo, lo revela, lo pone al descubierto en sus junturas y en sus partes. Lo fragmenta. Estas miradas totalizadoras o reductoras o especulares deben relacionarse con la vida cotidiana y con la movilidad de lo erótico, íntimamente ligado a los cambios sociales. Hay a lo largo del libro una historia del cuerpo y hay unas fijaciones en una parte determinada; los pechos, al igual que los pies, llegan a ser fetiches:

Quizá yo tampoco no hubiera caído en ello de no ser por mi obsesión con los pechos.<sup>778</sup>

De alguna forma "Octubre, Octubre" reproduce un viaje por el cuerpo en el presente y en pasado. El cuerpo es la primera limitación de la naturaleza humana. Los pechos pequeños en una mujer pueden ser una limitación. Ágata recuerda cómo en la adolescencia crecía su cuerpo y los pechos no. Más tarde cuando cambia el nombre de Águeda por Ágata asocia el nombre de la piedra que hace referencia a su nombre con los pechos. Repite esta realidad como un mantra. También Miguel repite el nombre de Nerisa como un mantra, y el teléfono es también un mantra. El mantra es expresión de su mundo interno, de sus obsesiones:

Piedra dura, pechos duros: lo repito como un hindú repite un mantra!<sup>779</sup>

Los pechos están personificados varias veces a lo largo del texto con nombres populares. Gloria les llama Hänsel y Graetel. Luis les llama los Diósocuros, Castor y Polux, la justa medida. En otro momento para nombrarlos utiliza el intertexto de Neruda:

¿y llama pequeños a sus senos?, admirables exactos, "los montones de trigo" de Neruda?<sup>780</sup>

Los pechos se personifican también con la gumía. Ágata hace referencia al hablar de sus pechos a su mundo personal, más íntimo, alude a su historia personal, a su adolescencia, a su padre. Luis en cambio hace referencia al mundo de la cultura:

También tienes los pechos afilados..." afilados como la gumía. Armas contra ellos, los otros.<sup>781</sup>

La actitud de Ágata respecto al sexo es contradictoria. Por un lado está lo prohibido y por otro el deseo de transgredir. Se siente halagada porque Luis le mira el pecho y le regala el sujetador que formará parte del mundo de los objetos, de los fetiches. Cuando antes se lo pidió le llamó impertinente y se negó a dárselo. Todo ello se funde, como epifonema del rito

---

<sup>777</sup> Ibidem, 504

<sup>778</sup> Ibidem, 133

<sup>779</sup> Ibidem, 238

<sup>780</sup> Ibidem, 500

<sup>781</sup> Ibidem, 208

corporal y del juego erótico, en la función de la mirada: Noté que me miraba el pecho... Me enternecí y se lo regalé." Puedes colgarlo en tu cuarto si quieres"<sup>782</sup>

## **b. Iconografía. Nefertiti y el Escriba. San Sebastián. San Bernardo. La Pietá**

Las referencias al arte, en concreto a la escultura, pintura, música, son muy numerosas. Hay que señalar que como estas referencias intertextuales están dentro de una obra literaria nos encontramos con una función claramente metartística. El arte a menudo intenta hacer una síntesis de una experiencia, en el sentido más amplio de la palabra, y ofrece un producto cerrado, acabado. Intenta explicar de una forma compacta una vivencia. Esta actitud de acto cerrado que contiene a menudo la obra de arte contrasta con el sentimiento de acto abierto que tienen sobre la vida y en sí mismos los personajes de la novela. Se podría hablar entonces de un contraste entre arte y vida, de una concepción del arte como producto acabado y de la vida como proceso abierto. En algún punto se puede tener esta sensación, pero a la vez nos encontramos mayoritariamente con un paralelismo: el arte como espejo, el arte como punto de referencia para la vida. Arte y vida en proceso y siempre productos inacabados. De este modo el arte no tiene sólo como finalidad mitigar la angustia del sentimiento de proceso, de dinamismo en el que vive el hombre, sino de también ponerlo en evidencia.

El anhelo de absoluto y eternidad es evidente en los personajes de Ágata y Luis que se sienten condenados a la frustración y a la muerte. Y a pesar de esa condena hay una metafísica de la esperanza.

Ágata es Nefertiti: la reina, la diosa, la sultana, la dueña. Una forma de relacionarse Ágata con Luis es por medio de la personificación, escondiéndose detrás de unos personajes, de unos mitos. Nefertiti es uno de esos personajes de la antigüedad en el cual se esconde y se protege, que destaca por su belleza pero que, al mismo tiempo, es más piedra que nada. Ágata necesita ser elevada por el otro: ella la reina, y él el esclavo. Sólo entonces puede establecer una relación de poder:

La reina sólo acepta esclavos. Decídete ahora mismo. ¿Te estás vendiendo? "Me vendo a ti"...¿Eres al menos fiel? "Para siempre"... Todos dicen lo mismo: para siempre... Necesito un esclavo. Aunque resulte falso como todos.<sup>783</sup>

Escoge el camino de querer ser lo que no es. Es una forma de no avanzar, de huir. Sus miedos señalan sus deseos. El miedo al sexo y a vivir les hace sentir inseguros y de ahí que quieran superar la inseguridad mostrándose superiores. Se esconde en el disfraz, en la máscara y la comedia de ser la reina Nefertiti. Ágata, a lo largo de "Octubre, Octubre", no acepta los propios sentimientos; de alguna forma sus sentimientos no corresponden con la propia autoimagen, por eso los rechaza. Esto le impide saberse más. La violencia le posibilitará conocerse. La libertad se ejerce contra la regla. Sin la prohibición, sin el primado de la prohibición, los personajes no hubiesen podido llegar al estado de conciencia clara y distinta. La prohibición elimina la violencia, y los movimientos de violencia, entre los cuales están los que responden al impulso sexual, destruyen en los personajes la calmada ordenación sin la cual la conciencia humana es inconcebible:

Ahora no me enfada que mires a Nefertiti. No se enfada una reina con su esclavo. Le castiga, le

---

<sup>782</sup> Ibidem, 207

<sup>783</sup> Ibidem, 238

revende... o le mata, pero no se inmuta. Y tú, ¿qué sientes? "Orgullo. Soy el escriba real. Pertenezco a Nefertiti. Espero de sus ojos si va a descender la cólera o la gracia"<sup>784</sup>

Luis transforma a Ágata en Nefertiti. Para él no se puede relacionar con la mujer de carne y hueso y por eso la convierte en intocable, en reina. Este juego les permite ser libres. Todo es falso aún, todo es máscara. La relación de esclavo y reina es un puro juego, deseo:

Pero el mayor peligro: que no llegue a sentirme reina por dentro, de verdad. Debo estar por encima.<sup>785</sup>

Es posible que Ágata cargue con tintas su mundo en relación con la sexualidad y le dé una gran importancia. De alguna manera comparte la visión ingenua de una generación que creyeron que en el sexo estaba todo. La falta de afecto, el abandono que sufrió, le impide sobre todo establecer unas relaciones, amar y recibir. Para conseguir que no la abandonen, sus deseos se cifran en sueños y disfraces de poder para someter al otro:

¿Acaso sueña en poseerme él? ¿Tendrá a eso toda su táctica de docilidad? ¡Intolerable! ¿Será capaz de creerse capaz? ¡Pues entonces sí que voy a hacerme Ágata para él!<sup>786</sup>

La historia familiar adquiere una presencia determinante en la obra. Los patrones de relación que aprendió en la infancia, de una manera total le enseñaron la forma de relacionarse. Es el modelo de relación el que marca un modelo de sexualidad. En Ágata el modelo de sexualidad y de relación van profundamente unidos.

Existe, en este sentido, una clara mitificación del padre, y es posible que esta mitificación se produzca a causa precisamente de la ausencia del padre. Paralelamente se engendra un sentimiento de ira y desprecio. La soledad se siente como algo peyorativo, pone evidencia el primer abandono. Existe de alguna forma una imposibilidad de relación, a la que se replica incluso por la fuerza o a través de la violencia:

"Hay que obligarle, forzarle...Eso, violarle. Aún tengo que aprender el oficio de Ágata."  
"No ofreciéndome, sino invadiendo."<sup>787</sup>

La capacidad de amar se aprende desde la infancia. Desde niños aprendemos a confiar en los demás, a preocuparnos de nuestros semejantes, a respetar el criterio de los otros y a desarrollar el sentido de responsabilidad afectiva que capacita al ser humano para amar. Amar a quien sea. Pero hay quien no aprende o lo que aprende lo aprende mal. La educación en el amor, los modelos parentales a los que el niño está expuesto desde que tiene uso de razón, las buenas y malas experiencias sentimentales, van moldeando la cualidad y calidad de las emociones de hombres y mujeres y su capacidad particular y peculiar de sentir el amor, y establecer los límites de sus compromisos. Es importante señalar esto para comprender los sentimientos contradictorios que se le despiertan a Ágata cuando alguien le dice "te quiero":

"Te quiero" ¡Qué vileza, dispararme eso en el momento en que yo pensaba que sí, que todo estaba claro, que al fin ganaba una batalla a la vida, tras treinta años de derrota! Me clavó ese arpón, como a las ballenas, para marcarme de su propiedad con la banderola en el ástil. Unas banderillas, para mantener abierta la herida.<sup>788</sup>

---

<sup>784</sup> Ibidem, 240

<sup>785</sup> Ibidem, 242

<sup>786</sup> Ibidem, 361

<sup>787</sup> Ibidem, 262, 363

<sup>788</sup> Ibidem, 365

Ágata continúa dando mucha importancia a lo que dicen y piensan los otros y no tanto a sus sentimientos. Las palabras son arpones, banderillas. Esta escena marca casi la mitad del libro. A partir de ese "te quiero" parece que hay un giro total en la historia de Ágata y Luis. ¿Por qué? Se quedan solos y descubren que llevan un camino equivocado. Parece que la única salida a la soledad es establecer relaciones de dominio y sumisión:

Me contó la sumisión de Hércules, nada menos, bajo el yugo de Onfalia. El vencedor de la hidra hilando con la rueca y sirviendo como mujer. Destino, sin embargo, noble, me aseguró. Aquella cita de Sófocles: no hay ofensa en venderse como esclavo a una mujer cuando así lo decretan los dioses.<sup>789</sup>

Ágata y Luis tienen que justificar esta situación y lo hacen tomando como modelos a personajes de la mitología y de la tradición literaria. La sumisión y la esclavitud se convierten en una necesidad para la simbiosis. Ser salvado equivale a sentirse necesitado del otro. Y esto se traduce bajo dos formas distintas que en definitiva son lo mismo salvar y ser salvado. Por una parte la relación que establecen Ágata y Luis, y en el comienzo de la novela entre Ágata y Gloria, es una relación de dependencia bajo la forma de esclavo, víctima por un lado y amo y verdugo por otro.

Este esquema básico viene reforzado por situaciones reales y por fantasías y a la vez por la cultura. De una manera curiosa el autor hace que sus personajes busquen continuamente modelos que refuercen, y hagan más sólidas sus formas de sentir. Ágata no es sólo Nefertiti. Ágata es la diosa, es Solimán.

Los interdictos y las transgresiones sirven para frenar y disfrutar la exuberancia vital. La omnipotencia es una pulsión desatada mientras la violencia se convierte en una forma de comunicación a lo largo de la obra, como hemos dicho anteriormente. Una manera de relacionarse, la única cuando se trata de una relaciones simbióticas en las que los sentimientos son ambiguos, se sienten víctimas y verdugos, salvadores y perdedores:

Los relatos de "Ágata" y "Luis" conforman el mundo subjetivo, "Cuartel de Palacio" lo objetivo. La violencia como un *leitmotiv* aparece también en la figura del Empalador. Ágata se siente identificada en la imagen y las posibles acciones de Nefertiti, de diosa, de sultana, de empalador. Es el verdugo. Luis en cambio se identifica con la imagen y las acciones del Escriba, el esclavo, el empalado. Es la víctima:

Historias. Las de Miguel el Empalador, el voivoda rumano de la época de Solimán. Ya me la habías contado. Obsesionado por el suplicio del palo. En la historia de Leridda; Nardo empalado...Su impresión ante la foto del chino empalado, a principios de siglo, ilustrando el libro de Bataille. El mismo rostro que el San Bernardo de Ribalta en el Prado.<sup>790</sup>

Para Ágata la relación sexual le recuerda el empalamiento, por eso la teme, porque significa ser dominada, sometida, y expresa su temor mediante ese castigo propio de algunas culturas. Por eso mismo después de su relación con Luis, se siente contenta porque no ha ejercido como Empalador. Ágata, que tanta resistencia pone a la idea de empalamiento, quizás en realidad la desea, como un eco comprensivo del deseo de Luis. La resistencia entonces no es más que miedo y deseo:

Le comprendo ansioso de empalamiento: su componente femenino<sup>791</sup>

---

<sup>789</sup> Ibidem, 404

<sup>790</sup> Ibidem, 542

<sup>791</sup> Ibidem, 605

El límite no se da más que para ser excedido. El miedo, el horror, no indica la decisión verdadera. Incita, al contrario, por pura correlación, a franquear los límites. Si lo sienten, se trata de responder a la voluntad inscrita de exceder los límites.

Parece que en la novela "Octubre, Octubre" los personajes resuelven sus heridas a través de la sexualidad. Todo pasa a través del cuerpo. Ágata no deja dominarse nunca. Desea dominar. Se deja dominar dominando.

La aceptación del yo individual significa una aceptación del propio ser carnal, del propio sexo. Ágata y Luis cuando aceptan su cuerpo, aceptan su ser, sus limitaciones. El tiempo del cuerpo es el ahora. Así pues, no es un tiempo idealizado o paradisiaco, porque el ahora es mortal. El paraíso suprime la muerte, pero sin muerte no hay placer. El ahora del cuerpo, así sea por un instante, nos reconcilia con la muerte. Somos seres contradictorios; aceptamos que tenemos un cuerpo y que ese cuerpo nos da la única revelación de la vida que también siempre es muerte. En la teoría de la reencarnación no se presenta la dualidad vida-muerte como en el barroco español, porque la muerte ha sido absorbida en la rueda de la transmigración. Recordemos que Luis cree en la reencarnación; esta creencia nos pone en evidencia el sentido que para él tienen la vida y la muerte.

Junto a Nefertiti encontramos al Escriba. Luis no sólo ha sido hombre de papeles sino que nos habla de una imagen en la que se siente cómodo y de alguna manera identificado: el Escriba. Luis, esencialmente, toma nota de la realidad y lee esta también a través de papeles. A lo largo de la novela nos daremos cuenta de que casi ningún acontecimiento, sea del tipo que sea, escapa a su cultura, a sus libros leídos:

...con los papeles sobre mis rodillas yo era un escriba egipcio, lo descubrí de golpe, ¡revelación!, casi me sentí el pelo rapado, el cuerpo desnudo, salvo el paño de esclavo en la cintura, un servidor de Thot, el famosísimo del Louvre, con sus ojos vidriados absorbiendo el mundo, ¡cómo me identificaba con él!...<sup>792</sup>

Es evidente que si uno es el escriba y se coloca en la actitud física del escriba, el mundo de alrededor se tiene que convertir en superior. Si él es el esclavo, ella será una reina, una sultana, una diosa. En la novela son importantes los encuentros como enclaves de sublimación:

Yo el escriba, ella la reina...no una reina cualquiera, sino precisamentela del escriba, Nefertiti..oh Nefertiti, del Alto y Bajo Imperio, de la doble corona, y yo felicísimamente su escriba...<sup>793</sup>

La comprensión hay que identificarla con la compasión y la ternura. El escriba descubre, escribe, para comprender. El escriba existe para hacernos participar en la sucesión de descubrimientos. Ojos, miradas, vi, ver, he ahí un mundo muy concreto necesario siempre para narrar. Luis comparte con Miguel la capacidad simbólica, la capacidad de sublimación. Es escritor como Miguel. La novela no es un relato de acción. Esta no aparece más que para permitir el desarrollo de un relato de conocimiento. Los personajes hablan para comprenderse, no para actuar. La acción es insuficiente porque todos los esfuerzos se dirigen a la búsqueda del ser, de uno mismo.

Predomina en la historia la necesidad de saber. Los personajes no dejan de meditar el sentido escondido de las palabras, la significación impenetrable de las señales que perciben. Las palabras exigen la interpretación; y con más razón exigen asimismo los símbolos no verbales que intercambian los hombres:

---

<sup>792</sup> Ibidem, 127

<sup>793</sup> Ibidem, 128

"Soy escriba. Pienso, doy testimonio de las cosas y sus símbolos" "Y eso ¿para qué puede servirme?"  
"Para romper la cáscara de cada palabra. Para encontrar dentro la piedra la geoda de amatista. Para apalancar la realidad con el símbolo. Para ahondar hasta donde mana la fuente de la vida. Para llegar tú hasta ti misma."<sup>794</sup>

Tener conciencia del tiempo es tener conciencia de la historia, de la vida y a la vez de la finitud y de la muerte. Salvar al hombre del tiempo: una ilusión siempre, una fuerza vital:

...Nefertiti, sería sólo un nombre sin su esclavo, el escultor anónimo la salvó de la muerte, le dió un rostro, la ofreció a nuestro asombro a través de los milenios...sólo aquel escultor venció al tiempo, se sumergió en lo hondo de la piedra, buen buceador de perlas, volvió con ella en brazos...<sup>795</sup>

Luis, desde su posición de esclavo, se siente capaz de salvar al otro, al igual que Ágata, y no a él mismo. Su concepción moral, personal y social se lo impide. El deseo de salvar al otro significa en algunos momentos un sentimiento de desesperación; en el fondo se buscan a ellos mismos, reflejo de una tendencia narcisista en los personajes muy intensa y de una incapacidad por vivir los propios límites:

...yo labraré tus cimientos, me infiltraré en tus profundidades...soy buen minero, seré tu guía, acéptame, úsame...<sup>796</sup>

Cuando al final de la novela los personajes no se suicidan es porque pactan con ellos mismos. Subliman sus partes negativas y se comprometen socialmente. Antes Ágata y Luis intentan salvarse entre ellos. Ágata desde la máscara del dominio, Luis desde la de la sumisión. A Ágata el dominar la libera del miedo de sentirse dominada; así lo ve Luis:

...ahora me ha comprado, por eso es mía, todavía no lo sabe, la tranquiliza esta palabra: "esclavitud", la libera del miedo...<sup>797</sup>

Luis, hombre de gran cultura, que todo lo sabe aunque no le sirva para mucho, nombra a San Juan de la Cruz, a Eliot, reflexiona sobre el hecho de poseer y pone en evidencia que, en definitiva, poseer es ser poseído, es entregarse. Luis sabe de la fuerza del esclavo, de la fuerza de la debilidad, y aspira a la posesión de esa fuerza:

...he tomado posesión de Águeda, cuando feudalmente mis manos se hicieron sus vasallos entre sus pies, el que posee será poseído, San Juan de la Cruz, Eliot...<sup>798</sup>

A Luis le gusta encontrar la unidad de los contrarios, ponerla en evidencia.

La idea de lo contrario, la superación de las relaciones más allá de la simple apariencia, se va repitiendo a lo largo del libro. Hay un gran deseo de unidad:

...ella cree sujetarme, aún no percibe que se obliga a seguirme...<sup>799</sup>

En el fondo el mostrarse como esclavo no es más que un artilugio para esconder el

---

<sup>794</sup> Ibidem, 239

<sup>795</sup> Ibidem, 183

<sup>796</sup> Ibidem, 183

<sup>797</sup> Ibidem, 345

<sup>798</sup> Ibidem, 183

<sup>799</sup> Ibidem, 243

sexo. Pero existe la aspiración a un tipo de relación humana no marcada por el poder. La teoría de Freud sobre el sexo está concebida sobre la premisa antropológica de que la competencia y la hostilidad mutua son inherentes a la naturaleza humana.

...debo avanzar despacio, disfrazar el macho de esclavo, de eunuco, vestir el sexo de servidumbre, si es que tengo sexo, ¿será eso lo que estoy haciendo, disfrazándomelo a mí?<sup>800</sup>

Luis, además de ser el Escriba, el esclavo, es preso azteca y es eunuco en la corte de Solimán. Sabe muy bien que juega a ser esclavo para no ser hombre. Por distintas razones le parece duro el ser hombre. Prefiere jugar a la mascarada. Luis, en la infancia, ha experimentado unos sentimientos de vergüenza e indecisión que se oponen a la autonomía y unos sentimientos de culpa que se oponen a la iniciativa. La lucidez de Luis es sorprendente pero ¿para qué le sirve?:

Cada cual tras su máscara, ella la de lo imposible, ese antifaz de reina, yo la del esclavo, relación entre nosotros, también de cada uno con su máscara, la de siervo me dispensa de ser hombre...<sup>801</sup>

Otro aspecto a señalar, que se esconde en la imagen del Escriba, es la actitud de aprendizaje. La vida como aprendizaje: "voy aprendiendo". ¿Qué es en concreto lo que le hace aprender? ¿Lo que lee y le convence intelectualmente?.

En "Octubre, Octubre" la historia de Ágata y Luis se nos presentan por medio de monólogos, lo cual pone en evidencia de una manera más pausable el sentimiento de discontinuidad, de soledad, que se rompe en los últimos capítulos en que los monólogos se convierten en diálogos, con la entrega del uno al otro, a fin de desembocar en el sentimiento de continuidad. Hemos de señalar no obstante que las distintas alusiones a los enunciados ajenos por parte de Ágata y Luis confirma la dialogicidad, suponiendo siempre una respuesta, una actitud del hablante hacia el enunciado del otro: concordancia, desacuerdo, indignación, burla. Ágata y Luis nos dan un reflejo de la vida, de la intersubjetividad, del poder, de la miseria, de la libertad, de la esclavitud.

Otra imagen importante es la de San Bernardo. En "Octubre, Octubre" el autor aborda una cuestión fundamental: las relaciones entre la experiencia sexual y el conocimiento. A través de los mitos, en ocasiones nos dibuja el contorno de sus experiencias íntimas y el aura de crueldad y ternura que acompaña la experiencia del erotismo. La iconografía es otra forma de simbolizar la realidad por parte de los personajes:

Luis me detuvo ante el Ribalta: "La visión de San Bernardo" ¡Qué cosas me dijo!...Esa cara de éxtasis ¿eso es el éxtasis? ¿Qué raro, hay dolor; por lo menos agotamiento!...la cara de San Bernardo. No es sexo y sin embargo...Nosotros no llegamos, pero lo hay.<sup>802</sup>

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: éxtasis-sexo-dolor. La iconografía también servirá para expresar el sentimiento de Miguel respecto a Nerissa. Hay que señalar en el éxtasis lo que tiene en común con el arrobamiento sexual. Como dice Georges Bataille:<sup>803</sup> el vínculo de la vida a la muerte tiene múltiples aspectos. Este vínculo es sensible tanto en la experiencia sexual como en la mística.

La figura de San Sebastián le sirve para representar la muerte a través de la

---

<sup>800</sup> Ibidem, 247

<sup>801</sup> Ibidem, 249

<sup>802</sup> Ibidem 324

<sup>803</sup> G. Bataille, op. cit., pág. 316

violencia. La angustia, al parecer, conforma a la humanidad: no es la angustia sola, sino la angustia superada. La vida es en su esencia un exceso. Sin límite, agota sus fuerzas y sus recursos; sin límite, aniquila lo que creó. El juego de la angustia es siempre el mismo: la angustia mayor, la angustia hasta la muerte, es lo que los grandes hombres desean, para encontrar al fin, más allá de la muerte, y de la ruina, la superación de la angustia. Pero la superación de la angustia es posible con una condición: que la angustia esté a la altura de la sensibilidad que la convoca. Luis intentó suicidarse en el Sena, buscó la muerte, quiso superar la angustia. El concepto de "abismo" le sirve al autor para correlacionar el concepto de "infinito". Otras palabras que van adquiriendo importancia son las que hacen referencia a la violencia de la muerte:

...yo también fui apuñalado, también mi cuerpo un golpe contra el agua...<sup>804</sup>

Más importante que la palabra "apuñalado", por la cantidad de veces que aparece en el texto y por la relación que tiene con una imagen de San Sebastián, que es fundamental en la definición del personaje de Luis, son las palabras "dardo" y "saeta". Para Luis, que se siente San Sebastián, hasta los ojos de Ágata disparan saetas en ocasiones. Otras veces no serán sus ojos los que disparan saetas, sino sus palabras.

Los cristianos no conocieron jamás otro sacrificio que el simbólico. Hubo que encontrar el acuerdo con una exuberancia cuyo término es la profusión de la muerte, pero también fue necesario tener la fuerza para ello. Si no, la náusea vencía, reforzando el poder de los interdictos.

En todo el período barroco español, lo mismo en la esfera de la poesía que en las artes plásticas, reina la oposición entre el oro y la sombra, la llama y lo oscuro, la sangre y la noche. Estos elementos no simbolizan tanto la lucha entre la vida y la muerte como una pelea a muerte entre dos principios o fuerzas rivales: esta vida y la otra, el mundo de aquí y el mundo de allá, el cuerpo y el alma. El cuerpo tienta al alma, quiere quemarla con la pasión para que se precipite en el hoyo negro. A su vez, el alma castiga al cuerpo; lo castiga con el cuerpo porque quiere reducirlo a cenizas.

El horror al cuerpo en cierta manera indica una actitud de rechazo. En el barroco se castiga el cuerpo para mortificar la carne -uno de los tres enemigos del alma-. En el caso de Quevedo coexisten, combaten este mundo sin sentido y el mundo divino pleno de sentido. El cuerpo está quemado por Dios, y sus cenizas son el monumento a la omniscencia divina. En escritores eróticos como Sade, por el contrario, las torturas y agresión al cuerpo tienen como fin la expulsión del alma, la mortificación del alma. La profanación del cuerpo representa asimismo el ultraje a la naturaleza, una de las máximas ambiciones de Sade. En escritores barrocos el fuego purificador tiene como misión "desatar esta alma mía". En Sade, inversamente, *le fableau des passions* trata de desatar el cuerpo. Hay una exaltación del cuerpo. El cuerpo convertido en literatura.

En lo concerniente a la imagen de la Pietà hemos de decir que, si hay palabras que obsesionan al autor, también hay imágenes. Una de estas imágenes iconográficas es la Pietà. Las imágenes tienen como función la representación de conflictos síquicos. El arte transmite los misterios de la vida. Está relacionado con el sentir. La música es menos lógica. La obra de arte es un signo que comunica también la manera como está hecha. Luis tiene en los brazos el cuerpo desmayado de Ágata:

¡qué cuerpo en mis brazos!, admirables rodillas, su cabeza doliente, ojos entrecerrados, moño a medio

---

<sup>804</sup> J. L. Sampedro, op. cit., 1982, pág. 92



soltar, Cristo de una Pietá, ¿yo, la Madona?<sup>805</sup>

En la iconografía de la Pietá encuentra la imagen del amor y de la muerte. La acción erótica disuelve a los seres que se comprometen en ella y revela una continuidad, recordando la de las aguas tumultuosas. Lo sagrado, que se identifica con esa imagen religiosa, es justamente la continuidad del ser revelada a los que fijan su atención, en un rito solemne, en la muerte de un ser discontinuo. El erotismo abre a la muerte. La muerte abre a la negación de la duración individual.

Con las palabras el autor crea un mundo con unos personajes proyectados hacia su poder de representación; algunos hacen referencia al mundo del arte: Nefertiti, el escriba del Louvre, San Bernardo..., de una forma real y a la vez simbólica.

### **c. Ritual. Espacios rituales. Objetos. Los disfraces**

La historia amorosa de Ágata y Luis está hecha principalmente de juegos y mitos, ritos y fantasías. Sólo al final son atrapados por la realidad. Los ritos tienen un valor importante en la relación que establecen los personajes en "Octubre, Octubre". El lenguaje erótico, literario, es capaz de crear un universo propio y distinto del referente. Diríamos, con Octavio Paz, que el *erotismo es sexo y pasión, no en bruto sino transfigurado por la imaginación: rito y teatro.*<sup>806</sup>

Los ritos en sí mismos no liberan de nada, intentan calmar, suavizar la fuerza de la transgresión, pero no son catárticos. La cultura, los ritos, las instituciones, las relaciones sociales, las costumbres, son de algún modo formas simbólicas en las que el hombre encierra su experiencia para hacerla intercambiable.

En la esfera humana, la actividad sexual se destaca de la simplicidad animal. Es esencialmente una transgresión. No es, después del interdicto, el retorno a la libertad primera. La transgresión es el acto de la humanidad que la actividad laboriosa organiza. La misma transgresión está organizada. El erotismo es en conjunto una actividad organizada y en la medida en que está organizado, cambia a través del tiempo.

No debemos olvidar jamás que, fuera de los límites del cristianismo, el carácter religioso, el carácter sagrado del erotismo, pudo aparecer a plena luz, con el sentimiento sagrado dominando a la vergüenza. Los templos de la India abundan en figuraciones eróticas talladas en la piedra, en las que el erotismo se da por lo que es de una manera fundamental, por divino. Numerosos templos de la India nos recuerdan solemnemente la primariedad sexual oculta en el fondo de nuestro corazón.

La relación de Ágata y Luis se establece en distintos espacios: espacios rituales. Muchos de ellos son herméticos. La descripción de los espacios de una casa revela un arte de vivir: habitaciones más pequeñas e íntimas, escaleras, *halls*, la distribución de la luz. En la novela, cuando se hace referencia a la relación amorosa, al igual que sucede con la experiencia mística, los espacios se han ritualizado:

... este harem, tres recintos como en Topkapi, he consagrado este espacio de los ritos, la cripta es la mezquita, el estudio es el segundo patio, incluso con el tajo del verdugo, "la piedra de la advertencia" (la gümía colgada en el muro norte) su dormitorio, el serrallo con el baño, esa puerta decisiva como en Estambul, Bab-i-Sa'adet, Puerta de la Felicidad...<sup>807</sup>

---

<sup>805</sup> Ibidem, 92

<sup>806</sup> Octavio Paz, citado por A. M<sup>a</sup> Moix, Discurso erótico y Discurso transgresor, Tuero, Madrid, pág. 200

<sup>807</sup> J. L. Sampedro, op. cit., 1982, pág. 572

Hay un espacio para el amor. El cuerpo es el elemento esencial para esa ampliación de los propios límites. La actitud frente al cuerpo determina todo un sistema de espacios y toda una actitud hacia la temporalidad. La sexualidad es esencialmente nocturna. El espacio hace referencia a los deseos y necesidades de los personajes. Se convierte en lo que quieren. Es un lugar de nacimiento. El erotismo lleva implícito el sentimiento de muerte y nacimiento:

...vamos a nacer en nuestro Topkapi, en nuestra ermita del Amor Hermoso...<sup>808</sup>

El espacio de Noblejas 17 está literaturizado. Como en otros aspectos de la vida las cosas no son lo que son: la buhardilla de Ágata es Topkapi y la ermita de Nuestra Señora del Amor Hermoso. Reducen su mundo emocional a ese espacio, con lo cual éste se carga de múltiples significados:

"No necesitamos nada", le digo, "lo tenemos todo aquí, en este Topkapi, nuestra torre y convento, somos los ermitaños de Nuestra Señora del Amor Hermoso..."<sup>809</sup>

Existen enlaces que son particulares en determinado individuo, surgidos de una experiencia personal, que incluyen también sus vivencias afectivas. Los espacios del sexo han de ser sagrados. Esto sólo ocurre cuando se vive la sexualidad como algo sagrado:

...vivir los ritos consagrando este espacio, este Topkapi, nuestro verdadero mundo, sacralizado, esa puerta nos encierra en nosotros.<sup>810</sup>

Parece que en la intimidad las cosas son siempre distintas. De alguna manera la intimidad es un gran reducto de libertad. La libertad está ligada al estado emocional. El espacio contribuye a la libertad. El espacio a veces es libertad. El de la sexualidad, al estar relacionado con la intimidad, es siempre secreto, escondido, oculto a los ojos de los otros, asimilándose al concepto de intimidad e intensificando su dimensión:

Nuestra doble vida era una delicia. Novios formales en la calle y amores desafortunados en Topkapi.<sup>811</sup>

Otro espacio importante en la relación de Ágata y Luis será Aranjuez. El paisaje, Aranjuez, es una proyección de los sentimientos que tiene su eco próximo en el Romanticismo. El paisaje es una realidad subjetivizada. En tanto que el paisaje exterior se anima, el interior de los sentimientos se vuelve visible, toma consistencia.

Hay unos lugares clave en la novela: estos lugares son Madrid y Aranjuez. Todos los personajes hablarán de estos espacios. Son espacios mágicos y míticos, esencialmente vitales. Luis, cuando habla de los jardines de Aranjuez y en concreto de las Islas Americanas, dice:

...el corazón de ese mundo, lejos de todo, el jardín encerrado en sí mismo, hundiéndose bajo su propia hojarasca como Venecia en la laguna, espesor de hojas secas en sinuosos caminos, todo el invierno en olor a podredumbre, también a germinación futura...<sup>812</sup>

Los jardines de Aranjuez le hablan de sí mismo. Siempre las cosas nos hablan de

---

<sup>808</sup> Ibidem, 621

<sup>809</sup> Ibidem, 610

<sup>810</sup> Ibidem, 603

<sup>811</sup> Ibidem, 616

<sup>812</sup> Ibidem, 301

nosotros mismos. Somos nosotros quienes les damos voz. Hay momentos en que los personajes van a otro tiempo, todos los espacios desembocan en algo que ya no es espacio sino que es tiempo. Todo cuerpo humano es esculpido por el tiempo.

De Aranjuez nos habla esencialmente de los jardines, pero también nombra merenderos y hoteles: El Embarcadero, El Rana Verde, Hotel Pastor.

El autor hace que el personaje de Luis consiga que su sexo resucite en un lugar muy concreto, Aranjuez, sea también allí donde encuentra el quiosco que le lleva a creer con certeza en la reencarnación y que principia sus relaciones de violencia con Ágata. En el tema de la reencarnación hay dos temas relacionados con el amor-deseo: el sexo y la violencia. La historia de reencarnación que inventa Luis tiene su esquema básico en la relación que Miguel mantuvo con Nerissa:

...tomó posesión de mis manos, yo pobre pedestal de su estatura...mis manos anclada en su pie, salvadas y seguras...retorcí el pie sobre mis manos como para atornillarlas, lo levanto, "cálzame"..."<sup>813</sup>

Ágata, Luis, Miguel, van a Aranjuez de viaje. El viaje es la fidelidad del sedentario, que afirma en todas partes sus hábitos y sus raíces e intenta engañar con la movilidad en el espacio la erosión del tiempo, para repetir siempre las cosas y los gestos familiares: sentarse a la mesa, charlar, amar, dormir.

Otros espacios rituales en "Octubre, Octubre" son el piso de Doña Flora y el almacén de Mateo: la caverna. En los dos espacios se producen fuertes transformaciones. Los personajes de sus novelas a menudo se presentan en escenarios que no les son los habituales, de este modo los protagonistas se sienten exiliados y por lo tanto pueden ir hacia adelante. La fiesta de nochevieja la celebran en la caverna. Ágata describe así ese espacio:

!Ese almacén increíble, esa caverna en mi propia casa y yo sin enterarme! Vivo sobre un vacío. Peor, sobre un antro de misterio y operaciones turbias...Sangre había en el aire.<sup>814</sup>

La caverna, como espacio, se presenta junto con dos acontecimientos, la historia del monstruito y la de tío Conrado. La caverna es como un útero que, a la manera del mito platónico, les encara de nuevo con la verdad primera. En la caverna surge la nueva vida para Ágata. Allí se decide su nuevo nombre que significa un cambio personal. Ágata establece una relación de la caverna con la catacumba.

¿...cómo no quedarnos los ocho en la caverna? Para el fuego; las llamaradas del alcohol...Apoteosis del misterio en la catacumba.<sup>815</sup>

Otra caverna es el piso de Doña Flora. Luis da mucha fuerza al espacio, al igual que el novelista Miguel. El piso de Doña Flora es el responsable de una serie de acontecimientos. La magia de ese espacio los provoca. Será el espacio definitivo del encuentro real entre Ágata y Luis. Allí descubrirán la verdadera autenticidad de su mundo interior:

este antro mágico por fuerza era una trampa, cómo ha sido posible, ¿qué le hice yo a Flora?...¿fue porque profanamos su lecho?...no haber venido nunca...los peines, las cajitas y los untes y los postizos de Flora, riéndose a carcajadas, ¿por qué vinimos?, la caverna de la bruja, los poderes maléficos.<sup>816</sup>

---

<sup>813</sup> Ibidem, 303

<sup>814</sup> Ibidem, 203

<sup>815</sup> Ibidem, 207

<sup>816</sup> Ibidem, 612

Este sentimiento de vergüenza indica que la prohibición no ha sido olvidada. Se vive la situación de transgresión sabiendo que hay una prohibición. El carácter de transgresión, el carácter de pecado.

La noche real es un momento preferente de la novela. Los románticos alemanes pusieron lo emocional y lo nocturno frente a lo conceptual y lo diurno. Hay una revalorización del arte como posibilidad cognoscitiva, como pariente de la aprehensión mitológica del hombre arcaico. Este movimiento ha reivindicado al yo concreto ante las alienaciones de la lógica y de la ciencia. Hay una preferencia a lo largo de la novela por las escenas nocturnas; ello hace que la luna adquiera un gran protagonismo. Los personajes se ven en ella y la luna es lo que ellos son. O como se sienten en relación con los otros:

¡Durísima luna! Luminoso hielo en su alta lejanía,..."Él", así nació en los comienzos sumerios de nuestro mundo el dios lunar Sin, esa luna cortante, de ningún modo romántica, con la dureza de todas las madres, al dar vida ya rechazan, expelen violentamente, a gritos, dejandonos para siempre desprotegidos, fuera de la cueva húmeda y caliente...<sup>817</sup>

Entre los objetos rituales están la gumía, la faca y la fusta. Los tres objetos están relacionados con la violencia. La violencia es un modo de superar lo prohibido con uno mismo y con los otros. En todo tiempo, como en todo lugar, en la medida 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. El interdicto que se opone en nosotros a la libertad sexual es general, universal. No hay interdicto que no pueda ser transgredido. A menudo la transgresión es admitida, a menudo incluso es prescrita, pero los interdictos, sobre los que descansa el mundo de la razón, no son sin embargo racionales. Se comprueba pues, ya desde el principio, que los interdictos respondieron a la necesidad de rechazar la violencia del curso habitual de las cosas. La violencia en la novela la ponen en el cuchillo.

Hay en Ágata y Luis una necesidad de la violencia como expresión de sexualidad, a través de una realidad presente y a través de la historia. El erotismo significa una disolución de las formas constituidas, pone al ser en cuestión en cierto modo involuntariamente, le trastorna, desordena. Al querer romper con la discontinuidad se dirige a la continuidad. Ágata contempla las relaciones sexuales llenas de violencia de Tere y Mateo y recuerda unos frescos de Pompeya con el tema de la flagelación. Ello le hace sentir el deseo de flagelar o ser violada como único medio de ser, de romper el sentimiento de discontinuidad en el que se halla presa.

La violencia que ella ha vivido desde siempre es lo único que le hace conmover y le hace sentir deseos de ser agresiva y violada. La violencia no sólo la encuentra en objetos, sino que también la personifica en animales. Ágata fantasea y cree ver en el gato a Luis:

"¡Qué susto, en la ventana este gato repentino!  
Tan negro,tan fosforescente su piel.Su mirada me taladra...De pronto la absurda idea. Luis velludo.  
Viene a violarme. Pero ya ha desaparecido."<sup>818</sup>

La única forma de comunicación es la violación. De algún modo parece que lo sagrado, para abarcarlo, poseerlo, sólo se puede violar. No hay otra forma de acceder. Ello significa que el hombre se ha mitificado, es un dios, inaccesible como el mismo personaje que lo deifica. A través de la violencia se humanizarán y pondrán en evidencia sus partes destructivas, sus deseos de destrucción del otro:

---

<sup>817</sup> Ibidem, 209

<sup>818</sup> Ibidem, 474

A noche dispuesta a todo. Aceptando que me violase con tal de que rompiera mi corteza. Mi coraza de Pucelle.<sup>819</sup>

La gumiá, a lo largo de la novela, va adquiriendo distintos significados. Objeto de identificación con el padre, participa de los sentimientos que Ágata siente hacia él: sentimientos de amor y odio. Si en un momento es símbolo del engaño del padre hacia ella, más tarde es medio de liberación:

Fue la vista de la gumiá. De algo había de servir mi única herencia paterna. La falsa gumiá contra el falso sexo...La punta del acero se clavó en el panty. Lo rasgó...Emergió su vello por la hendidura. Agarré un mechón y lo corté con la gumiá. Como Dalila a Sansón. Pero no se trata de quitarle la fuerza. Al contrario. Ahora se estará descorriendo más el punto. Surgirá su sexo libre. Eso es lo que quiero.<sup>820</sup>

La gumiá es un regalo de su padre. Este hecho es significativo para constatar la necesidad fundamental del arraigo en los personajes y para afirmar la fraternidad contra el incesto. Los personajes tienen a menudo un sentimiento de desarraigo. Freud consideró la fijación en la madre como el problema decisivo al desarrollo humano. Hay una tendencia incestuosa inherente a la naturaleza humana. Los personajes principales manifiestan una profundidad e intensidad del vínculo afectivo irracional con la madre, un gran deseo de volver a su órbita. Hay una gran nostalgia por el amor de la madre.

La salud mental se caracteriza por la capacidad de amar y de crear por la liberación de los vínculos incestuosos con el clan y el suelo, por un sentimiento de identidad basado en el sentimiento de sí mismo como sujeto y agente de las propias capacidades y por la captación de la realidad interior y exterior a nosotros, es decir, por el desarrollo de la objetividad y la razón. Miguel nos explica en "Octubre, Octubre" el camino que ha seguido para adquirir su identidad personal y cómo se ha desvinculado de los lazos incestuosos con el clan. Ágata describe así la gumiá, regalo del padre:

Me vuelvo hacia la gumiá, dominando la pared. Imagen de mi luna, su arco de ébano y plata.<sup>821</sup>

Así pues, la gumiá se convierte en una buena herencia, necesaria para Ágata, paso de liberación. La utiliza para liberar a Luis y en definitiva para liberarse a sí misma. Cabría señalar que el autor sitúa la liberación en el marco de la violencia. El campo del erotismo es el campo de la violencia, el campo de la violación. La violación cometida no es de naturaleza tal que suprima la posibilidad y el sentido de la emoción opuesta: es incluso su justificación y su origen. La gumiá es un medio para la violencia. Cuando Ágata rechaza al padre porque descubre que no es lo que imaginaba, rechaza también aquello que le simboliza, la gumiá. Sabe que la gumiá no es sagrada, pero sí que su acero es mortal. Ágata y Luis deben el resultado de su propia identidad a las versiones brindadas desde diferentes ángulos por quienes les vieron de tal o cual manera y les devolvieron esa imagen reflejada en su mente:

Mi violencia al estrellarla contra el suelo. Un golpe como para atravesar los pisos, hundirla en los abismos. Pero ahí quedó, intacta, sarcástica. Sólo la piedra verde del pomo se había desprendido. Esmeralda tan falsa como él: culo de botella.<sup>822</sup>

---

<sup>819</sup> Ibidem,501

<sup>820</sup> Ibidem, 545

<sup>821</sup> Ibidem, 242

<sup>822</sup> Ibidem,404

En contraste con la gumiá y con una estructura paralela está "la faca" que posee Flora, personaje que nada tiene que ver en lo que se refiere a la estructura de personalidad con Ágata. Flora es la mujer vital. Si la gumiá pertenece a una mujer, aquí la faca también pertenece a una mujer y es para un hombre que es todo lo contrario de Luis: Paco. Es un regalo para después del amor. La faca es aquí un instrumento que da vida, como si la faca cortase el cordón umbilical:

-Esa faca! ¿La de mi abuelo!...!Sáquela de ahí, déjemela ver!...-Tuya es. Paco siente los ojos húmedos...Y a la vez un poder. Como si acabara de nacerle en el corazón una torre inexpugnable, en lo alto de un risco: la fuerza de su vida. Abraza a Flora y la besa...<sup>823</sup>

Y aunque la gumiá es un objeto agresivo, aquí la agresividad tiene un significado distinto: es fuente de vida, fuerza que impulsa y no destruye. Es posible que la diferencia fundamental de esos dos objetos esté también en la historia de esos objetos, en su vinculación con historias en las que predomina fuertemente la máscara o la verdad. Para Paco la violencia es algo natural, que surge espontáneamente. La historia familiar de Paco es opuesta a la de Ágata, de ahí que el significado de los objetos sea también distinto:

¡El padre de Curro! Uno de los anarquistas que, en 1936, se escondieron en el Villo...el padre de Curro fue uno de los fusilados. Entonces la madre se refugió con el niño en el chozo del abuelo...<sup>824</sup>

A lo largo del texto hay una presencia constante de violencia que aparece de distintas formas. La provocación es importante en "Octubre, Octubre". Junto con la gumiá está la fusta, el instrumento de poder de Ágata sobre Luis y el que hace posible que éste responda sexualmente:

...me costó tres fustazos en cada mano, mi erección fue súbita...¡qué esperanza grandiosa!...<sup>825</sup>

Puede ser violento y maravilloso abrir los ojos y enfrentarse con "lo que sucede", "con lo que es". Y no sabrían "lo que sucede", si no supiesen nada del placer extremo, si no supiesen nada del extremo dolor. La violencia, que de por sí no es cruel, es, en la transgresión, el acto de un ser que la "organiza". La crueldad es una de las formas de la violencia organizada:

Ágata provocaba mi potencia con la fusta, pericia de su mano zurda..."te lo advertí, seré Solimán, tú nunca gozaste a Solimán, tampoco a mí, ¡da gracias a que yo no te posea!, podría con el mango de la fusta"<sup>826</sup>

A Luis la fusta le recuerda sus días en la escuela, la violencia que se ejercía. Hay un aprendizaje de la violencia que consiste tanto en ejercerla como en recibirla. Luis parece que desde niño ha aprendido a recibirla y de algún modo parece que en ella encuentra una reacción vital que no conseguiría de otro modo:

"extiende la mano", así era en el colegio, renazco en el nuevo nido, cae la fusta en mi palma, descarga la violencia de su brazo, ¡cómo muerde esa lengua, cómo corta!, he sofocado un grito, "la otra" ordena, la tiendo mientras abro y cierro la mano dolorida, cae otra vez la fusta, mis dos palmas ardiendo, un

---

<sup>823</sup> Ibidem, 559

<sup>824</sup> Ibidem, 557

<sup>825</sup> Ibidem, 573

<sup>826</sup> Ibidem, 573

corrosivo ácido, un clavo las traspasa, crucificado.<sup>827</sup>

La fusta para Ágata es principalmente instrumento de poder, expresión de su fuerza. Hay que señalar que las dificultades de Ágata y Luis por establecer unas relaciones sexuales a lo largo de la novela son las mismas dificultades que han tenido en su vida para establecer cualquier tipo de relación:

Es mi cetro sí, pero había de ser mi varita mágica para soliviantarle...Le guío yo. Las riendas en mis manos. Mantenerle en tensión, como yo misma. Señalo con la fusta y no necesito hablar..Basta señalar con la fusta.<sup>828</sup>

A menudo la transgresión de la prohibición no está ella misma menos sujeta a reglas que la prohibición misma. El horror refuerza la fascinación. El peligro paraliza, pero, menos fuerte, puede excitar el deseo. No se llega al éxtasis más que en la perspectiva de lo que nos aniquila. Que la sexualidad o la muerte estén en cuestión, es siempre a la violencia a lo que se apunta, es la violencia lo que asusta, pero que fascina. Nunca, en efecto, los hombres opusieron a la violencia un "no" definitivo.

Si no le hace saltar mi cuerpo saltará con la fusta. Veo muy bien que le fascina. La respeta como a una pantera. Y ya no me basta el esclavo pasivo. Ardo demasiado. Me estoy quemando.<sup>829</sup>

Conforme los personajes irán evolucionando, los objetos también irán cambiando de significado. Esta movilidad en el significado de los objetos hace que la novela se sienta tremendamente viva, proyectiva, dialéctica.

Los personajes muestran sus múltiples conocimientos sobre el tema de las relaciones sado-masoquistas. Pero esto no hace que nos resulte chocante oírlos en según qué situaciones. Parece que los conocimientos superen la realidad, y de alguna forma la achiquen. Por otra parte el novelista nos da muchos datos sobre varios aspectos, lo cual amplía nuestros saberes y a la vez nos dice que lo que ocurre es normal, que ha sucedido a otros y que incluso tiene un nombre:

- Lo que me asombra es tu cambio. No necesitas la fusta.
- Como Sacher-Masoch
- ¿Sí? Yo creí que al contrario. Que la necesitaba.
- Al principio sí, con la "Venus de las pieles" incluso también con la nueva Wanda que la sucedió, Aurora Rumelin...Pero no suele contarse el final: cuando hubo realizado ya sus fantasías sexuales éstas dejaron de excitarle...
- Cuando Kraft-Ebbing utilizó el apellido de Masoch para dar nombre a esa desviación sexual, el escritor se indignó mucho ¿Sabes cuáles fueron sus últimas palabras en el lecho de muerte?: "Amadme mucho."<sup>830</sup>

Creo que hay que hacer esta consideración, importante sobre **Octubre, Octubre**: la obra está llena de una decidida intencionalidad moral, *a contrario sensu*, por supuesto, del canon moral. Una muestra de ello es la cita anterior en la que el final edificante da sentido, salva toda una vida. Hay dos cosas que el hombre no debe permitir, la primera amenazar, la segunda dejarse amenazar.

Entre los objetos que forman parte del ritual amoroso están los pendientes. La

---

<sup>827</sup> Ibidem, 500

<sup>828</sup> Ibidem, 542

<sup>829</sup> Ibidem, 542

<sup>830</sup> Ibidem, 611

violencia como huella que indica pertenencia aparece también y de distinta forma en las relaciones entre Ágata y Luis. Ágata señala a Luis con los pendientes que éste le ha regalado. Los pendientes son un adorno femenino y en algún caso también masculino, sobre todo en ciertas culturas. Puede indicar sumisión femenina; aquí es agresividad respecto al hombre y deseos de someter al hombre.

...sentí sus dedos en mi cabeza, eran garras, uñas, sentí el metal en mi oreja, el frío del metal, la presión de sus dedos encima, cruelmente crispados por el pendiente, gemí, se le alegró la voz, "para que aprendas, duele, ¿eh? y ahora vete al espejo y mírate la marca"...brotó sangre al retirar sus dedos...<sup>831</sup>

La violencia siempre es más conflictiva que la sexualidad. Hay más tabú y es más destructiva. Puede tener una relación directa con la muerte. Por ello la violencia siempre se controla, se sublima y se transforma. A veces verbalizar la violencia, gritarla, significa en realidad banalizarla, exorcizarla, desactivarla, pero a veces todo es más complejo y detrás de los gritos hay un malestar profundo. Toda conducta violenta, cualquiera que sea su manera de operar, no es más que el síntoma de un profundo trastorno en la mente, intelecto, afecto, piel y entrañas del individuo.

Las drogas y en concreto el LSD-25 forman parte del ritual. La prohibición no significa por fuerza la abstención, sino la práctica en forma de transgresión. Ni la caza, ni la actividad sexual pudieron ser vedadas de hecho. El interdicto no puede suprimir las actividades que necesita la vida, pero puede darles el sentido de la transgresión religiosa. Los somete a límites, regula sus formas. Puede imponer una expiación al que se hace "culpable" de ello.

Luis experimenta con la droga. Con la droga, el cuerpo, abandonado de nuevo, encuentra el calor en otro cuerpo; toda la novela es una búsqueda del otro y la lucha consigo mismo por desbloquearse y encontrar al otro. Tanto Luis como Ágata vuelven de nuevo a la infancia, y a través de la regresión que consiguen, unas veces a través del recuerdo y de la droga, confiesan que aquella pérdida y aquella necesidad "del otro" son un elemento fundamental para la expansión del ser:

Por ese retorno a la infancia es por lo que usan el LSD-25 los psiquiatras. Nos vuelven a nuestro cuerpo de los cinco años, reviviéndose aquellas experiencias actuales. El rechazo del niño, como a Luís. El falso cariño del padre, como a mí. Nuestra patética soledad. Entonces el médico, a la salida del trance, consigue hacer ver al paciente que sus sentimientos antisociales son justos, naturales, lícitos.<sup>832</sup>

Ágata también manifiesta que se siente nueva, distinta, después de sentir el dolor e imaginar a Luis muerto a causa de la droga; el problema en ella se planteó cara a la muerte, que precipita aparentemente al ser discontinuo en la continuidad del ser. Ella fue quien le obligó a tomar la droga para hacer realidad una de sus fantasías: la del prisionero azteca:

Por suerte, de la droga salí renacida. Emergí diferente: ha sido mi reencarnación. Yo también como Luís. Como acero tras el temple. Ágata, pero de verdad. No sólo bautizada.<sup>833</sup>

Asimismo, el amor no es el deseo de perder, sino el de vivir en el temor de su posible pérdida, al mantener el ser amado al amante al borde del desfallecimiento: sólo a este precio podemos sentir ante el ser amado la violencia del arrebato.

Se puede hablar del carácter lúdico del comportamiento sádico. Hay un carácter de

---

<sup>831</sup> Ibidem, 247

<sup>832</sup> Ibidem, 581

<sup>833</sup> Ibidem, 579



juego que el comportamiento sádico parece poseer: no tomar en serio la agresión que verifica. De aquí que el sádico se ponga un límite en su agresión al objeto sexual y muy pocas veces culmine con la destrucción total del objeto. Muchas de las fantasías sexuales que están presentes en las relaciones de Ágata y Luis tienen ingredientes sado- masoquistas. Se acercan de algún modo a la muerte. Hay un deseo de destrucción:

-...Pero yo renací antes. Volviéndome primero niña. Aquel domingo. Con la droga.<sup>834</sup>

La experiencia con la droga no es espontánea, sino la búsqueda de una espontaneidad. En la sexualidad y en la muerte hay un deseo de inmortalidad; lo que entra en juego es el cuidado por asegurar la sobrevivencia en la discontinuidad.

Los disfraces formarán también parte del rito. Los personajes están descritos físicamente y en relación con sus problemas. A menudo refuerzan su imagen o la esconden por medio de la iconografía y del disfraz. Disfraces para la fiesta, para Carnaval. Hay que señalar que a lo largo de la novela Ágata se disfraza varias veces. La importancia del disfraz se relaciona con el motivo del doble. La sociedad humana no es solamente el mundo del trabajo. Simultánea o sucesivamente, el mundo "profano" y el mundo "sagrado" lo componen, son sus dos formas complementarias. El mundo "profano" es el de los interdictos. El mundo "sagrado" se abre a transgresiones limitadas. Es el mundo de la fiesta, de los soberanos y de los dioses. Mientras dura el carnaval, como nos recuerda M. Baytin<sup>835</sup>, se borra el interdicto. Lo grotesco, como dilapación de lo sublime vuelto del revés, apela a la transgresión:

Si no hubiese mirado al espejo la hubiera justificado, ¡ah estoy segura! Pero contemplé la realidad, el disfraz grotesco...<sup>836</sup>

Se trata de marcar con la vergüenza que el interdicto no ha sido olvidado, que la superación tiene lugar, a pesar del interdicto. En el comienzo de la novela y también al final aparece el disfraz. La idea de disfraz se nos presenta a menudo y de diferentes maneras. Los disfraces sirven para romper con lo cotidiano, para esconderse, para descubrir los sentimientos más íntimos, para descubrir la propia sexualidad:

"Me estás disfrazando, Lina." "Sí, pero de lo que eres. Hasta ahora te disfrazaste de lo que no eras" Sentí esa gran verdad y me abandoné a mis treinta años.<sup>837</sup>

La frivolidad suele estar presente en la mayoría de los asuntos humanos. Curiosamente, en las relaciones de Ágata y Luis, la frivolidad apenas aparece, cualquier cosa parece ser trascendental hasta el acto de disfrazarse. El sentimiento y deseo de ser lo que uno es, idea clave en la novela, se refuerza con el disfraz a veces, otras sirve para esconder la propia identidad. Dice Ágata:

Yo me vestiría de amazona, con unas botas y una fusta. Pero aún no lo he dicho cuando se me anticipa Guillermo: "¡Ágata, de verdugo!" declara tajante..., Flora interviene: ella tiene mi verdadero disfraz, y me lo va a prestar ahora mismo...y anuncia campanuda:"¡El caballero d'Artagnan, mosquetero de Su Majestad!"<sup>838</sup>

---

<sup>834</sup> Ibidem 583

<sup>835</sup> M. Bajtin, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Alianza, Madrid 1990 3ª reimp.

<sup>836</sup> J. L. Sampedro, op. cit. 1982, pág. 69

<sup>837</sup> Ibidem, 179

<sup>838</sup> Ibidem, 330

Amazona, verdugo y caballero d'Artagnan se siente Ágata. Distintos matices de un tipo de personalidad que es gracias al poder que tiene sobre los demás. Castiga y salva a los otros. De alguna manera cree que el destino de los otros está en sus manos, seguramente para olvidar el suyo. Seguridad que se adquiere con el disfraz, el cual refuerza aquello que se es para no ser. Una máscara que le protege de su debilidad y que no está dispuesta a aceptar. Vivir en la imagen de la seguridad es una coraza. Las máscaras protegen su debilidad no reconocida y ponen de manifiesto la pluralidad del yo, de que el yo es cambiante, de que somos el mismo y somos otros a un mismo tiempo:

Debe pensar que por fin "conquistó" a Luís. Me preocupo por él, pero el triunfo se me sube a la cabeza. Me siento yo misma, en mi propia piel, segura como nunca.<sup>839</sup>

El disfraz se relaciona con el Carnaval. El mundo bajo el eros se puede poner en relación con el carnaval como momento de ruptura de la norma. Pero también cabe la posibilidad de alejar con el carnaval el mundo descrito del ambiente del emisor y del destinatario, efectuando una operación de distanciamiento que hace menos violenta la transgresión. Desde la antigüedad el carnaval, que es una experiencia fundamentalmente colectiva, es el momento de la risa, de la transgresión, de la sátira y de la parodia, de la exaltación, en resumidas cuentas del "mundo al revés", con la consiguiente contestación de las relaciones jerárquicas y de los valores ideológicos establecidos. El carnaval le permite al novelista calar en los estratos más profundos del hombre y las relaciones humanas.

En carnaval y en otras ocasiones los personajes utilizan el disfraz para romper con esa individualidad a la vez que la quieren reforzar. Ágata no sólo utiliza el disfraz para reforzar su máscara sino también la de los demás, utiliza el disfraz con Luis. Le viste de mujer:

lo ridículo no es el delantal, sino llevarlo con pantalones: la incongruencia masculina y femenina...En el armario hay unos pantis rojos, nuevos, para tí. Vete al baño y pónelos.<sup>840</sup>

El disfraz es un elemento que se busca, que se utiliza para ir más allá de uno mismo y a la vez encontrarse a sí mismo. Luis en varias ocasiones se disfraza de mujer ya que, de alguna manera, quiere encontrar su identidad femenina a través de la disfunción de la vestimenta. En **La sonrisa etrusca**, años más tarde, el autor de nuevo nos habla del componente femenino en el hombre, pero la técnica que utiliza es distinta. Ya no recurre al disfraz:

...el jersey y los pantis,...no se esperaba la sorpresa, cuando abrí miró mi pecho estupefacta, dos prominencias gemelas, llevaba debajo del sostén de Ágata,aquel alambrado que me había concedido...no alegué mi androginia.<sup>841</sup>

Además de los modelos familiares no hay que olvidar que hay unos modelos sociales, culturales, que ejercen una gran influencia sobre el comportamiento masculino y femenino. En relación con los pies hay dos objetos que aparecen a lo largo de la novela y que tienen importancia de fetiches para Luis: los zapatos y las medias. En Sevilla, con Carmela, Luís nos dice:

me acababa de quitar las medias de red, las contemplé en mi mano luego, colgaban como un gallardete,

---

<sup>839</sup> Ibidem, 330

<sup>840</sup> Ibidem 378

<sup>841</sup> Ibidem, 573

bandera de mi destrucción, standarte de mis buhos, prenda de obediencia a mi Ágata...<sup>842</sup>

Delante de Ágata, Luis de nuevo aparecerá con medias, pues no en vano éstas son un disfraz de su obediencia y esclavitud. Al comienzo sus piernas llevaban los pantis negros que ella quería ponerle, pero más tarde Luis los trueca por otros que se pone él mismo y que significan sumisión. Mientras lleva las medias y se ve sin sexo se pregunta:

...me estoy viendo sin sexo,...¿qué pantis invisibles han pesado en mi vida?, ¿por qué nací pasivo o me crearon?<sup>843</sup>

Los personajes no pueden representar angustias metafísicas en estado de puras ideas, sino que lo hacen encarnándolas: son esencialmente misteriosos, se mueven a impulsos imprevisibles. Las obsesiones metafísicas se convierten así en problemas psicológicos. Los personajes actúan y sólo sabemos de ellos lo que ellos mismos nos dicen, o lo que hacen y piensan. De modo que si nos colocamos en su yo podemos descender hasta el fondo de su conciencia. Su deseo sexual sólo aparece cuando el otro está encerrado, como una necesidad de sentirse salvado y de salvar:

Encerrado, prisionero de cintura para abajo. Inofensivo al sexo, como si yo lo tuviera en el puño. Como un halcón cautivo. Cegado por la caperuza que le impongo. Y sólo yo puedo librarle, dejarle volar, hincar el pico y las garras.<sup>844</sup>

Toda la actuación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado, que es en estado normal un participante en el juego. La acción decisiva es aceptar el desnudo. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela la busca de una continuidad posible del ser más allá del replegamiento sobre sí:

"¡Esos pantis!...El sexo represado. Los genitales. Vistos y no vistos. Están y no están. Con bozal, con mordaza. Para cuando yo quiera. Si quiero. ¿Por qué no he de querer?"<sup>845</sup>

Las medias formarán parte del rito de las ceremonias que Luis y Ágata se inventan para vivir la sexualidad. Esos pantis cambiarán incluso de color según el día. Cómo las casullas del sacerdote en los tiempos litúrgicos. Un color para cada ceremonia. Rojo para el sacrificio, negro el servicio, morado penitencia:

¿sexo? el del eunuco, anulado bajo los pantis, rojos hoy de color cruento, lisa entrepierna, sólo protuberancia.<sup>846</sup>

El paso del estado normal al del deseo erótico supone en los personajes la disolución relativa del ser constituido en el orden discontinuo. Si Ágata y Luis se empeñan en alcanzar su identidad es porque de alguna forma quieren alcanzar la continuidad y no la alcanzarán mientras no lleguen con hondura al sentimiento de discontinuidad. También podríamos decir que acercarse al sentimiento de continuidad a través del erotismo es una forma de sentir en profundidad la discontinuidad del ser, la propia identidad. Sólo cuando se acepta la realidad,

---

<sup>842</sup> Ibidem, 468

<sup>843</sup> Ibidem, 501

<sup>844</sup> Ibidem, 502

<sup>845</sup> Ibidem, 503

<sup>846</sup> Ibidem, 527

cuando ésta no hace daño, podemos, pueden los personajes, quitarse las máscaras y disfraces y los decorados. No es preciso esconderse ni esconder nada para vivir:

-¿Te das cuenta de cómo hemos cambiado? Ya no necesitamos disfraces ni decorados.<sup>847</sup>

En lo concerniente a la comida hay que señalar la dependencia que en la novela se establece con el "topos" urbano de toda una serie de restaurantes y bares madrileños. Su función indica un tipo de ciudad y una forma de vivir los personajes; también es una forma de crear verosimilitud, hacer que los personajes sean más de carne y hueso, pues esos restaurantes son espacios que otorgan identidad específica al acto de comer. La comida, a lo largo de la novela, tiene un espacio latente y manifiesto. Es importante señalarlo ya que hasta ahora pocas veces ha sido una preocupación masculina, a no ser que los novelistas hayan hecho del hambre un tema principal de la novela. La acción de comer aparece diferentes veces en la novela. Incluso de una forma erótica:

...hube de comer en su mano un caramelo, sabía más dulce aún...<sup>848</sup>

El acto de comer o beber en **Octubre, Octubre**, además de ser un elemento que persigue la verosimilitud de los personajes y de la realidad que los envuelve, es ante todo memoria, más que necesidad vital. En Aranjuez, espacio importantísimo en la vida del autor y que él sitúa en medio de la novela, Ágata, Luis, Guillermo y Lina comen. Las palabras de Luis son testimonio del valor de la comida y en definitiva de significado en el acontecer de la novela:

Guillermo nos ofreció su manjar de dioses, nos sentimos lotófagos, pero yo al contrario, lo comí para recordar, unas nuececillas desconocidas, tamaño de aceitunas, pero dura cáscara, pacanas o apacanas, nueces americanas, de árboles altísimos, un poquito amargas, "como la sabiduría" comentó Lina.<sup>849</sup>

Todos sabemos que el árbol del loto producía el olvido. En la **Odisea** se nos cuenta:

...se encontraron con los Lotófagos que no maquinaron ningún mal para nuestros compañeros, sino que les dieron a comer loto, y el que comía de ese fruto, dulce como la miel, ya no quería traernos noticia de nada, ni regresar, y lo que deseaba era quedarse allí con los Lotófagos, comiendo loto y olvidados de su regreso. Pero yo, aunque lloraban, los conduje por fuerza a las cóncavas naves y los até bajo los bancos. Entonces mandé que los demás leales compañeros se apresuraran a embarcar en las veloces naves, no fuera que alguno comiera del loto y se olvidase del regreso."<sup>850</sup>

La comida aparece en la obra como memoria, como afirmación matérica del propio ser, como posibilidad de encuentro con uno mismo y con los otros. La memoria contra el olvido. Las consecuencias del olvido nos las cuenta el propio Ulises: ya no es posible continuar el viaje.

Muchos de los encuentros de Luis con otros personajes de la novela suceden en los bares. Él tiene habitación propia, pero no casa propia, de ahí que el novelista tenga que situarlo en la calle. Y de esta manera el autor redondea la imagen y el ambiente de Madrid en un momento histórico determinado:

...le propongo comer juntos, salimos, vamos hacia la plaza Mayor, nos detenemos en un bar,"tomar el

---

<sup>847</sup> Ibidem, 609

<sup>848</sup> Ibidem, 300

<sup>849</sup> Ibidem, 301

<sup>850</sup> Odisea, XVII, 226.

aperitivo", como allí, casualmente hay una botella de anís Machaquito,"es la primera que veo" comenta, brindamos con los vasos altos, llenos de opalina "palomita" donde flota el hielo, alguien pone un disco y suena la voz de quizás Juanita Reina...<sup>851</sup>

Habitualmente el autor no sólo nos cuenta lo que toman los personajes, sino que también perfila el ambiente, la música que les acompaña. No acostumbra a hablar de otros personajes que comparten ese espacio; parece que el acto de la comida o bebida aunque sea en un espacio público conserva para los personajes un carácter íntimo y privado.

Un espacio real en la novela es Sevilla. Esta ciudad marcará un cambio importante en su vida. Nada será igual después de este viaje. Sevilla es vista en parte desde el trayecto de un paso en la procesión de Semana Santa. Un paso que podía atascarse en las revueltas de las callejuelas, en el arco del Olvido o la famosa reja saliente de la Costanilla de las Jaranas.

En todos los espacios, o en casi todos, el autor nos habla de comida. Es un elemento más, primordial, que define la geografía, "el topos" del viaje, suscribiéndose en el goce del instante y sellando el espacio de la memoria:

...me asombro ahora de que casi no he comido, he vivido del aire, a veces unas panzadas, la noche que fuimos al cine, aquí al lado, al aire libre, a base de pescadito frito...<sup>852</sup>

Dicen que los viejos navegantes acostumbraron a distinguir los pueblos, cuyas costas alcanzaban, no sólo por el color de la piel, por su forma de guerrear o por sus ritos, sino también por los alimentos que comían.

Hemos de añadir que, casi siempre, Luis expone su amplio conocimiento intelectual de las cosas. La comida se inscribe en ese conocimiento que, en sí mismo y en su significación estética, excede la simple dimensión fisiológica para constituirse en excedente moral y fuente de saber.

¡qué jamón!, lo partimos con una navaja campera que sacó del cajón de la mesilla,...sacó vino también del armario...¡que bienestar al comer!, en chino se expresa la felicidad con los caracteres "estómago" y "repleto"...<sup>853</sup>

#### **d. Las Fantasías**

El erotismo es exclusivamente humano: es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres. En todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo. El orden novelístico, al igual que el erótico, es el mundo de los deseos, de los sueños e ilusiones, de la realidad que no fue o no pudo ser.

Cuando las experiencias son muchas y puntuales, uno se puede preguntar qué son estas experiencias y qué dejan en nuestra conciencia; es posible que muy poco, lo más superficial, las primeras sensaciones. Para que una experiencia llegue al fondo de la conciencia es preciso el tiempo. Las experiencias se van trabando con los días. Los sentimientos van adquiriendo dimensiones más amplias y es preciso ver la amplitud que la experiencia tiene en uno mismo. Se acerca al infinito.

Las fantasías no son experiencia, tienen un cierto nivel de realidad, parten de sueños o deseos de uno mismo. Siempre que el personaje sabe de donde nace ese deseo tiene una

---

<sup>851</sup> Ibidem, 355

<sup>852</sup> Ibidem, 466

<sup>853</sup> Ibidem, 467

realidad. Si se desconoce la naturaleza del deseo no hay nada sólido, sólo son sensaciones y emociones a un cierto nivel.

Las fantasías sexuales son uno de los elementos claves en la relación de Ágata y Luis que les permite de alguna manera acercarse el uno al otro. Parece que no pueden acercarse a la realidad de otro modo. La carne es en ellos ese exceso que se opone a la ley de la decencia. La carne es el enemigo nato de aquéllos a quienes atormenta el interdicto cristiano, pero siempre existe un interdicto vago y global, que se opone, bajo formas que dependen de los tiempos y los lugares, a la libertad sexual. "La carne" es la expresión de un retorno de esa libertad amenazadora. Las fantasías se pueden ver como un modo de enriquecer la vida, la realidad "prosaica": las fantasías son expresión de libertad y están muy ligadas a la pasión. Las fantasías que en la adolescencia tuvo Luis se cumplen en la relación que se establece entre Ágata y él:

-¿Sabes que existe la locura de dos?, la folie à deux la llaman, la de dos personas muy compenetradas, imaginan las mismas fantasías. Pienso al escucharle cuales van a ser las de hoy...Ayer fue Topkapi al pie de la letra. Sus personajes. Luís fue mi Silihdar, el portador del sable de Osmán. Acompaña al sultán inmediatamente tras él. Sólo que Luís portaba la fusta. Convertida en mero símbolo, como el sable otomano...Después de portasable Luís se convierte en odalisca, favorita de la noche. Le admito en mi lecho; yo Solimán. Ha de entrar por los pies de la cama, conforme a la etiqueta del harem. Le excita ese papel...<sup>854</sup>

En **Octubre, Octubre** Ágata y Luis desean la continuidad a través del erotismo, opuesta a la discontinuidad del ser, al sentimiento de identidad que también alcanzan a través del erotismo. En la sexualidad, como en la mística, se pone en evidencia el deseo de continuidad que se opone al sentimiento fuerte de discontinuidad. A través del cuerpo viven la sexualidad y la muerte y, en las dos situaciones, hay una transgresión que evidencia una violencia. La sexualidad y la violencia tienen en común el estado de emoción. Están muy relacionadas con los sentimientos más profundos. Tanto la sexualidad como la violencia pueden crear conflicto en el individuo. Son pulsiones que desean salir. Los conflictos personales pueden sublimarse positivamente a través de la salud, el arte, el trabajo, el servicio a los otros.

El masoquismo es el sadismo sobre el propio sujeto. En el sádico se da una identificación con el castrador, hay una pugna contra su peligrosidad y una pugna contra sus tendencias autodestructivas. Querer ser como aquel que nos reprime es una forma de eludir la represión en el plano de la fantasía. El sádico ha de destruir para no destruirse. La ira frustrada hacia el objeto podría revertir en autoagresión. La agresión hacia el exterior es una forma de proyección: "de no agredir me agrediría".

Muchas conductas sádicas remiten a la fase oralsádica. Existen residuos sádicos en conductas genitales, fálicas. Hay que tenerlo en cuenta a la hora de la interpretación de un conjunto de reglas a las que como rituales somete el sádico al *partenaire*. En el masoquismo el sadismo se convierte en autosadismo. El autosadismo se impregna de contenido erótico, ya que las instancias libidinales y agresivas son antitéticas:

Me senté bajo una encina, pero a él le puse en aspa a pleno sol. Como San Andrés. Como en las películas torturan los beduinos a un prisionero. Prohibido moverse. "Estás amarrado a cuatro estacas...Bajarán los buitres sobre ti. Así." Me arrodillé, me incliné sobre su cabeza, le mordí el labio hasta hacerle sangre..."Mira: tu violación"<sup>855</sup>

---

<sup>854</sup> Ibidem, 604

<sup>855</sup> Ibidem, 582

Baudelaire enunciaba una verdad válida para todos al escribir: *Yo, digo: la voluptuosidad única y suprema del amor yace en la certeza de hacer el "mal". Y el hombre y la mujer saben al nacer que en el mal se encuentra toda voluptuosidad.*<sup>856</sup> He dicho primero que el placer se vinculaba a la transgresión. Pero el Mal no es la transgresión, es la transgresión condenada. El Mal es exactamente el pecado. Es el pecado que designa Baudelaire. Sade negó el Mal y el pecado. Pero tuvo que hacer intervenir la idea de "irregularidad" para dar cuenta del desencadenamiento de la crisis voluptuosa. Algunas de las fantasías sexuales de Luís en su adolescencia se llevan a cabo en su relación con Ágata. El sentimiento de hacer el mal, de culpabilidad y pecado, era evidente. En el piso de Ágata, de nuevo en Madrid, hacen realidad fantasías de adolescencia. Repiten la escena que representaron en Aranjuez. Ágata amarra a Luís a la columna. Se le representa Cristo antes de los azotes. Hay que destacar el mundo profundamente religioso al que se hace referencia. El atar y el dejarse atar es expresión también de una necesidad de pertenencia:

..."ponte de espaldas a esa columna, junta las manos detrás, rodeándola"...me ató con furia, pero sin cuidado, a sabiendas de que no me sujetaba la tela sino la pasión...<sup>857</sup>

La pasión de amor es siempre una transgresión, un crimen social. La experiencia erótica expresada está dominada aún por un elemento que quizá haya quedado relegado en la novela actual: me refiero a la pasión. La pasión, como grado máximo del deseo no realizado, es consustancial a la experiencia erótica: sin pasión la experiencia erótica no existe. Habrá sexualidad, pero no erotismo, y el lenguaje para expresar ambas experiencias, sexualidad y erotismo, será forzosamente distinto: uno apunta hacia la consumación del acto amoroso, es decir, a la realidad; el otro hacia el deseo, hacia la irrealidad.

Como la muerte, también la pasión es igualadora: es una vivencia profundamente humana. Por su hibridez la novela, a medio camino entre las ideas y las pasiones, está destinada a dar la real integración del hombre escindido. Los personajes sólo ven, escuchan y comentan lo que tiene que ver con su feroz y exclusiva pasión.

El amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador sangriento al hombre o al animal inmolado. La mujer en las manos de aquél que la asalta está deposeída de su ser. Pierde, con su pudor, esa firme barrera que, separándola del otro, la hacía impenetrable. La inmovilidad deja al cuerpo en un estado de inutilidad en el que sólo casi es posible recibir. Esperar la dádiva. No hacer nada. Todo el cuerpo en tensión. Es así como se siente el *voyeur*: atado, imposibilitado para la acción:

Ágata gusta de cegarme para estas esperas, añadirlo a la distensión de mi cuerpo en el potro, ese largo banco rústico, mis manos atadas por debajo, mis pies en el suelo, cada tobillo sujeto a una pata, así mis piernas abiertas, mi sexo vulnerable<sup>858</sup>

Anular la acción, tapan los ojos. Se aísla al hombre del exterior y se le concentra en las sensaciones del cuerpo: sentir el cuerpo y no poder escapar porque se está atado. Esta forma de comportarse exteriormente es la expresión de cómo se sienten los personajes por dentro:

más que hierros, me sujeta mi voluntad, acepto esa postura insoportable, dureza de la madera, músculos a punto del calambre, todo mi cuerpo revelado en el dolor, ese ritmo en los oídos...<sup>859</sup>

<sup>856</sup> Citado por G. Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1988, pág.384

<sup>857</sup> J.L. Sampedro, op. cit., 1982, pág. 302

<sup>858</sup> *Ibidem*, 528

<sup>859</sup> *Ibidem*, 528

Para expresar mejor lo que significan estas relaciones, **Octubre, Octubre** también nos trae a la memoria otras relaciones conocidas por la historia y relacionadas con un tipo determinado de cultura. Hace mención a la relación entre Nietzsche y Lou Salomé. Recuerda sus palabras recordando la escena en que Nietzsche se reía bajo la fusta de Lou. Luis evoca también al Marqués de Sade:

la sombra de Sade en la Bastilla, qué poco se recuerda, una obra escrita en la cárcel, veintiocho años entre muros, sin víctimas el imaginante torturador, escribiendo a su mujer: "Matadme o tomadme como soy porque no cambiaré"<sup>860</sup>

Estas relaciones, que llevan una violencia dominante, es lógico que encuentren su máxima realización en la experiencia de la muerte o en experiencias cercanas como puede ser la ingestión de drogas. La sobreabundancia tiene como consecuencia inevitable la muerte. La violencia (el exceso) es quien rige el mundo de la muerte y de la reproducción. El sentido último del erotismo es la muerte. El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte. Sade: no hay mejor medio de familiarizarse con la muerte que aliarse con una idea libertina. Luis nos habla de Eros y Tánatos:

Entre el sexo y la muerte todo el tiempo, sintiéndome más cerca de ambas metas, si es que no son la misma, Eros y Tanatos, a veces fundidos, como en la piscina, tendido a su lado, copiábamos funerarias estatuas de amantes desdichados.<sup>861</sup>

A veces el Eros y el Tánatos son la misma meta, otras veces la imposibilidad del Eros lanza al hombre al Tánatos o es una consecuencia para conseguir el Eros. La vivencia total del Eros hace sentir el deseo de muerte. Los personajes se sienten seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura inteligible, pero tienen la nostalgia de la continuidad perdida. Llevan mal la situación que les clava en la individualidad del azar, en la individualidad caduca que son. Al mismo tiempo que manifiesta el deseo angustiado de esta caducidad, tienen la obsesión de una continuidad primera, que les liga generalmente al ser:

"¿Crees que esto puede durar? ¿no comprendes que hemos llegado al máximo?", eso me convenció, ¡era tan cierto!, yo me lo venía repitiendo todo el tiempo, Eros no daba más de sí, Tánatos prevalecía, así tenía que ser...<sup>862</sup>

El deseo de romper con la realidad cotidiana, con lo ordinario, los deseos de vivir lo extraordinario de una forma total y para siempre, hace surgir el deseo de muerte. Lo más violento para ellos es la muerte que, precisamente, les arranca de la obstinación que tienen en ver durar el ser discontinuo que son. Les faltan ánimos para la idea de que la individualidad discontinua que está en ellos se aniquilará de repente. La muerte, ruptura de esa discontinuidad individual a la que la angustia les arraiga, se les propone como una verdad más eminente que la vida. Morir, es morir en el éxtasis. La continuidad se da en la superación de los límites. El sentido último del erotismo es la fusión, la supresión del límite. Todo erotismo es sagrado, la búsqueda de una continuidad del ser, perseguida sistemáticamente más allá del mundo inmediato, y que designa una manera de proceder esencialmente religiosa. Bajo su forma familiar en Occidente, el erotismo sagrado se confunde con la búsqueda, exactamente con el "amor" a Dios; sin embargo, Oriente sigue una búsqueda

---

<sup>860</sup> Ibidem, 572

<sup>861</sup> Ibidem, 573

<sup>862</sup> Ibidem, 576



similar sin necesariamente poner en juego la representación de un Dios. El budismo en particular prescinde de esta idea.

**Octubre, Octubre** es una ansiosa investigación del caos, como un examen de la condición del hombre en medio del desbarajuste. La experiencia interior del erotismo requiere, en el que la vive, una sensibilidad no menos grande para la angustia, que funda el interdicto y obstaculiza el deseo que conduce a infringirlo. Es la sensibilidad religiosa, ligada siempre al deseo y al pavor, al placer intenso y a la angustia.

La angustia, la náusea, el horror, son sentimientos que no tienen nada de enfermizo; son, en la vida de un hombre, lo que es la crisálida para el animal perfecto. Para G. Bataille *la "experiencia interior" del hombre es dada en el instante en el que, rompiendo la crisálida, tiene conciencia de desgarrarse él mismo, no la resistencia opuesta desde fuera. La superación de la conciencia objetiva, que limitaba las paredes de la crisálida, está ligada a este trastocamiento.*<sup>863</sup> Luego, y a través de esa indagación, como un intento más o menos oscuro de ofrecernos también ese orden que necesitamos:

...no va a matarme pero ojalá lo hiciera, no puedo más porque ahora puedo, esto acabará ardiendo, estallando, ojalá, no quiero vivir a menos voltaje, no puedo sufrir más ni quiero gozar menos, ojalá me quitara la vida en uno de esos momentos<sup>864</sup>

En Ágata y Luis se produce una contradicción aparente: por una parte buscan a través del erotismo su identidad y a la vez saben que lo que está siempre en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas, de esas formas de vida social, regular, que fundan el orden discontinuo de las individualidades definidas que son. Pero, en el erotismo, menos aún que en la reproducción, las identidades de Ágata y Luis no están condenadas a desaparecer, sino que están puestas en cuestión, trastornadas y desordenadas al máximo, a fin de alcanzar en ese desorden un alto grado de identidad. Una dimensión importante, una necesidad en los personajes, es el sentimiento de identidad: individualidad contra conformidad gregaria. El niño que aún se siente identificado con la madre no puede decir "yo" ni lo necesita. El individualismo del que hacen gala algunos personajes en algunos momentos no es mucho más que una fachada tras la cual se oculta el fracaso en la adquisición de un sentimiento individual de identidad.

Toda esa forma de hablar, a lo largo de la novela, de la sensualidad como algo real y sobre todo culturizado en el que se expresan múltiples fantasías evocadas por las lecturas, se convierte al final en realidad, en una realidad tan brutal que de nada sirve filosofar o agarrarse a las fantasías. Los personajes descubren que una fantasía no es un deseo real sino que es sólo eso, fantasía. Las fantasías no mueven las honduras del hombre. Al final de la novela Ágata y Luis serán violados y, a partir de esa violación real, se encontrarán más a sí mismos, encontrarán su identidad definitiva. Luis sufre el empalamiento el día de San Miguel. Recordemos que el autor de "Octubre, Octubre" es Miguel:

...la idea del disfraz, ella vestida de hombre para hacer de mujer, yo de mujer para hacer de hombre, el doble travestismo, invertidos, invertidos, ¡y acabar el juego en lágrimas!, ¡acabar empalado!, parece que toda la vida lo presentí, hoy San Miguel, Miguel Vlad el Empalador...hacíamos el amor como todo el mundo y de repente el rayo, Solimán sobre mí, pero de verdad<sup>865</sup>

El *leitmotiv* del empalado es constante. Hay que señalar que al comienzo de la novela ya aparece como motivo cultural. Los personajes son indiferentes a la erudición por ella

---

<sup>863</sup> G. Bataille, op. cit., pág.57

<sup>864</sup> J. L. Sampedro, op. cit., 1982, pág. 575

<sup>865</sup> Ibidem, 614

misma, sienten animadversión hacia todo aquello que sólo proporciona un saber, sin influir inmediatamente en la vida. Esa influencia se traduce en modificación:

La misma voluptuosidad que en la fotografía del chino empalado, en libro editado por Eric Losfeld con textos de Georges Bataille<sup>866</sup>

En la reacción de Ágata ante la violación de Luis por Paco se manifiesta de una forma evidente que la fantasía del empalamiento era un deseo hacia unos hombres en concreto, también hacia Luis y de alguna forma podemos decir que hacia los hombres en general:

...pude haber gritado. ¿Por qué no lo hice? ¿De quién quise vengarme? ¿de Luis el monstruito, de padre, de tío Conrado? ¿A quién quise gozar, a todos a la vez? ¡Qué siniestros abismos los nuestros! ¡No creí que fuese tan retorcida!<sup>867</sup>

De la misma manera que la violencia de la muerte derriba enteramente, definitivamente, el edificio de la vida, la violencia sexual derriba en un punto, por un tiempo, la estructura de ese edificio. Sucede que, sin la evidencia de una transgresión, ya no se experimenta ese sentimiento de libertad que exige la plenitud de la realización sexual. De tal modo que una situación escabrosa le es a veces necesaria al espíritu hastiado para acceder al reflejo del disfrute final o, si no la situación misma, su representación, que se mantiene en el tiempo de la conjunción como en un sueño despierto. Ágata confiesa el placer que hay incluso en la violencia: la cara de Luis fue la de San Bernardo. No, no:

la del chino empalado en la fotografía que no he visto nunca...<sup>868</sup>

Las fantasías se han hecho realidad. La violación no ha sido un juego sino un hecho real que les ha descubierto más quienes son. El dolor y el sufrimiento han sido el camino.

A lo largo de **Octubre, Octubre** podemos observar que la sexualidad pasa a ser de una prohibición y una inexperiencia, un hecho de cultura, a una experiencia interior y por lo tanto un camino de conocimiento.

El enunciado erótico exige respuesta, quiere escuchar al otro(a) y oír y hablar de sí, del otro, forzar la indiscreción. Es todo un sutil juego que salta de un sujeto a otro, es un saber o una experiencia interior. Para George Bataille<sup>869</sup> es aquello que replantea al ser dentro de la conciencia y que se distingue de la sexualidad animal.

En los últimos capítulos de la novela, en que se narra la relación de Luis y Ágata, el diálogo entre ambos se torna delirante; necesitamos, en principio, explicaciones extra-literarias que nos indiquen quien tiene la palabra. Lo decisivo en el diálogo que establecen es el derrotero del propio diálogo y la conciencia de que no se dialoga dentro de un cauce de valoraciones y convicciones preestablecidas e inalterables. El valor de ese diálogo auténtico, reside en que él mismo va estableciendo y modulando convicciones y valoraciones. A través de lenguaje va madurando el sentido de su mundo y de su vida en común. Frente a un concepto del diálogo encaminado a las decisiones da paso a un concepto de diálogo en que las decisiones no son fines, sino resultados accidentales, huellas de su paso, caminos hechos al andar.

El sexo masculino está visto en relación con objetos, la cultura y animales. En **Octubre, Octubre** los objetos y los actos sexuales quedan dichos y enumerados algunas

---

<sup>866</sup> Ibidem, 192

<sup>867</sup> Ibidem, 615

<sup>868</sup> Ibidem, 616

<sup>869</sup> G. Bataille, op. cit., 1988.

veces de forma explícita, lo que implica la ruptura de la convención de la inefabilidad; el gusto y la motivación de esta escritura se sitúan en el choque que la palabra provoca, en el placer mismo del nombrar, en la transgresión de los tabúes de la dicción si no de la acción.

El cuerpo tiene su propia semántica/ somática como lenguaje privado y público: el cuerpo del espectáculo, el cuerpo impúdico, el cuerpo enfermo, la metáfora de las enfermedades. Es lo innombrado que se esconde y se disimula con metalenguajes. La noche es la forma extrema de lo privado. Hay una gran necesidad en toda la obra de trascender todas las cosas. Los personajes parece que no tengan suficiente con las palabras comunes para referirse a las cosas; por el contrario, necesitan ir más allá para insertar su realidad a la cultura. Esta necesidad de ir más allá aparece no sólo para describir situaciones sexuales sino también para describir los órganos sexuales, que por lo común se adscriben a perífrasis y sustituciones metafóricas:

Luis inmóvil; sólo con vida el parásito. Irguiéndose, ya no es sanguijuela...Obelisco. La lanza y el grial.  
Santo Grial mi cáliz.<sup>870</sup>

Anteriormente al hablar del sexo de Luis se refiere a él como *periscopio*, *espolón de navío*, y de *gallo*. *Sonda de oro negro*. *Daga* que se desangra al darse. *Víbora* que resucita. Luis, cuando habla de su propio sexo, en Aranjuez, después de que Ágata lo ha atado en una columna dice:

...rebrotó el miembro amputado, el rabo de la salamandra, que se nutre del fuego.<sup>871</sup>

La desnudez, opuesta al estado normal, tiene ciertamente el sentido de una negación. El hombre y la mujer desnudos están próximos al momento de fusión que la desnudez anuncia. Antes que nada, de esa desnudez, lo que se revela es la belleza posible y el encanto individual.

En particular, los órganos y los actos sexuales tienen nombres que son testimonio del desmoronamiento, cuyo origen es el lenguaje específico del mundo de la degradación. Esos órganos y esos actos tienen otros nombres, pero los unos son científicos, y los otros, de uso menos frecuente, poco duradero, participan de los infantilismos y del pudor de los enamorados. Los nombres vulgares del amor no por ello dejan de asociarse, de una manera estrecha e irremediable para nosotros, a esa vida secreta que llevamos a la par con los sentimientos más elevados.

El sexo femenino se relaciona con flores y frutos. Luis, al hablar del sexo de Ágata, se sirve de una serie de elementos culturales. A lo largo de la novela hace alarde de muchos y muy variados conocimientos. Hay una diferencia del campo de conocimientos entre Ágata y Luis: el de este parece que abarca más y Ágata se concentra más en la biología. No obstante, conforme va transcurriendo la novela, los personajes se van compenetrando más y más, van intercambiado muchos puntos de vista y de alguna manera la cultura de uno pasa al otro. Así, para hablar del sexo de Ágata, Luis utiliza términos de biología. De alguna manera hay que ver en ello también una exaltación que propende a la vida, a lo natural:

...empezó recogiendo mis palabras, las primeras que hallé para su sexo, ¿recuerdas?, para ponerle nombres bajé a los fondos marinos, penetré en las junglas tropicales, busqué misterios flexuosos, colores comparables, interior de moluscos, actinias palpitantes, anémonas glotonas y musgosas...dionaea muscipula, orquidea sobre todo..., mimosa púdica, ¿Catleya? cuatro pétalos desiguales por pares, un estilo delicado y sensible, ¿Chrysonia?, ¿Otublis?, inventé para tí nombres de orquídeas, es decir para él o para

<sup>870</sup> J. L. Sampedro, op. cit., 1982, pág. 609

<sup>871</sup> Ibidem, 304

ella a la vez volcán y flor, Glosofilia, Flosinia, Humectia saporosa Secrettia purpúrea, pero no era bastante las orquídeas no huelen...<sup>872</sup>

En la descripción del sexo femenino el personaje es un auténtico voyeur. No nos dice ni explica lo que se ve a simple vista, sino que el ojo entra en lo escondido, en lo que no es visible a primera vista:

Dejó abrirse su puerta secreta, nadie podía imaginarla cuando ella estaba de pie, sus espléndidos muslos ocultándola, qué complicado paisaje entre ellos, separó la columnata,mostró su vértice negligentemente...el vello en torno disipándose gradualmente, una granada abriéndose,pero no los rubíes de sus granos angulosos, sino el terciopelo húmedo de sus alas y pétalos...para no perderse en esa geología, volcán reblandecido, rosa oscura, la diminuta brújula en su norte...<sup>873</sup>

Dentro de la tradición literaria a menudo se ha descrito el sexo femenino como una granada. En otra parte del libro Luis explica la ceremonia china de la admisión de una recién llegada a la corte y cómo se le enseñaba a ésta a mostrar el sexo, el fruto. La imagen de la granada aparecerá de nuevo en su obra posterior **La vieja Sirena**.

Al dejarse caer sobre la espalda abría las piernas, el fruto dehiscente revelado, los muslos separándose del todo, el Fruto abierto como una granada...<sup>874</sup>

La intimidad de la sexualidad, el carácter secreto, íntimo y exclusivo de ésta, queda manifiesto en esta novela; quizás es por esto que al leer "Octubre, Octubre" tengamos fuertemente la impresión que somos *voyeur*, que nos asomamos a lo secreto, al tabú. Y Respecto al *voyeur* habría que señalar un aspecto: el mirón descompone la pureza del acto o la pureza del objeto. Luis respecto al sexo de Ágata nos señala su carácter no exhibicionista y por lo tanto significa que él no es completamente un *voyeur*.

separó la columnata, mostró su vértice negligentemente, las flores son admiradas pero no se exhiben, no me lo enseñaba, sino lo dejaba respirar...<sup>875</sup>

El autor también nos describe el actg sexual, el coito, desde el punto de vista de Ágata y como siempre desde unas connotaciones culturales muy intensas. El acto corporal, el amor, es una metáfora en la cual se disuelve la muerte y la vida en un tercer término que no es ni ayer ni mañana y que, sin embargo, participa del ayer y del mañana, de la vida y de la muerte, de lo femenino y lo masculino. La violencia del amor conduce a la ternura, que es la forma duradera del amor:

Todavía mi centro encendido entre mis piernas, irradiando sensaciones. Foco magnético. Al revés que Danae: ella recibió la lluvia de oro; yo emito radiaciones. Un mito... Un fuego interior encendido por frotación. Al mismo tiempo, ¡qué placidez, que fecundo sopor! Soy tierra tras la lluvia. Esponjosa, viva, plástica, dichosa. Nuestro olor llena el cuarto. Mis sentidos también lo colman. No quepo en mis paredes.¡Qué ganas de gritar!<sup>876</sup>

Me gustaría señalar una actitud constante en Ágata que delata su personalidad y la hace coherente. Ágata es un personaje que no sabe recibir. Incluso en el acto amoroso se

---

<sup>872</sup> Ibidem, 574

<sup>873</sup> Ibidem, 575

<sup>874</sup> Ibidem, 604

<sup>875</sup> Ibidem, 575

<sup>876</sup> Ibidem, 578

siente más capaz de dar que de recibir. Ante un personaje de estas características uno se pregunta si será capaz de dar, ya que dar y recibir son la misma moneda desde distintos puntos de vista y es imposible que se dé uno sin el otro. El camino de Ágata parece que siempre, tarde o temprano, será la mitificación. Sólo al final de la novela se disuelve ese círculo en que están encerrados. Luis ve en Ágata en el momento del amor a la Danae de Klimt, (años más tarde esa imagen ocupará la portada de la novela **La vieja sirena**):

...soy Danae, pero al revés. Irradio, en vez de recibir. Aunque reciba. Hay una Danae de Klimt preciosa.<sup>877</sup>

Ágata y Luis sienten la felicidad; todo aquello que produce un movimiento con sentido, ofrece la felicidad del no-estancamiento, del incesante renacer. La felicidad ya no es para ellos la ilusión falaz que les transporta con la mente al terreno de los piadosos deseos, que ahuyentan del compromiso con cada presente. Su felicidad es una felicidad comprometida con el pequeño espacio. Su felicidad es entrega de vida. Pero esa entrega requiere previamente "ser vida". Sólo quien es capaz de vivir es capaz de crear.

### **e. Los símbolos**

Todo hecho literario exhibe una trama simbólica. El novelista Miguel tiene unas palabras claves en su novela "Octubre, Octubre". Estas palabras ponen de manifiesto su universo personal. Universo que nos comunica. Los símbolos los utiliza porque hay realidades que sólo pueden expresarse con símbolos ambiguos, ya que son esencialmente ajenas al pensamiento racional. Es interesante señalar que el símbolo posee vida en sí mismo y se da con claridad y eficacia siempre; son minuciosamente escogidos en relación con lo que tratan. El novelista es esencialmente un poeta, un hombre que sintió la vida a través de la emoción.

Hay que señalar que algunas obras de arte se convierten, a través de iconografía hagiográfica, en símbolos: La Pietà, San Sebastián, San Bernardo. También offician simbólicamente animales como la araña, el buho, la lechuza, la gata. Y otros motivos que aluden a realidades concretas como muros, cavernas, dardos, en contraposición a realidades abstractas como abismo, muerte:

Para Luis todo es símbolo, todo significa algo más en otro plano. Siempre un doble fondo; muchas conchas. Somete cualquier cosa a destilación fraccionada y la disfruta siete veces.<sup>878</sup>

Se puede diferenciar entre los símbolos culturales naturales: la paloma, la luna (la naturaleza es un libro de símbolos), y otros que responden a un proceso histórico: cuadro de Ribera, el San Sebastián; el novelista utiliza elementos culturales para simbolizar, convirtiéndose el arte en una ilustración sublimada de la realidad. En otros casos se utilizan objetos muy poco comunes, como la goma.

Los mitos y los símbolos son utilizados para contrastar con el tiempo y el espacio concretos que aparecen en la novela y, a la vez, para ampliar los conceptos. Se nos quiere dar una visión lo más amplia posible de la realidad.

"Muros" y "puerta" son expresiones vertebradoras en la obra. Cuando Luis se

---

<sup>877</sup> Ibidem, 583

<sup>878</sup> Ibidem, 176

encuentra sin salida siempre aparece la palabra muros. Al final de la novela, después de haber sido violado por Paco, dice:

...ya es tarde para todo, volver con Ágata, pero no puedo volver, y aquí nada para irme a través de los muros, mis restos en este suelo para siempre<sup>879</sup>

Esos muros serán más o menos cerrados según sus sentimientos, según su coraje para afrontar, y vivir la vida. La violación de las fronteras es una violación de la identidad y a la vez también puede ser una expansión. Las fronteras son siempre más o menos permeables. Luis expresa así sus sentimientos:

...en el aire hay poros para otros aires, en los muros rendijas para otros muros, en cada cuerpo habitan varios, en el mío aquel niño de este barrio, y el estudiante de Argel, y el suicida frustrado y el aspirante a "Guardián de la Luz" ...<sup>880</sup>

La palabra "muro" esta asociada con frontera, barrera. La frontera está ahí para ser excedida. El miedo indica el deseo de franquearla. Hay un lenguaje en relación con la prohibición y con la transgresión. De alguna forma se manifiesta una concepción romántica de la existencia. Los héroes se dan cuenta de que sólo pueden contar con ellos mismos. Luis se dice a menudo:

...no hay barreras mientras se es fiel a lo que se es...¿hay límites?, ¿nos los imponen los otros para salvarse ellos? porque no llegan a más y así juzgan respeto su impotencia, pero es impotencia.<sup>881</sup>

La idea de frontera surge ante la conciencia de límite y la necesidad de ser excedida. Los protagonistas se enfrentan con una situación inevitable; siempre que los personajes tienen que enfrentarse a un destino que es imposible cambiar, precisamente entonces se les presenta la oportunidad de realizar el valor supremo, de cumplir el sentido más profundo, cual es el del sufrimiento. Al final de la novela importa la actitud que tienen los personajes hacia el sufrimiento.

En ese momento los personajes apuntan, por encima de ellos mismos, hacia algo que les excede, hacia otro ser humano a cuyo encuentro van con amor. En el amor a otro se realizan los personajes a sí mismos. Cuanto más se entregan al otro, tanto más se vive la propia identidad. Así pues, propiamente hablando, los personajes sólo pueden realizarse a sí mismos en la medida en que se olvidan de su propio "yo". Toda ficción tiende a ser más vigorosa si opera más allá de las fronteras, sobre todo la del sexo y clase.

En contraposición al muro está la puerta. El mito personificado en Jano adquiere relevancia: espíritu de las puertas, a veces con dos rostros -hacia el pasado y el futuro-, a veces con cuatro como el Tetramorfos; Dios del tránsito desde un universo a otro; Dios de todos los comienzos:

¡nochevieja!... Jano presidía este tiempo en Roma, recuérdese bien. Dios de los dioses, espíritu de las puertas, a veces con dos rostros -hacia el pasado y el futuro-, a veces con cuatro como el Tetramorfos, Dios del tránsito desde un universo a otro; Dios de todos los comienzos.<sup>882</sup>

Miguel sabe lo que es el tiempo. Ágata y Luis no. No tienen experiencia de muerte.

---

<sup>879</sup> Ibidem, 615

<sup>880</sup> Ibidem, 55

<sup>881</sup> Ibidem, 245

<sup>882</sup> Ibidem, 215

Una forma de atravesar el muro, vivir en el tiempo, es buscar la puerta. Luis sabe que siempre existe una puerta. Él, en su infancia, tuvo la vivencia de encontrar una puerta secreta en su propia casa. Esta circunstancia la utiliza el autor para explicar esa necesidad que tiene Luis de ir más allá, de encontrar muros pronto y la necesidad de trascenderlos:

...allí la puertecita secreta, al final, al lado opuesto a la escalera, daba a un palco del Real, increíble, de nuestro piso vulgar se saltaba de un golpe a una función de ópera, lo más brillante, rutilante...<sup>883</sup>

La puerta abría su vida al teatro. Cuando en la infancia se descubre la realidad, la vida, a través del teatro, la ópera, los libros, es evidente que los sentimientos quedan embotados de algún modo y en contraposición el mundo de la imaginación y el pensamiento se desarrolla fecundamente. Hay que señalar que la ópera es un género híbrido: en ella se mezclan la música, el teatro, la literatura y las artes visuales. Toda hibridez engendra un barroquismo, y la ópera, nacida en una época también barroca, es el arte barroco por excelencia. El barroco nace de la necesidad de expresar lo real-maravilloso, pero también es el modo en que se nos manifiesta el prodigio. El barroco produce un proceso de ambigüedad que nos habla también de capacidad de autogenerar en virtud de ese fenómeno de adición de contrarios que origina continuos procesos de síntesis:

...¿a dónde se abría la secreta, la mágica puerta?" al teatro, inmensa caverna oscura,...inmensa ventana...la puertecita como las fauces de Kala, primero la negrura de la muerte, después resurrección vibrante, tras de Kala, Ganesha, el multirrosto de la vida eso era la puertecita.<sup>884</sup>

El personaje desea que entre las rendijas entre una corriente de aire de vida auténtica. El componente "utópico", la necesidad de creer, de esperar es muy fuerte en Luis. Siente la necesidad y la obligación de ir hacia delante, si en un momento dado dejase de creer, su existencia no tendría sentido. A veces parece que cree contra toda esperanza porque si no se desesperaría. Para él no existe ninguna situación en la que la vida deje ya de ofrecerle una posibilidad de sentido, y sabe que no existe tampoco ninguna persona para la que la vida no tenga dispuesta una tarea. Los personajes descubren que la posibilidad de cumplir un sentido es en cada caso única y la personalidad que puede realizarse es también en cada caso singular. Al cumplir su sentido, Ágata y Luis se realizan a sí mismos. La autorrealización se produce entonces espontáneamente, como un efecto de la realización de valores y del cumplimiento del sentido, no como finalidad. El símbolo de la puerta y los muros los utiliza el autor para poner de manifiesto esa estructura de personalidad tan evidente en Luis. Al hablar sobre las puertas, dice Luis a Ágata:

Siempre las hay, pero nos educan para no verlas, para ser bueyes en el valle de lágrimas...hay puertas por todas partes, en el aire de una plaza, en los hospitales, en las aulas...tiene que haber salida, tiene que haberla, sólo que siempre miramos hacia lo alto para buscarla, nos han enseñado eso, y las hay hacia abajo, el árbol crece tierra abajo además de cielo arriba, el árbol es también raíces.<sup>885</sup>

Echar abajo una barrera comporta la atracción de transgredir lo prohibido. La acción prohibida toma un sentido que no tenía antes de que un terror, alejándonos de ella, la rodeara con un halo de gloria: "*Nada*", escribe Sade, "*contiene al libertinaje...la verdadera manera de extender y de multiplicar sus deseos es querer imponerles límites*". *Nada contiene al*

---

<sup>883</sup> Ibidem, 249

<sup>884</sup> Ibidem, 249

<sup>885</sup> Ibidem, 250

*libertinaje..., o más bien, en general, no hay nada que reduzca la violencia.*<sup>886</sup>

La novela, al utilizar los símbolos de los muros y puertas, tiene en sí algo de laberinto y sirve para expresar esa perplejidad que acompaña a los personajes a lo largo de la novela y que hace que muchos de los propios actos sean inexplicables. El laberinto es siempre un caos ordenado por la inteligencia humana, en un desorden voluntario que tiene su propia clave. La idea de laberinto es una idea esperanzadora, hay un centro. Si no hay un centro no hay laberinto, hay caos. Otra palabra clave es abismo. Al acabar la novela Luis dice:

...es así, somos mía y tuyo, y va a ser ahora mismo, arder contigo, el volcán despertándose, el fuego en el abismo, nuestro cielo.<sup>887</sup>

La caverna es otro de los símbolos que construyen el sentido de la obra. Desde el comienzo de la novela, como ya hemos dicho, nos encontramos con episodios que nos indican que se trata de un relato en que predomina la interpretación de los hechos, de los objetos. El sentido final, la última verdad, se encuentra en el interior de las cosas. La caverna es un espacio simbólico muy importante en el texto. Es generador de vida. Hay espacios que inevitablemente se convierten en caverna por la fuerza vital y telúrica que en ellos se desencadena. Así sucede con el almacén en el que se reúnen todos los personajes para celebrar la nochevieja:

¡Ahora, ahora es caverna, antro de Trofonio, centro de energía telúrica, símbolo del cráneo, pequeño triángulo invertido dentro del gran triángulo de la montaña!<sup>888</sup>

Hay que señalar a lo largo de la obra la alusión que el autor hace a distintos personajes de la mitología clásica. La mitología le sirve al autor no sólo para describir características de los personajes y hacerlas comunes a otros hombres de distintos espacios y tiempos, sino también para dar fuerza a lugares, mitificarlos, sacarlos de lo común. La caverna es espacio necesario para la transformación. Hay que señalar que en su novela **La vieja sirena** la caverna de nuevo es esencial. El mito de caverna asociado con Platón y Plutón:

...bajo mi sueño cada noche esa caverna, en los antros se opera la metempsicosis, se emerge transformado, hombre nuevo, pero antes entrar, indispensable, qué escalones, parécime subirlos, como si fueran cuesta arriba...<sup>889</sup>

La caverna es el lugar de la fiesta. La fiesta es por sí misma negación de los límites de la vida que ordena el trabajo, pero la orgía es el signo de un perfecto trastocamiento. Siguiendo el pensamiento de Georges Bataille: *La sexualidad y la muerte no son más que los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la multitud inagotable de los seres, pues una y otra tienen el sentido del despilfarro ilimitado al que procede la naturaleza en contra del deseo de durar que es lo propio de cada ser*<sup>890</sup>

En el almacén convertido en caverna el día de Nochevieja no puede faltar el baile: "El tango y el bolero, el cuplé y el chotis, inscriben la anti-solemnidad, la representación sexual no reproductora, parodian la seriedad solemne. Son la expresión popular de un imaginario

<sup>886</sup> Citado por Bataille, op. cit., pág. 70

<sup>887</sup> J. L. Sampedro, op. cit., 1982, pág.622

<sup>888</sup> Ibidem, 223

<sup>889</sup> Ibidem, 210

<sup>890</sup> G. Bataille, op. cit., pág. 88



erótico transgresor,"<sup>891</sup> como reconoce I.M. Zavala. En "Octubre, Octubre" son tan importantes la escultura, la pintura, como la música, ya sea culta o popular.

Si es caverna el subterráneo donde celebran la fiesta de fin de año, también lo será la habitación de Ágata. De alguna manera lo son todos aquellos espacios donde estalla y crece la vida; la caverna es la presencia del útero materno, la primera caverna:

...subí la escalera inseguro, qué dieciocho escalones, su estudio otra caverna...<sup>892</sup>

Como en la mística, está presente la idea de la subida, de las escaleras como camino para llegar a una vida superior. El piso de Ágata en lo más alto de la casa se convierte en caverna de salvación. Es el lugar por excelencia en el que se celebra el encuentro entre Ágata y Luis, un encuentro sexual que se ritualiza, se sacraliza:

...subiré los treinta y siete escalones que me elevan desde la calle a la caverna en lo alto, nuestro sagrado campo para el rito, me detendré en el rellano ante la puerta del tabernáculo...<sup>893</sup>

Es evidente que a lo largo de todo "Octubre, Octubre" Luis utiliza muchas palabras del campo religioso. Es fácil de entenderlo pues hay en toda la obra una búsqueda del pasado, una revelación para encontrar una salvación, además de una búsqueda de la continuidad a través de la sexualidad. El concepto de salvación está muy ligado al de la religión. Estamos en el mundo de las religiones. Luis, además de una educación religiosa y un ambiente social, ha leído muchos libros orientales y en sus años de París trabajó en una editora de textos esotéricos. Es verosímil que hable y piense cómo lo hace. Además hemos de tener en cuenta que Miguel, el novelista que supuestamente ha escrito "Octubre, Octubre", es capaz de vivir una experiencia místico religiosa. Por ello no es de extrañar que en distintos momentos Ágata y Luis utilicen un lenguaje propio de los místicos:

"Nuestro sol es la noche"... "Nuestra salvación el cataclismo"... "Escalaremos la montaña invertida. Nos elevaremos hasta el fondo. Volaremos al abismo. Nos hundiremos hasta el cielo"<sup>894</sup>

A veces en la novela la visión es tenebrosa, de caverna. La luz es una luz de sótano en muchas ocasiones, tal como se considera la de Ribalta y Ribera. Otras cavernas aparecen en "Octubre, Octubre" y siempre se viven como necesarias para la transformación; también la encontrará en Sevilla, en los pasos de la procesión de Semana Santa:

...las cavernas mi patria...la camilla en casa de las Salaguera...y ahora esta, semoviente, navío subterrestre bajo la planta de una Virgen...<sup>895</sup>

En Sevilla, además del paso de Semana Santa, encontrará otra caverna y allí se producirá otra revelación sobre su identidad sexual gracias a la violencia. La caverna estará situada también en lo alto, en la habitación de Carmela. Antes, en contraste, ha vivido la caverna en lo bajo. Esta vivencia apunta a la que tendrá más tarde en el estudio de Ágata. Es una forma de describir el proceso humano: hay que llegar a lo más hondo para alcanzar la cima:

---

<sup>891</sup> I. M. Zavala, Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, Tuero, Madrid, 1992, pág.179

<sup>892</sup> J. L. Sampedro, op. cit., 1982, pág. 210

<sup>893</sup> Ibidem, 358

<sup>894</sup> Ibidem, 506

<sup>895</sup> Ibidem, 427

las escaleras eran hacia arriba, la nueva caverna estaba en lo alto, como la tuya Ágata, tu estudio,..<sup>896</sup>

La luna forma parte del paisaje de la caverna. Es una constante que acompaña a Luis. En Sevilla también se manifiestan luna y caverna. La luna significa la noche que se opone al día y pone en evidencia todo aquello que pertenece a lo íntimo, a lo escondido, hace referencia a lo no racional:

...la luna había salido tarde, en menguante, pero ya vertía una palidez irreal, flota b) a como un tul sobre las cosas, la cama un esquife en el inmóvil lago dentro de una caverna, ¡siempre la caverna!<sup>897</sup>

En "Octubre, Octubre", en la historia de Ágata y Luis, el fuego tiene un valor simbólico y real, y de los dos valores predomina el segundo. Como realidad se pone de manifiesto su carácter sumamente destructor, pero no para todos. Para Luis sí lo fue, significó su orfandad. El novelista hace referencia a catástrofes sociales que por mucho tiempo permanecieron en el recuerdo de la gente. Esos acontecimientos sitúan la historia personal de Luis y Ágata en la historia social:

...aquel domingo 23 de setiembre, el incendio del Teatro Novedades, me dejó huérfano, mi padre tocando en la orquesta, mi madre entre los espectadores...la Nardi en el escenario, mi madre a sorprenderles...pero el fuego no dió tiempo, el fuego amigo de Flora, enemigo de Chelo, el infierno...<sup>898</sup>

En el primer capítulo ya aparece el fuego. El fuego será a lo largo de la novela una realidad y un símbolo. Se alude a incendios que significaron la destrucción de espacios públicos; por una parte el teatro Novedades y por otra una parte de la Plaza Mayor entre el 16 y 26 de agosto de 1790. Una crónica de don Pablo recuerda ese incendio.

El fuego, en tanto valor simbólico, pone en evidencia también su fuerza, la fuerza de la destrucción. Como elemento natural primario, para Luis el fuego es deseo y pasión, cuerpo. En el barroco español hay una transfiguración del cuerpo, y esa transfiguración asume la forma del sacrificio por el fuego. El barroco está alimentado por la llama de la pasión, pero es una pasión que se consume en sí misma. Luis anhela quemarse en la pasión de Ágata:

a tu fuego voy, a quemarme como sea, arder de un modo u otro pero en tí.<sup>899</sup>

Las simbologías animales conforman ya en las tempranas tradiciones de amor profano un verdadero sistema alegórico de referencias. Siguiendo las fuentes de la lírica tradicional en el tema de la caza, hay identificaciones del amante con el halcón, presto a un ataque apasionado que la muchacha, la amada, está al punto de sufrir como presa indefensa. La amada, paloma o garza, es la pieza objeto de la caza. Luis, tan amigo de los símbolos en la caverna el día de nochevieja, transforma a cada uno de los testimonios de su historia en animales:

"...Paco el lobo, Jimena la alondra,...María la gacela, don Pablo el viejo ciervo solitario,...Gil Gámez el águila sobre el tiempo, Flora la pantera fexuaosa, Águeda el cisne negro... y yo el murciélago... no el símbolo chino de la felicidad, sino el de la noche, el gemir de los abismos subterráneos..."<sup>900</sup>

---

<sup>896</sup> Ibidem, 462

<sup>897</sup> Ibidem, 466

<sup>898</sup> Ibidem, 183

<sup>899</sup> Ibidem, 468

<sup>900</sup> Ibidem, 213

Entre los animales que menciona y saca a colación el autor a lo largo de "Octubre, Octubre" está la araña. Ágata demuestra sus conocimientos científicos sobre ellas. Nos cuenta como tratando a una araña con mescalina teje sus telas con una nueva estructura. Relaciona lo que les ocurre a las arañas con su propia vida y cree que como ellas está tejiendo un tapiz distinto. Ágata se siente araña también por distintos motivos:

Soy araña esperándole...No todas tejen, muchas cazan saltando sobre la presa, como la pantera...las tejedoras sacan su arma de sus propias entrañas.<sup>901</sup>

Luis también se identifica con la araña en ciertas actitudes. Se siente como la araña, como si tuviera su tela en la ventana de Ágata y al sonar el tableteo de lejos acudiese corriendo a ver la presa. Si Ágata se siente araña, también Luis es visto como una araña, no por su actitud de caza sino por la paciencia:

La paciencia de Luis ¿no será otro fuego? Como las arañas, confesó aquel día. Sacarse la tela del propio cuerpo, tejerla con sufrimiento...El placer fruto del sufrimiento...<sup>902</sup>

La araña le sirve para hacer comparaciones incluso de las prendas masculinas y del mismo sexo femenino. El novelista, con la araña, hace referencia tanto a un mundo cotidiano como científico, alude tanto a las cualidades personales como a las actitudes de los otros:

...quité su última prenda de rodillas, un slip como tela de araña, y una araña velluda aguardándome, inmóvil sobre su vientre aguardando mi beso...yo mosca devorable pero devoradora.<sup>903</sup>

Para Luis, Marga, su ex mujer que vive en París, también era una araña que le esperaba en su tela para atraparlo. La araña a lo largo de la novela aparece en otras relaciones y puede simbolizar muchas cosas. En Sevilla, para Luis, es la mano de Carmela:

La mano pequeña y fina resultó araña de acero, me apretó los labios, me clavó las uñas, pellizcó, restregó brutalmente sobre mis propios dientes...<sup>904</sup>

Además de la araña nos encontramos con la gata. En un principio esa gata parece que no tenga otra función que convertir el paisaje urbano en algo más vivo; al final esa gata va adquiriendo más y más importancia, no tanto por el valor que le otorgan los personajes. El gato en "Papeles de Miguel" se convierte en paloma. Nerissa es paloma porque puede traspasar el muro, la fortificación. Para traspasar el espacio se encarnan los Jadir: Bast es un jadir, Nerissa es un jadir.

Ya al comienzo de la novela Luis nos habla de un gato negro que acompaña a un personaje mágico que es Gil Gámez. La presentación del gato junto a Gil Gámez ya es un indicador de las características que tendrá en un futuro:

el tabernero le llama don Gil, Gil Gámez por lo visto, un dorador que vive en la costanilla de Santiago, vegetariano...a veces le acompaña un gato negro..<sup>905</sup>

El gato, en el árbol a punto de caer, es la figura accidental que hace que de nuevo se

---

<sup>901</sup> Ibidem, 171

<sup>902</sup> Ibidem, 209

<sup>903</sup> Ibidem, 573

<sup>904</sup> Ibidem, 464

<sup>905</sup> Ibidem, 55

encuentren Ágata y Luis. El autor hace aparecer de nuevo a ese gato en una noche mágica y de esta manera va creando una atmósfera en que todo es verosímil. La gata que aparece en la historia de Ágata y Luis también la ha visto Baldomero, un personaje de "Cuartel de Palacio":

Baldomero le comunica que entre los gatos ha aparecido una gata muy rara. "Negra, pero de un negro... Parece que echa luz."<sup>906</sup>

Y explica las características que tiene. No come nada, nunca la han visto comer. Y los otros gatos no la rozan nunca, no se restriegan los lomos. No se apartan de ella, pero no se juntan. La gata unirá a Ágata y Luis y también a Baldomero con la enana Guadalupe. Ésta última se relaciona con la gata:

tenía en sus brazos precisamente a la misteriosa gata negra, la que no comía, la que mandaba en todos y se escabullía siempre mágicamente.<sup>907</sup>

La gata les descubrirá a Ágata y Luis espacios que aún no han visto pero que ya están preparados para ver. En este sentido, tiene un carácter epifánico, ya que les anuncia lo que va a suceder y les hace descubrir el agujero en el muro, en la pared que les rodea. Pone en evidencia la puerta oculta que, a veces, hay en todas las vidas:

¡asombro: un agujero en el muro!, lo examino...¡una gatera! ¿entonces hay una puerta!, se precipitan los descubrimientos...<sup>908</sup>

El gato se convierte en guía: Es Bast. De nuevo nos encontramos con conceptos que aparecen como propios de la experiencia místico-religiosa y que son trasladados al campo de la experiencia sexual. Para que Luis y Ágata se conviertan en "héroes" y tengan la posibilidad de traspasar el umbral, abandonando el "aquí-ahora", debe revelárseles lo maravilloso en algo, estar incorporado. Junto a los protagonistas es preciso otro personaje, con el carisma de allá, que porte la tea que arroja esa luz inhabitual sobre el camino, que actúe como precipitante del desplazamiento entre una y otra orilla.

La presencia de personajes reveladores, en este caso también la gata, se va precisando en sus rasgos relevantes a medida que se suceden los acontecimientos en la obra. Flora y Carmela ofrecen esa luz inhabitual en la vida de Ágata y Luis. De alguna forma son su Jadir como Nerissa lo es de Miguel. La gata Bast también es un jadir para facilitar el encuentro entre Ágata y Luis. La gata se convierte en la felina diosa egipcia:

aquí naceremos, renaceremos, niños perdidos hasta descubrirlo, ya lo hemos encontrado, gracias a la felina diosa egipcia, apareció en el árbol para guiarnos.<sup>909</sup>

La necesidad de renacer es una forma de significar la vivencia de cambio, de transformación, asociándose con el tema de la reencarnación, tan presente en Luis a lo largo de la novela. La gata le sirve al autor también para hablar de la sexualidad femenina:

la gata. Tumbada enarcó el rabo y mostró entre su pelaje los dos orificios. Purpúreos entre su negrura absoluta. Carne viva encendida en la noche...Próximos, como un ocho horizontal: símbolo de infinito.

---

<sup>906</sup> Ibidem, 337

<sup>907</sup> Ibidem, 393

<sup>908</sup> Ibidem, 496

<sup>909</sup> Ibidem, 499

Sexo infinito. La fuerza de la hembra: ¡ella me la ha traído! Sí, es Bast, no lo dudo. Una diosa era precisa... me relamo yo comprobando entre mis piernas, que también poseo ese infinito.<sup>910</sup>

Luis y Ágata convierten a Bast casi en un personaje que les orienta en su nueva forma de vivir. Hay una necesidad muy intensa en estos personajes de buscar fuera señales, fuerzas que les ayuden a transformarse interiormente.

Al final de la novela, cuando parece que el proceso está acabado, pueden prescindir de estos guías; ya no le ponen el platito de leche a Bast, ni siquiera de agua, tampoco utilizarán las drogas. Estos guías les abrieron las puertas, cumplieron su función.

Otros animales que aparecen en la novela con significado trascendido son el buho y la lechuza. Luis, al final de la novela, envidia a esos animales porque tienen la suerte de no hablar, porque solamente cantan. Ya no quiere más que dos palabras: *just life*. A lo largo de "Octubre, Octubre" la lechuza funciona como símbolo de la sabiduría y el buho de la violencia. Utiliza estos animales desde una simbología tradicional:

frescura de la noche, no es un buho, amor mío, es una lechuza, ¡qué nítida su doble y dulce flauta!, sí, la sabiduría, mis buhos fueron antes: la violencia...<sup>911</sup>

#### IV.2.2. Ágata y Luis. Intentos de escapada. La metamorfosis

Luis y Ágata necesitan ayuda para unas determinadas necesidades personales, una orientación en el camino de las decisiones individuales. Responden a la pregunta del otro o a una pregunta de sí mismos, lo hacen desde su vida, desde la "praxis" concreta en la que esa vida se realiza. Con Don Rafael y con Carmela, Luis y Ágata experimentan, se orientan. La experiencia ha constituido siempre la base "instintiva" del saber. Sólo la observación y la experiencia permiten hacer inferencias correctas y sólo ellas mantienen el saber, su saber, en la frontera de lo posible.

Desde diversas perspectivas, por diferentes motivos, viajan los personajes en busca de nuevos escenarios. Hay que contar siempre con la imprevisibilidad del viaje, la confusión y dispersión de los caminos, el azar de las paradas, la incertidumbre de las noches, las asimetrías de todos los recorridos. Hay en el libro un disimulado intento de fuga, el círculo vicioso de alguien que parece buscar un escondite, un lugar en el que desaparecer y no ser nadie. A menudo parece que los personajes temen no encontrarse nunca y a veces parece que desean perderse y ofrecerse a sí mismos indicaciones desorientadoras.

**Encuentro de Luis con Carmela.** Luis, para encontrarse con Carmela, se ha convertido en un viajero, va a Sevilla, y es esa situación la que le hace enfrentarse a las propias idiosincrasias, desear que hasta la pequeña subida a la casa fuera un avance glorioso y al final conseguirlo.

Hay personajes en la novela, en relación a Luis, que son puente hacia el pasado; uno de los más importantes, como ya hemos visto, es Flora; en cambio hay otros que son puentes hacia el futuro. Uno de esos personajes es Carmela:

...debemos estar agradecidos a Carmela, puente hacia tí..también yo a ciegas, todavía a tuestas pero avanzando...<sup>912</sup>

---

<sup>910</sup> Ibidem, 501

<sup>911</sup> Ibidem, 619

<sup>912</sup> Ibidem, 459

La afición de *voyeur* de Luis le define. Y si en su juventud la ropa de tía Hélène tenía una gran atractivo para él, delante del armario de Carmela siente la misma atracción; si entonces se ponía una liga ahora se pondrá las medias de Carmela. Hay que señalar que entre los objetos que Luis descubre en el armario de Carmela está la Blanca Paloma:

...curiosidad por husmear la ignorada vida de Carmela, armario con pocos vestidos, uno rojo de volantes con lunares blancos, batitas de percal, ropa interior provocativa, un traje de hombre a su medida...una Virgen del Rocio, La Blanca Paloma...chismes de tocador...una gran caja de lata (Galletas Romeu, Camprodón,...con viejas fotografías...<sup>913</sup>

Luis, como se ha visto en la novela a través de las intensas experiencias que recuerda, ha sufrido el abandono o rechazo de la madre en la infancia, rechazo de nuevo de sus sentimientos por su amigo Antonio en la adolescencia, idealización de la sexualidad con la imagen de tía Hélène, y rechazo de la sexualidad por tía Chelo. Todo ello hace de él un personaje confuso que cree que el problema que tiene es un problema sexual, cuando en realidad el problema es de sentimientos, como muy bien le dice Carmela y nos explica Luis:

...los ha conocido de todas clases, algunos que pedían correazos, hebillas, hasta sangre, "tú no eres eso; tú del sentimiento", diagnóstico infalible...<sup>914</sup>

Como ya hemos dicho, la mayoría de los acontecimientos Luis los remite a la mitología clásica. Es una forma de encarnar su vida en la historia, en la antropología. En "Octubre, Octubre" Carmela será una especie de Lyania para Luis y Flora para Paco. Mujeres iniciadoras en el amor. En ellas está almacenada toda la sabiduría y toda la ternura:

La conmovedora frase de Lyania, ignorada de todos los que citan a Daphnis y Cloe. La mujer madura que ofrece a Daphnis una fruta y un jarro de miel y le incita en el amor. Lo único que le pide: recuerda siempre, Daphnis a la que te hizo hombre antes que Cloe.<sup>915</sup>

La vida individual de Ágata y Luis, en el fondo, sólo está afectada por los acontecimientos de primer plano, pero no absorbida por ellos. "Octubre, Octubre" no es sino la epopeya de un mundo sin dioses; la psicología de los héroes novelescos de alguna forma es la comprobación de que jamás el sentido puede penetrar de lado a lado la realidad y que, no obstante, sin él, esta sucumbirá en la nada. Ágata intenta resolver su problema de soledad y sentido a través del sexo:

Nunca me hubiera rendido la violencia; sólo la soledad me descompone...Decididamente, Don Rafael me ha cazado ¿En mi cuarto de hora? ¡No! En mi siglo de soledad.<sup>916</sup>

El sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que Ágata se siente arrancada, es nostalgia de espacio. Busca ese espacio y experimenta que es imposible romper el cerco de la soledad acercándose a la sexualidad sin sentimiento, pero el sexo por el sexo no rompe su fortaleza, es imposible en ella. Hay una instrumentalización de la sexualidad por parte de Ágata en su encuentro con Don Rafael, pero no hay deseo. De algún modo hay una idealización del sexo. Le da al sexo un poder que no tiene en ella sino que vive la sociedad.

Prefiero ser como soy, diferente, no servir para ese asco de gimnasia...Mejor mi soledad que tales

---

<sup>913</sup> Ibidem, 461

<sup>914</sup> Ibidem, 465

<sup>915</sup> Ibidem, 404

<sup>916</sup> Ibidem, 406

compañías...¿O hay hombres diferentes? Estas lágrimas. ¿nostalgia de Luis, de sus manos en mi pelo?<sup>917</sup>

Ágata todavía no conoce sus límites. Hay una ausencia de pasiones y sentimientos enraizados y auténticos. Un egocentrismo consciente o inconsciente, que podría estar motivado por un instinto de defensa o de sobrevivencia, reduce a los personajes a tal pequeñez o cerrazón que los otros no pueden entrar en esa leve burbuja:

¡Qué vulgaridad, qué plan el mío más imbécil! ¿Cómo pude pensar que resultaría? Estaba loca. Lo de menos es la moral<sup>918</sup>

¿Es cierto para Ágata que lo de menos es la moral? Y de nuevo la misma pregunta: ¿Qué es Ágata? ¿Quién es? ¿A dónde va? ¿Acaso queda algún lugar?. Huir: un crucero y no ver más que lo que quiere ver. Mientras Luis tiene su aventura amorosa con Carmela, que le lanza hacia delante, de forma paralela Ágata intentará vivir su sexualidad con don Rafael, y situándola esta historia más en su realidad, en el engaño continuo en que vive y en que confiesa por primera vez su necesidad de Luis.

A modo de síntesis podemos hacer hincapié en el carácter profundamente religioso que se esconde en la relación erótica entre Ágata y Luis: ambos parten de una angustia existencial. El erotismo es vivido como una experiencia interior que evidentemente se manifiesta a través de una cadena de ritos.

En las relaciones que establecen Ágata y Luis observamos que se produce el proceso de transgresión, castigo y redención. Estos elementos son constitutivos de la concepción occidental del amor. Por ello es interesante señalar que incluso los símbolos utilizados están en relación con la prohibición y la transgresión, idea clave que se da de distinta forma en el texto.

La transgresión sadomasoquista la ejercen personajes alejados de una cierta norma común, personajes que tienen una historia familiar compleja: ella ha tenido experiencias lesbianas y él deseos homosexuales. La violencia por un lado les asusta pero también les fascina. La violencia es una transgresión y también una provocación. A la vez hay un rechazo a la muerte y a la sexualidad que significa rechazar la violencia. Hay distintas formas de violencia a lo largo de la novela que vienen reforzadas por fantasías, por la cultura, (recordemos el empalamiento, historia de Solimán) y mediante objetos: la gumiá, disfraces, drogas. Cuando los personajes no pueden crear, tienden a la destrucción.

Su relación sexual, su erotismo, está lleno de ambigüedad, y así, si por un lado hay un deseo de alcanzar la identidad, por otro lado hay un deseo de disolución. Esta ambigüedad me parece muy interesante subrayarla, pues se manifiesta también en los símbolos que utiliza.

"Octubre, Octubre" muestra de distintas formas que es obra metaliteraria del novelista Miguel. Una de ellas se pone en evidencia en la forma de expresar cómo viven la sexualidad Luis y Ágata, y en las raíces místicas que se derivan. Si los místicos hacen uso analógico del lenguaje erótico para poder dar a conocer sus experiencias místico-religiosas, Ágata y Luis, sobre todo este último, se apoderarán del lenguaje de los místicos para expresar su experiencia sensual.

En lo que hace referencia a la búsqueda de la verdad, de una moral, Ágata y Luis exponen a lo largo de "Octubre, Octubre", con amplitud, su figura para mostrar cómo crecen. Es importante entre los personajes el intercambio de experiencias. Más que hacer, hablan. En el intercambio de experiencias, en las que la vida se transforma en conocimiento, alcanza su más alto nivel la relación con el otro.

---

<sup>917</sup> Ibidem, 438

<sup>918</sup> Ibidem, 438

Al final de la novela las ideas, sentimientos, comportamientos, no necesitan ser expresados con disquisiciones psicológicas, en las cuales se escuda generalmente una justificación de lo que se hace o se piensa o, cuando menos, una excesiva racionalización de lo inmediato. De alguna forma la búsqueda de una moral, de una salvación segura en la cual encontrar la seguridad, se desmorona, y Ágata y Luis son capaces de vivir en el propio abismo, en su verdad ambigua y contradictoria.

Hay una gran ambigüedad en "Octubre, Octubre" que viene reafirmada por la peculiar dilatación semántica del lenguaje literario, que no coincide con el simple significado literal. De alguna forma la ambigüedad acaba por coincidir con la connotación o con la polisemia, es decir, con la complejidad y la hipersemantización propios de los signos literarios.

Del tema de la sexualidad, que ocupa un lugar decisivo en "Octubre, Octubre", podemos pensar también que sirve para reprimir, hacer inconscientes otros deseos. A menudo, cuando lo real es la destrucción, lo novelesco puede ser la construcción de alguna nueva fe, siquiera a través de un gesto de un solo personaje.

Por último quiero señalar que la búsqueda de su identidad sexual a través de la violencia se hace de una forma personal. La idea de sentido "personal" no debe entenderse aquí en oposición a lo "social". La experiencia personal forma siempre parte del territorio social. No existe, como experiencia humana, fuera de su corporización en signos, fuera de algún tipo de forma ideológica y orientación social. El elemento vivencial "interior" es organizado y formado desde el exterior. Lo "personal" debe entenderse como característico de determinado individuo y no necesariamente compartido por otros.



**V. OCTUBRE, OCTUBRE.  
UNA VISIÓN DEL MUNDO**

## V.1. Luis en su espacio exterior. "Cuartel de Palacio"

"Cuartel de Palacio" es un barrio de Madrid que actúa como testigo a veces, como fondo otras, como comparsa en la relación de Ágata y Luis. "Cuartel de Palacio" es el barrio. No es un paisaje decorativo. Es un campo de acción, la circunstancia. Así, la descripción del barrio no es un puro marco situacional de los acontecimientos narrados, a los que sirve de adorno o condicionante único, sino un equilibrio entre realidad e individuo que produce una situación concreta -lo que ya había sido intuido por los románticos- o, desde la perspectiva naturalista y con palabras del mismo Zola, "un estado del medio que determina y completa al hombre".

Quartel de Palacio, como se decía en el siglo XVIII. Ese barrio sobre el solar del primer Madrid amurallado, sucesor del Magerit musulmán, entre la Puerta de la Vega al oeste y la de Guadalajara al este, la de Moros al sur y la de Balnadú al norte: justamente donde ahora está el quiosco.<sup>919</sup>

El texto de "Cuartel de Palacio" está escrito en tercera persona. El narrador nos cuenta más ampliamente lo que sabemos del mundo que rodea a Ágata y Luis. En este apartado el novelista Miguel, mediante un narrador, nos adentra más en la vida del barrio y en una serie de personajes que Ágata y Luis sólo casi intuyen, atentos como están a su mundo personal. El autor de algún modo quiere ponernos de manifiesto que sólo alguien desde fuera puede contemplar el mundo más ampliamente. Del subjetivismo de Ágata y Luis pasamos a un claro objetivismo. La novela "Octubre, Octubre", con narrador-actor, en el caso de Ágata y Luis, se parece a las memorias o al diario íntimo; la novela, cuyo narrador es ajeno a la acción, como es el caso en "Cuartel de Palacio", tiene mucha afinidad con la narración histórica. Su objetivo no es proseguir la búsqueda de una experiencia existencial, sino proponer lo sucedido. El pretérito indefinido y la tercera persona del singular traducen tan explícitamente el orden y el funcionamiento de un mundo o de una sociedad que el novelista podría, caso de quererlo, no intervenir para emitir juicios o decir lo que hay que pensar. Las intrusiones del novelista en "Cuartel de Palacio" dejan traslucir que no pudo resignarse a permanecer entre bastidores. En lugar de forzar a éstos a sostener una concepción de las cosas propia, prefiere actuar como autor y glosar, dejando a los personajes evolucionar y hablar según su condición. De esta forma el diálogo entre Ágata y Luis no es sólo un intercambio verbal entre dos personas, sino que se vuelve un mecanismo específico de incorporación de lo social -en su enorme variedad y permanente mudanza- a la conciencia y al texto.

La historia de Ágata y Luis, su historia personal, contada por ellos mismos en forma de monólogo, se inscribe en la macrohistoria del barrio. El mundo exterior, otros países y ciudades, quedan fuera. Esta forma de narrar pone en evidencia la importancia que el autor da al cosmos personal. El límite del hombre es su barrio en la mayoría de casos, su pueblo y, en ese límite, es donde encuentra sus posibilidades para ser.

En "Cuartel de Palacio" se nos explican unos hechos. De esos hechos el novelista hace surgir el mundo subjetivo de una forma más objetiva y, en concreto, de dos de sus personajes: Ágata y Luis. En "Papeles de Miguel", cronológicamente escritos más tarde, el novelista vuelve sobre esos hechos y da una nueva visión. Podemos ver el espacio de Cuartel de Palacio no como una extensión, sino como el imán de las apariciones. Como dice E. Lledó:

El ser humano no es sólo un ser en el espacio, sino que es espacio. El cuerpo es nuestra forma de

---

<sup>919</sup> J. L. Sampedro, *op. cit.*, 1982, pág. 36

espacialidad. Y ese cuerpo se mueve, cambia, asimila espacios exteriores a él mismo y, sobre todo, descubre, en ese mundo exterior que utiliza, la presencia de lo "semejante"<sup>920</sup>

"Quartel de Palacio" en la novela "Octubre, Octubre" es el cañamazo en el que se teje la historia de Ágata y Luis. Es el paisaje que los configura, sus circunstancias más próximas, sus señas de identidad. En "Quartel de Palacio" se nos define un espacio, un barrio de Madrid, en unos años mejor dicho, días- concretos. La perspectiva espacial está relacionada con el tiempo. Se nos definen actitudes políticas y relaciones afectivas, la de Paco con Flora y Tere con Mateo.

El autor de **Octubre, Octubre** nos relata una misma realidad desde tan distintos puntos de vista que se superponen, amplían, niegan y aclaran. Se nos muestra que es ésta la única forma de acercarse a una realidad. El autor ha querido explicar una historia a través de un novelista llamado Miguel y este, a su vez, a través de unos personajes y un nuevo narrador. Quizás quiere esconderse para descubrirnos que la verdad o una aproximación a ella siempre se presenta escondida debajo de muchos ropajes. Las palabras del narrador refiriéndose a don Pablo explican en cierto modo la idea de lo oculto:

la biografía que suponemos única se disuelve así -¿o se multiplica?- en cientos de vida. Pero no se puede vivir más que una. ¿O sí? ¿O se puede vivir además la de otros, la de otra?<sup>921</sup>

El contrapunto al mundo intimista de Ágata y Luis es "Quartel de Palacio". En éste el narrador nos va acercando a la vez a un mundo personal y social. Va de un plano general a un primer plano y viceversa. Hay que señalar que la descripción del espacio en relación con la novela está subordinado al análisis psicológico y a la reflexión moral. 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 objeto descrito o ir más allá.

Luis es un personaje puente entre "Ágata" y "Quartel de Palacio". Comparte con los personajes de "Quartel" una serie de inquietudes en relación con la política -España, Argelia-, y un pasado a través de personajes mayores como don Pablo. Comparte con Ágata una historia personal con una gran falta de afecto y el sentimiento de ambigüedad respecto el sexo.

Los pensamientos y "diálogos" de Luis y Ágata son eminentemente escritos. En la lectura de la novela tenemos la impresión de participar silenciosamente en una conversación unilateral. En "Octubre, Octubre", en las partes que concierne a "Ágata" y "Luis", podría decirse que su estilo es sostenido, medio narrativo, meditativo pero siempre esencialmente escrito, de modo que la impresión y la sensación inmediatas están casi por entero excluidas y en donde todo intercambio verbal se halla proscrito *ipso facto*; sólo al final se rompen los monólogos. En contraposición nos encontramos con "Quartel de Palacio", donde el diálogo ocupa un lugar preferente ya en los primeros capítulos. La vida reconsiderada por los personajes de Ágata y Luis, dentro de la perspectiva de la memoria, cede el puesto en "Quartel de Palacio" a la vida experimental, muy cercana al lenguaje hablado.

En toda la novela, como ya hemos dicho anteriormente, hay mucha memoria; es evidente que la memoria, el recuerdo, se produce por asociaciones y que es cada uno de los personajes, por su historia personal, por sus vivencias, quien hace la asociación. Las estructuras de la memoria se activan desde la historia. Es fácil divagar con la memoria, enredarse, enmarañarse, perderse; puede ser la trampa para no tomar ninguna decisión en el presente. A través de la memoria hay en la novela una preocupación espacial ligada a la

<sup>920</sup> E. Lledó, **El silencio de la escritura**, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1992, pág. 18

<sup>921</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 982, pág.136

nostalgia y, por eso mismo, al tiempo.

La obra literaria es producto de una sociedad concreta y su trascendencia debe basarse en elementos particulares, próximos al emisor. Estos aparecerán en su forma expresiva, que deberá ser efectiva en tanto sea capaz de rebasar sus propio límites. "Cuartel de Palacio" es una muestra de esa capacidad de trascendencia. Hay que destacar que el narrador de "Cuartel de Palacio" nos da una definición de la vida, de los acontecimientos, de los personajes.

El barrio "Cuartel de Palacio" es el testigo de la historia de Ágata y Luís. Es más importante el hecho de ser testigo en sí que el testimonio. En algunos momentos ese testigo se convierte en juez.

La descripción del barrio hace expresa la relación, tan fundamental en la novela, del hombre, novelista o personaje, con el mundo que le rodea: huye de él, lo sustituye por otro, se sumerge en él para explorarlo, comprenderlo, cambiarlo, conocerse a sí mismo. El espacio opresor predomina en las novelas contemporáneas. En ocasiones alimenta el odio o la rebeldía en el corazón de los personajes.

### **V.1.1. Componentes. Un barrio de Madrid**

El Madrid de Cuartel de Palacio es el escenario para la aceptación del yo. En concreto el piso de Noblejas, donde viven los protagonistas, es una especie de isla dentro de la ciudad y el barrio de Madrid. El novelista, como muchos autores del XIX, provee al lector desde el principio de todas las informaciones útiles o interesantes sobre el lugar principal donde va a situarse la acción. La narración de alguna forma se inmoviliza en ese espacio durante toda la novela -salvo alguna excepción de los personajes- en un año.

La descripción de una ciudad, y en concreto un barrio, implica la mirada de un personaje o varios personajes. Esto determina campos semánticos, personajes típicos, escenas estereotipadas, rasgos psicológicos. La descripción del barrio Cuartel de Palacio provoca reacciones en cadena y condiciona el conjunto de la economía narrativa. Madrid es visto por el narrador en general y más concretamente por dos personajes. Luis, que lo hace desde su biografía, Luis nos explica cómo es Madrid, contrastándolo con el de su infancia, mientras Don Pablo lo hace desde su memoria histórica. Él ha vivido cantidad de acontecimientos sociales; por su edad se ha convertido en la gran memoria del barrio. Luis es consciente de estar "perdido" en la ciudad e intenta situarse en aquel espacio. Antes de regresar Luis a Madrid esta ciudad permanecía en su recuerdo, un recuerdo anclado en el tiempo y en unos espacios muy concretos.

Cuando se habla del espacio no hay una simple exploración física, sino también una intuición. Los distintos personajes que habitan en "Cuartel de Palacio" viven ese espacio de distinta forma. Para unos está lleno de historia, de vidas ajenas; para otros, en cambio, es su espacio de encuentro, o de desencuentro. Siempre el espacio está mediatizado por aquello que lo caracteriza y lo hace diferente a otros espacios.

**Las calles y plazas.** El espacio en general es revelador de la vida del hombre, de su religión, de sus aficiones, costumbres. El autor hace mención de muchas calles, indicio descriptivo que además de conceder a la novela verosimilitud y realismo sirve para entender la historia de la ciudad, pues esos espacios concretos hacen referencia muchas veces a acontecimientos históricos, hombres ilustres del pasado...

Podemos considerar que el barrio es lo verdadero, la realidad de todos los días, la que ven nuestros ojos y tocan nuestras manos; y entonces el arte más considerado, el más verdadero; es el que reproduce con exactitud las formas visibles. Sólo el reconocimiento preciso de lo visible permite llegar a sus bordes y dirigir una mirada más allá de sus fronteras.

"Cuartel de Palacio" significa preferentemente un acercamiento al mundo real y visible. Es el borde que permite a los personajes de Ágata y Luis acercarse a los límites del propio ser.

Los personajes no se mueven casi nunca del barrio. En cierta manera es su prisión. Este espacio muy dibujado se debe también quizás a la preocupación por profundizar en la vida interior de los personajes, que prevalece sobre el afán de aventura exterior. Al ser una novela inmóvil, los desplazamientos adquieren una gran importancia.

Si se busca la frecuencia, el ritmo, el orden y sobre todo el motivo de los cambios de escenario, se puede llegar a descubrir hasta qué punto estos factores son importantes para asegurar la narración, su unidad y su movimiento, y para poner de manifiesto como el espacio depende de todos los elementos que lo integran.

A lo largo de la novela vemos como el autor, a través de algunos personajes, nos explica un espacio en su dialéctica personal. Nos habla de su historia, de su presente y su pasado. La mismidad permite que la continuidad tenga determinados puntos de consistencia; la distinción a su vez hace que esa mismidad fluya por otras mentes, se encarne en otros cuerpos, se enfrente a otros ámbitos históricos y con ello haga revivir y germinar esa supuesta mismidad. La ciudad está hecha de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado. Los espacios tienen vida propia. La ciudad se define a sí misma y los personajes, cuando se acercan a ella, sólo hacen que registrar su presencia. Lo que contiene o esconde difícilmente el hombre lo sabe.

El Senado, antiguo convento de Agustinos calzados, cuya elíptica sala de sesiones fue trazada por El Greco para Iglesia. El actual cuartel de Sanidad Militar en la calle del Reloj -la de María-, que ocupa el solar del Ministerio de Marina...antes palacio de Godoy...en el número siete de esa calle tuvo su taller Francisco Bayeu, con cuya hermana Josefa casó Goya. Allí creó el genio los Caprichos...<sup>922</sup>

Hay que señalar que la ciudad es redundante, se repite para que algo llegue a fijarse en la mente. El hombre único y plural accede a lo real a través de diferentes visualizaciones, de diferentes prismas, que darán una imagen única y plural de esa realidad, configurando el todo. La arquitectura es una manera de distribuir el espacio. De alguna forma es una imagen de cómo se desea la concepción social. 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 toda la novela hay un zig-zag retrospectivo y prospectivo. Ese movimiento no sólo se produce en el tiempo sino también en el espacio: presente y pasado, la memoria contra el olvido. El verbo del recuerdo es útil para recorrer la existencia individual, que nunca está tan sola como se llega a creer. En todos los espacios hay otras presencias. En otra ocasión recuerda Don Pablo:

la Real Capilla estaba en Leganitos; allí vivió Scarlatti. Después la adaptaron para Hotel de Ventas<sup>923</sup>

Se nos pone en evidencia a lo largo del texto la metamorfosis del espacio, la cual se manifiesta como algo vivo que se transforma. A la vez aparece en la novela un espacio real, Cuartel de Palacio, y otros que son evocados a través del recuerdo dando cuenta de los sentimientos que éstos producen. La coexistencia de ambos espacios se traduce a veces en un conflicto y en una reconciliación entre el pasado y el presente. Hay que señalar que el narrador utiliza distintos medios para activar la memoria de los personajes. El tiempo atmosférico le recordará la vida en la Residencia de Estudiantes. La gran documentación de la que hace uso el novelista hace que en cierta manera su novela sea una novela histórica de la

---

<sup>922</sup> Ibidem, 441

<sup>923</sup> Ibidem, 477

vida cotidiana:

¡Qué lluvia mansa y refrescante! Había tardes así en la Resi, la Residencia de Estudiantes, la de verdad, la de Federico, la de Alberto Giménez Freud, la que visitó Einstein y habitó Moreno Villa. Tanto la frecuentó Pablo que venía a ser un residente más.<sup>924</sup>

El espacio, lo mismo "real", presente, que "evocado", se asocia e incluso se integra a los personajes. En la novela en general hay una gran evocación del tiempo vivido, por un lado del pasado histórico y por otro del pasado personal. Parte de ese tiempo personal es ficticio, por lo que la novela se convierte en una evocación de la mentira. Parte del pasado histórico está oculto, y el narrador, a través de los personajes, quiere ponerlo de manifiesto. El recuerdo de unos espacios, sobre todo en Pablo, uno de los personajes principales de "Cuartel de Palacio", es el móvil del relato, contrarrestando así la tiranía del tiempo. Hay un regreso a los lugares de adolescencia. Los datos biográficos se suministran poco a poco y casi por casualidad en un mundo muy concreto. La presencia de algunos personajes le hace tomar conciencia de la nueva realidad.

El novelista, en relación con el barrio Cuartel de Palacio, también hace memoria de sus cimientos que corresponden al mundo árabe, un mundo que forma parte de nuestra historia y configuró unos espacios. Luis evoca el mundo árabe desde la Reencarnación, Miguel desde la mística. Es importante señalar que el mundo árabe es visto desde muy variadas perspectivas.

En esta novela podemos ver como la totalidad de la realidad sensible, en cada uno de sus detalles, se convierte en un símbolo a través del cual se transparenta la totalidad de la vida. Si hacemos un análisis de las calles que aparecen en "Octubre, Octubre" casi todas ellas pertenecen al barrio Cuartel de Palacio. Allí es donde viven los personajes a excepción de Paco. La cuestión política, las manifestaciones, enlazan el barrio con Legazpi.

Hay en la novela una explicación del barrio donde viven los personajes. La descripción del barrio se constituye en obertura, en el sentido musical de la palabra, que anuncia el movimiento y el tono de la obra. A veces amplía las perspectivas de la narración u obra como una nota sostenida que adquiere valor simbólico. La descripción sirve para que el autor transmita cierta información al lector mediante el recurso (dentro de la novela) a un personaje informado que se comunica con otro que no lo está.

Todo enunciado se realiza en una situación que está definida por coordenadas espacio-temporales: el sujeto refiere su enunciado al momento de la enunciación, a los participantes en la comunicación, y al lugar en que se ha producido el enunciado. Las referencias a esta situación forman la deixis novelesca. Entre los elementos que la configuran están las calles; en algunas de éstas el narrador sitúa el domicilio de los personajes. En Vergara vive don Pablo; en Noblejas 17: Don Ramiro, Jimena, Luis, Ágata y Tere y Mateo. En la Calle el Reloj, María; en la Plaza Santa Catalina, Doña Flora. En San Quintín vive Guadalupe. Otras calles y plazas son Plaza de la Armería, Plaza Ramales, Bailén, Plaza de la Ópera, Campo del Moro, San Bernardino, Gran Vía, Amnistía, Calle de la Puebla, Plaza de San Martín, Calle Mayor, Delicias, Legazpi, Santiago, Calle de la Luna, Calle de San Roque, Calle de la Amnistía, Esquina de Ramales, Calle de Felipe V, Esquina de Arrieta, Calle de la escalinata, Calle del Arenal, Plaza de Oriente, Paseo del Prado, Santa María de la Cabeza, Paseo de las Delicias y de Primo de Rivera, Glorieta de Carlos V, antes de Atocha, Méndez Álvaro, Claudio Moyano, Paseo de la infanta Isabel, Calle del Molino, Calle de Torija, Calle de Esparteros. Al igual que plazas y calles, aparecen a menudo en la obra muchos nombres de conventos, entre los que hay que destacar el Convento de la Reparadoras.

---

<sup>924</sup> Ibidem, 514

El narrador da fiel cuenta del barrio Quartel de Palacio en los años sesenta y nos da una amplia lista de cafés, bares, restaurantes y tabernas: Café la Ópera, taberna la Cruzada, Siboney, Cafetería de Milanese, Golden Gate, Batay, Casa Ciríaco, Bar el Serrallo. La referencia gastronómica, pues, no se le olvida casi nunca al narrador. En casi todos los capítulos aparecen datos que hacen referencia a la comida o la bebida. Incluso en situaciones no comunes se hace alusión a la comida, quizá como medio de dar a la situación extraordinaria el contrapunto de cotidianeidad. Jimena, cuando va a ver a Paco escondido en el barrio de gitanos y enfermo, es invitada a comer:

Trae un canastillo con una fiambra y una botella de vino.

-¡No, no! -rechaza con espanto Jimena. ¿Cómo pretenden que coma? ¡Monstruoso!<sup>925</sup>

En la playa tampoco el autor se olvida de la comida. E incluso hace alusión a productos de una época concreta del año, como la sandía. Bajo los chamizos de un chiringuito, sobre la grasa del pescado frito en los morros, los chiquillos de Tere y Mateo pasean "la armónica roja" de la sandía. Hay una bebida común a muchos personajes: Ágata y Luis, Pablo y María.

María entre tanto le prepara un te...El té es el que le gusta, María lo compra para él.<sup>926</sup>

Las comidas y bebidas esenciales definen nuestras costumbres, nuestras debilidades físicas, gustos, necesidades, modelos. En casos extremos la comida se une a la significación que adquiere en muchas de las filosofías orientales, en algunas religiones. La comida, el gusto por ciertos alimentos, es también sinónimo de clase social o de deseo de querer acercarse a un grupo social o país.

En relación con el espacio concreto de la casa hay que señalar un aspecto que el novelista utiliza en más de una ocasión. Se trata de descubrirnos como dentro de una casa hay paredes que esconden otros espacios o que separan. Es una forma de indicar cómo el personaje rompe su espacio interior, se abre a nuevas experiencias a través del espacio físico: el espacio tiene entonces características de símbolo. Ágata y Luis descubren un nuevo espacio en su apartamento. Pablo y María:

Instalarán una escalera cómoda y rebajan el alféizar de la ventana para utilizarla como puerta. Así vivirán juntos y a la vez separados,<sup>927</sup>

En toda la obra hay continuas referencias a la música, pintura y literatura, y a menudo éstas no se hacen en abstracto o haciendo referencia a ideas, sino que incluso forman parte de los objetos que dibujan el espacio cotidiano de la casa:

Ya están otra vez en la casa. Va resultando familiar para Pablo pero todavía le sorprende el piano Bechstein, el Rosales, las porcelanas...Primores azorinianos.<sup>928</sup>

Al describir el espacio se puede hacer hincapié en la luz, en el color de las cosas, en la distribución, en los objetos que integran ese espacio, es decir, en aspectos meteorológicos, aspectos urbanos, aspectos geográficos. Hay un aspecto a señalar que es la importancia de tener un lenguaje común entre las personas ligadas por un vínculo afectivo. Pablo y María,

---

<sup>925</sup> Ibidem, 446

<sup>926</sup> Ibidem, 479

<sup>927</sup> Ibidem, 478

<sup>928</sup> Ibidem, 512

aunque de distinta edad, comparten lenguaje y eso es importante. El lenguaje común les aproxima en el tiempo y más tarde en el espacio. Hay en la descripción de la casa de Pablo muchos elementos que nos recuerdan la última casa del autor. En la terraza:

dos sillones de mimbre, con alegres almohadones de cretona. ¡Y plantas!<sup>929</sup>

Podríamos decir que algunos de los personajes que aparecen en "Quartel de Palacio" viven compenetrados con el medio; pensemos en Pablo y María: sus casas les pertenecen desde hace muchos años. Ágata y Luis en un comienzo se viven como extranjeros, al igual que Shannon, el protagonista de **El río que nos lleva**, o Miguel Espejo, protagonista de **Congreso en Estocolmo**.

**El quiosco.** "Quartel de Palacio", el barrio, está definido por sus calles y plazas, por los edificios notables, por las iglesias y conventos, pero el narrador también nos lo define por otros elementos que también están presentes en el barrio, uno de ellos es el quiosco:

De esa como niebla emerge el quiosco de periódicos. Centro del mundo de don Pablo, Omphalos de su Delfos, en el templo de Apolo.<sup>930</sup>

Pablo, enamorado de María, quiere ser quiosquero. Dentro de la garita, se sentiría centinela de noticias, avizorando transeúntes por entre las revistas colgadas, al calor del brasero eléctrico. Este quiosco no es como el de Luis, no es el de Aranjuez. Para Luis la palabra quiosco tiene distinto significado, alude, hace referencia, a otros tiempos. Hay en la novela un canto a ese oficio y a ese espacio.

**Los árboles.** Los árboles en la obra no son sólo algo decorativo o simplemente paisajístico, sino que el novelista al hablar de ellos nos indica que son algo vital para la vida del hombre y de alguna manera un motivo de contemplación. Los árboles les enseñan, les hablan de la vida. Como todo lo vivo están poseídos de su lado arcano o misterioso. Ciertamente la naturaleza, con su crecimiento silencioso y quieto, de alguna forma le impresiona más hondamente que todos los otros seres que se caracterizan sobre todo porque son capaces de desplazarse, por su gran movimiento. La quietud siempre tiene unas características especiales. Algunos personajes retornan a la naturaleza para investigarla con amor, con infinita delicadeza:

- Mañana resucita.

- Sí, el sol renace -admite Luis. ¡El sol! ¿Por qué no los hombres? Los árboles reviven su primavera; ¿y nosotros?<sup>931</sup>

Los colores, las luces, las sombras, los árboles, los matorrales, la variedad de la naturaleza que aparece verborreica y desordenada, obedecen a leyes, proporciones, relaciones, son un juego de ángulos, de líneas, en las que el matemático capta su auténtico sentido. Un árbol, que ya desde el comienzo aparece en **Octubre, Octubre**, es la acacia:

...cuando él vendía ahí en medio, bajo una acacia, "más fina era!, ¡como una modistilla, si señor!"<sup>932</sup>

Dentro de los árboles que aparecen en la obra, la acacia es descrita de muchas formas y se nos recuerda el aroma de las acacias en flor. Las personas son comparadas por su finura a

---

<sup>929</sup> Ibidem, 513

<sup>930</sup> Ibidem, 34

<sup>931</sup> Ibidem, 41

<sup>932</sup> Ibidem, 90



la acacia y por su esplendor a la flor del magnolio. En "Octubre Octubre" aparecen varios árboles y no tienen sólo un valor simbólico, sino que nos dan datos sobre los árboles de la ciudad. El primero es el ciprés que asoma tras el muro de la Encarnación:

...el ciprés agresivo, lanzada feroz al cielo, ¿por qué me desazona siempre ese árbol hermético?, ese símbolo fálico, hojas sin estaciones como el pino. Attis, hijo de hermafrodita y náyade, tan bello que enamora a su padre, que éste le enloquece hasta inducirle a castrarse, muere y resucita como la vegetación en invierno, siempre la fertilidad tras la castración y muerte, el ciprés me desazona, su misterio.<sup>933</sup>

Ese ciprés de la Encarnación va adquiriendo más y más importancia, ya no es un árbol en concreto, sino que sirve para evocar otro ciprés en una ladera, cortando mar y cielo, un ciprés que está repleto de simbologías: lo considera polo del mundo, eje del universo, ancla de las angustias, perennidad viva, no vegetal, sino roca verde. En octubre, en otoño, los árboles pierden las hojas menos el ciprés. El ciprés es un recuerdo de la reencarnación, de ahí que le llame la atención el ciprés del convento de la Encarnación.

El novelista por medio de Luis, que se pasea con la ingenuidad del viajero recién llegado, nos da a conocer la actitud que tienen los organismos públicos respecto a la naturaleza, lo vivo. La crítica social es inequívoca:

...le pregunto si levantan las losas para volver a poner árboles."¿Árboles?" Se encrespa, "si se atreve a nacer uno por casualidad, seguro que lo fusilan; ¡árboles: qué cosas pide usted!...ahora no plantan nada, ¡qué va!, asfalto para los coches, aparcar a gusto, los amos de la calle, si no se tiene auto, ¿por qué razón va a preocuparse de uno el Ayuntamiento?, peatones de mierda."<sup>934</sup>

Hay una necesidad de establecer una correspondencia entre la historia y el medio ambiente y los efectos que pueden deducirse de esta correspondencia. En el fondo siempre se pone de manifiesto el hombre como centro que construye la ciudad y la destruye, la humaniza o deshumaniza. Y también como es su propia construcción quien a la vez incide en la vida del hombre. Vivir es estar viendo pasar ante nosotros, cronometrado de alguna forma, esa banda móvil e imparable de instantáneas sensoriales, que se hacen perceptibles a nuestros sentidos. El movimiento tiene para el hombre una relativa posibilidad de sosiego en la memoria.

**Los oficios.** Al comienzo de la novela "Octubre, Octubre", en el apartado de "Cuartel de Palacio", todos los personajes hablan de todos. Datos sobre Ágata y Luis aparecen en las conversaciones de otros personajes del barrio; luego la historia de ellos tiene menos importancia, están más integrados en el barrio, y habiendo cada uno encontrado el complemento respectivo. En "Cuartel de Palacio" además de dibujarnos el barrio con las calles, plazas, bares, iglesias, árboles, el quiosco, se nos presentan una serie de personajes cotidianos, algunos con nombre propio y otros que sólo son nombrados por el oficio, que configuran en definitiva el barrio. Aparecen oficios que hoy ya han desaparecido: los serenos, los charlatanes. Ildefonso y Pablo, son los últimos testigos de otra época en el barrio:

el mancebo de la botica dejando el toldo a medio bajar, la cerillera de El Túnel, el guardacoches tartamudo, el portero de Baños de Oriente,...el municipal de las multas, la taquillera del Real Cinema...la mecanógrafa de Venus Films...<sup>935</sup>

En "Cuartel de Palacio" se nos presenta asimismo espacios marginales y personajes también marginales. Aparecen unos personajes limitados físicamente: Felisa es ciega,

---

<sup>933</sup> Ibidem, 89

<sup>934</sup> Ibidem, 90

<sup>935</sup> Ibidem, 31

Guadalupe es enana. Su limitación no es un impedimento para ser. Los dos personajes tienen una humanidad profunda. La limitación de los personajes marginados que aparecen en "Cuartel de Palacio" contrasta con el no reconocimiento de los límites en algunos aspectos por parte de Ágata y Luis.

**La música.** La música en la vida de los personajes de Cuartel de Palacio es punto de referencia obligado para expresar las emociones. Hay piezas que se repiten a lo largo de la novela y que expresan el sentimiento de abandono que obligó al autor a escribir **Octubre, Octubre**, novela que comienza con un clamor en la cruz y termina con el descendimiento. El hijo en brazos de su madre:

Irrumpe de pronto en la memoria de don Pablo el Allegro inicial del mozartiano quinteto en sol menor (Köchel 516)...En el compás treinta gime esa sexta invocante, luego desmayada; se repite después y, al no tener respuesta, clama en una novena aún más patética y vuelve a caer. Todo en cuatro compases, el "Elí, Elí" más penetrante de toda la música europea: "Señor, Señor, ¿por qué me has abandonado?"<sup>936</sup>

Pablo es el personaje que encarna el mundo de la música y, sobre todo, de la música clásica. La cultura musical sirve para dibujar a los personajes y crear un ambiente, a la manera de un *leitmotiv* que si bien no es la base de la estructuración de la novela forma parte de ésta, apareciendo aquí y allá en distintos momentos como subrayado de los personajes; recordemos que en el caso de Pablo sirve para crear un ambiente hogareño, no exento de referencias culturales:

Don Pablo sonríe: ayer ha hecho un descubrimiento, uno de esos pequeños placeres eternos de ahora. En el segundo de los Tres divertimentos sobre autores olvidados, de Montsalvatge, ha reconocido aquella cómica habanera que oyó canturrear a Eugenio D'Ors en la vieja tertulia del café Kutz, en la Gran Vía, allá por los años cuarenta:<sup>937</sup>

El día de nochevieja, en la caverna, la música sirve para situarnos en un eje temporal del ahora y el entonces. En la caverna todo parece fuera del tiempo y a la vez como si éste se poseyera. Esta sensación la producen la música y el baile. El tiempo de la música nos retrotrae a otro tiempo. El tango, y su factura sentimental, resulta ser la música más importante esa nochevieja de paso del 61 al 62: "A media luz", "Esta noche me emborracho", "Amor", "María", "Barrio Reo", "Mi noche triste". Flora, la oficiante de la noche, los canta - es quien parece haber vivido más y más intensamente-, como connotación melancólica de la inconstancia de la felicidad:

Porque al cesar el tango ella canta otros; no con la voz de entonces, por supuesto, pero sí con la pasión, la melancolía, el sentimiento ante la huida de la vida que ella pone en esas letras desesperadas.<sup>938</sup>

La conciencia es limítrofe, extraterritorial, imaginando como territorio al organismo, porque su naturaleza coincide con el signo y no existe fuera de él. Y los signos, el material semiótico, no son privados, para uso personal, sino compartidos como práctica social. Por lo tanto, no hay nada inaccesible para los demás en mi conciencia. Sus contenidos son expresables en el mismo material que la formó: los signos. Aquello que vivimos como una experiencia "interior" se configura como tal solamente si se semiotiza, es decir, si se vuelve expresable.

---

<sup>936</sup> Ibidem, 34

<sup>937</sup> Ibidem, 477

<sup>938</sup> Ibidem, 221

En la obra existe un amor por la perfección de la forma que no le induce a desvalorizar el canto de la fiesta popular. El narrador utiliza la música, y en concreto también la letra del tango, para hablar de la vida y el tiempo:

...con el final de Amor, el tango póstumo de Gardel:  
"Y cuando ya sólo ansiaba la muerte...  
Hoy te encuentro y mi amor es más fuerte.  
¡Los dos lucharemos por nuestro querer!"<sup>939</sup>

**Espacio y tiempo.** Todo ello nos acerca a un deseo de percepción de la totalidad. La percepción de la totalidad es esencial para Bajtín<sup>940</sup>. Su objetivo es rendir cuenta de todas las variedades comunicativas, desde la enunciación cotidiana hasta las producciones de enorme complejidad como la literatura:

la música es esa fantasía de señoritos; el cante es para gozar de la vida o para quitarse las penas...<sup>941</sup>

"Cuartel de Palacio" es el contexto situacional de los personajes de Ágata y Luis. Es una *tranche de vie*, un documento del ambiente. Al igual que aparecen en la novela personajes marginales, hay también en **Octubre, Octubre** la descripción de barrios marginales, el de Altamira, la China, la Celsa.

Jimena, personaje de "Cuartel de Palacio", va en busca de Paco y son sus pasos quienes nos llevan por el barrio y nos lo descubren.

Largas avenidas mal urbanizadas, casuchas pobres, chabolas, retazos de verde en un huerto polvoriento, solares con basuras. De pronto calles estrechas, como si hubiera entrado en un pueblo, casa bajas y tiendas de géneros baratos...<sup>942</sup>

El barrio de la China no sólo es descrito "urbanísticamente" sino también en lo que se refiere a sus costumbres y creencias. En relación con los pies, Paco desde su sabiduría popular nos explica que a los niños en el barrio de La China, a veces les ponen calcetines de distinto color para confundir el mal de ojo.

Hay unos lugares clave en la novela: estos lugares como ya hemos dicho son Madrid y Aranjuez. Todos los personajes hablarán de estos espacios. Son espacios mágicos y míticos, esencialmente vitales. Es curioso señalar que tanto de Aranjuez como de Madrid se nos habla del Palacio y de los espacios que rodean el palacio. El novelista sitúa la acción alrededor de un palacio y nos habla de los que viven alrededor de él. Podemos decir que en "Octubre, Octubre" se nos narra la vida alrededor de palacios deshabitados pero que de algún modo imponen su presencia. Los palacios siempre son punto de referencia obligado con el pasado, rompen el sentimiento del presente como eterno. El palacio puede significar muchas cosas: desde la presencia de un orden social establecido hasta la presencia constante del pasado. La memoria frente a lo real.

Aravaca es un espacio que vuelve a aparecer en "Cuartel de Palacio"; Don Pablo y María nos conducen a ese lugar. La historia se sitúa dentro de una geografía específica, no en un escenario cosmopolita. Para insistir en el realismo no cambia ningún nombre:

---

<sup>939</sup> Ibidem, 221

<sup>940</sup> Bajtín, **op. cit.**, 1993.

<sup>941</sup> Ibidem, 285

<sup>942</sup> Ibidem, 443

Se detiene en lo alto, junto a la Villa Romana, a la entrada en Aravaca por la avenida de la Osa Mayor<sup>943</sup>

Aparecen otros espacios además de Aranjuez y Aravaca que son lugares biográficos del novelista: Sevilla, Doñana, Ronda, Almonte, Jerez, Burgos, Cuenca, Zamora, Deza, Santander, Tenerife. En algunos de estos lugares han vivido los personajes, haciendo alusión a ellos por distintos motivos que van desde acontecimientos políticos o lugares de procedencia de algunos productos. Un espacio que aparece nombrado y que forma parte de la geografía personal del autor es Benidorm. Don Ramiro y su gente veranean en Benidorm.

En resumen, podemos decir que en "Cuartel de Palacio" el autor pone en evidencia que la individualidad de los personajes está hecha de múltiples elementos. No sólo del tiempo en que sucesivamente existen, sino también del espacio en el que como cuerpo habitan. Es evidente que sin el paso del tiempo no habría ocasión de construir. Dos tipos de tiempos y espacios aparecen siempre: el subjetivo, tiempo y espacio del hombre, y el objetivo, tiempo y espacio de la historia.

Una de las funciones que tiene "Cuartel de Palacio" dentro de la novela "Octubre, Octubre" es acercar al lector a lo real. El realismo de este apartado es un contrapunto a las historias de "Ágata" y "Luis", que escarban en su interior por las zonas más inconscientes. Se plantea lo objetivo frente a lo subjetivo y lo social frente a lo individual.

Una característica de ese espacio, "Cuartel de Palacio", es que en muchos casos no sólo es visto desde el presente sino que se hace incursiones en el pasado. Si los personajes miran hacia atrás para saber más de ellos, saber sus raíces, de igual modo la mirada retrospectiva en el espacio es precisa. Esta mirada da una visión histórica del espacio, con lo cual se delimita el presente haciéndolo limitado, no eterno.

"Cuartel de Palacio", de acuerdo con la concepción de Bajtín, nos pone de manifiesto que la entidad social no es "exterior", no es algo distinto y ubicado "afuera" del organismo. Lo social penetra en el organismo individual y le da, precisamente, su cualidad humana. La conciencia individual no es un "lugar", una burbuja hermética que interrumpe la continuidad del tejido social: la conciencia individual es social. La experiencia psíquica es la expresión semiótica del contacto entre el organismo y el ambiente exterior.<sup>944</sup>

## V.1.2. Relaciones complementarias

Junto a la relación que mantienen Ágata y Luis en "Cuartel de Palacio" se nos presentan otras relaciones que además de poblar, de hacer del barrio algo vivo, sirven de espejo y también de contraste a las de Ágata y Luis. Con todo lo cual la visión que el autor nos da de las relaciones humanas se amplía y enriquece. "Cuartel de Palacio" significa una capacidad de descentración por parte del novelista en medio de las historias de Ágata y Luis. Esta descentración es una habilidad importante a lo largo de la filogénesis de los personajes y la creación de la novela.

"Cuartel de Palacio" abre la historia de Ágata y Luis. Y nos dice que la realidad es mucho más amplia y que hay historias que merecen ser tenidas en cuenta. "Cuartel de Palacio" da a la trama, a los personajes de Ágata y Luis, un halo de seguridad, de convicción. De alguna forma también se apoya sobre ellos la verosimilitud. El autor construye en "Octubre, Octubre" una realidad personal y a la vez social desde distintas caras. No obstante la experiencia síquica domina la novela y lo hace no de una forma implícita sino explícita.

---

<sup>943</sup> Ibidem, 109

<sup>944</sup> Bajtín, *op. cit.*, 1993, pág. 40

Si en ese barrio el autor nos presenta dos formas de pensar extremas en cuanto política, también están claras las diferencias de los personajes en sus relaciones. Unas son vitales, con gran intensidad: las de Flora y Paco y también las de Tere y Mateo. Otras, como la de Don Pablo y María, personajes más melancólicos, se caracterizan por la ternura. Los personajes secundarios y las historias que se desarrollan entre ellos son fundamentales para la novela y forman parte de un sistema de armonías y simetrías.

Las historias secundarias que aparecen en "Cuartel de Palacio" son el contrapunto necesario. Tanto el barrio como los personajes que lo pueblan marcan en la imaginación los límites del relato. Algunas de estas historias secundarias nos ponen de manifiesto que el novelista, de una forma aleatoria, ha puesto su interés por explicarnos una relación, pero que había otras que tenían tanto o más interés y que, por tanto, el novelista nos muestra la realidad a su antojo. Las historias que pueblan "Cuartel de Palacio" relativizan la de Ágata y Luis; a la vez, le da más realidad.

Los personajes se hablan a sí mismos, se quieren, odian. Hablan de su experiencia. Primero siempre hay una comprensión, para más tarde llegar a la expresión. En el área de la expresión y la experiencia las destrezas son las mismas. "Octubre, Octubre" sirve para explicar la experiencia fundamental del mundo humano. Es esencial para la ontogénesis y la filogénesis. A través de la novela conocemos las características del mundo personal y el de los otros.

Entre los personajes que pueblan "Cuartel de Palacio" la forma de relacionarse de Tere y Mateo será muy importante para Ágata. Recordemos cómo Ágata los espía y que es por medio de ellos que siente y empieza a comprender toda la agresividad, todo lo primario y elemental que puede existir en toda relación sexual y existe en el ser. Además el narrador, a través del pensamiento de Tere, nos amplía la visión de otros personajes:

Jimena se acerca...A Tere le recuerda algunas actitudes de la María del quiosco. "Se deja achantar", piensa, mientras inconscientemente se alinea junto a su Mateo, batallador como un toro,...<sup>945</sup>

A lo largo del libro nos encontramos en cierto modo con dos corrientes de pensamiento, una representada por la razón y otra por la pasión. Tere y Mateo significan el mundo de la pasión. La sexualidad de Tere y Mateo es la más "primitiva" o elemental que aparece en la novela: sin disfraces, sin ceremonias, en ellos existe esencialmente el deseo:

La mano de Mateo oprime el muslo de Tere. Contornean una curva de arena solitaria. "¡Vaya sitio para bañarnos en pelotas!", exclama Mateo. "Tú siempre pensando en lo mismo", ríe Tere. "Pues si no es aquí, ¡Verás de que lleguemos a Valencia!". Se miran, cómplices risueños. La mujer siente como un latir en su bajo vientre.<sup>946</sup>

Es evidente que para la razón hay que prepararse, pertenece a una élite. En ella se da importancia al gusto que produce artificio y que mantiene vivo al individuo, el valor de lo superfluo: una muestra de ello es el teatro. En contraposición, la pasión es lo más humano. Se nace con ella. Es común a todos. Está profundamente relacionada con la verdad. En "Octubre, Octubre" hay personajes que se mueven profundamente por la pasión, se caracterizan por la sencillez y falta de prejuicios y por su naturalidad. Recordemos a Paco, Carmela, Flora, Tere y Mateo y, en contraposición a ellos, otros personajes están profundamente caracterizados por la razón a la que se aferran intentando, a través de ella, buscar el sentido a la vida olvidando la pasión. Al final de la novela parece que de algún modo los personajes de Ágata y Luis se viven dentro de la pasión y la razón. Se reconcilian con la pasión.

---

<sup>945</sup> Ibidem, 587

<sup>946</sup> Ibidem, 587

Si en Ágata y Luis la presencia y ausencia castradora del padre o la madre, o ambos a la vez, es evidente, esta realidad también aparece en otro personaje de "Quartel de Palacio", Pablo. A través del pensamiento de María el autor nos lo da a conocer su historia personal:

¿Cómo va a expresar María lo que piensa de la maldita vieja, la absorbente madre, la destructora de su propio hijo, la que asesinó la felicidad?<sup>947</sup>

La castración es vista como incapacidad de autonomía. Una admiración desmesurada por los padres ha producido un efecto de castración. El personaje de Pablo no es esperpéntico, aunque se mueve en un marco de convenciones impuestas por la coacción.

Pablo es una personalidad apartada y propensa a protegerse del caos de la vida en la modesta e impersonal repetición de los simples gestos cotidianos. Luis y Pablo, al comenzar la novela, contemplan el mismo ocaso. Su actitud es distinta. Pablo tiene esperanza, cree que mañana será distinto; Luis piensa en su ocaso. Don Pablo comparte con Luis y con Miguel, el escritor de la novela, una misma idea respecto a la lectura y la escritura. Los tres se consideran o desean convertirse en escribas:

se convertiría de verdad, en el Escriba Sentado, su admirado personaje del Louvre. El universo reducido a la plaza, la gran charanga de la vida girando alrededor del quiosco y el escriba en su concha, como el apuntador repartiendo su papel a cada personaje para que decida sus compras según los anuncios, y sepa lo que ha de pensar ese día leyendo el editorial y copie modas o peinados...En fin para que se hagan la ilusión de una vida propia mientras no hacen sino representar.<sup>948</sup>

Parece que para ellos el escritor es el único que sabe lo que ocurre en la vida. Seguramente por su actitud estática, por su quietud, por su contemplación y su misión, es ser el apuntador. Dice lo que ve. Los tres personajes, Miguel, Luis y Pablo, dan mucha importancia a la lengua escrita. En toda la novela, como hemos dicho anteriormente, hay una separación y un intento de unión entre cultura y cuerpo. La cultura es vista más relacionada con la razón, aunque no se disvincula de la emoción. Emoción e intelecto establecen una tensión permanente. Detrás de todo ello se debate o se pone en evidencia el valor que se le confiere a la experiencia frente a la literatura.

El tema del amor en Pablo está relacionado con el tema de la soledad y, a la vez, con el del abandono, con la incapacidad de relacionarse. El sentimiento de soledad es presentado desde distintos puntos de vista y sobre todo como un proceso del cual el personaje es protagonista:

Pablo siente el vértigo de su soledad. Y lo peor es haberla creado él mismo, como el gusano de seda su capullo, tendiendo hilos a su alrededor y encogiéndose dentro, en posición fetal, el cordón umbilical terminado en sí mismo, en el Pablo vuelto hacia dentro.<sup>949</sup>

El narrador, al darnos a conocer los pensamientos de Pablo delante del cuerpo de María, se permite hacer referencias de una manera implícita al mundo de Luis y Ágata: quiosco, (aunque aquí tiene otro significado), pies, odalisca, harén, virgen gótica, cánones trovadorescos.

Ella conserva unos pies pequeños; sin duda perfectos, exquisitos, puesto que, sujeta al quiosco, nunca ha andado mucho. Pero esa vida sedentaria no ha creado un tipo de odalisca encerrada en el harem, sino

---

<sup>947</sup> Ibidem, 479

<sup>948</sup> Ibidem, 514

<sup>949</sup> Ibidem, 137

una virgen gótica según los cánones trovadorescos.<sup>950</sup>

En esta forma de hablar del cuerpo de María podemos ver dos aspectos. Por una parte nos damos cuenta que se mantiene en varios personajes, y a través de toda la obra, la fijación por parte del novelista en los pies en lo que hace referencia al cuerpo de la mujer. Por otro lado hay que señalar que el novelista quiere que relacionemos la forma de concebir el amor en Pablo de modo semejante a la de Luis, en un comienzo con el amor trovadoresco, y con Miguel relacionado con la mística. La plenitud del amor está en el amor no realizado, cumplido. El único hombre que rompe esta concepción es Paco y curiosamente el novelista nos lo presenta sin ningún tipo de cultura. De alguna manera parece que el autor quiera mostrarnos como la cultura puede reprimir el instinto o anularlo. Ante eso el proceso de sublimación es necesario y espontáneo.

El encuentro de Pablo con María sirve para poner en cuestión multitud de aspectos de la vida personal. Para Pablo significa una revisión en profundidad del sentido que ha tenido su vida. En toda memoria hay un mirar atrás y en esa mirada uno puede encontrar el vacío, la vida perdida, el no haber vivido. María piensa:

Porque ciertamente la han perdido: se ha derramado día tras día en un constante suplicio de Tántalo sólo soportable por su misma continuidad.<sup>951</sup>

El deseo no realizado y ya sin remedio, transformado en irreal y obsesivo como un fantasma, adquiere el aspecto monstruoso de todo lo que no ha sido. De todos los remordimientos del hombre, tal vez el más cruel sea el de lo no realizado. El tema del amor es un tema de fondo a lo largo de la obra que aparece en todos los personajes y está relacionado en algunos con el tema de la maduración personal. Pablo es consciente de su tiempo:

Todavía me creo a medio hacer...¡Qué espantosa tristeza haber tardado tanto en madurar!<sup>952</sup>

Al hablar de la memoria se habla del tiempo, el gran devorador. Creo que el tema del tiempo ocupa un lugar clave en la obra y, quizá por su importancia, no es tratado de una forma habitual, sino a través de alusiones específicas no forzosamente explícitas:

-...Y al mundo se le puede dar la vuelta, pero al tiempo no. Al tiempo, no; al tiempo, no.<sup>953</sup>

En toda la novela, por encima y debajo de las cosas, existe el latir del tiempo: tiempo vivido, tiempo perdido, tiempo añorado. Es interesante señalar la actitud de los personajes delante del tiempo, su actitud los define, son de algún modo una concepción del tiempo. Don Pablo y otros personajes están claramente caracterizados para poder expresar el tiempo. Hay una diferencia fundamental entre cómo lo vive Flora y Pablo. El pasado siempre es tiempo que empuja o anquilosa el presente. Para Flora el tiempo vivido empuja, para Pablo frena:

...lleva unos días morosos, río indeciso ("como resistiéndose a avanzar" piensa que no se niega a admitirlo), viviendo en el pasado, en un manglar de memorias... Recuerdos como lianas... Ninguno agresivo, pero entre todos paralizantes, inoculando una gustosa melancolía, una morbosa delectación por

---

<sup>950</sup> Ibidem, 477

<sup>951</sup> Ibidem, 515

<sup>952</sup> Ibidem, 371

<sup>953</sup> Ibidem, 110

lo inasequible.<sup>954</sup>

Podemos ver a menudo el recuerdo como añoranza que se cultiva. El dolor profundo no produce recuerdo sino amnesia.

El tránsito del hombre antiguo y civilizado al hombre nuevo y libre será una transformación que sufrirán Pablo y Luis. Don Pablo dirá:

-...¿es posible tener ansias de vivir tardías, inesperables, violentas, en medio de la melancolía, de la rutina, quizá un año antes de la muerte?<sup>955</sup>

El sentimiento de culpa por no haber vivido está claro en varios personajes y en concreto en Pablo. Este sentimiento aparece junto a una consciencia de la realidad y se manifiesta de distintos modos. Por un lado hay el camino de la desesperación y destrucción personal; por otro los deseos de restituir, de hacer bien al otro para que le perdone porque no se puede perdonar a sí mismo. En esta situación el personaje continúa siendo egoísta ya que sólo busca su propio bien. Y hay una última vía que hace que la culpabilidad no sea un sentimiento inútil, sino una iluminación de la conciencia que lleva al individuo a la transformación y a la capacidad de vivir ampliamente. Piensa Pablo:

¿Podrá perdonarle María? Absurda pregunta: le ha perdonado ya. El que no se perdona es él.<sup>956</sup>

Tan perfecto quiere ser, que no acepta su imperfección. Aceptar la propia culpa es aceptar la propia inocencia. El sentimiento de culpabilidad aparece a menudo. Se siente culpable porque no es libre, también por no haber sido lo que los otros desean:

- 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 ya desesperada, declara impetuosa:

-No, no. Culpables. ¿por qué? ¡Todos somos inocentes!<sup>957</sup>

Se puede sentir salvado, inocente, porque de una forma activa ha decidido comprometerse, vivir. J.L. Sampedro, en su discurso de entrada a la Academia pronuncia unas palabras muy parecidas a las de Pablo en ese encuentro y compromiso con María que significa la vida:

Hace muchos años, con juvenil y dramático apasionamiento, pensaba yo que todos éramos culpables de todo. Hoy creo que, salvo en actos concretos, somos todos inocentes. Las ideas genéricas de culpa o de pecado colectivo no son más que instrumentos del dogma o del poder para dominar mejor.<sup>958</sup>

A través de Pablo, el narrador nos explica que hay un momento en que la vida de todo hombre es una derrota aceptada. El amor a los vencidos, a los que mueren por una causa perdida, parece darse en todos los países y tiempos. A través de don Pablo hay la expresión de una concepción de la vida, una filosofía que es la conclusión de la vida de un hombre viejo, que parece que al final ha alcanzado la sabiduría, ha madurado:

concluye don Pablo que los verdaderos valores eternos, para el hombre, son estos pequeños sabores

---

<sup>954</sup> Ibidem, 135

<sup>955</sup> Ibidem, 476

<sup>956</sup> Ibidem, 479

<sup>957</sup> Ibidem, 516

<sup>958</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1991, pág. 32



cotidianos de la vida. Eternos por repetición, no por grandilocuente permanencia. Las ambiciones solemnes son así los enemigos del vivir. Los ideales retóricos y las grandes esperanzas asesinan la paz interior. Especialmente los proyectos, los planes para el futuro. Mientras atendemos a ellos la vida se nos escapa.<sup>959</sup>

En "Cuartel de Palacio" concretamente, el personaje de Pablo, como Luis y Miguel, es el que tiene una mayor cultura, expresando sus estados de ánimo con alusiones a palabras de personajes que pertenecen al mundo de la literatura, en concreto a Quevedo:

¡Como de entre mis manos te resbalas...!, lloraba Quevedo.<sup>960</sup>

Parece que Pablo, al final de su vida, descubre que la felicidad se encuentra en el hecho de situarse fuera del tiempo, sobre todo el futuro. Pablo, gracias a la nueva relación que entabla con María, se establece en unas nuevas coordenadas fuertemente definidas por la edad:

es olvidando el futuro cuando la vida nos prodiga sus mimos.

Amar y abrir los brazos al mundo...Se acoraza sosegadamente contra las pequeñas contrariedades - achaques de salud, errores, mal tiempo, impertinencia de alguien- y no las tiene graves porque de antemano ha renunciado. Se reconcilia así con la vida y hasta con la muerte<sup>961</sup>

Siempre que los personajes se reconcilian con la vida se reconcilian con la muerte y viceversa. Hay que señalar que la idea de la muerte en Pablo está asociada a una imagen, como lo está la de Miguel, aunque aquí no está expresada de una forma explícita. Es una imagen de amor. El hombre en brazos de la mujer:

ya se atreve a decir "mi amor" -con un sentido novísimo- y a pensar sereno en la muerte, dulce fin en los brazos de ella.<sup>962</sup>

La seducción romántica del amor-muerte alude asimismo a la esterilidad de este ardor que no crea y no procrea ni en la carne ni en el espíritu. El amor-pasión es tardo-romántico y el romanticismo también es la sustitución de un absoluto que se sospecha haber perdido, por un sucedáneo parcial, sea cual sea, encargado de reemplazar todos los valores. Cuando este sucedáneo se busca en el amor, se convierte en una sufrida pero ampulosa retórica, un redundante pathos sentimental. Es un ensimismamiento fantástico, en el cual no se ama al otro, sino al propio ensimismamiento.

La novela como retrato de la vida presenta también a unos personajes que buscan continuamente modelos de referencia que reafirmen sus ideas, acciones y sentimientos. Cuando Pablo ya viejo se siente enamorado evoca rápidamente a otros hombres ilustres que se enamoraron en su vejez:

Ese cuarteto ha sido llamado "Cartas íntimas" porque se lo inspiró al autor su enamoramiento a los setenta años, de la joven Kamila Neumann-Stoss...Este mensaje secreto evoca en Pablo otros nombres de viejos amadores, de Romeos tardíos en la música: la serena relación de Haydn con Rebeca Schroeter o la tempestad probable de un Vivaldi...Pablo hace suyo el verso triunfal y patético de Nazim Hikmet: "En el umbral de los sesenta años me he vuelto a enamorar"<sup>963</sup>

---

<sup>959</sup> J.L. Sampedro, **Octubre, Octubre**, Alfaguara, Madrid, 1982, pág. 475

<sup>960</sup> Ibidem, 475

<sup>961</sup> Ibidem, 476

<sup>962</sup> Ibidem, 475

<sup>963</sup> Ibidem, 253

El narrador nos cuenta también a través de Pablo lo que sucede en el enamoramiento y, para ello, hace referencias a la situación política, social y moral del mundo a grandes trazos.

Pero esta pareja -piensa Pablo- está ahora enclaustrada en su propia isla. Kennedy y Khrushchev, el hambre y los suburbios, la astronáutica y la energía nuclear, la santidad y el asesinato... Viven muy lejos de esta tasca, de la calle y del barrio. Viven en las nubes.<sup>964</sup>

Las historias triangulares son una música de fondo en la obra de J.L.Sampedro. En "Cuartel de Palacio" nos explica la de don Pablo, Roque y Beatriz; en "Papeles de Miguel" la de Nerissa, Eduardo y Miguel. Pablo tiene mucho de Miguel, comparte una relación inaccesible.

Sé que mi madre vivía con los dos, y lo comprendo; sé que Roque la quería más que usted, pero ella se enamoró de usted y usted no...<sup>965</sup>

A lo largo de "Cuartel de Palacio", en la medida que avanza la relación de Pablo y María y la transformación que se experimenta gracias a ella, hay en Pablo una especie de ascensión a mendigo, como en Miguel. Cuando se instala en su nueva casa dice:

-Pocas cosas, pocas cosas -se limita a repetir Pablo- Que nada me distraiga de ti ni me retenga aquí. Estaré siempre en la terraza o en tu casa.<sup>966</sup>

Pablo, como personaje que ha vivido muchos años solo, es un egoísta y un meticuloso maniático. Tiene unas costumbres muy marcadas que se manifiestan con la impronta exclusiva del oporto y del té, el tocadiscos, la cama grande, el baño muy caliente. En la nueva vida que desea comenzar al lado de María quiere un cambio, quiere ser un monje en contemplación. No quiere que nada de lo suyo se inmiscuya en el encuentro con María.

Con don Pablo, como con Feli, se produce la paradoja que todo cuanto se ha perdido se ha ganado y viceversa. Conceptos, como decíamos anteriormente, que pertenecen a la mística:

Resulta que gracias a las cataratas, "ve" mejor. La vida, que "debería" escapársele, resbalando sobre él, se deja sumisa absorber por el oído torpe, las manos temblorosas, la vista nublada, el olfato y el paladar cansados, la virilidad intermitente.<sup>967</sup>

De nuevo se repite la idea la oscuridad y la ceguera física como una realidad que no impide ver, porque el ver no depende sólo de los ojos. Dice Pablo a María:

Tú eres mis ojos. Más aún: tú eres mi luz y por eso veo. Los ojos en sí son ciegos, si falta la luz.<sup>968</sup>

A menudo a lo largo de la novela nos podemos preguntar si son más importantes los personajes o el nacimiento de una amistad o relación, y parece ser que en la novela se pone en evidencia que es más importante ese nacimiento pues es gracias a éste que los personajes se

---

<sup>964</sup> Ibidem, 510

<sup>965</sup> Ibidem, 109

<sup>966</sup> Ibidem, 513

<sup>967</sup> Ibidem, 475

<sup>968</sup> Ibidem, 511

descubren más a sí mismos, saben quiénes son. En ese verse unos personajes por los otros se nos pone de manifiesto la importancia de la apariencia.

Otro aspecto interesante a destacar es la presencia de la memoria en los objetos. Don Pablo comparte con Luis el estar atado al pasado a través de los objetos:

Gracias a María se salvaron todos esos muebles instalados en 1904: el escritorio de su padre, la librería isabelina de caoba, el sillón de orejas... Más los libros, las colecciones de revistas... Testigos del pasado.<sup>969</sup>

En "Cuartel de Palacio" hay personajes sin raíces a los que les falta el sentido. No solamente un sentido último trascendente, sino la capacidad de trazar una línea seguida de su paso. En la novela aparecen otros padres castradores. Don Ramiro lo es con su hija Jimena:

Jimena quisiera apartar de un manotazo a su padre y correr escaleras abajo, pero la madre llora y largos años la amarran.<sup>970</sup>

Jimena pierde a Paco. Es incapaz de desobedecer y no va al encuentro de Paco, que le espera; aquella noche tiene tentaciones de levantarse y atropellarlo todo menos su propia vida, pero esas tentaciones son reprimidas antes de nacer. El narrador, al darnos cuenta de la separación de Jimena y Paco, hace que se produzca un encuentro entre dos mujeres completamente contrapuestas, Jimena y Flora.

Así mientras escucha a la pobre paloma de alas tronchadas siente erizarse su propio plumaje de águila, porque un sol se despierta en sus entrañas.<sup>971</sup>

En ese encuentro el autor nos avanza quién va a ser la nueva mujer de Paco y el último hombre de Flora. Son los dos únicos personajes vitales junto con Carmela, que está en Sevilla. La espontaneidad y el gozo con que viven el amor contrasta con todos los personajes de la obra. Ella es águila, no paloma. La novela **Octubre, Octubre** nos lleva a muchos campos. Hay un entrecruzamiento de líneas de reflexión.

En contraposición al personaje de Jimena y don Pablo está Flora. Su tiempo es distinto. A menudo se pregunta qué ha hecho para que la vida le regale tanto y la respuesta es rápida, vivirla, todo estriba en vivirla, sin concesiones. Incluso las situaciones amargas. Gil Gámez, el amigo mágico de Flora, le dirá:

...sólo se encuentra lo que se busca. Usted buscaba vida, y la ha encontrado. Usted quería vivir: pues ha vivido. Vive.<sup>972</sup>

Hay una concepción del coraje, la seguridad de que pelear puede ser una fiesta. En Flora y Paco el autor nos presenta a dos personajes que viven, seguramente porque han vivido el amor y el dolor. En primer lugar hay una cuestión en la que vale la pena reflexionar: la vivencia que tiene Flora de su relación con el padre. No tiene nada que ver con la de Ágata y Luis; para ella el hecho de que su padre la abandonase lo considera como una suerte, un favor que le hizo. Hay en Flora una actitud hacia el pasado, la memoria sin rencor:

Sobre la mesa de pino vuelan esas palabras, esos recuerdos. "Mejor que ser vendida por el propio

---

<sup>969</sup> Ibidem, 136

<sup>970</sup> Ibidem, 482

<sup>971</sup> Ibidem, 483

<sup>972</sup> Ibidem, 167

padre" piensa Flora. Se encoge de hombros como él. Lo pasado, pasado. Así es la vida. A lo que estamos<sup>973</sup>

Esta actitud contrasta con la de Ágata, que nos parece enfermiza. No hay vida. Falta la madre. Hay una idea interesante a destacar en la forma de ver la vida Flora. Para ella las heridas tienen una causa, una raíz, y en esa herida está su propia fuerza. En su relación con Paco enseguida se da cuenta de la riqueza que tiene; su violencia le parece sana:

Flora está pensando en el padre fusilado: "¿es ésa la raíz del odio, el fondo de la herida? Pero no arrancárselo del todo: es su fuerza."<sup>974</sup>

Esta forma de ver la realidad entraría en relación con el tema del paso del tiempo, de lo vivido, de la memoria, del sufrimiento. Este pasado a menudo puede ser una carga. Gil Gámez, personaje mágico, se convierte en su maestro y de una manera magistral explica a Flora el significado de su vida:

- ...ese peso oprime demasiado.  
- ¿No será al contrario? Esas cargas nos sostienen. Si las piedras no pesaran se desplomarían las bóvedas...Pero comprendo llega el momento del cansancio final.<sup>975</sup>

Hay que señalar que los dos personajes más vitales en el amor son hombres que han matado. Hay una asociación entre amor y muerte. Es la pasión única la que mueve a los dos. Sin pasión todo es distinto, es el suplicio de Tántalo. Paco mata al guardia Civil el día de la manifestación y Flora al Notario con veneno. Y los dos en su historia familiar tienen muertes violentas. A Paco le mataron a su padre, a Flora su marido. Flora le dice a Paco:

-¿Yo? He matado como tu bisabuelo...<sup>976</sup>

Como dice Georges Bataille<sup>977</sup> hay, por el hecho de la muerte violenta, ruptura de la "discontinuidad" de ser: lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimentan unos espíritus ansiosos, es la "continuidad" de ser, a la cual se rindió la víctima. A través del lenguaje el novelista define las relaciones humanas, pone de manifiesto el vínculo. La novela expresa experiencias de relación. Así, **Octubre, Octubre** acumula la experiencia emocional. Pero es evidente que la experiencia amorosa dolorosa es importante en la novela porque no hace daño. Es una ficción. Las cosas representan. A través de la palabra el novelista crea emociones. La emoción es siempre subjetiva y se consigue gracias al carácter polisémico del lenguaje. La experiencia emocional de los otros, aunque sea a través de la palabra escrita, es importante para formar la conciencia humana.

Flora es una mujer feliz. Es feliz junto a las personas que le hacen sentir la indudable presencia del mundo. Vive profundamente en el presente. El narrador dice de Flora:

Ya su futuro se reduce a claro, interminable, deleitoso presente hasta el final. Puro presente, pase lo que pase.<sup>978</sup>

---

<sup>973</sup> Ibidem, 557

<sup>974</sup> Ibidem, 558

<sup>975</sup> Ibidem, 104

<sup>976</sup> Ibidem, 554

<sup>977</sup> G. Bataille, **op. cit.**, 1988.

<sup>978</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1982, pág. 170

Otros personajes en cambio no se moverán libremente, sintiéndose desde ellos. Flora es un modelo de libertad y un contraste a la vez. Se conoce, se acepta y se habla a sí misma con una gran sinceridad. Es todo lo contrario de Don Pablo:

¿El amor físico para esa mujer? El escepticismo se carga además de melancolía. Y, sin embargo, ¿pues no está pensado ya en alguien? "Flora, Flora -sonriente al espejo-, ¡siempre serás la misma!"<sup>979</sup>

Paco refuerza también la fuerza vital de Flora y se contrapone a don Pablo. Paco lo sabe todo sin haberlo estudiado nunca, tiene una concepción de la vida muy relacionada con el tiempo, en este caso con la brevedad de la vida:

-No engañan más que al que se deja, como es natural. Hay que vivir. La vida es corta y la mitad es de noche.<sup>980</sup>

Paco, como Flora, es un personaje apasionado. Ha vivido la violencia en la vida. Por ello la violencia sexual que existe en otras relaciones aquí se transforma en una ceremonia de ternuras.

Le enseña a ceñirle la cintura, a cogerle la mano, a besarle en el codo, por dentro, en el pliegue; le ordena desnudarla y señala la importancia de la mirada:

Contempla a Flora mientras la posee; ella existe para él.<sup>981</sup>

El narrador destaca en Curro, en su relación con Flora, sus dientes. Éste la muerde para que no se olvide. Porque quiere que se acuerde, que le recuerde siempre. En lo que se refiere a la mirada hay que señalar la importancia que adquieren los espejos en la relación entre Flora y Paco:

¿No hay un espejo en su casa? ¿No la miran por la calle?...!Cómo rieron camino de la alcoba fin de siglo que luego escuchó su jadear entre el antiguo lino y los encaje! Se rejuvenecieron los espejos.<sup>982</sup>

El espejo es la demostración palpable del paso del tiempo por un lado y un intento de captar la propia esencia. El espejo es un objeto rigurosamente femenino. El espejo da la realidad por una parte y por otro lado la multiplica. El capítulo quince de Octubre, Octubre se titula "Se rejuvenecieron los espejos".

Los espejos reflejan el aspecto aparente del mundo, ya que reproducen una realidad que no está dentro de ellos sino fuera.

En las relaciones amorosas de Paco y Flora tienen gran importancia los gestos, la entonación, la voz. Flora enseña a Paco todo lo que sabe en el amor:

No ahorró ni un escalón en su pedagogía: -Quiero descubrirte todo...¿Ves como te gusta?.. Que me recuerdes siempre...Que pienses: Florita lo hacía mejor...<sup>983</sup>

En la novela el cuerpo es fuente de placer y dolor. Hay que sentir las sensaciones corporales profundas para que lleguen a la superficie. La vivencia que tienen los personajes de su propio cuerpo es la vivencia que tienen del de los otros. El cuerpo alberga con especial

---

<sup>979</sup> Ibidem, 262

<sup>980</sup> Ibidem, 287

<sup>981</sup> Ibidem, 553

<sup>982</sup> Ibidem, 548

<sup>983</sup> Ibidem, 552

vivacidad sentimientos y emociones intensas que a veces son tabúes sociales, y, en última instancia, se evita el cuerpo porque es morada de la muerte. La cultura intenta dar respuesta a la vida del hombre. El tipo de cultura que escoge el novelista expresa sus inquietudes. Hay el convencimiento, por parte del narrador, que la sexualidad libre, espontánea y vital, sólo se vive en una determinada clase social cuando no hay cultura establecida, cuando persiste una cultura más cercana a lo popular:

Fue espléndido...Mujer y nada más, y nada menos. Curro lo vivió igual, caballo feliz sin atalajes. Fueron carne animal, carne desatada, torrentes de la vida. Lo que les va, en el fondo -repiensa Flora-, porque son tal para cual: pueblo. Elementales, de carne y hueso, sangre brava y caliente.<sup>984</sup>

La sexualidad es vivida por Flora como resurrección, palabra clave si tenemos en cuenta que se siente ya morir. Hay que ver que el amor en Pablo está cercano a la muerte; en Flora también. Curro vuelve meses más tarde a ver a Flora y retornan juntos a su gran verbena de la vida, con tiovivo.

El narrador, por medio de los personajes, señala la idea de cambio, de transformación en toda resurrección. Curro nos habla de la metamorfosis que experimenta Flora en la relación sexual; es una mujer nueva, desconocida:

En la calle se la ve ya mayor, pero en la cama se transforma...hasta le cambia el cuerpo. Los pechos resultan duros, la piel de seda, la cintura de serpiente y las manos..., las manos tienen magia, y más, provocación; manos de saludadora erótica. Y manda con las rodillas y hasta con los pies acaricia. ¡Y la boca; la lengua y la boca!<sup>985</sup>

Además de una relación apasionada entre Flora y Paco, el autor confiere al personaje de Flora un componente maternal muy alto. Este aspecto queda reforzado por la edad y la diferencia de años con Paco. Para él no hay nada más grande que una madre.

En esta relación hay una cierta vivencia incestuosa. Flora, que no es madre, recibe a Paco y, en el momento de la muerte, le recordará como el hijo:

Me recordarás siempre ya lo sé; pero no he tenido tiempo de darte más. Es demasiado tarde. Hubiese querido hacerlo tan totalmente como te has dado a mí. Porque al fin he tenido un hijo: tan mío que hasta he sido suya. Nana, nanita, nana: era perfecto... Mas todo se ha cumplido: a reposar.<sup>986</sup>

Hay que señalar el contraste que existe entre la ceremonia que crea Flora en su encuentro con Paco y la de Ágata y Luis. En Flora no falta nada: buena comida, platos de fiambre, bebida, champán frío, manzanilla, perfume, vestido, besos. Explican su historia de amor. El rito tiene unas características de fiesta muy intensas. No hay el sentimiento de transgresión, ni el de culpa, ni castigo, sino de fiesta, de celebración:

Curro picotea sobras de fiambre. "Aguarda un poco, hombre." "Tengo un hambre de lobo" "En media hora estaremos comiendo, y verás que bien: migas en La Cruzada. ¿O vamos a Casa Ciriaco?"<sup>987</sup>

Hay que insistir que, cuando aparece la casa de Doña Flora, casi siempre tarde o temprano aparece la comida. Ayuda esto a crear más ambiente de sensualidad. Incluso Gil Gámez en sus visitas ayuda con sus regalos a recrearlo, trae caviar iraní fresco y media botella de vodka, vino blanco.

---

<sup>984</sup> Ibidem, 555

<sup>985</sup> Ibidem, 588

<sup>986</sup> Ibidem, 560

<sup>987</sup> Ibidem, 557

La importancia de lo trivial es clave. Lo necesariamente trivial está en el proceder de los personajes, en la mención de marcas de cigarrillos, canciones: el prodigio requiere esos pormenores. Flora, como personaje, está definida por lo que fuma, bebe y también porque sabe echar las cartas; lo hace de nuevo poco antes de morir:

Se sirve una copita de Parfait Amour, se fuma un Muratti... Y de nuevo, tras concentrarse obstinadamente despliega las cartas sobre el tapete.<sup>988</sup>

Miguel, solo, cuando va a morir, entabla un diálogo imaginario con Seraphita. Flora, sola, lo entabla con Paco. De alguna manera los dos se dirigen al hijo que añoran. Flora quiere darlo todo a su último amor, lo que sabe y lo que tiene. Es la forma de entregarse en totalidad. Después de la última visita de Paco, en cuanto puede va a un notario y lega todos sus bienes a Francisco Cáceres Hontoria. Así, si vuelve Curro, el notario se lo contará y le dará una llave de la casa:

¡Curro, Curro mío! ¿Volverás, volveremos? No tengo miedo, pero sí la tristeza de no haberte dicho todo lo que hubiera llegado a decirte; de no haberte dado más gusto en las entrañas, más impulso en los hombros para que llegues lejos, como tú quieres. Desaparece un mundo cuando se muere alguien; el mundo que una misma se había hecho, alrededor, para protegerse del frío más allá, como en un nido. Se muere una y un vendaval dispersa lo que ha sido. Me recordarás siempre, ya lo sé; pero no he tenido tiempo de darte más.<sup>989</sup>

Los personajes, al final de la novela, tienen la sabiduría que les sirve para comprender a los que están cerca y aún a los que están lejos para aceptar las desgracias con coraje, para tener mesura en el triunfo, para saber qué deben hacer en el mundo, para envejecer con grandeza y morir con humanidad. Su actitud ante la muerte es la de aquel que ha vivido:

ya es hora de que ese escenario, esa isla de hace un siglo, se disuelva. ¡Lo mejor sería prenderle fuego, como la pira de una viuda hindú!, sonríe Flora<sup>990</sup>

El personaje hace memoria del fuego que destruye, que purifica, que deja lo esencial. El recuerdo y no las cosas que recuerdan. Flora sabe que recibe las cosas para que al momento de morir le sean arrebatadas. La muerte es la única realidad que posibilita una verdadera experiencia de abandono. La muerte es el final del viaje, del peregrinaje. La idea de caducidad sirve para acentuar la idea del vivir.

Hay a lo largo de "Octubre, Octubre" la idea de la muerte relacionada con el recuerdo. Y hay también la idea de la vida relacionada con el aprender. El sexo está vinculado con el miedo y con la muerte. El cuerpo es básicamente una colección bien organizada de procesos involuntarios. El dolor, el sufrimiento, la intensa sensibilidad, hacen que "el hombre" se sienta especialmente acorralado. Flora, en el momento en que se acerca a su muerte, contempla la futura muerte de Paco:

Curro se hará rico; pero también que cuando ya sea águila... el rayo, la tempestad o el terremoto le abatirán de golpe.<sup>991</sup>

En la muerte del otro ve su muerte, en su muerte también de alguna manera ve la muerte de los demás. Se siente un ser que se hace y se deshace en el tiempo; no puede, al

---

<sup>988</sup> Ibidem, 588

<sup>989</sup> Ibidem, 560

<sup>990</sup> Ibidem, 587

<sup>991</sup> Ibidem, 588

parecer, "ser otro" que aquello que como sustancia le sostiene. Y su sustancia es tiempo. Y no sólo aquel tiempo en el que encuentra, como presencia, la forma de conectarse con el mundo y con los otros seres semejantes, sino también esa multiplicidad de experiencias que integran su individualidad. El novelista, para narrarnos la muerte de Flora, utiliza la técnica de enmudecerla, dejarla sin palabras. Con ello se significa que la palabra es igual a vida. La muerte roba las palabras. La frase que iba a pronunciar Flora se transforma en silencio. Esos dos puntos a los que iban a seguir las palabras ponen fin a "Quartel de Palacio". El punto y su silencio es el límite de la escritura, pero también su origen, como lo es la muerte, con su vacío para el hombre. El capítulo de la muerte de Flora apunta al final de la novela con la muerte de Miguel. En los capítulos que le siguen, los dos últimos, "Quartel de Palacio" ya no existe, puesto que el narrador enmudece y el novelista sólo dejará oír la voz de Ágata y Luis en un diálogo anhelante. Ellos serán los sobrevivientes novelescos. Otras muertes acompañan a la de Flora y la anunciada de Curro, la de Don Pablo y la de Ildefonso. Miguel, el narrador, morirá con estos personajes. Ya no habrá más palabras. El silencio se impone. Asiste lo vivido, lo escrito. Todo se desarrolla entre dos silencios. El silencio antes de la palabra y el silencio después de la palabra. El silencio es la culminación del lenguaje. El momento supremo está en el silencio y, en el silencio, la conciencia se oculta:

Flora intenta levantar la mano; después sonrío -¡qué trabajo cuesta!- y replica, burlona:<sup>992</sup>

Cualquier pensamiento verdaderamente grande debe aspirar a la totalidad y esa tensión comporta siempre, en su grandeza, un elemento caricaturesco. Hay pocos personajes con rasgos de humor; lo son de alguna forma Flora y Carmela, y lo pone de manifiesto su forma de concebir el tiempo. Hay que tener en cuenta que el humor es una sabia manera de enfrentarse contra nuestro enemigo el tiempo. El humor es una forma de elevarse sobre lo circunstancial, de eludir lo vano, lo solemne, lo enojoso, una suerte de defensa ante la timidez, una forma de pesimismo ante lo inevitable.

El paso del tiempo es recordado en la novela desde distintos puntos de vista, en particular desde los rasgos que se valoraban más en la figura de la mujer:

-En mi tiempo atraían las caderas; ahora no se las nombra. Ni al talle. Éramos como guitarras; hablaban de nosotras haciendo eses en el aire con las dos manos. Así. Tampoco se dice ya "pantoriilla", y era lo que nos miraban al subir al tranvía. Pues ¿y la nuca? ¡Las locuras que se decían de la nuca!...<sup>993</sup>

Curiosamente el autor nunca nos habla de las fijaciones de las mujeres respecto al cuerpo masculino. En cambio todos los hombres están caracterizados por una. Paco admira los dientes de Flora. Don Ramiro, a lo largo de la obra, tiene una fijación respecto al cuerpo de la mujer y concretamente en las nalgas. Esta es una característica que lo define. Hay que destacar que el narrador, al hablarnos de Flora, hace referencia a sus pies a través de unos zapatos con los que ha soñado:

Flora acaba dándose cuenta de que estaba soñando...¿cuál era el sueño?...Zapatos, unos zapatos. Un par; menos mal. Rojos, encendidamente rojos...<sup>994</sup>

Podemos señalar un lenguaje propio en algunos personajes. Así, la gitana que entra en relación con Paco, dice "gachí", "noragüena", "mostia". Paco, cuando habla en inglés a Jimena, le dice "Ailov yu". El novelista refleja gráficamente su lenguaje oral.

---

<sup>992</sup> Ibidem, 589

<sup>993</sup> Ibidem, 553

<sup>994</sup> Ibidem, 508



El narrador, en "Cuartel de Palacio", justifica de algún modo el comportamiento que tienen los personajes, llama la atención que incluso explique la razón del comportamiento de Paco con Luis, vestido de mujer, haciendo el amor con Ágata al final de la novela. Para hacerlo comprensible nos narra la iniciación sexual de Paco en Doñana con una inglesa: pasado el principio, ya no sentía gusto; con que empezó a inventar cosas, la indina. Al final, por detrás, justo debajo del rabo, como a una borrega...

<sup>995</sup>**Los marginados. Baldomero y Guadalupe.** Un aspecto interesante es la presencia en la obra de personajes con defectos físicos, con mutilaciones. El defecto físico le sirve al autor para poner en evidencia otras cualidades que se desprenden de esa carencia. En cierto modo utiliza a algunos personajes como paradoja. Estos personajes expresan ideas que enlazan con "Papeles de Miguel".

Entre los personajes de "Cuartel de Palacio" cabe citar a Guadalupe y Baldomero, que se conocen queriendo atrapar a la gata. Queriendo atrapar a la gata se encuentran también de nuevo Luis y Ágata. Los dos encuentros son en la noche. Hay una atención especial en la obra por los seres marginales; la enana Guadalupe es uno de ellos:

Guadalupe es una enana; aunque enana hipofisaria, no acondroplásica. Es decir una enana perfectamente proporcionada.<sup>996</sup>

El narrador quiere poner de manifiesto en la enana su capacidad para el amor y lo hace a partir de la relación que establece con el sereno Baldomero. Hay en el capítulo once de **Octubre, Octubre**, que se titula "La enana feliz", una reivindicación de la sexualidad por parte de los seres marginados físicamente. De alguna manera se expresa que, en la sociedad actual, sólo la juventud y la belleza física tiene derecho al sexo. La historias amorosas entre Guadalupe y Baldomero, y entre Pablo y María, son un contrapunto a esta forma de entender y vivir la sociedad actual:

Paladea por anticipado la noche: él sube al piso, y la llama "muñeca", y juegan por la casa... y ella se mueve desnuda sobre la mesa, y mutuamente se gozan, cada uno en el paraíso con su media naranja.<sup>997</sup>

Don Pablo, cuando inicia su relación amorosa con María, es ya mayor, tiene cataratas. Y es entonces cuando el personaje siente que se han despejado sus nieblas y puede ver con una claridad aún más deslumbradora, precisamente por su ceguera. Se refiere, así, al mito homérico del ciego que está tocado de la gracia de ver más allá de las apariencias sensibles. Ver es, pues, sabiduría y sinónimo de luz interior. Esta forma de ver la realidad, también, la canta el tango "Barrio Reo", cuyo contenido estremece a Pablo:

"Escucha el ruego del ruiseñor  
que hoy que está ciego  
canta mejor"<sup>998</sup>

Feli, otro personaje de Cuartel de Palacio, es ciega, y es gracias a eso que sabe más que los otros. Según ella la gente no sabe engañar a los ciegos. Compone las palabras pero la voz traiciona.

---

<sup>995</sup> Ibidem, 554

<sup>996</sup> Ibidem, 391

<sup>997</sup> Ibidem, 395

<sup>998</sup> Ibidem, 221

### V.1.3. Nombres y objetos

Hay una idea recurrente en todo **Octubre, Octubre** y en la novelística de este autor: es la importancia de los nombres propios. Un nombre propio que es común con alguien a quien quieres es una palabra para la intimidad, de uso exclusivo; lo que Natalia Ginzburg nota del léxico familiar.

Más de medio siglo que nadie le llama Saulo, nombre heredado de aquel bisabuelo que murmuraba fue negrero. Nadie viviente sabe que así le bautizaron. ¡Saulito!<sup>999</sup>

En Pablo, en lo que concierne al sentimiento de identidad en relación con su nombre, el proceso es inverso al de Paco. Para cada uno el nombre corresponde a etapas distintas de su vida y están en relación con la categoría social y la edad. Con Pablo será María quien defina su posición:

Ha pasado por cuatro, definidas por el nombre que le dió María. En la primera le llamaba "señorito"...después fue el "señorito Pablo"... y pasó a ser "don Pablo" durante muchos años. Ahora, desde hace pocos meses, ha logrado al fin ser solamente "Pablo". Y aún aspira a tener un nombre que sólo ella utilice, ser exclusivamente para María cuando le llame como nadie: Saulo<sup>1000</sup>

Además de señalar la relación del nombre con la sociedad y con la identidad profunda del ser, debemos hacer notar la importancia del mundo afectivo familiar que hay detrás de cada nombre. Incluso cuando la madre ha sido castradora:

Por eso, bajo el relámpago entregó a María su nombre infantil, su verdadera identidad. "Saulo", el que no escuchó nunca a nadie, salvo en las últimas palabras de su madre.<sup>1001</sup>

Siguiendo las pautas de la onomástica significativa o simbólica, el autor da una gran importancia al nombre de los personajes y lo relaciona con distintos aspectos. En el caso de Pablo hace también una alusión directa a la Biblia en la persona de San Pablo. Vive su historia personal en esos últimos meses como una revelación, al igual que la vivió San Pablo:

¡Esos siete escalones! Camino de Damasco para Pablo. En sus madrugadas musicales revive una y otra vez el momento de su caída, de la Revelación... y él contestó bajito, sólo para ella, "Saulo"<sup>1002</sup>

El nombre del referente personal unido por lazos afectivos se convierte en invocación. María le dice a Pablo que repetía en la oscuridad las palabras "señorito Pablo", como cuando se reza. Para María, como para Miguel, el nombre de la amada es un mantra. Hay un componente, en cierto modo religioso, muy intenso detrás de cada nombre, debido al valor que se da a la palabra, signo de identidad y de intimidad.

Casi todos los nombres propios que aparecen en el texto son distintos a nivel familiar. El autor, al ponernos de manifiesto la importancia de los nombres, trata de alguna manera de mostrarnos la cantidad de vida que hay detrás de cada nombre. Paco tiene también otro nombre íntimo con el que le llamaba su madre:

---

<sup>999</sup> Ibidem, 33

<sup>1000</sup> Ibidem, 476

<sup>1001</sup> Ibidem, 252

<sup>1002</sup> Ibidem, 251

Oírse llamar por ella era una gloria: "Curro, Currillo, ven acá" Porque antes era Curro... ¡Esa es la cuestión; que ahora es Paco!<sup>1003</sup>

Paco sabe también la importancia social del nombre. Sabe que nunca dejará de ser Curro, pero que es preciso ser Paco y luego Don Francisco para que no le avasalle nadie; para mirar a los señoritos de tú a tú. Para los gitanos Paco es el Brijao. Con el cambio de nombre también se evidencia que todo lo que se refleja en el lenguaje es incorporado a la conciencia:

A mí me llaman en mi tierra El Brijao. Desde mi bisabuelo, que le llevaron con grilletas al penal de Ceuta por haber matao a uno de una puñalada. Porque en caló Brijao quiere decir "Encadenado".<sup>1004</sup>

Flora ha tenido otros nombres. Flora, con Paco, volvió a ser Maipú y después Florita. También Feli, ante la confesión de Paco, se permite confesar su verdad. Sus parroquianos creen que se llama Felisa, cuando su nombre es Felicidad. Gil Gámez, personaje misterioso, mágico, sabe muchas cosas de los personajes, hasta el nuevo nombre que recibirá Águeda. Hay que señalar que si la mayoría de los personajes han tenido otro nombre en el pasado, Águeda lo tendrá en el futuro:

- ...¿Y esta Águeda, la del desmayo hace un momento?
- Se llama Ágata, aunque ella lo ignore todavía.
- ¿No lo sabe?
- No es cuestión de saber, sino de hacerse lo que se es.<sup>1005</sup>

El deseo de transformación es tan fuerte que de alguna forma Luis y todos en general quieren que se produzca; de ahí que utilicen todos los medios para conseguirla. Cambiar el nombre puede significar ser distinta cuando se confiere a las palabras un poder mágico. En el fondo parece que las palabras hacen las cosas y no al revés. Es como si los personajes pensasen que sólo si trascienden el primer nombre de las cosas pueden avanzar e iniciar el cambio:

...el tema de Águeda de la santa, de su nombre, la transformación de todo se plasmó en esa ides, rebautizarla en Ágata,...Águeda transformándose por obra de Pígalión, endureciéndose como madre cruel, como dios luna y de la guerra...<sup>1006</sup>

En relación con el personaje de Jimena el narrador dice de ella que es la Blanca Paloma, como nombran los andaluces a la Virgen del Rocío, y si Jimena es Paloma, Paco es milano. El nombre de Jimena para Paco tiene también su historia:

le pregunté a la Tere tu nombre. Y fue y me contestó que Jimena. Me hizo gracia. Es nombre de pueblo. Jimena de la Frontera. ¡Un castillo más enricao que tiene! me dije, pues no será tan señorita si tiene ese nombre. Me quedé agradecido.<sup>1007</sup>

A lo largo de la novela, en diversas ocasiones se hace alusión a la Blanca Paloma para referirse a la madre, la novia, la Virgen del Rocío. Paco, cuando cae enfermo, al ver a Jimena, sus primeras palabras son: "Paloma...Jimena..."

---

<sup>1003</sup> Ibidem, 290

<sup>1004</sup> Ibidem, 554

<sup>1005</sup> Ibidem, 103

<sup>1006</sup> Ibidem, 213

<sup>1007</sup> Ibidem, 287

Los personajes secundarios a menudo están caracterizados por un objeto que les pertenece, una forma de vestir o hablar, un lugar; están ligados a aquél estrechamente, de manera que su aparición en el seno del relato evoca, aun *in absentia*, el personaje del que son emblema. El emblema es un ejemplo de utilización metafórica de las metonimias: cada uno de esos detalles adquiere un valor simbólico. En un sentido más restringido, la descripción física de un individuo, los detalles de su indumentaria, algún gesto característico, pueden ser considerados emblemáticos, significativos de la condición social, del carácter moral o de la psicología de los personajes.

Entre los objetos que aparecen en "Quartel de Palacio" están las fotos. Son un *leitmotiv* en la obra que, además de tener una función estructural, sirven para hacer visible la acción del tiempo en los personajes, sus sentimientos y sus empresas.

El valor de la fotografía, como testimonio, como medio de comunicación, es sintomático para muchos personajes, en concreto Luis, y también para Paco que guarda la foto de su madre:

Saca la fotografía y le cuenta a la madre lo que ha pensado. La arrugada cara, cuyos ojos intensos la hacían tan luminosa de joven, sonrío con la misma boca que el hijo.<sup>1008</sup>

El estado de ánimo no se expresa directamente, sino por medio de objetos, acontecimientos, situaciones que representan la equivalencia de la emoción. Como correlato objetivo, los objetos se transforman en espejo de lo subjetivo. Pablo también guarda el retrato de su madre; el retrato está en su casa, sigue en su sitio, en el salón: la madre de Pablo sentada, empuñando el abanico como un cetro, erguida y dominadora su cabeza. Aunque está muerta, sus ojos fríos parece que están vigilando a María, inquieta por ese retorno de la muchacha, dispuesta a defender a su hijo, como veinte años atrás.

La novela es un objeto artesanal que refiere un mundo al que da un significado. Los objetos forman un todo con el personaje representado y, en ocasiones, ganándole por la mano adquieren una suerte de vida inquietante; los objetos y, por consiguiente las palabras que los designan, se convertirán en la expresión de cierta relación o en la señal de identidad de cierta servidumbre.

De entre todos los objetos que aparecen en la novela, los regalos que intercambian entre sí los personajes adquieren una función decisiva. Los regalos son una de las múltiples formas con que los personajes demuestran su personalidad. La mayoría de los personajes se hacen regalos unos a otros. Don Pablo regala a María un perfume:

Don Pablo le ofreció un perfume elegido por dos razones: la de no haberlo ofrecido antes a ninguna y, sobre todo, la de llamarse "Vivre" y expresar así sus ansias tardías.<sup>1009</sup>

Por su parte, María regala a Pablo la música que a él le agrada, le entrega el *Aus meines Lebens*, el cuarteto autobiográfico en Mi menor de Smetana. A través de los objetos, los personajes y en última instancia el autor implícito, hacen una epifanía de lo ordinario, de lo cotidiano. Paco regala a María un pañuelo:

María, a su vez, le sorprendió a él cuando exhibió el regalo recibido de Paco: un bonito pañuelo estampado.<sup>1010</sup>

En el ofrecimiento o en la dádiva algunos personajes piensan en aquello que a ellos

---

<sup>1008</sup> Ibidem, 290

<sup>1009</sup> Ibidem, 252

<sup>1010</sup> Ibidem, 252

les gusta o que les gusta a los otros; las dos formas de obrar, además de darnos a conocer los gustos de los personajes, son también índices o marcas de personalidad, tanto del que da como del que recibe. Jimena regala a Paco unos botones:

y al subirse el pantalón un poco, mostrar unos botones camperos flamantes. El regalo de Reyes de Jimena, que casi palmotea de alegría.<sup>1011</sup>

Los objetos que encontramos en el texto son en cierto modo indicios que remiten a un sentimiento, a una atmósfera. Paco regala a Jimena una cajita de música que escucha todas las noches, debajo de la sábana y las mantas, junto a su oído, para que no lo oiga su padre. Gil Gámez regala a Flora la faca que perteneció a Paco. No entiende el regalo al principio, sólo más tarde entenderá el significado. Los regalos enlazan las historias de los personajes, son un hilo sutil que los une en el presente y con el pasado:

Es una gran faca con mango de asta y toscas volutas en la hoja, entorno a una fecha: "1859". Se quedó tan asombrada al desenvolver el paquetito...Se aleja al fin del extraño obsequio convencida de que algún día conocerá su sentido.<sup>1012</sup>

En este caso el regalo anuncia otro regalo: la relación que establecerá con el dueño de esa faca. El regalo será un objeto mágico, por cuanto pertenece a Gil Gámez. Es un objeto con poder. El objeto que ha pertenecido al otro es su metonimia, la parte por el todo, la causa por el efecto, el continente por el contenido. Paco explica la historia de la faca a su amor: Jimena.

La faca de mi abuelo. Cachicuerna, así de grande, recia...En la garganta se clavó a un cochino jabalí que le sorprendió sin escopeta... En ella aprendí los primeros números, que los tenía escritos en la hoja:"1859". Fue de mi bisabuelo: se la quitó a un bandido al que mató.<sup>1013</sup>

Hay que destacar que en la novela hay pocas referencias al dinero. Se hace alusión a él cuando los bienes son un valor, un testimonio de gratitud. Un ejemplo de ello es el testamento de Flora a favor de Paco. El dinero es una posibilidad más de mostrar el cariño, un último regalo.

El tema de la herencia está presente también en novelas posteriores, recordemos **La sonrisa etrusca**. No es de extrañar, pues el tema de la muerte emerge en su novelística con gran fuerza. La herencia es una forma de expresar la continuidad delante de la discontinuidad física.

A modo de síntesis podemos decir que a través de distintos personajes el autor nos pone de manifiesto que la misma realidad objetiva puede ser reflejada de maneras diferentes por hombres diferentes. Su dependencia estriba en la forma, en la praxis acumulada en la filogénesis y en la ontogénesis, en el bagaje de saber y de experiencia. No obstante hay una realidad objetiva independiente del entendimiento cognoscitivo.

En relación con sus personajes, Miguel en algunos de ellos pone de manifiesto su lado adolescente y absolutista y en otros su lado maduro y relativizador. Al final de la novela hay un momento en que los personajes, más allá del pasado o del futuro, adoptan el presente como única forma de vida.

"Cuartel de Palacio" puede considerarse el contrapunto a las historias de "Ágata" y "Luis". En esta obra el autor quiere integrar lo femenino y lo masculino, lo consciente y lo

---

<sup>1011</sup> Ibidem, 260

<sup>1012</sup> Ibidem, 261

<sup>1013</sup> Ibidem, 261

inconsciente. Los sentimientos y las imágenes están a menudo por encima de la razón. Algunos personajes no tienen una postura racionalista, sino próxima a un intuicionismo del sentido común. Hay también un deseo de equilibrio entre la razón y la sensualidad. Si la literatura es expresión, está condenada a la complejidad y a la ambigüedad. La literatura debe mostrar la pluralidad y la complejidad de la realidad.

Tanto en "Papeles de Miguel" como en "Octubre, Octubre" los personajes expresan estados de emoción que les produce la experiencia amorosa tanto a nivel místico como sexual. La escritura es un medio de expresión de esas vivencias y a la vez de reflexión. Hay que destacar que el narrador de "Cuartel de Palacio" nos da su visión de la vida, de los acontecimientos, de los personajes y a la vez nos da la suya propia. De esta forma la obra literaria se inscribe como producto de una sociedad concreta: su trascendencia se basa en elementos particulares, próximos al emisor pero, al mismo tiempo, es capaz de rebasar sus límites y materializarse, como acto de comunicación, en expresión efectiva.

## V.2. Definidores políticos y sociales en "Cuartel de Palacio"

"Papeles de Miguel", "Ágata" y "Luis" están escritos desde el mismo punto de vista: el yo protagonista. "Cuartel de Palacio" en cambio lo hace desde el punto de vista del narrador en tercera persona. Es una visión, desde fuera, de hechos conocidos. El distinto punto de vista determina la estructura narrativa.

Para Ágata y Luis el barrio Cuartel de Palacio es el escenario, la comparsa, el testigo, el contrapunto. En "Papeles de Miguel", en cambio, el barrio no es casi nada respecto al personaje, no es un lugar de relación, funciona como imagen del momento espiritual que vive Miguel. Éste va cambiando de escenario, de barrio, dentro de la ciudad de Madrid. Su movimiento dentro de la ciudad se contrapone a la inalterabilidad del "Cuartel de Palacio". Me gustaría señalar la casi no presencia de Ágata en este texto. Por el contrario Luis está muy presente, en él se refleja su historia política; su conciencia social es la que le permite compartir su mundo con muchos personajes.

El novelista Miguel se sirve de Luis, como viajero que es, para acercarnos a una realidad más personal. El narrador, en "Cuartel de Palacio", atrapa al lector a través de Luis y le descubre un barrio de Madrid, una realidad social.

Este barrio es un microcosmos que se desentraña en otro microcosmos más pequeño que es la casa, la escalera donde vivirá Luis. Si al hablar del barrio en general Luis nos sitúa en calles, plazas, bares, teatro, al llegar a la casa podemos contemplar a los hombres, compañeros de Luis, testigos de la nueva historia que va a vivir.

**Octubre, Octubre** es una novela total a la vez que una crónica de la España contemporánea. En el texto de "Cuartel de Palacio" el narrador nos acerca a la realidad social mostrándonos lo que el novelista todavía no había dicho por medio de los "yo" protagonistas de Ágata y Luis y, por otro lado, nos prolonga la historia social, al cabo de los años, en "Papeles de Miguel".

**Octubre, Octubre** es asimismo un documento histórico-social por las referencias políticas, económicas, científicas, tecnológicas y de poder, y por las referencias a la expansión económica, urbana y cosmopolita.

La novela surge en un contexto social determinado que en "Cuartel de Palacio" se pone ampliamente de manifiesto. No es un relato de acción. Ésta no aparece más que para permitir el desarrollo de un relato de conocimiento. Los personajes hablan para comprenderse, no para actuar. La acción es insuficiente porque todos los esfuerzos se dirigen a la búsqueda del ser, de uno mismo. Quiero resaltar la capacidad del autor para crear un mundo personal lo suficientemente complejo como para hacernos pensar en ellos como seres de carne y hueso. No en vano la complejidad es una característica en su obra. Otra característica fundamental se sustenta en que muy pocas cosas aparecen estáticas o petrificadas. Hay una gran movilidad. Según la concepción sociohistórica del psiquismo la verdadera fuente de la psique se encuentra en las relaciones sociales. En el hombre, a diferencia del mundo animal, el proceso de acumulación de la experiencia de la especie es externo con respecto al sujeto: configura el patrimonio histórico cultural. La apropiación, por aprendizaje social, de ese patrimonio, va a ir construyendo su psiquismo. La actividad psíquica humana está determinada socialmente, y tiene, por lo tanto, carácter histórico. No existen formas ni contenidos universales, válidos para todo hombre en toda época y cualquier sociedad. Todo lo que constituye el psiquismo ha sido interiorizado por un sujeto histórico, *a posteriori* de su conquista en el plano colectivo, a lo largo de un proceso de construcción social del conocimiento y su acumulación en la cultura, evolucionando en siglos de trabajo humano sobre la realidad.

Esta obra literaria describe también cómo vive la situación política una parte de la sociedad de los años sesenta. Para ello el autor utiliza distintos personajes. Los más característicos son don Ramiro y Lina y Guillermo. Con visiones políticas completamente contrapuestas forman de alguna manera parte de la historia personal de Luis y nos dan, desde distintos ángulos, la imagen de los dos bloques en la España de Franco. Los acontecimientos históricos que se nombran a lo largo del texto sirven para afianzar la cuestión de las fechas.

### V.2.1. Personajes y sus ideologías

La guerra civil española también está presente en "Octubre, Octubre". El planteamiento que hacen los personajes sobre la contienda es eminentemente un planteamiento ético. Don Pablo al comienzo de la guerra Civil estaba en Santander. José Luis Sampedro también. El narrador ahora sitúa a don Pablo en Madrid y nos lo presenta cómo un fracasado, un perdedor:

en el país dictatorial que le frustró su vida de profesor y de hombre político republicano<sup>1014</sup>

En la novela se hace alusión a personajes históricos: Carlos Marx, Pablo Iglesias, Maura, Paula Fraile, Jaime Vera. Ildefonso y Lorenza, cuando van al cementerio a visitar a su hijo muerto en la guerra civil, van a visitar también al "Abuelo", Pablo Iglesias. Si Don Ramiro en "Octubre, Octubre" representa la España franquista, Ildefonso la republicana.

...¡que mi portero actual conociese a mi familia!, todavía me asombro, pobre Ildefonso...testigo vivo del barrio, viejo republicano, ¡qué hombre tan entero! hasta Don Ramiro le respeta, pese a sus ideas "nefandas"..."<sup>1015</sup>

Ildefonso y don Ramiro viven en la misma escalera. Don Ramiro es un personaje típico y, como tal, la visión que tiene de las cosas responde a esa estructura. Hay en este personaje una percepción de la sociedad alejada de una idea de progreso real y, ciertamente, esa idea de progreso ficticia le confunde. Si él es un símbolo de una forma de comportamiento, lo que ve también lo es:

-Vea -reanuda don Ramiro-: todo un símbolo. Arriba lo divino,"la noche serena" de Fray Luis; a nuestra izquierda la Almudena, es decir el Altar; en el centro, los encinares de la Casa de Campo, la tierra de nuestros antepasados; a la derecha, el palacio, el Trono... El modelo del orbe; todo un programa vivo...¡Una triple bandera para morir por ella: Dios, Patria y Rey!<sup>1016</sup>

En Don Ramiro se manifiesta la contradicción y a la vez la síntesis que en todo hombre hay entre lo histórico y lo atemporal. Hay una serie de elementos de la civilización cultural que el personaje utiliza para interpretar la experiencia ordinaria como extraordinaria. Don Ramiro significa el orden mantenido por la fe en unos conceptos que no pueden significar nada. En contraposición a ese mundo, el suyo, tan ordenado, está lo que don Ramiro llama Babilonia. Para don Ramiro, como para otros, todo lo que es diferente, nuevo, es Babilonia. Para ello lo mejor es no abrirse al exterior, permanecer encerrado, no mancharse:

---

<sup>1014</sup> Ibidem, 33

<sup>1015</sup> Ibidem, 52

<sup>1016</sup> Ibidem, 61



...Vea esos dos rascacielos, la torre de Madrid, el edificio España. Ese es el peligro, esas Babeles, esos monumentos de soberbia, esos nidos de extranjerismo, esas imitaciones de lo yanqui...<sup>1017</sup>

La visión del personaje, Don Ramiro, de Madrid como una Babilonia no es nueva. Comparte con los hombres del XIX la visión de las ciudades: N.Oller, Galdós, Clarín y el capítulo segundo de "Octubre, Octubre" se titula "¡Babilonia Babilonia!". El tiempo predominante para este personaje es el pasado. Cada instante pasado se vuelve más seguro, más definido, más accesible a la contemplación e incluso a su goce. Quiere la seguridad. Delante del personaje de Don Ramiro, y del pueblo en general, uno se pregunta en qué grado y dirección ejerce su influencia la sociedad en el desarrollo de los individuos.

Otro personaje, que vive en el mismo edificio desde hace bien poco, es Luis. Éste, como viajero y recién llegado, está abierto a una realidad exterior, social. El novelista se sirve del texto de "Luis" como puente entre "Ágata" y "Cuartel de palacio". "Ágata", esencialmente, significa el mundo interior; la situación afectiva en que es presentada al comienzo de la novela la aboca de una forma inequívoca a un ensimismamiento. Luis, en cambio, vuelve de París y busca en Madrid su historia, que se encuentra en el barrio Cuartel de Palacio, su barrio. En algunas ocasiones el novelista, en el texto de "Luis", adelanta la presencia de personajes secundarios que serán los verdaderos protagonistas de "Cuartel de Palacio".

El autor se sirve del hecho de que Luis hace muchos años que no está en Madrid para que se sienta obligado a hablar con personajes mayores que conservan una gran memoria, que viven esencialmente del recuerdo y que siempre han vivido en Madrid, como es el caso de Don Pablo. Hay que señalar que Ágata es más joven que Luis y que además su infancia no se sitúa en Madrid, por ello Pablo será el mejor interlocutor. De este modo el narrador de "Cuartel de Palacio", por medio de Luis y otros personajes, nos dará una visión más amplia de una parte de Madrid en los años treinta y sesenta. Para Luis es fácil hablar de estas dos épocas, la republicana y la franquista, puesto que hay un vacío en su memoria de los veinte primeros años del franquismo. Gracias a ese vacío es capaz de sorprenderse por lo que ve, mientras que para otros es difícil, o no es muy fácil, ver el cambio, ya que están completamente inmersos en la sociedad. Don Pablo le acompaña a los lugares de su infancia.

...La Cruzada,...retorné con don Pablo, tomábamos un vino a mediodía, él siempre su oportu...<sup>1018</sup>

En contraste Don Ramiro le habla a Luis de otra Cruzada:para él, símbolo, España es perpetuo cruzado de la historia.

Hay que señalar que la indefinición política de Luis contrasta con la definición de los personajes que aparecen en "Cuartel de Palacio". Ello se pone en evidencia cuando Luis asiste a una manifestación. Se une al grupo de Guillermo, pero en el transcurso de la manifestación no puede más que encontrarse consigo mismo. No se siente que pueda formar parte del grupo. Quizás ha estado demasiados años fuera o tal vez hay en su forma de ser algo que le dificultará siempre formar parte de un grupo:

ni aún ahora puedo sentirme unido a los míos, a los que he creído mis raíces, ni aún cuando mi sangre late como la suya...ni aun ahora me enfrento al enemigo con ellos, me deprime ser así, comprendo que soy ajeno a todos, indiferente a sus ideologías, me alegro: todas falsas, grises y rojas, dos caras de la misma moneda, para comprar el orden, el progreso, ¡Cómo si el hombre hubiera progresado nada desde Osiris! ¡cómo si hubiera servido para algo su Cristo o su Lenin!<sup>1019</sup>

---

<sup>1017</sup> Ibidem, 62

<sup>1018</sup> Ibidem, 51

<sup>1019</sup> Ibidem, 399

Cuando más tarde Luis es retenido por los guardias, vive la violencia y, como es lógico en su personalidad, esta violencia será un detonador importante para su crecimiento, que en él significa encontrarse consigo mismo. Le pone de manifiesto su manera de ser, en definitiva también cobarde:

me confiere la gracia de iluminarme sobre mi impotencia, me revela que no es permanente, sólo cuando intento el error, ser otro...esa mano me otorga la confirmación me enseña la primera ley de la vida. ser lo que se es, tigre o árbol, liquen o granito, víctima o verdugo, héroe o cobarde...yo Luis I el Humillado<sup>1020</sup>

La bofetada del "gris" al final de la novela de nuevo aparece en su recuerdo. Luis es humillado por Paco y esta humillación le recuerda aquella otra. Si entonces creyó que la bofetada manifestaba aspectos de él respecto a la sexualidad, cuando de una vez se da cuenta que ahí no está su problema definitivo, ve que lo que hay en él no es sólo una impotencia sexual, sino una impotencia vital:

los hechos son los hechos y tengo que afrontarlos, ya no es cuestión de sexo, sino de coraje, ¿por qué aguanté la manotada? un empujón y doblé el lomo, ahí empezó todo, no puedes comprenderlo, sería preciso explicarte lo que pasó el día de la manifestación.<sup>1021</sup>

En esta novela de una manera implícita se da mucha importancia a las circunstancias que potencian el dinamismo y, en definitiva, al coraje para vivir: coraje para la memoria, coraje para el olvido, coraje para ser hombre, coraje para ser lo que se es. Los personajes viven en su tiempo y son necesariamente seres sociales e históricos, pero también subsiste en ellos el hecho biológico de su mortalidad, su deseo de absoluto y eternidad. Políticamente Luis ha asistido a dos acontecimientos históricos importantes que significaban esperanza. Uno de ellos es la proclamación de la República en la adolescencia:

...gracias a Antonio viví más intensamente los primeros días de la República, aquella embriagadora efervescencia...ayudamos a derribar en la plaza la estatua de Isabel II, colocamos allí un busto de la República y un retrato de Galán y García Hernández,...<sup>1022</sup>

Ha vivido otras revoluciones. En su juventud, años más tarde, se encuentra en Argel. Tiene más de veinte años y vive la revolución argelina. El encuentro con Émile, su compañero en Argelia, le sirve a Luis para hablar de España en estos años. Ante la insistencia de Emile aprobando su vuelta de París, porque ésta es su tierra y aquí vive en paz, responde que es la paz de las prisiones. Ese encuentro con Emile en Madrid le sirve también para recordar aquellos días en Argel:

...aquel trece de mayo del cincuenta y ocho...qué delirio en el Forum frente a los mármoles del Gobierno General...el anuncio de que Massu aceptaba presidir el Comité de Salvación Pública..., el trueno de alegría, ¡qué griterío!...<sup>1023</sup>

Poco a poco, a lo largo de la novela Luis, se irá introduciendo en la vida de Madrid y a través de Guillermo entrará a formar parte del mundo de la clandestinidad, de la comunicación de ideas en la clandestinidad. Recordemos que si las relaciones sociales constituyen la fuente del siquismo, su proceso genético se encuentra en las formas objetivas

---

<sup>1020</sup> Ibidem, 400

<sup>1021</sup> Ibidem, 617

<sup>1022</sup> Ibidem, 318

<sup>1023</sup> Ibidem, 352

de la actividad humana. Entre ellas adquiere especial importancia la comunicación. Guillermo es el interlocutor político de Luis; también es el personaje que se opone a don Ramiro en ideas:

una organización clandestina, Guillermo y Lina andaban en esto, las clases son de verdad pero además tapadera, se reproducen octavillas, vienen obreros más viejos como si fueran alumnos, después se quedan un rato, a veces hasta muy tarde...<sup>1024</sup>

Cuando se habla de la lucha política, en ella vemos involucrado al irlandés Shannon. Hay que señalar que Luis utiliza la palabra catacumba para hablar de la lucha en la clandestinidad. El autor, después de más de quince años de democracia, aún considera la catacumba como espacio necesario para que se produzcan los grandes cambios sociales. Para Guillermo las catacumbas derrumbaron el imperio y define así el concepto de catacumba:

...en las catacumbas anida la verdad, la telúrica y profunda, más cierta que bajo el sol, "por las catacumbas -brindé yo en secreto-, por ese mundo al margen de los de arriba, de los que oprimen y aniquilan..."<sup>1025</sup>

El componente político, histórico y social es muy importante en "Cuartel de Palacio". Hay varios personajes comprometidos en política de una forma directa o indirecta: Ildefonso, Guillermo y Ramiro de una forma evidente. Por medio de estos personajes se nos da una visión múltiple de la sociedad:

La función del pueblo no es la de gobernar, sino de seguir fielmente a su Caudillo, cuando éste es tan sabio como cristiano...Lo contrario lleva al caos, decreta don Ramiro, Pero Ildefonso replica que no hubo desorden el 14 de abril y en cambio el caudillo ese provocó un cataclismo el 18 de julio...<sup>1026</sup>

El autor se sirve de los personajes para hablar de la situación política de España y de una forma especial de cómo vive esta realidad el pueblo. El narrador quiere poner en evidencia el dinamismo de la realidad, que obliga a ir introduciendo nuevas ideas o temas. Nada puede permanecer indefinidamente:

El pueblo es hoy una pequeña minoría entre las masas paralizadas por la represión y compradas por el consumismo. Pero esa minoría va creciendo, se va creando la conciencia de clase...

En la película Enrique V, de Lawrence Olivier...había un espléndido verso de Shakespeare: "La hierba crece de noche" Pues en la noche de España crece la hierba de la conciencia política<sup>1027</sup>

A través del texto nos damos cuenta de que el narrador tiene una amplia cultura. El mundo es visto desde la perspectiva que sólo se pueden descubrir en los cruces de época y de cultura. Curiosamente Luis, tan teórico en la mayoría de cuestiones, en política no es así, seguramente porque la política en él es algo muy real:

La praxis es para Luis una palabra; el hambre una verdad de piedra<sup>1028</sup>

La opción política aparece en múltiples ocasiones, como referente, en los momentos de fiesta y de celebración. El día de nochevieja en la caverna, cuando se brinda por el nuevo

---

<sup>1024</sup> Ibidem, 545

<sup>1025</sup> Ibidem, 213

<sup>1026</sup> Ibidem, 219

<sup>1027</sup> Ibidem, 162

<sup>1028</sup> Ibidem, 164

año, cada uno de los personajes lo hace por sus ideales.

"Por la Patria y su Caudillo" prefiere don Ramiro, pensando en soltar un discurso. "Por el socialismo" contraataca Ildefonso. "Por Ildefonso", lanza Guillermo.<sup>1029</sup>

También se pone de manifiesto que para él una verdadera transformación no significa sólo un cambio de poder, sino también a una transformación personal a fondo, de raíz. Luis hace mucho hincapié en no confundir el cambio social con el cambio individual:

Después de Franco, ¿qué? No lo saben bien. Sólo palabras. Libertad, democracia...la verdad verdadera: ellos seguirán siendo como siempre...<sup>1030</sup>

El espacio Madrid - en concreto un barrio- se convierte en revelación de la vida de los hombres. Hay un espacio subjetivo y otro objetivo en "Cuartel de palacio". En lo político es visible por parte de algún personaje el deseo de pasado. La forma de pensar de don Ramiro es casi un tópico para una parte de la sociedad española que se expande a través de la educación. Recordemos que, en ciertas escuelas, el ultraconservador discurso de Donoso Cortés de ingreso en la Academia era aprendido y recitado de memoria:

don Ramiro el otro día condescendió a "dialogar con el pueblo", "¿oíste el discurso de Franco en Burgos, Tere" saltó la respuesta como una ardilla, sin mala intención, "¡ay, don Ramiro, esas cosas no son para los pobres!" don Ramiro imperturbable, claro, de nuevo hizo el milagro de la transubstanciación, se aplicó la respuesta a su favor, una prueba de que a la gente no le gusta la política, el pueblo es sano y desconfía de los partidos, quiere un jefe cristiano, paternal y fuerte, al timón del estado sólo las minorías.. "verá usted Madero, le prestaré a Donoso Cortés..."<sup>1031</sup>

El observador-narrador se introduce en la tupida red de los indicios y de las interpretaciones que le dan a conocer la sociedad en que vive; cumple de esta manera una verdadera reflexión del entendimiento sobre sí mismo. Cuando entiende la sociedad de la que forma parte, se entiende más a sí mismo y entiende reflejamente las diversas interpretaciones ideológicas de la realidad social, a la vez que es capaz de valorar y situar críticamente. En relación con el pueblo y respecto a la dictadura de Franco nos dice:

De esta dictadura podrá pensarse lo que se quiera, bueno o malo; pero imposible decir que tiene con ella al pueblo: El pueblo no está. Por mucho que hablen de Cortés representativas y otros simulacros.<sup>1032</sup>

A la vez que el narrador nos caracteriza a unos personajes, el novelista nos define una sociedad en general. Hay que añadir que el narrador de "Cuartel de Palacio" es más directo siempre en sus comentarios políticos de lo que lo son Ágata y Luis. Es un narrador omnisciente. No tiene miedos. Creo que es muy evidente el distinto tono entre Ágata y Luis y el narrador:

Nada le impide cantar a pleno pulmón las jornadas de Burgos. Certeramente las ha resumido el titular de Arriba en su extraordinario del domingo: "Veinticinco años después y como entonces"<sup>1033</sup>

Además de referencias explícitas al socialismo, comunismo y franquismo, hay una

---

<sup>1029</sup> Ibidem, 222

<sup>1030</sup> Ibidem, 538

<sup>1031</sup> Ibidem, 53

<sup>1032</sup> Ibidem, 259

<sup>1033</sup> Ibidem, 60

ideología política que de una manera u otra, a lo largo del libro, está presente: el anarquismo. El narrador nos presenta a una serie de personajes que tienen o han tenido en su familia relación con el mundo anarquista. Es el caso de Paco:

De la política le desengañó además su abuelo, que puso las esperanzas de su juventud en el anarquismo para verse luego abandonado por los pocos supervivientes<sup>1034</sup>

El contacto entre lo real y el individuo se resuelve en la narración mediante el realismo, y perteneciendo indefectiblemente todos los personajes a una época, a un pueblo, a un medio que está en relación con ciertas representaciones y fines históricos, dado que la naturaleza individual de la obra de arte lleva consigo detalles particulares y especiales sin los que no podría ser comprendida o interpretada.

## V.2.2. Instituciones y su influencia

La expresión, la novela, concreta siempre, refleja la circunstancia comunicativa en que tiene lugar, pero también un contexto más amplio: las relaciones sociales, en cuya dinámica se generan todos los elementos de forma y contenido del lenguaje, todo el repertorio de juicios de valor, puntos de vista, toda la ideología con que se comunican a sí mismos y a los demás sus acciones, deseos y sentimientos. Por todo ello en la novela hay comentarios sobre distintas instituciones, entre ellas la actitud de la Iglesia respecto a la política y la sociedad en general.

- Ahora ya la fiesta del trabajo es otra -le recuerda Pablo-. Por lo menos para los curas. El papa la ha puesto en el primero de mayo. San José Artesano, la llaman...Echarán agua bendita sobre las banderas rojas, pero no destiñen, no.<sup>1035</sup>

La visión de la Iglesia a través de Luis es muy explícita; para él los curas llaman religión a lo suyo, y mitología a las creencias de los demás, pero lo suyo es otra mitología. Y considera que construir una ciencia llamada Teología es un fruto del orgullo humano. Luis ignora si hay Dios o dioses o no, pero le resulta evidente que ningún Dios puede ser tal como se lo presenta la Iglesia romana.

En "Cuartel de Palacio" se nos presenta una sociedad organizada y cómo esa organización determina las relaciones de los hombres que viven dentro de ella. El desarrollo de la cultura es una condición necesaria para el progreso humano. Sobre la educación dice Ágata:

Es monstruoso, pero tiene razón. Aquí no interesa educar, sino dar la sensación. ¿Tenemos los mejores matemáticos? No, ni se habla de eso. Pero se han construido tantos edificios, publicado tantos libros y gastado tantas pesetas. Cifras, ladrillos. ¡Qué honor, cuando volví de Francia y conseguí aquella beca en el Consejo Superior; que diferencia con París! No tenían dinero ni para las suscripciones a revistas indispensables.<sup>1036</sup>

Shannon, el hombre que ha vivido en **El río que nos lleva**, está dispuesto para la lucha. Aquel hombre contemplativo se ha vuelto activo en **Octubre, Octubre**:

---

<sup>1034</sup> Ibidem, 140

<sup>1035</sup> Ibidem, 259

<sup>1036</sup> Ibidem, 326

...enseñar es lo nuestro, daríamos clase a algunos jóvenes, aprendices y obreros, ayudarles a hacerse conscientes, luchadores futuros, hasta Shannon se adhirió, dispuesto a enseñar inglés...<sup>1037</sup>

En una concepción biológica del psiquismo hay un reconocimiento explícito de la prioridad de lo biológico sobre lo social. Nuestros sistemas de creencias son aquellos que la mente, como estructura biológica, estaría preparada para elaborar: el aprendizaje social resulta así preprogramado genéticamente. En **Octubre Octubre** podemos observar las preferencias del novelista por la carrera de biología. Uno de los personajes principales, Ágata, es profesora de biología y a lo largo de la obra hace varias alusiones a sus conocimientos y a las posibilidades que tiene esta ciencia en el presente y en el futuro:

La genética, ¡eso sí que es revolución! ¡Cuántas desgracias se aliviarán con la genoterapia! Los pobres subnormales, esas "taras por los pecados de los padres", según la antigua Iglesia, barridas por la ciencia. Esos "castigos de Dios"; ¡qué religión más salvaje! La genética revolucionando nuestras vidas.<sup>1038</sup>

De alguna manera el autor cree que esta ciencia descubre verdades que antes eran consideradas como misterio o como manipulación de la vida del hombre. Hay una cierta idealización de la biología, como si totalmente dependieramos de ella.

No tenía apenas idea de la foliculina, hasta ese artículo que hube de traducir el otro día. ¡Qué monstruosa educación nos dan! Y la llaman humanística para ensalzarla. ¡Antihumana; eso es!... Pero de este universo interior que fabrica foliculina y con ella nos enardece o nos congela, a su capricho, de eso nada. ¡Qué ciegos son los sabios! ¡Qué barbarie!<sup>1039</sup>

De alguna manera la biología habla de la vida, de la sexualidad, de la muerte, y lo hace de una forma filosófica sino científica, real. El interés de Ágata por ver la vida, por descubrir el fondo, contrasta desde este punto de vista con Luis, que se acerca a la realidad con ideas filosófico-religiosas como la reencarnación. Hay un intento de unir las dos maneras de ver la realidad: a través de la amistad y el amor entre Ágata y Luis. A la vez Ágata sabe que no sólo es importante la genética, sino también la educación:

Además de la genética, la educación, el aprendizaje... También cuestión de bioquímica. Ahora descubren las endomorfina, sintetizadas en nuestro cerebro...<sup>1040</sup>

El contexto comunicativo -en su acepción amplia- es el que genera las mentes de los sujetos y motiva sus cambios y evoluciones. En la otra perspectiva pragmática, la concepción restringida y restringible de un contexto de pocas variables revela una definición distinta del sujeto. J.L. Sampedro pone de manifiesto en su obra una concepción biológica del psiquismo y una concepción sociohistórica del psiquismo:

...repienso nuestra vida. Educarle, si hace falta. ¿Educación o cromosomas? la vieja polémica<sup>1041</sup>

En **Octubre, Octubre** el discurso cotidiano provee la base, las posibilidades expresivas de los discursos de mayor complejidad cultural. Pero en el análisis del discurso

---

<sup>1037</sup> Ibidem, 212

<sup>1038</sup> Ibidem, 538

<sup>1039</sup> Ibidem, 504

<sup>1040</sup> Ibidem, 538

<sup>1041</sup> Ibidem, 544

cotidiano es necesario tener presentes todas las características sociales que entran en relación, y toda la variedad concreta del horizonte ideológico en cuyo ámbito se construye el acto comunicativo.

Para darnos cuenta de la situación se fija en los distintos medios informativos de la época: periódicos, NO-DO:

¡y que periódicos! cómo me acuerdo de El Sol, incluso el ABC de entonces, qué ramplonería intelectual esta dictadura...sólo los anuncios reflejan la vida; pues no digamos el NO-DO, sus resentidas omisiones de lo que pasa fuera, su triunfalismo al presentar el embalse...que cerrilismo carpetovetónico para repetir que España es diferente...además ahora el milagro español de la estabilización de 1959...<sup>1042</sup>

En contraposición al mundo organizado que de alguna manera son los medios informativos está la vida de la calle:

se les resquebraja la represión, no pueden petrificar la vida, sus y a ellos, las huelgas de Asturias, empezaron en la mina La Nicolasa, los estudiantes en huelga contra los privilegios del Opus en Navarra, los de la Facultad de Económicas, todavía en la vieja Universidad de san Bernardo, fuimos a apoyarles, los grises rodeando el edificio...<sup>1043</sup>

En resumen podemos decir que los personajes, no todos, tienen conciencia de la historia y por encima de todos ellos el narrador. La novela ofrece así una serie de observatorios y de claves de interpretación para el conocimiento de la propia realidad social.

De la enorme serie de textos que forman parte de la trama simbólica de una cultura, el autor aporta un contexto a la novela que determina su sentido. El contexto abarca todo el material semiótico-ideológico de una cultura, ubicado histórica y socialmente. En el contexto de este enunciado resultan esenciales otras emisiones y voces, cada una con su perspectiva ideológica. El contexto expreso en la obra **Octubre, Octubre** consiste nada menos que en toda la cultura popular y oficial durante unos años del franquismo, concebidas en proceso de cambio y mútua relación.

Este texto presenta, frente a otros, la ventaja de poder describir procesos, y no meramente productos de la actividad lingüística. J. L. Sampedro da mucha importancia a lo procesual, tanto a nivel de la construcción de la personalidad como de la construcción de la novela.

A través del lenguaje nos manifiesta una ideología, una sociedad y la historia. Contenidos no oficiales se abren paso desde un pequeño medio social, hasta ganar más conciencia en un proceso revolucionario. El lenguaje es una práctica social, de ahí su relación con la ideología, sociedad e historia.

"Cuartel de Palacio" significa la pluridiscursividad social; en ella están inmersos los personajes de Ágata y Luis. Ello les permite una nueva interpretación de sus discordancias y contradicciones individualizadas. La pluridiscursividad está siempre personificada, encarnada en figuras individuales de personas con discordancias y contradicciones individualizadas.

La conciencia del autor no entra en contacto con la realidad objetiva sino a través del ambiente ideológico. A su vez, no debe perderse de vista que el ambiente ideológico se encuentra determinado por la realidad económica de esta colectividad. El autor lo sabe y lo muestra. Siempre existe, primariamente, la realidad material de la naturaleza y de la sociedad, que es reflejada y refractada por el signo. La novela como signo es ideológica y toda ideología existe en algún material semiótico concreto.

---

<sup>1042</sup> Ibidem, 88

<sup>1043</sup> Ibidem, 396

**VI. OCTUBRE, OCTUBRE EN LA NOVELÍSTICA  
DE J.L. SAMPEDRO**



En este estudio pretendemos determinar las claves significativas que aparecen en **Octubre, Octubre**, en estado embrionario en sus novelas anteriores, y también poner de manifiesto de qué forma el mundo de la novela que hemos estudiado permanece, se tranfigura o desaparece en sus novelas posteriores. Las obras anteriores y posteriores a **Octubre, Octubre** se constituyen de alguna forma en el contexto de la novela aquí analizada. El contexto condiciona la función de los elementos. No viene dado únicamente por las unidades intratextuales o contextuales, sino también por las de otros textos del mismo escritor: el elemento caracterizado entra así en una urdimbre bastante extensa que constituye la intertextualidad literaria, la cual implica también obras de otros autores, si no lo hace con el sistema de la literatura en su conjunto. En relación con las otras obras del autor podemos hablar del macrotexto. De igual manera, se puede considerar el contexto novelístico de J. L. Sampedro como un código de referencias sobre el que se proyecta el elemento que hemos descifrado. Intentaré construir algunos de los modelos de las varias isotopías que caracterizan a los textos anteriores y posteriores. Quiero poner en evidencia el conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de la obra del autor.

El realismo que configura sus novelas se nos presenta a través de la creación de un mundo objetivo, en el que la subjetividad de los personajes, su mundo íntimo y personal, toma una importancia decisiva. La sociedad y la cultura de su tiempo adquieren asimismo un gran alcance. Tienen la función de hacer de espejo de sus sentimientos e ideas y, a la vez, son la posibilidad de contraste y ensanche de los propios límites.

Entre los elementos que configuran el mundo novelesco están los personajes. Unos personajes que compartirán historias parecidas de infancia, sentimientos ante el mundo, ante el amor. Como idea dominante, se manifiesta asimismo la presencia de la muerte, realidad que coforma a los personajes y que es siempre una presencia en la vida del hombre. Para J.L.Sampedro una de sus preocupaciones como escritor es la verosimilitud de sus personajes, tanto por su figura como por su comportamiento psicológico y la de los lugares y acontecimientos sociales y culturales en los que se inscriben. En este sentido, Germán Gullón añade: *Sampedro ejemplifica al narrador para quien el nivel de argumento figura en el centro de sus preocupaciones, y valora el arte por su capacidad de reproducir la realidad con un aquel de poesía...domina en tal concepción el carácter representacional.*<sup>1044</sup>

La continuidad e interdependencia entre personaje y representación se pone de importancia en la importancia que adquieren los pequeños objetos personales como marcas, señales e indicios de verosimilitud de la vida de los personajes y de las relaciones que establecen. En este sentido hay que hacer referencia a las fotografías, regalos y objetos diversos que sirven de elementos procesuales de identificación. Todos estos elementos, a lo largo de las novelas, son señales para el lector que ponen en evidencia el universo personal del autor. Algunas de estas señales van permaneciendo novela tras novela casi con idénticas características; otras veces, en cambio, se van transformando y pasando de un carácter simbólico a otro real.

---

<sup>1044</sup> G. Gullón, **El oficio de narrar**, Cátedra, Madrid, 1989, pág. 39

## VI.1. Novelas anteriores a Octubre, Octubre

### VI.1.1. Congreso en Estocolmo

En **Congreso en Estocolmo** José Luis Sampedro nos narra el descubrimiento personal de Miguel Espejo, profesor soriano, a consecuencia de un viaje a Suecia para asistir a un congreso científico. El autor utiliza hábilmente el realismo para enmarcar el entrecruzamiento de distintas trayectorias vitales, de seres de cultura y edades diversas e infundir densidad humana al encuentro amoroso de Miguel y Karín. En esta novela detalles como la muerte del viejo reno, vidas como la de Jöhr con sus dos mujeres, o escenarios como el dieciochesco teatro de Drottningholm, acentúan la emoción dominante en la obra, en la que se manifiesta un aceptación de la vida en su múltiple riqueza y pérdida.

En relación con los personajes, el protagonista principal de la novela, Miguel Espejo, reúne una serie de características que compartirá con otros personajes de **Octubre, Octubre**. Jöhr presenta a Miguel Espejo con estas palabras:

...el profesor Miguel Espejo, un gran amigo español, un hombre extraordinario que todavía se ignora.<sup>1045</sup>

Vemos que en esta novela ya está presente el tema de la identidad: El hombre que "no se sabe", que no se conoce a sí mismo y que adquiere la conciencia de ese "no saberse". En esta su primera novela, publicada muchos años antes de la publicación de **Octubre, Octubre**, ya aparece esta realidad sintomática. El personaje protagonista se pregunta, sintiéndose a la deriva, sin comprenderse: "¿Qué es todo eso? ¿Qué soy yo? ¿Cómo estoy aquí?" Ninguna de sus preguntas tiene contestación. Y va tomando conciencia de lo poco que se conoce, de lo poco que sabe de él:

Era un hombre cada vez más desconocido para sí mismo desde que aterrizó en el aeropuerto de Bromma.<sup>1046</sup>

El autor, a lo largo del texto, pone al personaje en situación de conflicto; y será gracias a ese conflicto que se irá descubriendo en su verdad personal. Miguel Espejo se siente sólo y desamparado. Este sentimiento lo compartirá con otros personajes del universo novelesco de J. L. Sampedro:

avivaba aquella nostalgia, aquel desamparo que le roía el corazón y le hacía encogerse en la cama como los niños pequeños. Sí; casi con la congoja de un niño pequeño acabó por dormirse.<sup>1047</sup>

El desconocimiento de sí mismo se subraya poniendo en evidencia el mundo de la sexualidad lleno de tabús. Miguel, en los baños, ante su cuerpo desnudo, trata de persuadirse de que el cuerpo humano es un hecho natural; y no sólo ciertas partes de él, sino en su totalidad. Un personaje oriental, el doctor Lao-Ting, es el contrapunto para expesar una nueva visión de la sexualidad:

Ese olvido deliberado del sexo en Occidente, tan antinatural, es lo único que explica muchos fracasos

---

<sup>1045</sup> J.L. Sampedro, **Congreso en Estocolmo**, Alfaguara, Madrid, 1987 pág. 29

<sup>1046</sup> Ibidem, 142

<sup>1047</sup> Ibidem, 69

individuales y permite comprender que Europa haya enterrado el sentido humano de la vida en Grecia y se abandone cerebralmente a los dioses de la máquina, de la técnica y de la organización.<sup>1048</sup>

El tema de la sexualidad se manifiesta sobre todo en la relación amorosa, en la capacidad de comunicación, de diálogo, en el sentimiento de dar y recibir. Miguel descubre que nunca se ha dado todo. Sabe que no se ha cumplido nunca en su totalidad, que ha llevado su arado por tierras estériles, donde ninguna profundidad podía dar fruto. Esta novela, como en general toda la novelística del autor, es propensa a continuos descubrimientos. De ahí se desprende que "el saberse" es una condición necesaria para el verdadero conocimiento. El personaje de Miguel Espejo tiene conciencia de vivir el amor imposible, pero no como amor perfecto:

-Muchas veces leí en novelas esas dos palabras: "Amor imposible" e ignoré que podían matar de consunción mientras no viví que mi amor imposible se llamaba precisamente Karin...<sup>1049</sup>

Miguel Espejo siente amor, un amor imposible por Karín. La frustración es un sentimiento profundo, una realidad; la sublimación, un camino. Junto a la frustración aparece el tema de la mística, esta vez apuntado desde el Oriente. Situada la novela en la sociedad sueca, la vida espiritual en el congreso está representada por una mujer oriental. Es una congresista india. A través de ella aparece el tema de la mística que desarrollará el autor más tarde en **Octubre, Octubre**. Para ella, como para los místicos, el alma no está en la mujer, ni en el mar, sino en el Todo. O lo que es igual, en la Nada. También reflexiona, se reflexiona, sobre el sufrimiento y el dolor. El personaje de la congresista india anuncia el de Miguel:

"Udinadsha" es saborear la inmensa profundidad que habita siempre en nuestra alma.

-Eso hay que hacer -repuso Gyula-, saborear. Todo el mundo pasa, sin verla, por la inmensa profundidad que tiene la superficie de todo... una profundidad como para abismarse en ella. Si yo fuera un místico, también hubiera pasado cien años sin sentir, oyendo el canto de un pájaro...<sup>1050</sup>

Miguel Espejo, como Luis y Miguel, hace memoria de su pasado y se arrepiente, se siente esclavo de todas unas reglas sociales que siente como impuestas. Se arrepiente de todo lo que ha aniquilado dentro de sí durante su vida, enterrándolo bajo las losas de un "no" tras otro, decretadas por ajenas voluntades. El personaje tiene conciencia de no haber vivido. Podemos ver en él un germen del personaje de Don Pablo en **Octubre, Octubre**:

De todos modos moriré. Y ni siquiera sé si he vivido. Más aún sé que no he vivido. No, no soy un fracasado. Soy algo mucho peor: soy un traidor. Un traidor a la vida.<sup>1051</sup>

El tema de la muerte, que está en estrecha relación con el de la vida, aparece ya en esta novela, primero anunciado a través de los animales y después con la muerte, el suicidio, de un congresista. Al describir la muerte del reno se pone en evidencia ya la solemnidad y sencillez del acto de morir más allá de la inefabilidad de la palabra, característica constante en la novelística de Sampedro:

Ya el viejo reno miraba hacia lo lejos, sosteniendo en lo alto sus grandes cuernos casi pétreos, afianzando con esfuerzo sus nervudas piernas sobre la roca apenas cubierta de un leve manto de tierra. Definitivamente solo.

---

<sup>1048</sup> Ibidem, 222

<sup>1049</sup> Ibidem, 246

<sup>1050</sup> Ibidem, 123

<sup>1051</sup> Ibidem, 209

El lapón habló.

-Sí, ni siquiera hasta el fin del verano -dijo Jöhr, casi para sí mismo; y, tras un silencio, añadió-: Me gustaría ir junto a él y hablarle. Pero no debemos empecueñecer este momento.<sup>1052</sup>

La presencia de la muerte da sentido a la vida, hace sentir más la vida. Es un aguijón que le hace preguntar al protagonista sobre el sentido de lo oculto. Pero Miguel Espejo no tiene respuesta a las preguntas, no sabe encontrar su propia respuesta. El tema de la sexualidad y de la muerte va unido al de la espiritualidad:

Todo eso, ¿por qué?" pensaba el reno de Skansen, la avispa moribunda, el hombre que, sin ser viejo, sentíase ya mordido por el hierro de las despedidas...<sup>1053</sup>

En contraste con el realismo del mundo exterior, muy definido, muy identificado, algunos personajes se sienten indefinidos: Miguel Espejo, Klara, Karin. Estos intentarán a lo largo de la historia hallar sus señas de identidad. De este modo, la novela será la explicación de un proceso, de su metamorfosis: será, en definitiva, el mismo proceso. Karín, como Ágata y Luis, se siente incapaz de vivir. Su pasado ha marcado su indefinición. Karín, como Ágata, se ha sentido engañada por el padre:

Es como si mi vida entera dependiese de que yo condujera un automóvil y, aún conociendo perfectamente el manejo del coche, algo inexplicable me impidiera oprimir el botón de arranque. No es ninguna fuerza opuesta, sino una nada; unos brazos en el aire, una telaraña, como en la pesadillas...algo sucedió hace mucho tiempo, cambió la dirección de toda mi vida, así como una pequeña roca junto al nacimiento de un río basta para desviarlo hacia un mar en vez de a otro...Yo adoraba a mi padre...A los once años descubrí que mi padre era, hacía tiempo, el amante de mi mademoiselle...Jamás pude asimilar, admitir ese hecho...<sup>1054</sup>

En Karín encontramos ya una serie de datos que más tarde reconoceremos en Ágata. Siente una gran adoración por el padre y luego la certeza de que ha sido engañada. Hay incompreensión ante la realidad limitada y la no aceptación de la realidad cuando no es como la desea. Al igual que Ágata la madre de Karín era francesa y murió cuando tenía cuatro años. Todo ello hace que la recuerde muy poco. Estos datos biográficos nos acercan también este personaje al de Luis. Karín se siente distinta a los demás, como Ágata y Luis, y esto le produce desasosiego. Piensa que tiene que ser como todo el mundo. Lo sabe, se lo repite siempre. Estos personajes expresan de algún modo una visión del mundo constante en J. L. Sampedro: su código de desarraigo y refracción respecto al entorno. De ello podemos deducir que el hecho de escribir en su mundo le convierte en un extraño o, como contrapunto, quizá porque se siente extraño escribe.

A la vez Karín, el personaje principal femenino, nada más comenzar la novela el autor nos la presenta como la mujer que ampara. En ella se cumple el rito protector y maternal: la mujer es quien recoge siempre al hombre. Esta imagen de mujer protectora respecto a los hombres aparece en esta obra y, con distintos matices, se repetirá a lo largo de la novelística del autor:

Y al decir esto, viendo la cara del hombre, Karin sintió deseo de oprimir la mano de niño desamparadito.<sup>1055</sup>

---

<sup>1052</sup> Ibidem, 39

<sup>1053</sup> Ibidem, 238

<sup>1054</sup> Ibidem, 164

<sup>1055</sup> Ibidem, 50

La idea de diosa-mujer, latente en toda su obra, aquí aparece ya de una forma explícita en boca de la india Rawenanda. La mujer como ser superior al hombre, una especie de mito inaccesible, quizá sea la única forma de acercarse a ella. Para Luis, Ágata es Nefertiti y él el escriba. Este acercamiento a la mujer, en postración y de rodillas, es una especie de defensa, puro miedo a una verdadera relación en la que se ponga más directamente en cuestión al ser:

En nuestra religión, o en la mitología hindú, como usted dirá, la diosa tiene un papel mucho más importante que en Occidente...La Virgen-Madre es, desde luego, un misterio trascendental, pero no es la mujer. Escamotea el amor esencialmente femenino y por consiguiente, toda la cósmica sabiduría de la diosa simplemente mujer. La dios-mujer conoce grandes secretos...el hombre ignora algo muy importante hasta que unas manos de mujer no le impiden perderse en lo que ve.<sup>1056</sup>

Para reforzar el mundo de las imágenes y de las ideas que crea con palabras, hace mención en esta novela a dos esculturas que se encuentran en el jardín del hotel de los congresistas. Hay que destacar que estas adquieren un valor simbólico. Recordemos la importancia que tienen las esculturas como símbolos y la cultura en general en **Octubre, Octubre** y en el resto de su obra. Recordemos que en esta novela también hace alusión a la música: habla de la obertura de "Dido y Eneas" de Purcell. En lo que se refiere a la escultura, el narrador hace una descripción del motivo iconográfico. Nos dice que está en lo alto, es de tamaño natural y hay una mujer desnuda arrodillada, la cual, con el más amoroso y a la vez más hierático de los gestos, cubre con sus manos los ojos de un hombre también desnudo, tendido o vencido en el suelo, y con sus espaldas reclinadas sobre la mujer. El significado de la escultura le permite desarrollar la idea de fondo que persiste en gran parte de su novelística respecto a la relación entre hombre y mujer. La mujer es siempre la verdadera guía en la vida del hombre. Nerissa lo será para Miguel:

¿Qué significa la estatua?-preguntó  
-Para mí es muy importante la actitud de la mujer...Es evidente que hace un bien al hombre al venderle los ojos...  
-...ella le ayuda porque los ojos del hombre generalmente no saben ver. Se pierden demasiado hacia fuera.<sup>1057</sup>

En contraste con Miguel, Jöhr es el personaje masculino dotado con la fuerza y la sabiduría de la vida. Otro tipo de mujer fuerte será representado por Hilma. Con ella era posible descender hasta el fondo de sí mismo y encontrarse. En su obra posterior encontramos otros personajes semejantes, tanto masculinos como femeninos. Ya al comienzo de la novela Jöhr se define a sí mismo como alguien que le interesa la vida, en contraposición a la opinión que en el futuro se tendrá sobre él. En este personaje podemos ver los rasgos vitales de Paco, Carmela y Flora. Le dice a Klara:

Lánzate por él. Tómallo. No renuncies. Negarse a vivir, nunca es bondad, sino, casi siempre, cobardía.<sup>1058</sup>

Su fuerza la sitúa en el reto que supone el vivir. Saber vivir significaría saber morir. Para él lo esencial estriba en que todo sea una aventura, en descubrir siempre lo desconocido que nos espera absolutamente en todo: lo desconocido es el gran resorte de la vida. Por ello la muerte es justamente la mayor aventura.

La configuración de la muerte como aventura es una idea clave: aventura la vida,

---

<sup>1056</sup> Ibidem, 190

<sup>1057</sup> Ibidem, 189

<sup>1058</sup> Ibidem, 88

aventura la muerte. **Congreso en Estocolmo** es novela de múltiples personajes y a través de ellos el autor va tipificando un mundo no sólo de espacios sino también de ideas. El profesor Saliinen, como Flora, le dice a Karin que aferre bien la vida con las dos manos, que no le importe sufrir, pero que esté siempre viva. El sufrimiento y el gozo se constituyen como dos sentimientos en mutua relación. Klara, de algún modo, personifica el dolor que produce el conocimiento:

cada hombre o mujer solamente es capaz de gozar hasta el límite en que es capaz de sufrir...<sup>1059</sup>

En **Congreso en Estocolmo** aparece un personaje que está definido con unos rasgos en cierto modo mágicos. Nos recuerda a Gil Gámez, el dorador de **Octubre, Octubre**. El protagonista principal se pregunta sobre ese personaje mágico, Gyula Horvacz: su adivinador compañero de viaje:

Cómo sabía él ciertas cosas -que los propios interesados desconocían a veces-, era algo que ignoraba Gyula; pero era así y jamás discutía un hecho.<sup>1060</sup>

Antes de acabar me gustaría hacer notar la cantidad y función de los personajes secundarios que aparecen en esta novela. En el libro **El Oficio de narrar** J.L.Sampedro nos cuenta sobre su quehacer de narrador en general y, al explicar cómo se encarnan los personajes, hace alusiones concretas a los personajes secundarios que aparecen en **Congreso en Estocolmo**:

la mayoría de los personajes secundarios -esto no significa que no sean importantes- proceden del mundo que nos rodea. En mi caso por ejemplo, buen número de los participantes en mi "Congreso en Estocolmo" estuvieron realmente en aquella reunión internacional celebrada en las cercanías de la capital sueca durante el verano de 1950". Y al hablar sobre la tipología de los personajes añade: "yo distinguiría además entre estos últimos (los secundarios) aquellos motivados por la necesidad de completar a los principales (como la familia de los protagonistas, por ejemplo) de aquellos otros que en cierto modo les son ajenos o incluso se les oponen, creando en el lector impresiones de contraste. Por ejemplo, en mi "Congreso en Estocolmo" el "sabio oficial" García Resines desempeña la función de presentar una actitud muy ajena a los valores vitales de otros personajes. El tal García Resines, por otra parte, me sirve ahora como ejemplo de personaje "convencional" o arquetípico, de los que predominan en las novelas menos valiosas, hechas a base de tipos ya muy utilizados: el ávaro o el ambicioso o el libertino, etc. Los tipos opuestos; es decir, los dotados de fuerte originalidad son en cambio los difíciles y los que uno desearía alcanzar."<sup>1061</sup>

Los animales tienen ya una presencia determinante en este primer texto. Su función es real y simbólica. Por una parte el autor hace una descripción realista del animal y más tarde lo convierte en símbolo. Hay una descripción física del reno y luego se nos cuenta su envejecimiento y muerte. Este reno es un leit-motivo que late a lo largo de la novela. A este símbolo se une el de la avispa. La muerte de la avispa revela al personaje una verdad vulgar: que los insectos también mueren:

-Pero ¡vea qué impresionante nobleza tiene la vejez tras una vida vivida sin reservas! -añadió Jöhr-. Parece un dios anciano... Ese peso en el cráneo es el peso de la vida. Los años lo aumentan, lo refuerzan, y toda la cuestión está en sostenerlo bien en alto...<sup>1062</sup>

---

<sup>1059</sup> Ibidem, 163

<sup>1060</sup> Ibidem, 44

<sup>1061</sup> J.L. Sampedro, **El oficio de narrar**, Cátedra, Madrid, 1989, pág. 90

<sup>1062</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1983, pág. 38

En esta primera novela de J.L. Sampedro, la presencia de la muerte que aparece en los capítulos iniciales (la muerte de un reno) es anunciadora de otra muerte al final e inicia un tema que es una constante a lo largo de sus novelas posteriores.

Del mismo modo, en **Congreso en Estocolmo** la avispa y el reno aparecen en un proceso de vida que desemboca en la muerte: anuncian la muerte final. En **Octubre, Octubre** la gata, la paloma, están vivas, cumplen otra función en la novela, significan la presencia de realidades ocultas. Vemos, pues, que el aspecto simbólico de los animales no permanece estático de una ficción a otra, sino que evoluciona.

En lo que se refiere al espacio, Miguel Espejo es situado por el autor en un ambiente desconocido para él. El personaje es emplazado en un espacio nuevo. Un profesor de matemáticas en Soria se encuentra en Estocolmo. Hemos de tener en cuenta que es una novela que se publicó en 1950. El contraste topográfico, en términos históricos, culturales, sociales y políticos, es evidente. Esta situación de encontrarse fuera del medio habitual favorece la creación de un sentimiento de desasosiego y de desequilibrio que es el primer paso para conocerse. Hay que señalar, por lo tanto, que el situar al personaje principal en un espacio no habitual es una característica que aparece en muchas de sus novelas posteriores:

se sintió un poco extraño el también; como desarraigado de sí mismo, ante aquel mundo tan distinto de la apacible y conocida Soria.<sup>1063</sup>

El autor hace coincidir el desconocimiento de sí mismo con el desconocimiento del medio por parte del personaje, para dar más fuerza al sentimiento de pérdida, de abandono, de ignorancia sobre sí mismo. La visión que de la ciudad nos da en **Congreso en Estocolmo** tiene mucho de guía turística. No es la visión de una ciudad desde el conocimiento de la autoctonía. En la novela J.L.Sampedro hace una descripción muy detallada de algunas partes de la ciudad de Estocolmo, de sus alrededores y del hotel de Saltsjöbaden. Predomina el dato observado y la descripción objetiva. Al hablar del parque Skansen nos dice:

constituido por antiguos edificios, granjas típicas de diferentes regiones, viejas farmacias o imprentas, nobles casa señoriales, capillas rurales o campanarios prodigiosamente tallados en madera; todo agrupado en calles, con pequeñas plazas y paseos provincianos...<sup>1064</sup>

En esta novela aparecen ya la magnolia, las lilas, la daga, la araña, de amplia implantación simbólica en el contexto novelesco de J. L. Sampedro. Estos elementos están caracterizados en relación al contexto, es decir, se convierten en pertinentes para la interpretación del universo de los objetos que pueblan la novelística del autor. De ningún modo tienen en esta novela la importancia que alcanzarán en **Octubre, Octubre**. En relación con esta novela hay que advertir que, con el paso de los años, los héroes y heroínas de sus novelas posteriores tienen una más clara conciencia de la verdadera esencia de la vida adulta y desde esa vida tratan de reconquistar la infancia. De alguna forma las novelas se enlazan a la manera de una historia única.

## VI.1.2. El río que nos lleva

El río que nos lleva nos relata una forma de vida con una entidad propia, la de los ganaderos del Tajo. Estos se encargan del transporte, azaroso y complejo, de troncos flotantes

---

<sup>1063</sup> Ibidem, 42

<sup>1064</sup> Ibidem, 35

por el río Tajo. Los gancheros son gente brava y directa, dependiendo de un paisaje aún más rudo y difícil. Su existencia será agitada por la aparición insólita de una mujer en la última maderada.

En el texto de J.L.Sampedro sobre "El misterio de la encarnación de los personajes" nos explica cómo aparecieron en su vida y el impacto que le ocasionaron:

los personajes principales de mi novela **El río que nos lleva**, que son los gancheros conductores de troncos de pino sobre las aguas del río Tajo, se me presentaron de golpe hace ya más de cincuenta años, y casi quince antes de que yo empezara a escribir el relato. Tenía yo trece años en 1930 y acababa de llegar a Aranjuez cuando me hice amigo de otros muchachos de mi edad con quienes, al llegar el verano, acudía a bañarme en el Tajo cada día. Hasta que cierta mañana de agosto nos fue imposible zambullirnos porque el río estaba como entarimado; es decir, completamente cubierto de troncos flotantes que unos hombres, saltando sobre ellos o desde la orilla, y empujándolos o atrayéndolos con un gancho al extremo de una vara, conducían hacia el resbaladero de una presa, desde donde continuaban flotando río abajo hasta la playa donde se sacaban las maderas, tras su largo viaje fluvial desde las altas sierras del señorío de Molina.

Aquellos hombres, rudos y elementales, pastores de troncos sobre el río abajo hasta me impresionaron tanto durante los días en que volvimos a observarlos, que nunca pude olvidarlos. Y cuando, años después, el final de la guerra civil me llevó con mi unidad militar a tierras de Cuenca, volví a saber de ellos por conversaciones con los campesinos de la región. Por entonces ya pensaba yo en escribir alguna vez novelas pero aún tardaría un año en acabar la primera -aún hoy inédita- y seis o siete años más en empezar **El río que nos lleva**, cuyos principales personajes se me habían metido en la memoria tan espontáneamente durante mi adolescencia en Aranjuez."<sup>1065</sup>

Entre los gancheros, el personaje de Shannon, que más tarde aparecerá en **Octubre, Octubre**, se constituye en esta novela en uno de los principales protagonistas. Es ajeno al grupo y al país. Recordemos que la sensación de extrañeza es una característica de los personajes principales de la novelística de J. L. Sampedro. En **El río que nos lleva** el protagonista Shannon, como Miguel Espejo en **Congreso en Estocolmo**, Luis Madero en **Octubre, Octubre**, Bruno en **La sonrisa etrusca**, Glauka en **La Vieja Sirena**, y Marta en **Real Sitio**, se encuentran al comienzo de sus correspondientes historias trasladados a un espacio que no es el habitual. De alguna forma la novedad del espacio anticipa la novedad de los acontecimientos. El movimiento en el espacio exterior se adelanta al movimiento interior:

¿sólo habían pasado pocas horas? ¡Qué lejos aquel otro mundo, el de antes de suceder todo!...¿qué iba a traerle? Volvió a sentir curiosidad por su propia vida."<sup>1066</sup>

Este personaje, como otros, siente que va a tuestas, que está en un proceso de búsqueda. Quisiera saber lo que tiene que hacer y no lo sabe. Quiere olvidar, porque no se encuentra a gusto consigo mismo. El tema del olvido y la memoria se apunta claramente en esta novela, pero no se hace referencia a la escritura, sino directamente al hombre. El Americano habla con Shannon:

-Tiene usted también mucho que recordar ¿eh?

-No; recordar, no. Mi problema es olvidar.

-¿Por qué olvidar? Somos lo que hemos sido. Sin recuerdos seríamos como estas paredes..."<sup>1067</sup>

Junto a este tema, en esta novela surge con una gran fuerza el tema de la dignidad humana. Y se plantea desde la perspectiva de la autenticidad. Al igual que sucede con el tema

---

<sup>1065</sup> J. L. Sampedro, **El oficio de narrar**, Cátedra, Madrid, 1989, pág. 82

<sup>1066</sup> J.L. Sampedro, **El río que nos lleva**, Grupo Zeta, Barcelona, 1987, pág. 16

<sup>1067</sup> *Ibidem*, 51



anterior no está planteado desde la literatura, sino desde el hombre:

asumir bien erguido la responsabilidad de la vida, que echaron sobre mis hombros sin pedirla. Esa es la dignidad: el peso de la vida aceptado sin resignación, pero sin desesperanza...Ser lo que se es: hombre, ¡qué dignidad!...De ella espero la paz.<sup>1068</sup>

Se profundiza en el texto en la idea de dignidad. Algunos personajes saben que se puede haber fracasado y, en cambio, conservar aún ese manto de la dignidad humana, ese secreto signo de que se sigue siendo hombre. Don Pedro, uno de los numerosos personajes que aparece en la obra, desarrolla más intensamente la idea de dignidad:

-Para mí está bien claro -sonríe Don Pedro-: Se vive con dignidad cuando se vive con autenticidad. Ser fiel a la secreta esencia...la autenticidad exige a cada uno que se haga lo que es.<sup>1069</sup>

El tema de la dignidad está en relación con la verdad, la autenticidad. Como sabemos, será un tema fundamental en toda la obra y aparecerá de distintas formas. La obra literaria es un arte espacial y temporal ordenado. Las visiones de la vida, las tipologías culturales, los modelos axiológicos y pragmáticos constituyen un gran código primario de referencia:

-Es que "humano"- remacha don Pedro- no significa sólo bondadoso, sumiso, fiel...También es todo lo peor y lo contrario. Por eso el auténtico puede sacar su dignidad de cualquier raíz: la venenosa o la fructífera.<sup>1070</sup>

En lo que se refiere a las relaciones entre los personajes, el tipo de relación que quiere establecer Shannon con Paula es semejante al de otros personajes masculinos y femeninos de sus novelas anteriores y posteriores. Paula es la diosa a la que se desea proteger, servir. Es la mujer fuerte que siente la vida entre las manos:

-Se la ve tan sola, tan desamparada...Yo también estoy solo, como usted; y también llevo dentro un peso que me hunde...Estamos iguales; por eso la comprendo...  
-Gracias -repuso ella antes de añadir, con voz hundida-. Pero mi vida es pa arrastrármela yo sola.  
-No lo vuelvo a decir -insistió él acuciante-. Pero sépalo bien: la serviría como hiciera falta.<sup>1071</sup>

Al comienzo de la novela el protagonista ya le ha asignado a Paula el papel de guía, de diosa. La relación con el otro sexo se mitifica, se encardina dentro del mito:

Ella no se había vuelto ni una vez a mirarle, no había vuelto a pronunciar una palabra, pero ¿qué importaba? Siempre es misterioso en los mitos el mensajero de los dioses.  
También, como en los mitos, el camino se hacía más aspero. Ya no era senda, sino un pedregoso cauce de torrentera.<sup>1072</sup>

El tema del amor vivido, como un sentimiento imposible de cumplir, es de nuevo en **El río que nos lleva** una realidad estructurante del relato. De esta forma se acerca al concepto del amor provenzal y del amor romántico. El deseo no cumplido es el amor más perfecto. Hay un enamoramiento del propio enamoramiento o deseo. La actitud de Shannon hacia la mujer es una actitud que más tarde observaremos también en otros personajes de **Octubre**,

---

<sup>1068</sup> Ibidem, 303

<sup>1069</sup> Ibidem, 355

<sup>1070</sup> Ibidem, 357

<sup>1071</sup> Ibidem 39

<sup>1072</sup> Ibidem, 11

## Octubre:

Yo tampoco te olvidaré, Paula. Nunca. Y tampoco encontraré otra mujer como tú. ¿Sabes? Por las ciudades, por mi mundo, no se encuentran... ¡Eres tan mujer! Tan inocente y tan culpable, tan mansa y tan violenta... Eres una paloma que mata, Paula. ¿Qué te voy a decir? Eres una mujer de cuerpo entero. Ni tú misma sabes qué cosa eres más: si madre o amante.<sup>1073</sup>

Paula, la mujer, es hasta el final mensajera de los dioses como Nerissa. Hay que señalar en esta novela la idea de puerta como símbolo, como una realidad que, aunque oculta, existe. Esta idea se desarrollará de una forma muy intensa en Luis. Para Shannon...

Paula es todo, como la tierra. Es la mujer de carne y hueso y, también, el espíritu mismo de la maderada; aquel primer mensajero de los dioses por la puerta abierta en el monte.<sup>1074</sup>

Hay una situación que aparece ya en esta novela y que en **Octubre, Octubre** se repite dos veces. Es la narración del encuentro de un hombre y una mujer cuando él está enfermo, en cama; en este caso se trata de Shannon y Paula. Recordemos la visita de María a Pablo y de Isolina a Miguel. Para todos ellos son encuentros llenos de ternura, de una gran intimidad, y ejercen una función conciliatoria y mediadora:

Shanon se turbó, aunque la esperaba..Ella se había sentado en el sillón próximo a la cama. Un leve blanco del tobillo contrastaba con el negro del vestido.<sup>1075</sup>

En contraposición al personaje de Shannon se sitúa el Americano; en él podemos observar actitudes que nos recuerdan a las de Paco con respecto a Jimena. Dice el Americano en relación con una novia que tuvo:

-Fui a verla -continuó- y le propuse escaparse conmigo. ¡Cómo lloraba, sin atreverse a nada! La vi tan poca cosa, tan sin sangre, que ya no me interesó...<sup>1076</sup>

En cuanto al tema religioso, presente ya en su novela anterior, se pone de nuevo en evidencia el contraste entre la religión oficial y la personal. Shannon explica que hacía mucho tiempo que le resultaba imposible rezar las oraciones de los libros y que no lograba el menor sentimiento religioso cuando entraba en las iglesias, llenas de fieles, sobre todo si coincidía con un sermón. Por contraste, el camaranchón de aquel pueblo del alto Tajo le inspiraba una emoción auténtica. De este modo se acentúa el valor de la religiosidad interior, como experiencia personal y propia de la mística. Algunos personajes utilizan un lenguaje semejante al que usará Miguel en la narración de su proceso místico:

¿Cómo hace compatible la maduración en su interior de lo aprendido entre los gancheros y el desasimiento sorprendente con que lo recuerda?<sup>1077</sup>

Algunas de las relaciones que se establecen entre los personajes de esta novela anuncian otras que se producirán en novelas posteriores. El encuentro del Americano con Fray Justino es un antecedente del encuentro de Miguel, en su proceso místico, con el santón en el desierto de Argelia. La conversación nos lo recuerda:

---

<sup>1073</sup> Ibidem, 327

<sup>1074</sup> Ibidem, 363

<sup>1075</sup> Ibidem, 325

<sup>1076</sup> Ibidem, 52

<sup>1077</sup> Ibidem, 353

No sabes lo que querías, no sabes lo que tienes que querer y estás cansado.  
Guardó silencio un instante y dejó de sonreír. Muy grave aseguró:  
-Pero lo sabrás. Acabarás sabiéndolo. Vivirás con los pájaros y encontrarás la paz.<sup>1078</sup>

No es aleatorio que el personaje de Fray Justino sea un personaje descrito por el autor con características mágicas. Su magia, como el personaje que apunta de **Octubre, Octubre**, estriba en que sabe incluso lo que está oculto. Ambos tienen la capacidad de aligerar la vida, al poder compartir lo que hasta entonces había sido íntimo secreto:

-Me dijo algo de mí que no sabía nadie de ese mundo. No, nadie lo sabía. Pero me dió una bendición y me quitó las ansias...¿Quién era, Francisco?<sup>1079</sup>

Al igual que la configuración anticipadora de algunos personajes, la función simbólica de algunos seres animados o inanimados precede a caracterizaciones futuras. Así sucede con la imagen de las crisálidas como símbolo de evolución, de metamorfosis. Esta imagen, que utilizará más tarde en **Octubre, Octubre**, ya se encuentra aquí presente:

Al salir de un sueño larguísimo y profundo -como el despertar de la crisálidas cuando abren los ojos y sienten a la espalda el milagro de sus alas-, se encontró tan extraño a sí mismo que necesitó analizarse.<sup>1080</sup>

El sentimiento del renacer constante de la vida, reflejo pulsional de la naturaleza, aparece ya en esta novela en contraposición con la finitud del hombre y de sus obras. La vida se entiende como proceso. Los árboles forman parte siempre del universo de J.L.Sampedro:

La orgullosa Orden había muerto a manos de monarcas y de papas; su templo de piedra se había desbaratado. Pero allí continuaba el espeso verdor del mirto, la ondulante gracia de la palma, la promesa cierta de la granada. Y sus voces silenciosas proclamaban el vigor de la vida, el poder invencible de las fuerzas que trabajando bajo el manto del invierno, vuelven a abrir las puertas al milagro de cada primavera.<sup>1081</sup>

La presencia de la muerte late bajo distintas formas; no sólo como algo violento, sino también como una muerte anunciada a la que el Americano se acerca con atención. Esta muerte está en relación con la de Miguel al final de su experiencia mística:

y así escuchó, alerta con todos sus sentidos, la increíble noticia de su propia muerte...las tres negras manchas de las viejas, una hilando otra devanando, otra con las tijeras.<sup>1082</sup>

La muerte violenta, tal como hemos dicho, se registra también en esta novela. La muerte violenta la podemos relacionar con la historia de Paco en **Octubre, Octubre**:

Me cegué, casi no tuvimos palabras; saqué la navaja y se la metí en el cuerpo...No sé lo que pasó: huí cuanto le vi caer.<sup>1083</sup>

---

<sup>1078</sup> Ibidem, 248

<sup>1079</sup> Ibidem, 249

<sup>1080</sup> Ibidem, 320

<sup>1081</sup> Ibidem, 109

<sup>1082</sup> Ibidem, 289

<sup>1083</sup> Ibidem, 167

La muerte, al final de la novela, y la muerte violenta, adquieren especial relieve. La muerte de Benigno da la forma definitiva a la historia. En ese mismo patio del palacio de Aranjuez morirá también un personaje de **Real Sitio**, su última novela:

Un alarido agónico estremeció el patio. Dámaso sintió en sus manos, a través del hierro y a lo largo del astil, el crujido de las costillas rotas, percibió la blandura fofa de los pulmones y notó una mayor resistencia...

-¡Toma, hijotal! - jadeó y soltó el gancho, que quedó enhiesto, clavando al Benigno en el suelo- ¡Qué lástima que matarte a ti sea sólo hacer justicia!...<sup>1084</sup>

En relación con la violencia en **El río que nos lleva** aparece un tema que surgirá de nuevo en novelas posteriores: es el tema de la guerra. En el texto hay personajes que han sufrido la guerra, tienen conciencia de ello, saben que es un acontecimiento definidor de su persona. Shannon ha vivido la guerra. Su interés directo de la vida está en correlación con su idea del arte realista.

Muchas de las ideas que alberga sobre la vida se refuerzan a sí mismas con palabras de la historia de la literatura. Así, cuando enseña a su amigo, le dice que su vida, como las cosas de verdadero valor, no luzca, pero pese, y que esto ya aparecía escrito en las epístolas a Lucilio. Aparecen también los versos de Rilke, que son un *leitmotiv* en **Octubre, Octubre** y en J.L.Sampedro:

O como en el verso de Rilke, de tanto influjo sobre mi adolescencia: "Florece desean ellas,/ y florece es mostrar la propia hermosura;/ madurar queremos nosotros,/ y eso es ser algo oscuro y esforzarse sin tregua"...<sup>1085</sup>

Así pues, en contraposición y por tanto en relación con un mundo primitivo, el de los gancheros, Shannon nos pone en contacto con la cultura. El valor de los libros, de la literatura, aparece explícito en esta novela haciendo alusiones a romances. Por medio de la literatura nos expresa su mundo más íntimo, más personal. Todo lo cual manifiesta el gran valor que tiene para él la palabra, que alcanza, a veces, valor metaliterario:

Pero Shannon replicó que estaba en un romance de los mejores, y empezó a recitar el famoso del prisionero, hasta terminar..<sup>1086</sup>

Esa necesidad de hacer literatura con la propia literatura y, por extensión, la capacidad de vivir las situaciones de forma literaria, es una mitomanía explícita en el texto. Shannon, a lo largo de la novela, se sentía transportado de la experiencia del río a la edad Media de los cuentos de Canterbury...; en otras ocasiones su marco de referencia es distinto, sin dejar de ser literario:

así como en otra ocasión Shannon se había creído en el mundo de Chaucer, ahora se imaginaba en el de Boccaccio, en el de aquella espléndida vitalidad renacentista de "La Celestina"<sup>1087</sup>

Los mundos literarios, el de Chaucer, Boccaccio, la Celestina y los romances que recuerda Shannon, por una parte están en acorde con el mundo que rodea al personaje -un grupo de gancheros en el río- y, por otro lado, el tema de los romances da cuenta con otras palabras de cuáles son los sentimientos de estos personajes. De esta forma el autor quiere

---

<sup>1084</sup> Ibidem, 377

<sup>1085</sup> Ibidem, 355

<sup>1086</sup> Ibidem, 48

<sup>1087</sup> Ibidem, 172

poner en relación la literatura y la "vida"; la literatura no es algo descarnado que está ahí fuera, sino que forma parte de la vida del hombre, de su experiencia, aunque muchas veces no sea fruto de su vivencia directa. Por medio de la literatura el autor da nuevos datos sobre el personaje: también sabemos que hay en Shannon la conciencia de una historia personal a nivel de sexualidad incomprensible para él. Este tema será desarrollado en **Octubre, Octubre** con gran profundidad:

-Si, sé muchos romances. Ahora me estoy acordando de otro. El de una infanta de Francia que va sola por el campo con un caballero, y él es demasiado formal, y cuando llegan al palacio del rey, ella se burla y le dice: "Ríome del caballero y de su gran cobardía; ¡Tener la niña en el campo y catarle cortesía!"<sup>1088</sup>

En este texto se nombra ya el **Cantar de Los Cantares**. Delante de unas ruinas de los Templarios, Shannon evoca ese granado del epitalamio, como Miguel, aunque la palabra tendrá otras referencias. Hay también en la novela distintas alusiones a la música que están en relación con el mundo que nos describe el autor; se trata sobre todo de cancioncillas que cantan los gancheros. En el ambiente más culto del médico Don Pedro se habla de un vals:

Luego me pide que toque ese vals: "Facination", de Marchetti. Se sienta en mi silloncito bajo y apoya la cabeza sobre las manos."<sup>1089</sup>

En otro contexto, en **El río que nos lleva**, ya se apunta la influencia de los árabes en España. El personaje de Shannon se pregunta si los árabes no han permanecido demasiado tiempo por estas tierras.

Si se da importancia a diversos códigos culturales, a la literatura, y a algunas obras en concreto, en la obra hay también una reflexión sobre el valor de las palabras. Se destaca la importancia del diálogo, la comunicación. El cura de Oterón, en su conversación con el Americano, le dice que es una suerte inmensa poder comunicarse y a la vez le advierte sobre las dificultades:

-Pero las palabras se han desgastado en nuestras bocas y no sirven. Cuando decimos que ha muerto alguien, no sentimos la muerte en nuestra carne. Debe ser la misericordia de Dios, porque nuestra carne no resistiría el golpeteo de las cosas mismas, en vez de las palabras."<sup>1090</sup>

Hay que destacar también la importancia onomasiológica de los nombres propios y los sobrenombres. Agustina pregunta al ganchero cómo se llama: este se llama Damián, pero en seguida le confiesa que le conocen por el Seco. La mujer, a menudo, es nombrada como "la paloma". Paula varias veces es la paloma:

Pero, paloma -se le coaguló la voz- a mí, que te miraba como un padre..."<sup>1091</sup>

El nombre de Águeda aparece ya en esta novela y se relaciona también con los pechos, siguiendo la tradición religiosa. En **Octubre, Octubre** Ágata también hace mención a esta relación, en ese caso por defecto. Recordemos que el nombre anterior de Ágata es Águeda:

-Quien tuvo y retuvo -dijo el abuelo-, guardó para la vejez. Y que la Águeda ha tenido...;Yo creo que la

---

<sup>1088</sup> Ibidem, 70

<sup>1089</sup> Ibidem, 352

<sup>1090</sup> Ibidem, 89

<sup>1091</sup> Ibidem, 340

pusieron Agueda por los pechos!<sup>1092</sup>

Hay una conciencia en los personajes del valor del nombre. El nombre es un secreto. Saber el nombre es poseer la persona. Paula realmente se llamará Beatriz. Es el nombre que le corresponde cómo guía.

-Voy a decirte una cosa: no me llamo así. Cuando encontré la maderada, se me ocurrió dar ese nombre...Nadie sabe mi nombre...Ni Antonio -añadió muy bajito. Y concluyó suavemente-: Me llamo Beatriz.<sup>1093</sup>

Aquí hemos de señalar otro aspecto en lo concerniente al nombre y es que el narrador hace referencias al significado verbal de Beatriz en la historia de la literatura. Nos dice que no sólo es "nombre de guía al Paraíso", sino nombre también de la humilde criada en un diálogo de Vives. En "Papeles de Miguel", y a lo largo de su experiencia mística, Miguel llamará muchas veces a Nerissa con el nombre de Beatriz: la mujer como guía en la vida del hombre. En lo que se refiere a los nombres hay en esta novela todo un entramado en el cual se perfila el de la novela **Octubre, Octubre**.

Algo que es imprescindible destacar concierne a las relaciones que establecen los personajes en la novela. Este aspecto se irá desarrollando y perfeccionando en sus novelas posteriores. Acerca de los personajes observa el autor:

otro problema planteado por el tratamiento de los personajes es el de las relaciones entre ellos o, dicho de otro modo, la compatibilidad entre sus respectivos comportamientos. Como puede comprenderse, cada conducta está influida por la de los demás y esto se aprecia mejor en los relatos con reducido número de personajes que, por eso mismo, aparecen en muy permanente contacto unos con otros. Ese era el caso de mi novela **El río que nos lleva**, pues durante todo su transcurso una cuadrilla compuesta por una docena de gancheros avanza constantemente a lo largo del río Tajo sin separarse unos de otros. Las afinidades o contrastes, las tensiones o amistades dentro del grupo son decisivas para la evolución del relato y su constante intercomunicación me obligó a estar muy atento a las intervenciones de cada cual. Era importante que el lector los identificase claramente, sin multiplicar por ello el monótono uso de sus nombres o de otras referencias y también era imprescindible evitar errores, como los de dar por presente en una escena a alguno que momentáneamente se ha alejado o, al contrario, olvidarse de que están presentes otros gancheros, en circunstancias que hagan inverosímil su no intervención en ciertos momentos. Para resolver esas dos dificultades -relaciones y participación- recurrí a dos procedimientos muy simples, exentos de mérito pero dignos de ser mencionados en un simposio de tipo práctico como éste. Las relaciones interpersonales las reflejé en una tabla de doble entrada inspirada, por mi profesión de economista, en las tablas de interdependencia sectorial de Leontief. Bastaba sustituir los sectores económicos que en original ocupan cada fila o columna, de manera que cada columna de mi tabla correspondía a un personaje, mientras las filas de mi tabla recogen sus características físicas o morales y relaciones: como se lleva cada uno con los demás, que intereses comunes o contrarios pueden tener, qué similitudes de origen o cualquier otra circunstancia que, al ir yo escribiendo, me eran constantemente recordadas con una simple ojeada a la tabla. En cuanto a la participación en cada momento, controlando la presencia o ausencia del personaje, me serví también de unas tablas en las que cada columna correspondía a uno de los personajes, mientras que cada fila era uno de los sucesivos folios de mi manuscrito. Si el personaje estaba ausente a lo largo de ese folio, no aparecía nada en la columna; si estaba presente, pero ajeno a la conversación desarrollada entre otros, en su columna aparecía una lista de puntos a lo largo de los folios correspondientes y, finalmente, si estaba participando en la acción o en diálogo la línea se hacía continua. No puedo afirmar cual fue el resultado de esos métodos pero sí estoy seguro de que aún siendo tan elementales me evitaron errores.<sup>1094</sup>

---

<sup>1092</sup> Ibidem, 219

<sup>1093</sup> Ibidem, 327

<sup>1094</sup> J.L. Sampedro, **El oficio de narrar**, Cátedra, Madrid, 1989, pág. 87-88

En relación con el espacio que aparece o que se recuerda en **El río que nos lleva**, hay que señalar una serie de *topoi* que van surgiendo de una forma u otra en distintas novelas. En el texto que ahora analizamos aparece ya Alicante. Shannon conoce Alicante, ha estado allí. Pero el espacio importante es Aranjuez, es el puerto de la maderada. Se trata de un lugar de resoluciones. Toda la novela es un camino para llegar a Aranjuez. Como hemos dicho anteriormente, Aranjuez es, dentro del universo novelesco de J. L. Sampedro, el *locus amoenus*. Los distintos mundos creados en sus novelas, como las maderadas, han ido a desembocar en **Real Sitio**.

-Nosotros sí vamos -intervino Correa-. A Aranjuez, seguro. A la fuerza. Por el río...<sup>1095</sup>

El final de la novela lo sitúa en Aranjuez, culminando con una muerte violenta en la plaza. El último capítulo de **El río que nos lleva** se titula "Real Sitio" y así se titulará su última novela. En ella también tiene lugar una muerte violenta en la plaza.

Se cruza el puente de la calle de la Reina y empiezan a mano izquierda los viveros y los jardines del Príncipe. Luego se pasa por el embarcadero de la Casita del Labrador y después ante el de la Casa de Marinos, donde se guardan las reales falúas en que pasearon reyes y reinas.<sup>1096</sup>

Otro espacio que aparece en esta novela, y que es un **leitmotiv** en su obra en general, es Soria. El cura de Oterón es soriano. Recordemos que Miguel Espejo vive también en Soria y que en Cihuela, provincia de Soria, vivió J.L.

Sampedro. También en Deza, Soria, se encontraba María, personaje de **Octubre, Octubre**, en su infancia. El cura de Oterón habla así de aquella tierra:

-No; yo soy soriano, de una comarca con uno de los nombres más bonitos de España. La Tierra de la Recompensa. El motivo es menos bonito que el nombre, pues la recompensa fue el regalo de don Enrique de Trastámara al francés Duguesclin, por su ayuda en el asesinato de don Pedro el "Cruel".<sup>1097</sup>

Otro de los espacios del universo personal del autor que ya aparece en esta novela, y que forma parte de su universo literario en la historia de Miguel y Luis en **Octubre, Octubre**, es Tánger. La ciudad aparece en relación con un regalo, un bañador, que han traído de allí. Otra ciudad con presencia en **El río que nos lleva** es París. Don Pedro ha vivido en París como muchos de los personajes de **Octubre, Octubre**. Recordemos a Ágata, Luis, Miguel. Todos esos espacios tienen en común que, a la vez que configuran el universo literario del autor, forman parte de su universo personal, como hemos visto en su biografía:

Estuvo volviendo a París los años y leyendo libracos y escribiendo muchas cartas; hasta que empezó la guerra aquella.<sup>1098</sup>

En **Octubre, Octubre** y en las novelas anteriores y posteriores observamos que aparecen conjuntos de elementos semejantes entre sí. organizados cada uno de ellos paradigmáticamente, de tal modo que a cada uno de los miembros que constituyen cada conjunto corresponde un elemento de otro. En el conjunto de su obra se produce una clase especial de correlación: se trata de la formada por varios conjuntos cuyos elementos son iguales, produciéndose una correlación reiterativa.

---

<sup>1095</sup> J. L. Sampedro, *op. cit.*, 1987, pág.61

<sup>1096</sup> *Ibidem*, 368

<sup>1097</sup> *Ibidem*, 100

<sup>1098</sup> *Ibidem*, 351

Dentro del código semiótico que conforma el mundo de nuestro autor, aparece ya en esta novela la navaja. Aquí la navaja pertenece a una mujer, Paula. No es aleatorio que J. L.Sampedro, en un principio, pensara titular esta novela **Pan y navaja**. El título se desprendía de una situación que vive el protagonista Shannon y que cuenta a sus compañeros:

Qué, ¿merendando?", le dije. Me miró asombrado de oírme hablar español y me contestó: "Ya ve. Pan y navaja." No he olvidado la frase popular, estoica y serena: ¡pan y navaja! la verdad del pan y la del acero; la de la vida y la de la muerte.<sup>1099</sup>

Al final de la novela surge de nuevo el tema "Pan y navaja", con el significado profundo de vida y muerte. Hay en el texto una visión contrapuesta y global de la realidad. La muerte se relaciona con la violencia y la vida con el alimento más elemental:

Sólo con verle partir despacito su proclamaba su seguridad interior. "¿Qué merendando?", le dije en un impulso irremediable. "Pan y navaja", me contesó casi con fruición, saboreando el pan a secas de su pobreza...No, a secas no: con la sal del acero. Compañeros el pan y el hierro, el alimento y la muerte, formando juntos el sabor de la vida celtíbera.<sup>1100</sup>

La navaja, en este texto, por primera vez dentro del entramado novelesco del autor, ejerce la función de un regalo. Dámaso se la quiere regalar al Galerilla. En **Octubre**, **Octubre** Flora regala su faca a Paco y Ágata conserva la gumía regalo de su padre:

De que llegemos a Aranjuez te voy a comprar una navaja.<sup>1101</sup>

Dentro del amplio universo novelesco de objetos, con proyección significativa o simbólica, está el armario. El narrador de **El río que nos lleva** nos describe una escena semejante a la que vivirán más tarde Luis y Carmela. En esta novela el Rubio es iniciado en el amor por Nieves y, al igual que aquél, en esa iniciación el personaje abre el armario de la mujer y admira su ropa. La acción de abrir un armario está ligada a la experiencia de una verdadera iniciación sexual. Es una anticipación:

Se le ocurrió abrir el armario y aquello le entretuvo como una anticipación. toda la ropa de la mujer estaba allí...Extendió las prendas sobre la cama, las admiró, las volvió a guardar.<sup>1102</sup>

En el texto se hace especial hincapié en la comida. Es un elemento definidor de los personajes, de su clase social, y a la vez sirve para indicar el paso del tiempo. También la bebida tiene unas características muy determinadas:

En Trillo cambió el Chepa de botijo, otro signo de la nueva estación. Dejó el de Cuenca, pesado y oscuro, casi cilíndricopor el vidriado exterior, bueno para el invierno, y compró uno blanco, panzudo, sonoro y poroso, con la marca de los mejores de Ocaña.<sup>1103</sup>

En el mundo de los símbolos nos encontramos de nuevo con los animales; aquí se nos habla de la lechuza como animal real y a la vez simbólico. De algún modo la sabiduría se identifica con la quietud, con la mística y la eternidad:

---

<sup>1099</sup> Ibidem, 54

<sup>1100</sup> Ibidem, 362

<sup>1101</sup> Ibidem, 79

<sup>1102</sup> Ibidem, 266

<sup>1103</sup> Ibidem, 201



Y luego una lechuza, guardiana de la ermita, empezó a modular su soplo musical.

-El ave de la sabiduría...¡Si fuera posible no movernos de aquí, no levantarnos, permanecer por toda la eternidad!<sup>1104</sup>

Hay que señalar que en este texto se relaciona por primera vez el cuerpo humano con el de los cerdos. Esta relación aparece también en **Octubre, Octubre** por medio de dos personajes Serafita y Miguel:

Fue con ella a la cochiguera ("¿Ves cómo tienen el mismo vello que tú?" dijo ella)<sup>1105</sup>

Además de todo el universo de temas, de objetos, de espacios y símbolos que se van configurando en la novelística anterior a **Octubre, Octubre** y que permanecen en la posterior, nos encontramos con el hecho de que algunos personajes, de forma recurrente, aparecen en más de una novela, tal es el caso de Shannon y Flora y su marido; estos personajes se encuentran también en **Octubre, Octubre**, lo que confiere a esta novela la capacidad de núcleo que se extiende de una forma visible retrospectiva y prospectivamente. Esto motiva que cuando leemos **Octubre, Octubre** algunos personajes ya nos son muy conocidos. El Shannon de **Octubre, Octubre** llega a esa novela con una historia que se nos narra nada más comenzar **El río que nos lleva**. Otros aparecerán en novelas posteriores y nos ofrecerán nuevos datos en el futuro, como es el caso de Flora y su marido en **Real Sitio**. Con lo cual la estructura de la novela no se encierra en sí misma, sino que va más allá de sus propios límites.

De Shannon se nos dan muchos datos a lo largo de la novela. Esta forma de crear un universo literario responde a una concepción de la realidad como un todo, en la que nada se pierde, sino que se relaciona y se transforma:

había iniciado en Italia su marcha desesperada para escapar de cuanto le rodeaba. Desde que, acabados los combates y pasada la borrachera del armisticio, había visto a su verdadera luz aquel mundo del que le habían hecho cómplice: niños mutilados, mujeres deshabitadas, palabras huérfanas y asesinos de uniforme orgullosos de sus bombas.<sup>1106</sup>

Don Gregorio Salvador, en su discurso de contestación a J.L. Sampedro en su discurso de recepción a la Academia, hace un comentario sobre esta obra:

Leí por primera vez a José Luis Sampedro en las Navidades de 1964: su novela El río que nos lleva, que había publicado tres años antes. La leí a continuación de la **Vida y hechos de Alexis Zorba** de Nikos Kazantzakis. Curiosamente el libro de Sampedro llevaba al frente un lema del autor griego: "Todos los hombres, durante un minuto, son Dios". No era entonces yo lector despreocupado, entregado sin más al simple placer de la lectura.... Tomaba notas de mis lecturas y comparaba lo que iba leyendo para aprovecharlo en las clases y en posibles estudios. Esto escribí de la novela de Sampedro en el cuaderno con tapas de hule negro en que conservo las anotaciones de aquellas fechas.: "Esta novela ofrece una sustancia de contenido muy semejante a la de Kazantzakis, pero una forma de contenido más convincente. **El río que nos lleva** es a la par, en símbolo bisémico, el río de la vida y el alto Tajo por donde descenden los gancheros con su maderada. Más este, el real, que aquel, el simbólico, sirve para darle una forma lineal, sucesiva, a la narración, a la cual obviamente -pese a lirismos descriptivos y el evidente ingrediente sustancial "libro de viajes"- no podemos negarle su condición de novela. La función del "escritor" está aquí más disimulada que en la obra del autor griego, en el personaje Shannon, aunque finalmente se confiesa. El personaje "Zorba" es aquí múltiple, aunque el más próximo le es, claramente El Seco, que tal vez le sea inferior en intensidad, dentro del conjunto, pero ganándole en realidad, en el contraste con los demás gancheros. La novela de Sampedro podría haber resultado una gran novela y

---

<sup>1104</sup> Ibidem, 70

<sup>1105</sup> Ibidem, 279

<sup>1106</sup> Ibidem, 8

desde luego se lee con gusto e interés. Pero le sobran ingredientes y le sobra principalmente "literatura". En este aspecto, sus defectos son análogos a los de "Zorba". Es el "escritor" quien habla y no por boca de Shannon, sino de todos los personajes. Filosofan demasiado los gancheros y, lo que es peor, no paran de poetizar. El autor pretende disimular esta tendencia con vulgarismos fonéticos, dialectalismos y tacos disimulados, pero no lo consigue. En cualquier caso, no me parece Sampedro un profesor de economía que ha escrito una novela para entretenerse, sino un escritor consciente y eficaz, que maneja con habilidad las técnicas narrativas y del que se puede esperar mucho.<sup>1107</sup>

### VI.1.3. El caballo desnudo

Gregorio Salvador acerca de **El caballo desnudo** nos dice: "Una delicia de novela, que es todo un ejercicio de humor, resuelto con admirable virtuosismo. Humor en las situaciones, en la trama y en el estilo, un estilo creado especialmente para la ocasión y que sustenta, con singular eficacia, este relato tan diferente de cualquier otro de los suyos, que tiene lugar propio en el conjunto de nuestra literatura satírica y que nos muestra una cara más -y no la menos importante- de este siempre sorprendente escritor que es José Luis Sampedro."<sup>1108</sup>

La novela se sitúa en la ciudad de Villabruna, donde una mañana en la alameda, un niño llamado Adolfo le dice a su tía, doña Evangelina: "¡Tía, mira, ese caballo va desnudo!". A partir de este motivo o anécdota mínima se desencadena un mecanismo que llevará a la fundación de la L.I.M.A. (Liga para la Moral Animal), cuyos fines son defender la estructura espiritual de la sociedad villabrunense, amenazada por el Enemigo Malo.

En **El caballo desnudo** se presenta el problema de la falsa moral y se ponen en evidencia los tabúes existentes en la sociedad respecto al sexo. Si el argumento lo localiza en una ciudad imaginaria, el problema no se presenta sólo en esa sociedad en concreto, sino que se extiende y se generaliza a toda la sociedad española:

Ése era el verdadero problema de España, sí, señor: el de los tabúes de la moral oficial. Miles, millones de mujeres se encontraban hechas madres sin haber sido antes amantes; otras se morían sin conocer una cosa ni otra; miles y miles de hombres reprimían o desviaban sus instintos naturales y acababan por dar salida a su resentimiento en su ejercicio del poder y de la autoridad. Así reinaban la envidia, la torpeza, la sospecha, la mediocridad y, al mismo tiempo, para enmascarar tanta deficiencia, la bambolla, la ostentación, la proclamación de extraordinarias grandezas.<sup>1109</sup>

En **Octubre, Octubre** nos encontramos con el descubrimiento de "tabúes" personales. El autor aquí también aborda el tema a nivel individual, pero para poner en evidencia que hay demasiados tabúes sociales para que se produzca un verdadero descubrimiento de sí mismos, de la propia sexualidad. El tema de la sexualidad es abordado a nivel social.

Una mujer, Evangelina, es desde un buen comienzo, la protagonista, asumiendo algunas de las características de los personajes principales de sus otras novelas anteriores. Eva se siente salvadora. El nombre de la protagonista subraya la misión a la que está llamada. Es preciso señalar que "Miguel", en **Octubre, Octubre**, cuando nos narra el descubrimiento de su sexualidad en las playas de Tánger, nos habla de una mujer llamada también Eva:

El mundo esperaba la salvación, y la esperaba de ella. No, no había sitio en su alma para otro

---

<sup>1107</sup> G. Salvador, en la contestación al discurso de J. L. Sampedro en su recepción a la Academia, **op. cit.**, 1991, pág. 39

<sup>1108</sup> *Ibidem*, 52

<sup>1109</sup> J. L. Sampedro, **El caballo desnudo**, Alfaguara, Madrid, 1985, pág. 189

sentimiento que para consagrarse a tan extraordinaria misión.<sup>1110</sup>

En Evangelina el amor tiene, como en Miguel, unas características determinadas: es imposible y, como consecuencia, apunta a una valencia espiritual y metafísica:

ese amor es imposible...me entrega el alma, su espíritu, me ama con el alma, somos almas gemelas.<sup>1111</sup>

Evangelina es una mujer casada y para ella el matrimonio no le permite otro tipo de amor que el espiritual. Nerissa es una mujer casada y, por lo tanto, Miguel no puede vivir con ella otro amor que no sea el espiritual. El matrimonio se dibuja como una negativa a otro tipo de relación, un tabú:

a ese amor puedo corresponder con el pensamiento, en secreto, como él lo ha hecho, sin decírmelo más que así, un signo, sin saberlo nadie, ni aún nosotros, puedo corresponder, Tristán e Isolda, mejor aún, Teresa y Juan...<sup>1112</sup>

Como siempre, los personajes buscan modelos de identificación; en este caso, debido a su educación, se alude a la literatura, pero también a los místicos españoles. El personaje busca un camino de sublimación a la frustración. Santa Teresa y San Juan de la Cruz sobre todo son un constante **leitmotiv** en su obra:

No, Eva mía, no te dejaré después de haber oído que me amas.  
-Pero con el alma, con el alma, Víctor...;Déjame, por Dios! ¡Así no, así no, espiritualmente!...¡Como San Juan de la Cruz y santa Teresa!...<sup>1113</sup>

Hay que señalar que la terminología que utiliza doña Evangelina para expresar los sentimientos de abandono tiene una fuerte dosis de misticismo: habla de desánimo, nota la falta de mensajes celestes, se siente abandonada por la Providencia, padece una sequedad sobrenatural. De alguna forma expresa los sentimientos que experimentará Miguel en su proceso místico tras el abandono de Nerissa.

El tema del pecado aparece en esta obra y en el **Congreso en Estocolmo**. La religión es un tema de debate en las primeras obras de este autor, se considera un corsé social, una opresión como el matrimonio. En **Octubre, Octubre** este tema no aparece, de la religión pasamos a la mística que se eleva siempre por encima de las religiones. En las novelas posteriores los personajes se viven dentro de una intensa corriente humanística:

¿usted cree que los animales pueden pecar de alguna manera?  
-Ni siquiera los hombres -repuso Talante-. Son trucos y soberbias de la humanidad. Eso de que podamos ofender a Dios, supuesto que lo haya, es una idea fantástica.<sup>1114</sup>

Los sentimientos que despertaba Evangelina en algunos hombres eran de adoración. Para el hombre, para el amante, ella era la diosa. De nuevo aparece la mitificación de la mujer:

El se arrodilló en adoración, abrazó los muslos juntando a ellos su cara, y cantó solamente, como en

---

<sup>1110</sup> Ibidem, 47

<sup>1111</sup> Ibidem, 179

<sup>1112</sup> Ibidem, 180

<sup>1113</sup> Ibidem, 201

<sup>1114</sup> Ibidem, 187

éxtasis, el nombre puro de la diosa: -¡Eva!<sup>1115</sup>

Evangelina, poco a poco, irá descubriendo lo lejos que estaba de ella misma, lo poco que sabía de sus verdaderos deseos. Son sentimientos que compartirá con otros personajes de **Octubre, Octubre**. Siente que le han engañado, robado la vida, que le han prohibido vivirla. Ella siente que les ha hecho el juego.

Los sentimientos de Eva respecto al mundo cuando ha roto el "corsé" social y personal que le oprimía son de reconciliación con todo el universo. Al igual que Ágata y Luis encuentra una nueva verdad desconocida, se sumerge en la realidad:

Y halló Eva que todo es perfecto, hasta las Babosas y lo Vulgar, los Jabalíes y los Perros, el revoloteo de las Mariposas y el sexo de los Caballos, Lo puro y la Inmoral<sup>1116</sup>

En lo que se refiere a los animales, en el universo novelesco de **El caballo desnudo** curiosamente ya aparece un gato que tiene por nombre "Sultán". Se nos presenta recostado voluptuosamente, relamiéndose el sexo. Este gato apunta a la gata Bast y al mundo del harem que aparece en **Octubre, Octubre**.

Los árboles, en concreto las acacias, que tienen una presencia en **Octubre, Octubre** también aparecen aquí y, de nuevo, son imagen de la vida. Los sentimientos que despiertan en los personajes se irán repitiendo en otros textos del autor. Son un *leitmotiv* que sirve de reflexión sobre la limitación de la propia existencia:

En la plazuela de la Santa Hermandad, debajo de una acacia en flor, se detuvo y de pronto se le saltaron las lágrimas. ¿por qué, por qué los árboles tienen tantas primaveras en su vida y el hombre sólo una? ¿Por qué? ¿Y por qué esa única primavera humana le es destrozada y arrebatada a tantos?<sup>1117</sup>

El personaje de Eva es caracterizado también por el perfume que lleva. Recordemos a tía Magda en **Octubre, Octubre**.

El perfume que utiliza es "Houbigant". De este modo se nos evidencia un mundo de olores que hoy tiene otras características. La marca del perfume no sólo es un emblema, una forma peculiar de caracterizar al personaje, sino también a una sociedad. Dentro del universo literario que se configura en esta novela aparece por primera vez la referencia onomástica de la gumía y de Marruecos, que pertenecen al mundo íntimo de Ágata:

Pronto le mandarían a Marruecos pronto le mataría quizás una bala o una gumía...<sup>1118</sup>

En lo que se refiere a la cultura, tan importante en algunos personajes de la obra de J.L.Sampedro, en esta novela el autor hace por primera vez, y en distintas ocasiones, alusión al mito de Tántalo:

-Pero, Adelita, esto es entonces peor que no verle. ¡El suplicio de Tántalo, ángel mío!<sup>1119</sup>

Aparecen en el texto, al igual que en novelas anteriores, esculturas que sirven para expresar mejor situaciones emocionales. En este caso hay una relación de los acontecimientos con la mitología. El mito de Acteón y Diana es la historia de amor entre Evangelina y

---

<sup>1115</sup> Ibidem, 259

<sup>1116</sup> Ibidem, 261

<sup>1117</sup> Ibidem, 191

<sup>1118</sup> Ibidem, 212

<sup>1119</sup> Ibidem, 85

Marcelo. El poeta se esconde bajo el seudónimo de Acteón:

Sus ojos contemplaban la fuente de Diana...la figura de Acteón la contempla enamorado desde detrás de unas rocas...<sup>1120</sup>

En esta novela es la escultura del caballo que da el nombre al texto sustantivando su importancia. Hay que señalar que además del valor educativo de la escultura ésta sirve para manifestar la violencia que produce el desnudo en un grupo social. Así, si en **El caballo desnudo** se apunta la violencia que puede significar la sexualidad, en **Octubre, Octubre** se muestra como la violencia es el único medio de alcanzar la identidad sexual:

para todas las respetables damas presentes, el fauno de la Glorieta había sido la primera iniciación reveladora de misterios sólo aludidos entre cuchicheos prohibidos.<sup>1121</sup>

No faltan tampoco antecedentes tipificados en piezas musicales: el vals "Tesoro mío", "la obertura de "Poeta y aldeano", de Suppé...La música de una determinada sociedad nos descubre sus gustos y aficiones, la define. Como también son definidores de la realidad en la obra de nuestro autor la alusión a los acontecimientos históricos, no sólo de España sino también de Europa. En **El caballo desnudo** algunos personajes hablan de la política del momento y hacen conjeturas sobre sus personajes representativos: Romanones, García Prieto, Dato. Otros personajes tienen más interés por la política internacional:

Dejadlos que hagan -concluía Cesáreo, sin duda intuyendo la teoría del cambio social a través de las contradicciones-, cuantas más locuras cometan, mejor. Así se nos unirá más gente desesperada cuando organicemos la huelga revolucionaria. De este verano no pasa: la armamos. Y, entonces, como en San Petersburgo: ¡abajo los burgueses!<sup>1122</sup>

---

<sup>1120</sup> Ibidem, 271

<sup>1121</sup> Ibidem, 227

<sup>1122</sup> Ibidem, 162

## VI.2. Novelas posteriores a **Octubre, Octubre**

### VI.2.1. La sonrisa etrusca

La novela narra la historia de un viejo partisano calabrés que llega a casa de sus hijos en Milán para someterse a una revisión médica. Allí descubre a su último amor: su nieto, que se llama Bruno, como a él le llamaron sus camaradas partisanos. En Milán también descubre su último estremecimiento: el amor de una mujer que asume su relación con el hombre como una "Pietà" florentina: regazo del yacente, sede cálida del amor y la muerte. El autor explica que esta novela fue fruto de una experiencia vital:

En el invierno de 1982 hice un viaje a Estrasburgo, donde me había nacido un nietecito. En Estrasburgo nació mi novela, relato de mi último amor. Una noche algo como un gemido me despertó y me hizo acudir a la alcobita del niño...Me acerqué a la cuna y contemplé la lunita del rostro. Iba a retirarme cuando el niño me retuvo abriendo sus ojos, redondos y misteriosos como pozos oscuros. Antes de que sollozara le cogí en brazos y envolví nuestros cuerpos en una manta, acunándole suavemente. Pero tardó en dormirse y, al paso de los minutos, iba el niño pesando en mis brazos, entrándose en ellos y haciéndome suyo al hacerse mío...Eso fue todo....La vida me dio clarividencia y el niño se me hizo futuro germinando en mis brazos, dispuesto a colmarse de gentes y experiencias, pasiones y secretos. Me vi muerto, pero recordado en él. Me deleité en ser viejo porque así paladeaba mejor aquel instante inmortal...Al día siguiente la vida volvía a ser trivial, pero la semilla estaba echada.En el verano de 1983 afloró en mí la hojita de hierba: la idea de un cuento que ya escribiría.

La novela se publicó en 1985, años después de **Octubre, Octubre**. "los libros sólo florecen y perduran cuando son verdad para los lectores, que se enriquecen con el mundo del autor."<sup>1123</sup>

Me ha parecido interesante reseñar estos aspectos porque nos reafirman sus planteamientos creacionales y su cosmovisión novelesca. La búsqueda de la verdad es importante: no sólo en su alcance intelectual, sino también cuando es fruto de la vida y la experiencia.

Todo el universo que se fue germinando hasta llegar a **Octubre, Octubre**, está también presente bajo distintas formas en las novelas posteriores. Algunos de esos aspectos que forman parte del mundo literario de J. L. Sampedro los encontramos también en **La Sonrisa Etrusca**: unos se retoman de forma diferente o pierden intensidad, mientras otros en cambio la alcanzan en toda su plenitud.

**La sonrisa etrusca** tiene un comienzo semejante a las novelas anteriores, con excepción de **El Caballo desnudo**. Un personaje, el principal, Bruno ha emprendido un viaje; deja su mundo conocido, lleno de seguridades y se traslada a un nuevo espacio, a Milán, a que lo vean los médicos:

Nunca creí que accediese a dejar su Rocasera;...

Y ahora, sin embargo, ¡hacia Milán!..."¡Con lo a gusto que me moriría en casa!"<sup>1124</sup>

Salvatore está enfermo. La enfermedad es un tema recurrente en la obra de J. L. Sampedro, Miguel en **Octubre, Octubre** también es un hombre mayor y está enfermo. Hay que señalar que en **La sonrisa etrusca** la vejez y la enfermedad terminal no son un medio del que se sirve el autor para provocar su itinerario espiritual, su cambio o transformación. El cambio lo provoca el amor, al igual que el cambio en Miguel lo provoca el desamor, el abandono que sublima con la mística. No obstante, las dos experiencias se alcanzan gracias

<sup>1123</sup> J. L. Sampedro en la carta prólogo a la edición de **La sonrisa etrusca**, Círculo de lectores, Barcelona, pág. 5

<sup>1124</sup> J. L. Sampedro, **La sonrisa etrusca**, Alfaguara, Madrid, 1983, pág. 20

también a la vejez y la presencia de la muerte. Si para Bruno la presencia de la muerte no es "un problema", sí lo es para el lector, lo cual significa para él una provocación. Miguel, se lanza en solitario en pos de la vía mística: allí encuentra su "salvación". Bruno, paralelamente, se abraza a su nieto y también a Hortensia: sale de sí mismo. Los personajes "islas" de **Octubre, Octubre** encuentran aquí otras dimensiones, el diálogo, el encuentro con el otro se produce desde el comienzo de una forma instantánea. Los personajes han abandonado el egocéntrico diálogo interior.

La presencia de la muerte es constante en esta novela. Por una parte nos encontramos con la enfermedad y la muerte del protagonista, como Miguel, y por otra el odio y el deseo de muerte hacia Cantanotte. Además, como un telón de fondo de la novela, están todos los muertos de la guerra: Dunka, Salvinia, sus dos grandes amores también asesinados en la guerra.

El cuerpo tiene una presencia importante, pero es un cuerpo en la vejez y concretamente en la enfermedad. Bruno asume su propia muerte, al igual que otros personajes de **Octubre, Octubre**: Flora, Miguel. "Mi muerte es mía", dice a menudo Bruno. En **La sonrisa etrusca** las palabras no son sangre, no se toma el cuerpo como elemento simbólico sino que el cuerpo es real:

Mi sangre, mi vida, derramándose un día si y otro también...¿Cuánta me quedará? El caso es que no me tiembla el pulso ni esas señales que dicen.<sup>1125</sup>

Bruno llama a su enfermedad "La Rusca": mitifica su enfermedad. Y a la vez la desmitifica en una sociedad que durante mucho tiempo, por puro eufemismo hipócrita, no se ha atrevido a nombrar la palabra "cáncer":

la "rusca" mordisqueando su cuerpo no es cosa nueva; hubo gente antigua en el mismo caso...aquel hombre amarrado por castigo en una roca donde venían a comerle el hígado, sólo que no era un hurón, sino un águila.<sup>1126</sup>

En **Octubre, Octubre** y en las novelas anteriores algunos personajes sufren un sentimiento de abandono. Este sentimiento se pone de manifiesto por una circunstancia de pérdida, o por el abandono, la pérdida o lejanía, de un ser querido. El sentimiento que experimentan no es nuevo, puesto que los personajes descubren a menudo que lo vivieron ya en la infancia de una forma brutal y que esto de algún modo les impidió ser más auténticamente lo que eran.

En esta novela nos encontramos de algún modo, como personaje, al niño abandonado que han sido Ágata, Luis, Isolina y, a la vez, aparece alguien que es consciente de esa realidad y está dispuesto a salvarlo. En **Octubre, Octubre** los personajes hacían memoria del niño abandonado que habían sido y que tenían dentro; en **La sonrisa etrusca**, en cambio, ese niño, es una realidad que puede ser salvada, (ha de serlo), una forma de integrar todos los aspectos del pasado que se viven como negativos:

¡Pobrecillo, toda la noche solo! ¡Si todavía no habla!...¡Pobre inocente abandonado!<sup>1127</sup>

La idea de abandono, tan importante en **Octubre, Octubre** y generadora en gran parte de la novela, aparece aquí con toda su fuerza. Se hace referencia de nuevo al mundo religioso utilizando la misma cita bíblica:

---

<sup>1125</sup> Ibidem, 97

<sup>1126</sup> Ibidem, 269

<sup>1127</sup> Ibidem, 36

La idea de abandono le recuerda un olvidado sermón que hubo de escuchar durante la guerra..Predicaba en Semana Santa un curita que se emocionó al comentar las palabras de Cristo en la cruz: "¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?"<sup>1128</sup>

Este grito antes lo hicieron suyo Ágata y Miguel; aquí Bruno es el salvador de ese abandono: su auténtico nombre es Salvatore. Sabe, y es un sentimiento que ya aparece desarrollado en **Octubre, Octubre**, que cuando alguien es amado o lo ha sido, nunca jamás está solo:

Nunca más estarás solo, Brunettino mío; todas mis noches son tuyas. Tengo mucho que contarte, todo lo que te conviene saber; lo que yo tardé en aprender, pues tengo la cabeza dura, y hasta lo que no he sabido hasta ahora contigo. Tú me enseñas...<sup>1129</sup>

Bruno intentará que este niño tenga todo el afecto que no tuvieron los personajes de la novela aquí estudiada. Hay que destacar que si en las novelas anteriores los hombres acostumbraban a ver a las mujeres como salvadoras de su soledad y abandono, en **La sonrisa etrusca** el salvador del niño es el hombre, Bruno:

Siempre le acompañó en los grandes empeños y éste es otro: salvar al niño de la soledad.<sup>1130</sup>

A menudo los personajes en las novelas anteriores sienten que en la infancia han tenido un mundo afectivo pobre; aquí Bruno se impondrá como tarea principal enriquecer el mundo del pequeño. Bruno quiere a toda costa que aprenda a recibir:

¡Apréndetelo bien: hazte duro, pero disfruta los cariños!<sup>1131</sup>

En esta novela desaparece el amor místico y aparece el amor en un plano más humano: el amor de un abuelo por su nieto y una mujer mayor, Hortensia. De nuevo es un amor en que la sexualidad tiene unas características muy concretas. En ese niño, Brunettino, que se llama igual que su abuelo, podemos ver al niño que esperaba Serafina al final de **Octubre, Octubre** y que se llamará como Miguel, Miguelito. Hay que destacar que el tema de la relación del nieto con los abuelos, que configura una de las claves del universo narrativo de J.L. Sampedro, aparece también en **Octubre, Octubre**, donde se nos habla de la relación entre Isolina y su abuela Stefi.

En este texto el personaje Bruno es capaz de entrar en una buena comunicación. No es un personaje aislado, víctima de su indefinición. Hay una vitalidad nueva, incluso un sentimiento de rebeldía que en **Octubre, Octubre** apuntan muy pocos personajes. De una forma directa tan solo Paco, Carmela, Flora...

Tan pequeñito y tan decidido! Así te quiero, rebelde, exigiendo lo tuyo...<sup>1132</sup>

Bruno tiene sentimientos de odio hacia Cantanotte. En **Octubre, Octubre** Miguel ha deseado odiar pero ha sido incapaz. En esta novela, en cambio, Bruno se alegra de la muerte de Cantanotte, a quien llama cabrón, y su muerte le hace sentir más vivo que nunca. El

---

<sup>1128</sup> Ibidem, 203

<sup>1129</sup> Ibidem, 219

<sup>1130</sup> Ibidem, 67

<sup>1131</sup> Ibidem, 61

<sup>1132</sup> Ibidem, 202



personaje principal se enorgullece de su violencia:

Tuve que callarlos a cantazos hasta que dejaron de insultarme...Por eso me hice tan duro y quiero que tú lo seas, un hombre de verdad.<sup>1133</sup>

En todas las novelas llegar a ser lo que uno es, ser hombre, es una idea clave. Los personajes se viven en proceso, en descubrimiento. En este texto un hombre viejo ayuda a un niño, quiere forjar sus inicios, instaurar la base para que todo sea más fácil. Su Brunettino será más hombre todavía que él:

Yo no lo veré, niñoito mío, ni tú lo sabrás, pero soy yo quien te está haciendo hombre.<sup>1134</sup>

Bruno, como Miguel, tiene conciencia de que todo lo que sabe lo enseña, lo pasa al otro. Ese pasar el saber ayuda a morir. Las palabras, las enseñanzas no las podrá ya olvidar nunca. Será este nieto un árbol tan alto y tan derecho como él. Hay un miedo a la muerte en la novelística de J. L. Sampedro que se exorciza de distintas formas: con la mística, con la literatura y, con la comunicación como transmisión de vida, como enseñanza. En esta novela el nieto exorciza su miedo. Bruno, Salvatore, el salvador, tiene conciencia de que salva y de que va a desaparecer. Él es un personaje mítico, pero como hombre sabe de sus límites. Morirá:

-...acordándose siempre, siempre, del viejo de la montaña que, en cuanto cumplió la salvación, desapareció.<sup>1135</sup>

En **La Sonrisa Etrusca** de nuevo existe el convencimiento de que algunas mujeres son iluminadoras, abren los ojos a los hombres, los vuelven del revés. También aparece la idea de la Trinidad. En **Octubre, Octubre**, Miguel habla de las tres mujeres de su vida: tía Magda, Hannah y Nerissa. Luis tiene a tía Hélène, Carmela y Ágata. En **La Sonrisa Etrusca** de nuevo aparecen tres mujeres: La Silvina, Dunka -también partisana como Hannah- y al final Hortensia. Miguel y Bruno tienen una relación afectiva bastante semejante con las tres mujeres. Con la primera despiertan a la sexualidad, con la segunda gozan, y con la tercera llegan a la plenitud, al gran amor. Pero este gran amor no puede llegar a consumarse sexualmente: Miguel es abandonado por Nerissa; Bruno es ya muy viejo y está a las puertas de la muerte. Los dos amores últimos son eminentemente espirituales.

Bruno rompe de alguna forma la frontera entre lo estrictamente femenino y masculino. No sólo en relación con la imagen de las mujeres, sino también con su propio cuerpo. Si en **Octubre, Octubre** Ágata y Luis parten de la indefinición, no saben hasta qué punto son hombres o mujeres, aquí el personaje principal parte de la definición y quiere ser todo lo que le falta al niño: el padre y hasta la madre. Cada noche quiere vivir lo masculino y femenino que hay en él. Los mitos son para él una explicación de su propia experiencia:

Al rato plantean otro tema mucho más interesante para el viejo: el de un hombre-mujer. un tal Tiresias.  
-¿Hombre-mujer?...  
"Un doble", piensa sugestionado, "podría ser a la vez abuelo-abuela".<sup>1136</sup>

Al reivindicar las formas femeninas vemos que está presente de nuevo la idea de

---

<sup>1133</sup> Ibidem, 236

<sup>1134</sup> Ibidem, 126

<sup>1135</sup> Ibidem, 216

<sup>1136</sup> Ibidem, 272

omnipotencia. Existe la fantasía de ser a la vez hombre y mujer. El cuerpo de Bruno se irá haciendo cada vez más femenino debido al tratamiento médico que recibe. Esto el personaje lo vive no como algo que ataca a su hombría, sino como una posibilidad mayor de ser. Se acerca en cierto sentido a la Ágata y al Luis del comienzo de **Octubre, Octubre**, pero con unas connotaciones distintas. Bruno quiere ser hombre y mujer para entregarse totalmente, no como una no aceptación de su límite:

¿No me notas más blando cuando te cojo en brazos? Un poquito, ¿verdad? Me están creciendo pechos, acabaré teniéndolos para ti, niño mío... los pechos me crecen para ti, niño mío, son mi florecer de hombre.<sup>1137</sup>

La idea de "florecimineto" es bastante atípica hasta **Octubre, Octubre**. En **Octubre, Octubre** se hace hincapié, a partir de los versos de Rilke, en que lo importante es madurar y no florecer. Hay de algún modo un desprecio por florecer. Parece en cambio que aquí, en el personaje de Bruno, se reivindica el florecer. Es como si la profundidad, los mundos subterráneos, necesitasen emerger a la superficie y la profundidad se hubiese de convertir en extensión.

La sexualidad en la novela se presenta también en el niño pequeño y el placer adquiere las mismas connotaciones que en Luis, personaje de **Octubre, Octubre**; de nuevo la sonrisa de "bienaventurado". Hay una presentación de la sexualidad como algo natural en el hombre desde el nacimiento:

El baño, en fin reveló al viejo que Brunettino no sólo ostenta unos genitales prometedores... y entonces se manosea y se huele sus deditos con sonrisa de bienaventurado,...<sup>1138</sup>

A lo largo del texto, en lo que respecta a la relación de los personajes, hay distintos aspectos que hacen referencia a la novela motivo de estudio y a novelas anteriores. De los distintos tipos de relación que se establecen, podemos señalar la relación del padre con el hijo. El hijo aún ve al padre como un dios. Fácilmente nos encontramos en el universo de Ágata:

¡Ay padre, padre!", piensa. "¿Qué culpa tuve yo de no ser un dios como usted?"<sup>1139</sup>

Andrea, Ágata, Luis y otros personajes novelescos, comparten una misma experiencia: carecen de madre desde la infancia. Con ello se nos intenta hacer más verosímil su incapacidad para la entrega. No recibieron en la infancia suficiente cariño:

-No, no lo sé -responde gravemente Andrea-. La mía murió antes de cumplir yo los tres años.  
Hortensia la mira y comprende muchas cosas.<sup>1140</sup>

En lo que hace referencia a las características físicas de algunos personajes femeninos que aparecen en este texto, Bruno nos dice de Andrea que su imagen es más bien masculina como la de Ágata: es lisa, sin pecho, ni caderas, ni culo... Simonetta, otra mujer, también tiene las características físicas de un muchacho, y le recuerda a un paje, como Ágata en **Octubre, Octubre**:

---

<sup>1137</sup> Ibidem, 296

<sup>1138</sup> Ibidem, 57

<sup>1139</sup> Ibidem, 142

<sup>1140</sup> Ibidem, 340

El paje con sus calzas se mueve con tanta gracia y alegría vital...su presencia juvenil hace florecer unas lilas en el corazón cansado<sup>1141</sup>

Las lilas aluden y nos remiten al mundo de tía Magda, de tía Hélène, de Luis y de Miguel. Los antecedentes se acumulan: si en **Octubre, Octubre**, Miguelito era el pianista muerto en accidente en el mar, en **La sonrisa etrusca** Dunka es la pianista también muerta. Dunka muere en la segunda guerra mundial como Hannah, uno de los grandes amores de Miguel:

A ella la cogieron los alemanes en la ciudad. Parece que la enviaron a Croacia y allí la entregaron a los "ustachis"...No se volvió a saber más.<sup>1142</sup>

La obsesión de Miguel, novelista de **Octubre, Octubre**, por crear una novela en que una cama renacentista fuera el lugar de la alquimia, aparece de alguna forma en **La Sonrisa Etrusca**. Es la cama de Bruno y Hortensia. Hay que señalar que no es una cama de la juventud, sino de la vejez:

La cama es un océano tranquilo donde se vive la pleamar de los amantes....Al hombre ya no le encadena la sombra de Dunka, ni siquiera -gracias a Hortensia- el dolor de lo perdido en las últimas dentelladas de "Rusca".<sup>1143</sup>

Hay encuentros en el universo literario de J.L. Sampedro que se trascienden a partir de la importancia que adquieren un espacio y una situación muy concreta. El escenario es una habitación, alguien está enfermo y recibe la visita de la persona que ama. La intimidad deseada se produce gracias a la enfermedad. Si en **Octubre, Octubre** y en las novelas anteriores el enfermo es un hombre, aquí es una mujer y es el hombre el que se acerca:

Conmovido, se acerca a la cama y la mira...Se miran serenamente. Se explican, ya sentado el viejo junto a la cabecera..<sup>1144</sup>

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

ese armario sigue impresionándole como la primera vez que lo abrió: para buscar un pañuelo, muy bien lo recuerda. También ahora le detiene esa provocación: los colores jubilosos, los vestidos sugiriendo ese cuerpo y sobre todo, sobre todo, el olor, los olores, dilatando su nariz.<sup>1145</sup>

La comida, como metáfora móvil dentro del código semiótico de la cultura, es un hilo conductor de la novelística de J. L. Sampedro. El autor la utiliza como lugar de encuentro y sobre todo como un medio de definir las características de un personaje, su manera de ser, sus costumbres. Bruno en Milán echa en falta su despensa del pueblo en la que le asaltaba una

---

<sup>1141</sup> Ibidem, 149

<sup>1142</sup> Ibidem, 304

<sup>1143</sup> Ibidem, 335

<sup>1144</sup> Ibidem, 223

<sup>1145</sup> Ibidem, 264

ráfaga de olores, cebolla y salami, aceite y ajos. Aquí, ninguno: todo son frascos, latas, cajas con etiquetas de colorines. Recuerda las comidas típicas:

-¡Pues si cataras los que hacemos en casa...! ¡"Rascu" ahumado, o el "butirri" con mantequilla dentro...!  
Pero hay que comerlos allí, saben mejor;<sup>1146</sup>

Continúa estando expresa la idea de rebelión que germina en la catacumba, a la cual se hacía referencia de una forma muy clara en la Novela II que escribió Miguel y que se titulaba "La hierba crece de noche", utilizando el famoso verso de Shakespeare. La catacumba como símbolo ha sido sustituida por la noche:

- Esa es la verdad. El día es de los que mandan, sí. Pero la noche es nuestra.<sup>1147</sup>

La paloma como animal real y simbólico recorre **Octubre, Octubre**. Nerissa en algunos momentos del proceso místico es identificada con la paloma. A la vez el término paloma en el universo literario de nuestro autor tendrá una aplicación simbólica convencional, refiriéndose a la forma de ser de la mujer. En **La sonrisa etrusca** el autor sigue con ese simbolismo:

Ella vuelve a reír. "Le sale la risa del buche, como a las palomas", piensa el viejo.<sup>1148</sup>

Respecto a la paloma hay que señalar, como elemento nuevo, que hasta la casa, en concreto el ático donde vive Hortensia, es un palomar. Y más importante es que se aplica a un hombre, Bruno. Él se siente como una paloma. De alguna forma incorpora en su corazón, su forma de ser, el mundo llamado tradicionalmente femenino:

como una paloma su corazón se enreda en tanta promesa, en esas revelaciones de intimidad.<sup>1149</sup>

Una misma geografía acompaña al autor a lo largo de su obra: en ella hay lugares que aparecen sólo nombrados, lugares en lo que se apunta que ocurrió un hecho, pero sin reconvertirlos en escenario del desarrollo de la trama o acción. Uno de esos escenarios es el valle de Aosta. Tanto en **Octubre, Octubre** como en esta novela se nombra como escenario de guerra. Miguel, durante la guerra, vive una gran historia de amor en ese valle; y en ese mismo valle hace coincidir, en una novela posterior, a Buoncontini, amigo íntimo de Bruno que muestra orgulloso su cicatriz de guerra:

-Partisano. En Val d'Aosta. Cuerpo a cuerpo.<sup>1150</sup>

La presencia del mundo, de los sueños, la encontramos tanto en **La sonrisa etrusca** como **Octubre, Octubre**, pero hay que subrayar una diferencia importante: para Bruno son sólo sueños, no sabe ni que se pueden interpretar. En contraste Luis intentaba encontrar en ellos las claves de su historia personal anterior, y para Miguel algunos de los sueños eran conversaciones con Nerissa a quien no tiene en la realidad.

Una mujer de ojos claros -tan pronto tiran a verdes como a grises- le arrastra de la mano

---

<sup>1146</sup> Ibidem, 107

<sup>1147</sup> Ibidem, 207

<sup>1148</sup> Ibidem, 152

<sup>1149</sup> Ibidem, 264

<sup>1150</sup> Ibidem, 314

vertiginosamente por un laberinto de callejas y es una agonía seguirla porque le falta una bota...<sup>1151</sup>

Bruno, como Miguel Espejo al llegar a Estocolmo, como Shannon en **El río que nos lleva**, como Miguel en **Octubre, Octubre**, busca señales en su vida, acontecimientos que lo lleven más allá de su estricta experiencia. Quiere descubrir por medio de la intuición el mundo mágico que se esconde en la realidad:

¿quizás una señal? ¿Me la mandas tú, Salvinia? ¿Vienes a ponerme otra vez en mi camino, como cuando me guiaste para cruzar la plaza contra todos, cuando me metiste en la cama de la Rosa?...<sup>1152</sup>

Se señala, aquí de nuevo, la importancia de lo social en la vida de un hombre. En **Octubre, Octubre** las alusiones a la genética se hacían en distintas ocasiones y en relación al mundo profesional de Ágata; en esta novela se apunta a la sociología de una forma más explícita, como más nuclear:

en la conducta humana lo que no es orgánico es social. Es decir lo que no explican la Genética ni la Fisiología lo explican la Sociología...<sup>1153</sup>

Si en las restantes novelas el tema de la guerra es un recuerdo para algunos personajes, más o menos importante en la configuración de su ser, aquí, conforme va avanzando la novela, la guerra además de ser una realidad profundamente vivida por el personaje se convierte por parte de Bruno en algo nuclear: la vida como una guerra. La guerra es una obsesión, una referencia del pasado que penetra en el presente y lo desfigura:

Al cerrar se da cuenta de que abrió instintivamente, por un reflejo de tiempos de guerra: comprobar si la abertura puede servir de escapatoria..., "Como en la Gestapo de Rímini..."<sup>1154</sup>

Dentro del universo de los objetos, la navaja vuelve de nuevo a aparecer, aunque con significados distintos. Pasa de ser un objeto simbólico, un recuerdo, a un objeto real o estrictamente funcional. Bruno la utiliza para comer. La ha traído desde su pueblo hasta Milán. Al comienzo de la novela, cuando se dispone a comer, coge una pera y saca su navaja, ignorando el cuchillo, que pertenece al código cultural culto.

La navaja es símbolo a la vez de violencia. En ella reside la posibilidad de matar. La lleva consigo, es su defensa y su capacidad de atacar. Es una navaja que este personaje comparte a nivel real con otros de **El río que nos lleva** y con Paco en **Octubre, Octubre**. En todos ellos la navaja significa el coraje para defenderse, para atacar cuando es necesario:

Que yo aún tengo tiempo de clavarle la navaja y sentirle morir debajo mientras sus hijos me apuñalan<sup>1155</sup>

Hay que señalar que algunos objetos tienen distinto valor a lo largo de la narración: extienden su significado. Ésta es una característica a tener en cuenta. También hay que destacar como las personas a quienes pertenecen los objetos tienen esa capacidad dual de fuerzas. Hay una personificación de los objetos. Para Bruno la navaja salva y mata. En Paco esa dualidad no es clara, sirve sobre todo para defensa.

---

<sup>1151</sup> Ibidem, 186

<sup>1152</sup> Ibidem, 111

<sup>1153</sup> Ibidem, 313

<sup>1154</sup> Ibidem, 27

<sup>1155</sup> Ibidem, 49

con su navaja cachicuerna le abrió al muchacho en el brazo la vena del corazón...El príncipe revivió, se levantó más fuerte que nunca.<sup>1156</sup>

Bruno incorpora su lado femenino de una forma sencilla gracias a circunstancias como la enfermedad, pero, sobre todo, por la ternura que despierta en él su nieto y su último amor, Hortensia. La navaja en este caso es punto de referencia para expresar cómo se siente en la nueva relación que establece con las mujeres. Su traslación metafórico-sexual es evidente. No le cuadra eso de meterse en la cama con una hembra así, para nada. Para él es como tirar la navaja y no clavarla.

Los hombres tienen una historia, los objetos también. Bruno explica la historia de su navaja, quién se la compró y cómo siendo niño ya la tenía, a sabiendas del peligro que comportaba. Es una forma de hacer hincapié en el hecho que, desde muy pequeño, los que estaban a su alrededor le confiaron la fuerza. Estas señas de identidad nada tienen que ver con las de los personajes principales de sus novelas anteriores. En ellas la fuerza y el coraje desde la infancia la reciben sólo personajes secundarios y en concreto personajes sin cultura. Aquí nos encontramos por primera vez un personaje sin cultura "oficial", elevado a la categoría de protagonista:

Pequeñita, pero navaja; el "Morrodentro" me la compró, el padre del de ahora. "Se cortará; todavía es un niño", le dijo el rabadán. "Mejor; así aprenderá."<sup>1157</sup>

Además de la navaja están las fotografías. A menudo éstas nos traen a la memoria a los que no están, nos recuerdan nuestro pasado. A través de la fotografía Hortensia presenta su difunto marido a Bruno. En los libros se dejan las palabras, en la fotografía la imagen que servirá también para recordar cuando no esté. Las fotografías y retratos que atraviesan el mundo narrativo de este autor es como una galería de miradas que desde el pasado reclaman un sitio en el presente. Cuando se fotografiaron deseaban ya ocupar ese sitio:

-Renato -exclama-, tienes que retratarme así.  
Y cuando tenga la foto, piensa, "le daré una copia a la Hortensia".<sup>1158</sup>

La presencia de los regalos es un nuevo hilo que teje la obra de J.L. Sampedro desde su primera novela publicada en 1950, **Congreso en Estocolmo**. Hay regalos que se repiten. En **Octubre, Octubre** el primer regalo que Luis compra para Ágata es también un ramo de rosas, como Bruno.

El viejo ofrece torpemente las rosas que, según la del quiosco, eran lo más propio. Ella acerca el ramo a su cara, aspira.<sup>1159</sup>

Otro de los primeros regalos que Luis hace son unos calcetines para los pies de Ágata. En la lectura de **Octubre, Octubre** nos hemos dado cuenta de la importancia que tienen los pies como punto de referencia del cuerpo humano. Por ello me parece necesario señalar que, en este nuevo texto, Bruno regala a su nieto unas botitas. Las botitas serán un regalo de Reyes para el niño, aunque la costumbre no sea ésta.

Casi todos estos objetos tienen para los personajes una historia sentimental tras ellos.

---

<sup>1156</sup> Ibidem, 215

<sup>1157</sup> Ibidem, 279

<sup>1158</sup> Ibidem, 193

<sup>1159</sup> Ibidem, 169

Cada manifestación de redundancia está llamada para formar el sentido connotativo.

Para Ágata la gumía le permitía sentir otra presencia, la de su padre, estaba en su habitación, en lo más íntimo. Bruno, por una parte, en su habitación tiene una manta. Una diferencia fundamental de estos dos objetos íntimos es que la manta no es ningún regalo, no hace referencia a nadie, contiene sólo su historia, no evoca más presencia que la propia. Ágata, que busca su identidad, se aferra a la gumía que le remite la presencia de un padre que nunca ha tenido:

El olor de la manta no es sólo el de su niñez pastoril, sino también de sus aventuras partisanas...<sup>1160</sup>

La onomasiología simbólica tiene una tradición literaria que el autor mantiene a lo largo de sus obras tal como hemos visto en las distintos textos analizados. Si por una parte hay que señalar el valor que tiene el nombre para el personaje, por otro lado, de nuevo, nos encontramos con el nombre secreto que los personajes tienen y que entregan sólo a aquel que aman. Recordemos a Paco, Flora, Ágata. Ese doble nombre el autor lo confiere a los personajes que acostumbran a ser otros en la intimidad; es una forma de definirlos y es también la manifestación de una entrega total, dar a otro el nombre secreto:

...¿Cómo se llama?  
-Brunettino...¿Y usted?  
-Hortensia.  
El viejo saborea ese nombre y corresponde:  
-Yo Salvatore.  
Apenas vacila un instante, añadiendo:  
-Pero usted llámeme Bruno...<sup>1161</sup>

En los distintos personajes, los nombres se construyen a lo largo de la vida al igual que se hace un hombre. Es una necesidad, recordemos a Águeda en **Octubre, Octubre**, que el nombre corresponda a una opción personal, a una palabra sobre la que ha construido un significado. En **La sonrisa Etrusca** los nombres se repiten al pasar del abuelo al nieto. En **Octubre, Octubre** Miguel tiene un hijo que se llama Miguelito y que muere; al final Seraphita espera un hijo y Miguel sabe que ella le pondrá su nombre, será su nieto:

...le habéis puesto mi nombre!  
-Sí, pero el nombre suyo es Salvatore.  
-¡Tonterías! Salvatore me lo pusieron, quien fuera; Bruno me lo hice yo, es mío...¡Brunettino!<sup>1162</sup>

Las palabras en este texto, como en **Octubre, Octubre**, son la herencia que deja Bruno a su nieto; en la novela anterior eran para la madre. De nuevo aparece la idea de la presencia del pasado en la vida personal. Hay que destacar un elemento hasta ahora nuevo, la fuerza del futuro, significado en el niño, que saca de su interior tantos olvidos. Bruno se abre al futuro y en ese abrirse recibe. Es una actitud nueva en el personaje:

mis palabras hacen nido en tu pechito. Algún día las recordarás de pronto; no sabrás de dónde vienen y seré yo, como tú ahora sacas de mis adentros tantos olvidos.<sup>1163</sup>

Pero por encima de las palabras está siempre aquello que las suscita: el amor. Bruno

---

<sup>1160</sup> Ibidem, 185

<sup>1161</sup> Ibidem, 130

<sup>1162</sup> Ibidem, 33

<sup>1163</sup> Ibidem, 219

siente que se le anima el corazón con el nieto, con él resucitan los recuerdos, le arden las ansias y las ganas: no hay palabras. Bruno desea que el nieto le llame abuelo. Será su obsesión a lo largo de la novela: llegar a oír pronunciar su nombre. La palabra dicha por el otro se convierte en este texto en señal de identidad:

...le arrebatan a esta gloria, esta grandeza, esta palabra insondable: ¡NONNO!

A ella se entrega para siempre el viejo, invocando el nombre infantil que sus labios ya no logran pronunciar.<sup>1164</sup>

Sólo antes de morir oír su nombre y a él se entrega. En el nombre, en la palabra, se encuentra cuando ya no tiene palabras, cuando llega la muerte. La muerte le quita la palabra, pero ésta permanece en los otros.

Sobre la relación de los personajes con el creador, J.L. Sampedro nos cuenta como:

a veces hay que acabar con ellos, o se nos acaban o quieren ellos acabar -no lo sé muy bien- y entonces confieso la tentación de hacerlos desaparecer con el debido "ceremonial"; lo cual puede conducir a exageraciones perjudiciales que el lector detecte como excesiva ingerencia del autor. Más de una vez en el caso de "Pablo" de "Octubre, Octubre", he resistido dicha tentación a pesar de que ese personaje es de los más queridos por mí. El caso más destacado entre mis obras es la muerte de "Bruno" en **La sonrisa etrusca**, que llevé a cabo porque no sólo era su final inevitable, sino porque además alcanza una de las muertes más fantásticamente hermosas que puedo concebir"<sup>1165</sup>

La naturaleza es vista como punto de referencia al propio proceso vital, en lo que se refiere a la vida y la muerte. Esta actitud del autor es constante: es un grito de rebeldía ante la finitud humana. Si hay un hilo de miradas que teje su obra, también hay un hilo de ayes, de incompreensión ante una naturaleza que supera en ocasiones a la naturaleza humana:

Dios no hizo bien las cosas: deberíamos vivir tantas veces como los árboles, que pasado un año malo echan nuevas hojas y vuelven a empezar. Nosotros sólo una primavera, sólo un verano y al hoyo...<sup>1166</sup>

En esta novela, por primera vez, el protagonista da un salto en esa actitud de queja; su nieto le hace pensar en futuras primaveras. El futuro no está sólo en las palabras, sino en la propia carne. Éste es un elemento a tener en cuenta, pues significa una actitud más amplia hacia la vida:

No es capaz de pensarlo y menos de expresarlo, pero sí de vivir a fondo ese momento sin frontera entre ambas carnes, ese intercambio misterioso en que él recibe un renacido latir desde la verde ramita en sus brazos, mientras le infunde su seguridad de viejo tronco bien arrigado en la tierra eterna.<sup>1167</sup>

En todas las obras, el autor tiene mucho cuidado en la descripción detallada y fiel del espacio físico. En **Octubre, Octubre** hay una descripción de Quartel de Palacio, en **La Sonrisa Etrusca** del barrio de Milán donde vive Bruno y también de su pueblo, Roccasera. Gregorio Salvador nos acerca a los oficios específicos del escritor en la estructuración de su novela:

"explicó que sí que utiliza planos y mapas e información de todo tipo cuando escribe sus novelas, que no quiere dejarse llevar de su simple impresión de los lugares, acaso superficial o sesgada, que coordina los tiempos y los espacios, que establece previamente el plan de acción que se va a desarrollar, es decir,

<sup>1164</sup> Ibidem, 347

<sup>1165</sup> J. L. Sampedro, **El oficio de narrar**, Cátedra, Madrid, 1989, pág. 93

<sup>1166</sup> Ibidem, 256

<sup>1167</sup> Ibidem, 54



que no escribe a la buena de Dios, que prepara muy cuidadosamente la urdidumbre antes de acometer la trama.

Y finalmente, me confesó que donde no había estado era en Milán y en Catanzaro, lugares donde se desarrolla **La sonrisa Etrusca**...yo me la había llevado en un viaje a Milán, como lectura ajustada a la ocasión, y no hallé desacuerdo entre lo descrito y lo visto...Esta nueva versión, original en su planteamiento, equilibrada en su desarrollo, del antiguo tema del viejo y el niño se ha convertido en la novela más leída de todas las de nuestro autor, la de más amplia aceptación...Algo podrían decirnos al respecto, si es que son capaces de superar la trivialidad, los actuales especialistas de la técnica de la recepción.<sup>1168</sup>

En lo que se refiere al espacio constatamos la presencia de un quiosco en **Octubre, Octubre** y en **La sonrisa Etrusca**: las dos novelas tienen un nuevo punto de continuidad de creación en el espacio y de referencia a un mundo en que las palabras se constituyen casi en centro del barrio:

Se detiene ante un quiosco. Le fascinan las portadas de las revistas; como a los niños las estampas.<sup>1169</sup>

A menudo en esta novela hay comentarios sobre la vida social y política. Las referencias a la realidad social en la que viven los personajes son una constante en toda la novelística de J. L. Sampedro. Estas referencias son más o menos críticas y veladas en las tres primeras, puesto que hemos de tener en cuenta que se publicaron en la dictadura, mientras en las restantes los comentarios son mucho más explícitos:

-...tus comunistas lucharon en la guerra con redaños, y eran buenos compañeros. Dejaron de serlo al final, como todos, cuando se echan a la política y a los discursos.<sup>1170</sup>

La presencia de las esculturas, como referencias que explican una realidad o unos deseos, es otro de los ejes vertebradores de la novelística del autor. Casi siempre hay una búsqueda de relación del arte con la vida. Las artes plásticas se relacionan asimismo con la escritura. Es una forma de visualizar, de semiotizar el texto en todo su alcance icónico. Salvatore, al llegar a Roma, en la Villa Giulia contempla "Los Esposos":

La mujer, apoyada en su codo izquierdo, el cabello en dos trenzas cayendo sobre sus pechos, curva exquisitamente la mano derecha acercándola a sus labios pulposos. A su espalda el hombre, igualmente recostado, barba en punta bajo la boca faunesca, abarca el talle femenino con su brazo derecho...Y bajo los ojos alargados, orientalmente oblicuos, florece en los rostros una misma sonrisa indescriptible: sabia y enigmática, serena y voluptuosa.<sup>1171</sup>

Es la sonrisa de esta escultura etrusca la que dará nombre a la novela. Y hemos de advertir que esa imagen de beatitud es la que encontraban Luis y Miguel en San Bernardo. La que encontrará Bruno en su nieto y será también su sonrisa en el momento de la muerte:

-No reían, padre. Sólo una sonrisa. Una sonrisa de beatitud.

-¿Beatitud? ¿Qué es eso?

-Como los santos en las estampas, cuando contemplan a Dios.<sup>1172</sup>

A lo largo de la novela, el protagonista va retomando la imagen de los esposos, va

---

<sup>1168</sup> G. Salvador, *op. cit.*, pág.49

<sup>1169</sup> *Ibidem*, 89

<sup>1170</sup> *Ibidem*, 108

<sup>1171</sup> *Ibidem*, 14

<sup>1172</sup> *Ibidem*, 17

relacionando con el arte los acontecimientos de la vida. Esa sonrisa es un *leitmotiv* que ayuda a construir el sentido de la obra y, desde la vida misma, a la construcción del personaje:

-¡Así, como los etruscos! Ella estaba igual que tú...¿y sonreía como tú ahora!  
-¿Los etruscos?<sup>1173</sup>

Además de esta escultura hay que destacar la presencia de la "Pietà", la última piedad de Miguel Ángel evocada por Miguel en **Octubre, Octubre**. Aquella imagen, que era punto de referencia para Miguel, en esta novela es una realidad que descubre Bruno. El lector de **Octubre, Octubre** al fin ha podido contemplar la Pietà de la cual hablaba Miguel constatemente. Bruno nos ha llevado al Castello Sforzesco:

...el viejo lee el rótulo, pero agita incrédulo su cabeza: "Michelangelo. Pietà Rondanini, " reza la placa.  
"¡Imposible!...¿Una mujer con casco?...Y aunque sea un manto cubriendo la cabeza, ¿cómo una "madonna", que siempre pintan niña y poca cosa? ¿Una virgen, con esa fuerza, plantada tan firme, sosteniendo, levantando al Cristo?..."<sup>1174</sup>

Con la "Pietà" de Michelangelo de nuevo se entreteje la imagen de la importancia de la obra inacabada, de la vida como proceso de permanente búsqueda que sólo culmina en la muerte. Destaca ahí la idea de proceso latente, de aspiración platónica no consumada:

Dos figuras humanas en estado naciente, en estado muriente. No acabadas de crear por el cincel: por eso mismo siguen ellas creando. El desnudo viril desfallece, la mujer en su manto le sostiene...<sup>1175</sup>

La "Pietà" y "Los esposos" son dos esculturas que conmueven a Bruno: las dos aluden a la muerte. En **Octubre, Octubre** nos encontramos sólo con la "Pietà" para expresar la fuerza en el dolor y la ternura. "Los esposos" ponen de relieve un nuevo aspecto: la sonrisa.

las dos esculturas le retuvieron, se dirigieron a él, hablándole hondo: esta fuerza en el dolor y aquella sonrisa sobre la tumba.<sup>1176</sup>

Si en **Octubre, Octubre** la "Pietà" es una referencia para Miguel, como imagen y como deseo, pero no una realidad vivida, en **La sonrisa etrusca** Bruno y Hortensia van haciéndose cada uno de ellos "Pietà" del otro. Hay pues un proceso de una novela a otra. Aquello que en una es un deseo, en la otra se hace realidad en Hortensia y Bruno:

Entró en la alcoba y la luna del armario le presentó su propia imagen: en sus brazos el viejo, el hombre, el niño; la cabeza exangüe sobre el hombro femenino, la mano colgante, el cuerpo como derramándosele entre sus brazos...<sup>1177</sup>

No debe olvidarse que la imagen de la "Pietà" no sólo adquiere e imita las características de la Pietà de Michelangelo, un hombre en los brazos de una mujer, sino que el autor nos da otra imagen: la de la mujer en brazos de un hombre; el hombre se convierte en Madonna:

Sus manos sosteniendo a la mujer le hacen recordar a los guerreros del museo y eso aumenta su

---

<sup>1173</sup> Ibidem, 247

<sup>1174</sup> Ibidem, 93

<sup>1175</sup> Ibidem, 329

<sup>1176</sup> Ibidem, 94

<sup>1177</sup> Ibidem, 287

confusión: les llaman "Pietà" y el entonces es la "madonna"...<sup>1178</sup>

"La Pietà" y "Los esposos" le sirven al autor para visualizar las relaciones de Bruno y Hortensia. Para expresar cuáles son los sentimientos del abuelo hacia el nieto, el tipo de relación que han establecido, utiliza la imagen de un santo. El mundo religioso que apunta de distintas formas a lo largo de la obra aquí incorpora la iconografía de un santo profundamente popular: San Cristóbal.

Este corderillo no tiembla, pero pesa como el Niño Jesús sobre San Cristóbal, uno de los pocos santos que le caen bien al viejo, porque era grande y fuerte y pasaba los ríos.<sup>1179</sup>

Bruno se identifica con la imagen de San Cristóbal. La identificación de los personajes con imágenes forma parte de la estructura narrativa de las novelas de J.L. Sampedro. La imagen a la que se refiere expresa más que con palabras la actitud que tiene en relación a una persona determinada. Recordemos que Luis se sentía el Escriba ante Ágata convertida en Nefertiti:

Identifica a San Cristóbal. Hundido hasta las rodillas en el agua, apoyado en un recio bastón, el santo mira al niño sentado sobre el hombro, sujetándole con el otro brazo...El viejo, sin darse cuenta, reproduce esa expresión porque el niño le recuerda a Brunettino...<sup>1180</sup>

En lo que se refiere al mundo libresco, hay en esta novela un desprecio por parte de Salvatore *versus* los libros, en cuanto objetos alejados, ajenos a la vida, a lo esencial. Esa crítica se extiende a todos aquellos que creen en los libros de una manera ciega, sin cuestionar la validez de muchos de sus conceptos. La crítica se dirige a todo aquello que permanece desarraigado de la vida:

-...Es que a los niños no hay que cogerles en brazos. Se acostumbran, ¿sabe? Lo dice el libro.  
-¿Y a qué han de acostumbrarse? ¿A que nadie les toque?...¡Libros! ¿Sabe usted por donde me los paso? ¡Justo, señora, por ahí mismo!...<sup>1181</sup>

De una forma muy clara se pone en evidencia que la verdadera educación no está en los libros, sino en el encuentro personal a través de los cuerpos, de los sentimientos, en un dejarse llevar por el instinto. Ágata en **Octubre, Octubre** lanzaba una queja por su educación tan llena de carencias, tan falta de caricias:

¡Mira que necesitar libros para criarle!... ¡Así no se enseña a vivir, sino con las manos y con los besos, con la carne y los gritos...! ¡Y tocando, tocando!...<sup>1182</sup>

En algunos momentos el comentario sobre los que hacen de los libros la única fuente de la vida se hace crítico y pone en evidencia la trampa en la que se cae al confundir las palabras con las cosas, las imágenes con las cosas. En toda la obra de J. L. Sampedro hay continuas referencias metaléngüísticas o metaliterarias. En **Octubre, Octubre** se hace una reflexión en profundidad sobre la figura del escritor y se subraya la importancia que tiene la autenticidad, la verdad que surge siempre de un diálogo interior que crea la conciencia. En **La**

---

<sup>1178</sup> Ibidem, 225

<sup>1179</sup> Ibidem, 35

<sup>1180</sup> Ibidem, 182

<sup>1181</sup> Ibidem, 52

<sup>1182</sup> Ibidem, 53

**sonrisa etrusca**, por su parte, la crítica toma forma de admonición dirigida al lector:

Esta gente, con tanto libro, confunde las estampas con las cosas.<sup>1183</sup>

Hay también una crítica a la universidad por parte de Bruno. Sus comentarios hacia el mundo de la cultura es un elemento nuevo. Si en **Octubre, Octubre** nos encontramos con críticas a un tipo de enseñanza, en esta novela hay una crítica no desde un punto de vista intelectual, sino vital. Muestra la gran separación que hay entre el mundo intelectual y la realidad. Desde el punto de vista de Bruno los profesores son como niños y viven de las apariencias:

¡Parece mentira que se ganen la vida con esas fantasías, mientras otros se matan a trabajar!<sup>1184</sup>

A pesar del peligro que encierra la cultura, el autor incorpora el personaje de Bruno a ese mundo. Si Miguel escribía novelas, Bruno es transmisor de la cultura popular que recoge la universidad de Milán a través de grabaciones. Sus palabras permanecerán después de la muerte. Su saber continuará, su vida y su muerte tendrán también sentido por la cultura:

-¿dónde tenemos archivadas las grabaciones Roncone?

-Junto a las de Turiddu, el de Calcinetto.

El viejo queda impresionado. ¡Turiddu! ¡El más famoso improvisador popular de toda la Calabria! ¡El hombre cuyos versos y canciones se repiten de pueblo en pueblo!<sup>1185</sup>

Continúa en esta obra la idea de que la cultura-cintas de grabación- además de ser un testimonio del vivir, también es una posibilidad de presencia después de la muerte; acompaña a los seres queridos con los que de alguna forma se puede establecer y descubrir un nuevo diálogo. Es una forma de subrayar la relación que se establece entre el autor y el virtual lector, y entre el narrador y el narratario:

Así sus propias palabras, con su voz de sólo cincuenta años, seguirán sonando cuando el niño sea hombre, mucho después de que él haya cesado para siempre de hablar...<sup>1186</sup>

En **Octubre, Octubre**, y en sus novelas anteriores, la mujer es la que salva o representa el enclave donde el hombre cree encontrar la salvación. En **La sonrisa etrusca** hay un cambio que no sólo se expresa en el plano del comportamiento de los personajes, sino también en de la mitología. Bruno inventa, cambia la mitología, busca nuevos modelos:

Lo interesante es que en las mitologías conocidas quien da vida suele ser la mujer.

-¿Cómo? ¿Tú habías oído ya esa historia? -se asombra el viejo.

-No así, exactamente. Ya digo, suele ser una mujer: Ishtar salva a Tammuz el Verde, Isis resucita a Osiris, y otras parecidas. es un mito muy difundido.<sup>1187</sup>

Además de un mundo de imágenes, en la obra de J. L. Sampedro se teje un mundo musical que viene dibujándose desde su primera obra y va entretejiéndose, adquiriendo en cada obra distintas voces y timbres, llenando todo el cañamazo con una gran variedad de ritmos. Aquí nos refiere como una pianista pulsa unos acordes. mientras una voz ataca la

---

<sup>1183</sup> Ibidem, 90

<sup>1184</sup> Ibidem, 238

<sup>1185</sup> Ibidem, 317

<sup>1186</sup> Ibidem, 318

<sup>1187</sup> Ibidem, 216

"Matinata" de Leoncavallo.

Como hemos podido apreciar en **La sonrisa etrusca**, descubrimos una serie de elementos que vienen de anteriores referencias textuales, algunas de ellas de una forma muy expresa de **Octubre, Octubre**; de estos elementos hay que destacar un villancico del cual se repite el estribillo en las dos obras y sirve para que los personajes expresen los mismos sentimientos:

"La Nochebuena se viene,  
la Nochebuena se va  
y nosotros nos iremos  
y no volveremos más."

"¡Y qué verdad es, pero somos tan burros que la cantamos riéndonos..."<sup>1188</sup>

En el texto de **La sonrisa etrusca**, y en referencia a las novelas anteriores, vemos que se realiza un complicado entrecruzamiento de isotopías, un encontrarse y desencontrarse de códigos distintos, desde los ideológicos a los literarios y formales.

## VI.2.2. La vieja sirena

Esta novela se publicó en 1990. En el acto de presentación de la novela Carmen Riera, apuntaba:

El título del libro que presentamos hoy es la historia de una sirena que por amor se convierte en mujer, que por amor se convierte en humana, porque le parece que la vida de los humanos es muchísimo más plétórica y muchísimo más intensa, no sólo que la de las sirenas sino incluso que la de los dioses y aparece un buen día en Sira, en la isla de Sira, en una playa donde la recogen unas mujeres. Emerge por tanto del mar como Afrodita y yo creo que como Afrodita nos trae un mensaje, un mensaje que es el de Afrodita Celeste y Afrodita Pandémica y es que el amor no es sólo un problema de las almas sino también de los cuerpos. John Down dijo en un verso precioso lo siguiente: "Los misterios del amor son del alma pero el cuerpo siempre es el libro en que se leen." Y eso me parece que es una de las lecciones posibles de la novela. A esta mujer la recogen otras mujeres que en la playa no saben su origen, es alguien que no tiene pasado, es alguien que nace ya adulta y para recuperar ese pasado, para abrirse a la memoria, para saber quien es, naturalmente necesita que el amor se lo desvele y el amor es precisamente Ahram en adelante, allí despierta, lanza a su pasado y sabe que tuvo un destino de sirena anterior y sabe que quiso convertirse en mujer. Es Ahram quien la llama Glauka por el color de sus ojos y también porque Glauka es el lucero de la tarde. Al final del libro el propio Ahram es quien dice que se llama también Arecella eso es, la verdad y eso me parece uno de los puntos finales más bonitos. Pero también Glauka es la verdad de Krito del filósofo. Glauka, además tuvo otros nombres, se llamó Nur, Tibia, Irene, ... son nombres ligados a otros amores porque ella tuvo también amores con hombres y con mujeres incluso con Domicia, su amante femenina, con Roger y con Uruk. Glauka reivindica este pasado frente a Ahram, pasado del que no se arrepiente en absoluto y a través de la unión con Ahram es cuando ella se siente absolutamente mujer y siente su plenitud. Ahram es el centro, pero Krito es quien le da a ella el don también de la palabra y sabe que a través de esa unión de la unión con los dos es cuando ella se siente absolutamente plena porque antes de ser fiel a Ahram lo que quiere es ser fiel sobre todo a sí misma. Glauka después de la muerte de Ahram pide volver a morir, deshacerse en el mar para estar junto a la persona que ama. Hay además de Glauka otras mujeres importantes en el libro, hay una que es absolutamente fascinante para mí, que no es Zenobia la reina de Palmira, que no es ni siquiera Porfiria pero que es Clea. Clea representa, yo creo, la fuerza de algunas mujeres actuales porque por supuesto el libro se puede ver también como el mundo actual con muchas cosas que suceden hoy en ese mundo. La novela es mucho más que la historia de Glauka como yo decía, es la historia de un mundo, de un mundo en la frontera, de un mundo en decadencia, de un mundo que va a pasar a ser otra cosa cuando los dioses en realidad no han muerto todavía, pero sí yo creo que han abandonado al hombre y es una obra

---

<sup>1188</sup> Ibidem, 164

dominada absolutamente por el Eros que le presta una enorme fuerza. Quiero decir solamente dos cosas en relación a Glauka que me fascinan a mí particularmente. Una es cómo Sampedro describe a través de los diferentes personajes la cabellera de Glauka que no es un atributo precisamente de las sirenas sino precisamente de la mujer, un atributo de la mujer que la relaciona con las fuerzas primigenias de la naturaleza con lo que quizá supone esa cabellera maravillosa que la enraiza a la tierra. Ustedes saben que las cabelleras fueron precisamente en la novela finisecular europea, un elemento muchas veces reiterado y que supongo que Sampedro ha querido conectar con esa vertiente. La otra claro es la enorme capacidad Mediterránea, es decir, marítima de esta sirena para una mujer de las islas como yo, pues claro, eso puede no solo fascinarle sino perturbarle. Meterling, a quien yo admiro mucho, dijo que la mujer estaba muchísimo más cerca de dios y más cerca de la vida porque en ella habitaba el misterio, pero no dijo lo que dice Sampedro y es que en el fondo de cada mujer duerme una sirena.

Como otros personajes de sus obras, el personaje principal de **La vieja sirena** se encuentra de viaje al comenzar la novela. Está fuera de una situación cotidiana. El romper con lo cotidiano es una imagen propicia para que el autor haga cómplice al lector, una especie de guiño que le prepara para algo que va a ocurrir; narrador y lector se funden en el deseo de que se produzca un cambio:

Para su sorpresa, aquel penoso viaje, con horas en su incómodo encierro, le devolvía poco a poco la sensación de identidad, de estar viviendo,<sup>1189</sup>

Curiosamente este personaje, como Bruno, el de su anterior novela, no cambia de escenario porque lo desea sino porque se ve obligado. Ambos, no van en busca de nada y encuentran. En este aspecto su actitud no tiene nada que ver con personajes como Shannon, Luis o Miguel. Pero todos ellos tienen en común que en el viaje sabrán más quienes son. Se manifiesta así el valor iniciático del viaje como posibilidad de un encuentro más profundo consigo mismo:

Has cambiado como yo. No estuviste en la Roca, pero hiciste el viaje. Y te ha cambiado ella<sup>1190</sup>

Krító, como la mayoría de los personajes de **Octubre, Octubre**, tiene conciencia de no saber quién es. Pero esto no lo asume como una realidad a superar, sino como una realidad vital que forma parte del proceso de construcción. De ningún modo se siente como un hombre acabado, sino en proceso, asumiendo definitivamente la dificultad e imposibilidad de saber quién es:

¿Conocerme? ¡Pues ya sabes más que yo! -su voz se hace sarcástica-. Dime ¿quién soy?<sup>1191</sup>

Desde el comienzo de la novela está presente el concepto de androginia. Es un tema que el autor inicia como una búsqueda de identidad personal a través del sexo en **Octubre, Octubre**, que en **La sonrisa etrusca** se plantea en un hombre viejo, sobre todo en el plano del deseo, de la simbología, pero sin la vivencia real de androginia, y que sólo en **La vieja sirena** se vivirá ampliamente la experiencia. La indefinición sexual en la que se sienten perdidos Luis y Ágata, en Krító es androginia y no significa indefinición:

-¿Entonces qué? ¿Homosexual? ¿O maricón, como dicen en Rakhotis?

-No lo sé. Pero un hombre.

-Pues te advierto que también soy mujer: unas noches adoro al sol y otras a la luna...<sup>1192</sup>

<sup>1189</sup> J. L. Sampedro, **La Vieja sirena**, Destino, Barcelona, 1990 pág. 95

<sup>1190</sup> Ibidem, 598

<sup>1191</sup> Ibidem, 164

<sup>1192</sup> Ibidem, 163

Como en otras ocasiones el autor necesita que los personajes tengan modelos en la antigüedad, que justifiquen por un lado su comportamiento, y por otro modelos de identificación, maestros para aprender:

Tiresias es su maestro, el que fue hombre y mujer sucesivamente; el doble gozo es su objetivo...<sup>1193</sup>

La importancia de lo dual no es en esta novela un valor que hay que descubrir; desde distintos puntos de vista los personajes tienen incorporada esta forma de ver el mundo y de verse a ellos mismos. Krito se siente hombre y mujer, Ahram hombre y niño. El que algunos personajes tengan incorporado el concepto de dualidad no significa que a nivel social también sea así:

-Que le gusten los muchachos es natural, pero no sirviendo él de hembra a veces...Hace de todo y además ¡se viste de mujer!...Puaf.<sup>1194</sup>

La idea del incesto está presente de una forma indirecta. Ahram propone a Glauka que se acueste con Malki. La transgresión forma parte de alguna forma de la realidad sexual. Toda relación iniciática tiene un cierto carácter de transgresión:

¡Ella hubiera podido ser la escultora de ese placer!, encarnando así la transgresión que arrebató hasta límites ensangrentados y fecundos de lo humano.<sup>1195</sup>

Como en otras novelas la mujer es vista como fuerza generadora: se le otorga un gran poder. En novelas anteriores es el hombre, en general, quien se lo otorga. En esta obra el personaje principal lo tiene realmente, pero le viene también emanado de su carácter mitológico. Para Ahram las mujeres amadas son diosas. Para Miguel, Nerissa también es una diosa. Recordemos que la novela **Octubre, Octubre** está dedicada "a las diosas de Octubre". La diferencia a lo largo de su obra está en la actitud de los personajes principales hacia la mujer; en **La vieja sirena**, como se convive de algún modo con los dioses, no están las mujeres en una peana convirtiéndose en inaccesibles, intocables. Seguramente el concepto de amor, ligado a la totalidad del ser, a la sexualidad y de una forma vital, influye en el nuevo planteamiento:

Ittara y Glauka son diosas; las dos. La de mi comienzo y la de mi cumbre.<sup>1196</sup>

La idea de que Glauka es una diosa se va repitiendo a lo largo de la novela, pero este calificativo no la deshumaniza convirtiéndola en un ser separado de los otros, sino, al contrario, la distingue por su humanidad:

Krito escucha a una diosa, compasiva y magnánima, concediendo su gracia a un mortal adorante.<sup>1197</sup>

Hay una escena que se repite en la obra de J. L. Sampedro: es la posición de Glauka arrodillada a los pies de Ahram, semejante a la de Luis respecto a Ágata. Pero hay que hacer notar que aquí no es un gesto de sumisión como en otras novelas, sino una acción que forma

---

<sup>1193</sup> Ibidem, 409

<sup>1194</sup> Ibidem, 51

<sup>1195</sup> Ibidem, 581

<sup>1196</sup> Ibidem, 244

<sup>1197</sup> Ibidem, 502

parte de un comportamiento de igualdad. Es preciso incidir en ello en tanto la mirada del autor se dirige de nuevo a los pies:

la mujer se arrodilla para descalzarle las sandalias: un ardor la arrebató cuando sus manos acariciaban así, por vez primera, esos pies de pescador.<sup>1198</sup>

En **La vieja sirena** lo trinitario no hace referencia al pasado. Miguel habla siempre de tres mujeres que se han ido sucediendo a lo largo de la vida. Aquí lo trinitario se configura en el presente y además lo forman dos hombres y una mujer:

-Sí, quiero a Ahram; ese es el problema...Los dos le queremos, ¿verdad?<sup>1199</sup>

La relación que se establece entre los tres personajes es profundamente vital, se complementan. No nos describe el típico triángulo amoroso. Ahram es el fuego, Krito el aire; Ahram está perdido en el poder, Krito en la palabra, y Glauka les trae la vida. Hay que hacer notar que al hablar del sentimiento trinitario se hacen referencias al cristianismo, y nos encontramos de nuevo que, al hablar del amor, la religión adquiere una singular importancia. Hay una sublimación de todo lo que tiene de fracaso y de limitación el sentimiento amoroso:

Acabamos siendo uno los tres, como dicen los cristianos. ¿Habrá quedado Krito en mí, en ella, en nosotros?<sup>1200</sup>

Como Miguel, Glauka vive sus amores anteriores como preparación para este último. El último es el total. Esta forma de vivir el amor como un proceso, al igual que otros aspectos de la vida, es una idea constante que se va repitiendo a lo largo de la obra:

delicia fueron todos pero tan sólo anuncio de tu verdad total, preparándome para ti.<sup>1201</sup>

Los sentimientos de Glauka son semejantes a los de otros personajes de J. L. Sampedro, pero hay que destacar que la forma de vivir estos sentimientos le posibilita un tipo de relación que nada tiene que ver con los personajes principales de **Octubre, Octubre**. El sentimiento de abandono y soledad no se sublima a través de la creación de un mundo más íntimo y personal, sino a través de una relación intensa con el otro:

Habla una pobre mujer buscando compañía desde la soledad, comprensión desde el abandono.<sup>1202</sup>

La presencia de la enfermedad como en las novelas anteriores continúa siendo un hilo que teje el universo novelístico de J. L. Sampedro. La enfermedad es un momento de encuentro a un nivel más íntimo. En la enfermedad se ponen más de manifiesto la debilidad de uno y la ternura que despierta en el otro:

¿Como le cuidó durante su enfermedad! también eso me ha hecho quien soy ahora; haciendome ver a Krito de otro modo.<sup>1203</sup>

---

<sup>1198</sup> Ibidem, 224

<sup>1199</sup> Ibidem, 478

<sup>1200</sup> Ibidem, 651

<sup>1201</sup> Ibidem, 228

<sup>1202</sup> Ibidem, 502

<sup>1203</sup> Ibidem, 598



Enfermedad y muerte son situaciones que llevan a los personajes, de algún modo, a un paso hacia adelante, a una disposición de cambio. La muerte como constante aparece en esta novela y es descrita de nuevo como el rayo:

De pronto sentí el rayo: tu mano no era tuya, tu brazo de plomo quebraba mi cintura, tu pecho no era ritmo sino piedra..<sup>1204</sup>

Hay que señalar la importancia del mar como lugar de sepultura. En **Octubre, Octubre** el mar es un lugar de acogida y de algún modo de vida: el cuerpo de Ahram y Glauka en el mar después de la muerte; Miguelito y el padre de Miguel también bajo el mar Cantábrico:

Glauka...observa cómo se va desvaneciendo el cuerpo en las aguas sombrías...le parece un gesto de aceptación: el océano acogiendo a quien tanto se dio a él toda su vida.<sup>1205</sup>

Eros y Tánatos vuelven de nuevo a interrelacionarse en este texto. Para Ágata y Luis fue un descubrimiento la relación profunda entre esos dos conceptos, una realidad nueva de la que hasta entonces estaban excluidos; para Glauka esta relación es una realidad interiorizada:

huele a la presencia de Ahram, a la intensidad de la última noche, al placer y a la muerte mezclados.<sup>1206</sup>

Ahram, como Miguel, imagina su propia muerte y en esa muerte no falta la presencia de la amada. Miguel ve su cuerpo muerto y oye los comentarios que Nerissa hará delante de él. Ahram piensa en Glauka, en la presencia de sus manos que sentirá aún después de muerto. En estas dos referencias se muestra dos actitudes distintas ante el amor, ante la mujer en la vida y en la muerte. Del amor místico pasamos al amor total:

-No comprenden, pero ¡cómo lavaba a Bashir, cómo lo ungía! Así acariciará mi cuerpo y yo, aunque muerto, sentiré sus manos.<sup>1207</sup>

La presencia de la muerte no sólo está en los personajes principales, sino que también se extiende a personajes secundarios con cierta importancia en la novela. Aquí es Bashir y su esposa quien muere; en **Octubre, Octubre** Pablo, Flora...

La muerte para Krito es una posibilidad de éxtasis. Miguel, en la muerte, también alcanzará el éxtasis. El hecho de concebir la muerte como posibilidad de éxtasis puede significar una forma de eludirla, de sublimar todo lo cruel y sin sentido que hay en el hecho de la muerte; de ahí la necesidad de exorcizarla.

paladea su felicidad interior: "El éxtasis al borde de la muerte, ¡la más afilada frontera!"<sup>1208</sup>

Glauka ha perdido a su hija. Su muerte fue violenta. Un golpe de acero bastó para destruir a su pequeña Nira. El dolor cuando es muy fuerte produce una cierta insensibilidad como defensa. Después se convierte en compañía hasta que desaparece. Glauka ante el dolor, ante la pérdida, después de la muerte de Ahram, antes de que el dolor despierte con toda su

---

<sup>1204</sup> Ibidem, 657

<sup>1205</sup> Ibidem, 659

<sup>1206</sup> Ibidem, 661

<sup>1207</sup> Ibidem, 660

<sup>1208</sup> Ibidem, 518

fuerza, se lanza al mar con Ahram. Hay una huída del dolor, una escapada a través de la muerte:

Muertos, muertos, de repente sola, no tengo ni siquiera el sentir de mi dolor...todavía anteayer tendido a mi lado, ¡yacía lo mismo que después del amor! su rostro más sereno aún, casi feliz.<sup>1209</sup>

Uno de los temas recurrentes es el del recuerdo y el olvido. Hay una relación de los recuerdos con un pasado perdido y, por perdido, doloroso. Si hay dolor hay recuerdo y presencia de amor:

El bamboleo penoso de la canasta reducida la mujer a inmovilidad y pensamiento, iba rumiando aquel penoso pasado reciente y lo iba arrancado de su cuerpo en la más difusa forma de recuerdos.<sup>1210</sup>

El tipo de recuerdos que aparecen son de distinta índole, sintiéndose algunos en el propio cuerpo. En ninguna novela anterior el personaje principal ha expresado de una forma tan explícita el mundo del recuerdo relacionado con el sexo y sintiendo en el recuerdo la carencia de una sexualidad vivida de forma intensa y satisfactoria:

me atormenta el vacío, la falta de sus labios en mi sexo, en mis pezones, no la suplen mis manos imitando, no recordar, no recordar, pero imposible olvido, la llevo en mi piel, desde que me tocó su mano.<sup>1211</sup>

Glauka, la vieja sirena, que ha perdido la memoria de su historia personal más lejana, y sólo recuerda la reciente, en nada se parece al resto de personajes principales que aparecen en sus novelas. Recordemos especialmente a Ágata y Luis: ella vive en el olvido. La presencia de un personaje que sabe del olvido es importante destacarlo pues es una novedad en la galería de personajes de este autor. En la novela nos evidencia como el amor rompe el olvido, lo hace imposible. En definitiva la novela es un canto al amor que posibilita la memoria y que salva del olvido:

¡Ahora! ¡Con tu amor único me has hecho recordar!...Solo tú has vencido el olvido...<sup>1212</sup>

Krito es un personaje que se acerca mucho a Miguel, es profesor como él y también busca el olvido, aunque no por el camino de la mística. Sabe del sufrimiento del amor. Si Glauka busca la memoria, en contraposición Krito busca a menudo el olvido:

-¿Por eso buscas el olvido en Rhakotis? ¿Por qué así, Krito?  
Él la mira, haciéndola arrepentirse, y compone el rostro más risueño imaginable, casi faunesco, burlón:  
-Ayer por desamor, hoy por amor, mañana...<sup>1213</sup>

El tema de dar y recibir, como ya hemos visto, va hilvanando distintas obras. Algunos personajes en novelas anteriores sienten la incapacidad de recibir, lo que pone en evidencia su incapacidad de dar. Se constata con ello la imposibilidad de comunicación. En esta novela se asume por parte de algunos personajes la dualidad existente en esos conceptos:

---

<sup>1209</sup> Ibidem, 621

<sup>1210</sup> Ibidem, 96

<sup>1211</sup> Ibidem, 25

<sup>1212</sup> Ibidem, 238

<sup>1213</sup> Ibidem, 404

Así rezaba Ittara a la diosa...Dar recibiendo, recibir dando...<sup>1214</sup>

Hay un sentimiento en Glauka parecido al de Miguel; para los dos la vida es una peregrinación. Estos personajes han habitado distintos espacios y ese cambio de espacios ha significado un movimiento interior que en definitiva es lo que busca todo peregrinaje hasta llegar a la meta. Para Miguel la meta era Nerissa, para Glauka es Ahram:

No quiere ver el escenario de la muerte de su primer hombre y de su hija, donde la capturaron los piratas y comenzó su dura peregrinación hasta Ahram.<sup>1215</sup>

En esta novela, a diferencia de la mencionada anteriormente, en la que los personajes se debaten en un proceso de liberación del sentimiento de culpa, Glauka, como en otros aspectos, se vive a sí misma dentro de la dualidad, se siente culpable e inocente. Estos dos conceptos no se encuentran en lucha, sino formando una totalidad. Para expresar los sentimientos de dolor utiliza una imagen que nos recuerda al San Sebastián de **Octubre, Octubre:**

Roteph vivía atado en aquel palo donde le desgarraban los leones, yo vivo en el cuchillo de la angustia, mi sed de Ahram y el miedo a su violencia, vivo tranquila en ese doble filo, culpada e inocente.<sup>1216</sup>

La presencia de la violencia como realidad humana se percibe en distintas etapas. Sabemos que el sentimiento de odio es una constante en su obra, a veces porque los personajes se ven arrastrados por ese sentimiento, otras porque se sienten vacíos de él. Ahram cuando no odia se vive como débil. Dice Ahram:

"¿Me hago viejo? Me preocupa no odiar."<sup>1217</sup>

Al final de la novela el sentimiento de odio ha desaparecido. Después de la experiencia profunda de soledad, Ahram se encuentra con una nueva sensibilidad. De alguna forma nos encontramos con una sublimación de las fuerzas destructivas:

¿Y el odio, sí? Miro mi pecho y no lo encuentro...Quizás por eso no mato en mi propia casa. Por eso la beso a ella con el mismo amor, por eso me cruzo con él y no me arde la sangre...<sup>1218</sup>

Algunos personajes tienen el deseo expreso de trascender la propia vida. No sólo se construyen a sí mismos sino que persisten en la idea de hacer hombres a los demás. Miguel desea que su historia sirva para los otros; Bruno quiere ayudar a su nieto a que sea un hombre y los dos personajes cuentan no sólo con lo que han hecho, sino que insisten en el hecho de continuar esta educación a través de las palabras. En **La vieja sirena** el personaje principal no confía sólo en sus palabras, sino en otras personas que lo aman y a las que ha amado. Malki, el nieto de Ahram, como en **La sonrisa etrusca**, es el depositario de la sabiduría de sus vidas.

Malki se merece una diosa. Yo le enseñaré la lucha, las armas, pero tú el amor...Y Krito la palabra. Que

---

<sup>1214</sup> Ibidem, 599

<sup>1215</sup> Ibidem, 646

<sup>1216</sup> Ibidem, 553

<sup>1217</sup> Ibidem, 576

<sup>1218</sup> Ibidem, 597

le enseñe la palabra. Así lo tendrá todo.<sup>1219</sup>

Malki, el nieto, recibe la herencia de su vivir. Siguiendo el hilo conductor de sus anteriores novelas, de nuevo el autor recrea la relación entre un abuelo y su nieto. La muerte del protagonista se asume con una mayor libertad, ya que el nieto, aunque vivirá su vida, podrá recordarle. Ahram morirá pero permanecerá en la memoria de Malki. Es evidente que la memoria que perdura en los otros es un tema nuclear que se presenta de diferentes formas:

Si Malki se salva vivirá su vida: por lo menos recordará a su abuelo. Tuve tiempo de prepararle, de hacerle hombre. Y Krito le enseñó la palabra; el muchacho será mejor que yo. Puedo irme tranquilo.<sup>1220</sup>

La idea de salvación estaba ya muy presente en **Octubre, Octubre**. El niño que espera Serafina es ya una esperanza. En **La sonrisa etrusca** Bruno encuentra su salvación en el niño y aquí de nuevo se repite la idea. Glauka se siente salvada por el niño:

El Nilo arrastra la tierra y la repone nueva, más fértil, renacida, ya todos esperándolo, ¿renaceré yo?, este niño me salva,<sup>1221</sup>

La protagonista principal de **La vieja sirena** tiene el sentimiento de haber vivido otra vida, como Luis. Los dos buscan ese pasado que ha desaparecido de su memoria y que permanece en el olvido. Como hay una gran conciencia hecha memoria, tienen también conciencia del olvido y creen que en ese olvido está la clave de su ser de ahora. Glauka encontrará el carácter mítico de sus orígenes en ese olvido:

algo me falta, o quizás saber lo que nadie sabe. ¿Habré vivido antes otra vida?<sup>1222</sup>

El tema de la religión reaparece a través de las actitudes de los personajes en esta novela y si en las novelas anteriores se presentaba el tema como una crítica a la religión oficial y una búsqueda de caminos alternativos a través de la mística o de una religiosidad más personal; en este texto Krito se sitúa al margen, fuera de todos los Olimpos:

no comprende como alguien tan sabio no sea religioso, aunque fueran dioses paganos, Krito se ríe oyéndola, pero con cariño, dice que el está fuera de todos los Olimpos, el es hombre de frontera, siempre aplica esa idea, distinguir entre frontera y centro.<sup>1223</sup>

En su discurso de entrada a la academia dice el autor:

Se configuran así dos diferentes estilos de vida: el fronterizo y el central. El primero cuenta con lo ajeno, que le provoca curiosidad con adhesiones o rechazos mezclados, le sugiere nuevas ideas y hasta las infiltra en él. Pues las fronteras, por muy altas que sean las murallas chinas, nunca impiden ignorar lo existente más allá, ni involucrarlo en la indiferencia; actitud en cambio bien propia del centro, donde suele vivirse como si su mundo fuese el único. El fronterizo es sustancialmente ambivalente -es decir, instalado en ambos lados de la divisoria, aun cuando no en igual medida- y es también ambiguo, porque oscila entre ambas identidades: la originaria y la tentadora...Su identidad es por eso menos pétrea, su propensión al cambio es mayor; entendiendo esa propensión en el doble sentido del vocablo, pues se trata tanto del intercambio con el exterior cuanto de la propia transformación...la tendencia al cambio hace a lo fronterizo más dinámico, con una vitalidad más abierta al abigarramiento de lo imprevisible, más

---

<sup>1219</sup> Ibidem, 576

<sup>1220</sup> Ibidem, 628

<sup>1221</sup> Ibidem, 47

<sup>1222</sup> Ibidem, 77

<sup>1223</sup> Ibidem, 435

propiciadora de vanguardias.

El centro, por el contrario, es más estable, reactivo y hasta resistente a esa movilidad, pues la juzga capaz de socavar la esencia del conjunto, de la que se siente guardián tradicional...En suma, los dos estilos no son rivales sino complementarios: tan vital es conservar como cambiar. Convienen las bodas de Jano y Némesis, o al menos su armonía. Los cambios generados en la frontera no serían posibles si el centro no contribuyera al soporte de lo modificable.<sup>1224</sup>

Hay una serie de situaciones que se dan en los personajes de esta novela y que ya hemos visto en las novelas anteriores. Algunos personajes se nos presentan con carencias en la infancia, están marcados por la orfandad. La hija de Ahram es huérfana de madre, como Ágata, Luis, Miguel:

Mimó demasiado a su hija, pronto huérfana de madre, y siempre elige ella la cómoda táctica de dejar correr las cosas.<sup>1225</sup>

La pérdida es importante, con personajes que han perdido a su madre y otros que han perdido a sus hijos. Glauka ha perdido a una hija y a otros seres queridos. Es una mujer con experiencia de muerte y con plena consciencia de esa experiencia. Miguel en **Octubre, Octubre** también vive con el dolor de la pérdida de un hijo, Miguelito, con otras muertes y el abandono de Nerissa. Así pues, los dos parten en las novelas con experiencias de dolor:

allí renací, sin olvidar la muerte, la de mi pobre niña y de mi Narso, Falkis,<sup>1226</sup>

En esta novela aparece de nuevo el mundo doméstico. Miguel tiene una criada que se llama Petra; aquí, en **La vieja sirena**, nos encontramos con Eulodia. El hilo que une a los dos personajes, además del trabajo, es un tipo de flor: las violetas se relacionan tanto con Petra como con Eulodia:

Como su serenidad. No necesita construírsele, ni su entrega a la tarea tampoco. Todo brota en ella como las rosas del rosal. Mejor como las violetas: si se la comparase con una rosa se escandalizaría.<sup>1227</sup>

Los personajes tienen una gran capacidad de simbolizar, de trascender lo cotidiano y de ir más allá de la realidad. La caverna, que es una realidad en esta novela y no un espacio simbólico, al final cuando casi todo se destruye, será de nuevo un símbolo que alcanza un nuevo significado. En **Octubre, Octubre** todo espacio en que se produce una transformación se convierte simbólicamente en caverna. En **La vieja sirena** la caverna es una realidad en la que se produce una gran metamorfosis, aquello que era, aquí y ahora es una presencia, pero por la gran capacidad de simbolizar esa realidad se convierte en otro símbolo:

Sólo la caverna había escapado de los intrusos y, por su vacía insignificancia, la casita de Krito. Ahram y Glauka vieron en esas dos inmunidades todo su símbolo.<sup>1228</sup>

La caverna, que es un almacén en **Octubre, Octubre**, en **La vieja sirena** es una realidad física, un espacio que aparece muy a menudo en el texto y que es el espacio donde se produce la magia de los cambios. Una característica que tienen en común las dos cavernas, la real y la simbólica, es la de lugar donde se continúa creando y sintiendo la magia:

<sup>1224</sup> J. L. Sampedro, *op. cit.*, 1991, pág. 20

<sup>1225</sup> *Ibidem*, 39

<sup>1226</sup> *Ibidem*, 94

<sup>1227</sup> *Ibidem*, 344

<sup>1228</sup> *Ibidem*, 636

Ella me tuvo a salvo, ella y su diosa en la caverna.<sup>1229</sup>

Algunos personajes tienen además de un espacio que comparten con otros, un espacio personal; ese espacio le sirve al autor para definir su personalidad, y su necesidad de soledad para encontrarse con ellos mismos. Ahram tiene su cueva, Glauka su gruta, su caverna, Krito su casita:

existe una cueva prohibida, ¿ni aún ella la conoce! aquí mismo, debajo de la torre, a ras de la marea...Ahram baja solo, pienso en la gruta de la isla, aquella tarde en Karu,<sup>1230</sup>

De nuevo en esta novela nos encontramos con referencias a Jano, que adquiere un nuevo significado, se aplica directamente a un personaje: Glauka. En otras obras se relaciona con situaciones, y tiene marcas de tiempo y espacio. En **La vieja sirena** pone en evidencia la capacidad dual de Glauka en sus sentimientos:

¿Es realmente Glauka una sola? No está segura. Se siente entera pero, también, con dos corazones, otro Jano con dos caras. Como cuando era medio mujer y medio pez, con dos lealtades, aunque entonces no se diera cuenta.<sup>1231</sup>

La puerta se retoma como símbolo de avance. Las puertas ya no se relacionan con el hecho de abrirse a nuevas posibilidades, sino a la misma superación de la dificultad. La roca en la que se ha sentido perdido Ahram se ha convertido en una puerta y una vez ha traspasado esa puerta, quiere interpretar ese golpe de timón en su historia. La superación de una dificultad es una puerta que se abre:

ahora no es el mismo, que ha pasado por la Roca, como la llama él, esa puerta en su vida.<sup>1232</sup>

Recordemos que el discurso de recepción a la Academia se titulaba "Desde la frontera". En ese discurso J.L.Sampedro se refiere a él mismo *como hombre fronterizo que soy, más que el errante de la definición barojiana*.

*Lejos de caminar sin rumbo, la frontera siempre fue mi norte,*<sup>1233</sup> Krito también se define como fronterizo:

-Vivimos siempre en la frontera de la vida. Yo soy un fronterizo: En realidad mi madre me dió luz entre Eolia y Jonia. Las fronteras son los mejores escenarios de la vida.<sup>1234</sup>

La frontera es un elemento de la arquitectura simbólica que configura su obra junto con el muro, la puerta y la caverna. "Las fronteras tienen puertas, cuyo dios era Jano. Pueden ser superadas, asumidas e incluso desplazadas, puesto que son producto de la conveniencia humana y se establecen para mejor interpretar lo real o para comodidad de la vida. En cambio, los límites carecen de aberturas y no es lícito franquearlos: quien a ello se atreva corre un riesgo mortal para su cuerpo o para su espíritu, por haber violado lo sagrado"<sup>1235</sup>.

---

<sup>1229</sup> Ibidem, 76

<sup>1230</sup> Ibidem, 193

<sup>1231</sup> Ibidem, 495

<sup>1232</sup> Ibidem, 571

<sup>1233</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1991, pág. 9

<sup>1234</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1991, pág. 275

<sup>1235</sup> J. L. Sampedro, **op. cit.**, 1991, pág. 9

En las fronteras es donde se juega su destino...Por eso las fronteras es nuestro campo...el futuro se juega en las fronteras.

En todas -dice suavemente Krito-. Porque dentro del Imperio hay gentes fronterizas...Y dentro de cada ser humano también hay fronteras, la vida se crece siempre en las fronteras.<sup>1236</sup>

Llama la atención como toda una parte del universo personal creado por los personajes a nivel de símbolos en **Octubre, Octubre**; en **La vieja sirena** aparece como realidad propia de su tiempo. La esclava es una realidad social, no es un rol como en la relación de Luis y Ágata:

La esclava reconoce una voz juvenil y estridente alternando en la terraza con la del niño.<sup>1237</sup>

Al igual sucede con el escriba que, como el esclavo, forma parte de la sociedad que se nos muestra en el texto. Recordemos que la novela está situada en Egipto el año 257 d.J.C. El Escriba Mayor de la casa de Ahram dirige también los castigos y cuenta puntualmente los golpes.

En lo que se refiere a los objetos la daga en esta novela es un objeto de uso. Forma parte de la vida cotidiana de un hombre. No alude a ninguna presencia. Es un arma, está en el atuendo de Ahram, el señor de la casa:

La esclava distingue ya la daga atravesada en la faja: es de verdad un arma y no el habitual complemento decorativo.<sup>1238</sup>

Entre los animales constatamos la presencia de las palomas que al igual que otras palabras forman parte del mundo cotidiano. Las palomas sirven para enviar mensajes, son mensajeras y traen noticias concretas:

La última paloma ha traído nuevas de mi gente en Palmira"<sup>1239</sup>

Sirven también para ofrecer sacrificios, no son imágenes de la amada. Irenia había sacrificado ya blanquísimas palomas a esa Madre. La diosa de la caverna tiene en la mano una paloma. Se la describe con un paño con pliegues en torno a la cintura, una serpiente enroscada a una pierna, un brazo caído al costado y el otro doblado sosteniendo un ave: "una paloma".

Parte del mundo de los símbolos de **Octubre, Octubre** se transforma en realidad en un Egipto del S.III d.J.C. Con ello se crea una conexión entre las novelas y a la vez podríamos señalar que en este juego, a lo largo de la obra, el autor ha seguido un camino inverso a un planteamiento lógico en el que primero las cosas son y luego se cargan de significado y se convierten en símbolos. Quizá se deba a que el autor va desde un proceso de culturización de la novela, descarnándose de una parte de la realidad concreta, a un proceso más realista. Dentro de un proceso lógico **La vieja sirena** hubiera tenido que ser escrita antes de **Octubre, Octubre**, si primero se accede a la realidad y más tarde a lo simbólico. Pero no olvidemos que la "realidad" emerge en el pasado histórico.

Hay que señalar que la gata Bast, que en **Octubre, Octubre** tenía una presencia real y a la vez un valor simbólico, en **La vieja sirena**, es un dios.

---

<sup>1236</sup> J.L. Sampedro, *op. cit.*, 1990, pág. 207

<sup>1237</sup> *Ibidem*, 35

<sup>1238</sup> *Ibidem*, 37

<sup>1239</sup> *Ibidem*, 245

Egipto creando vidas, y además todas dioses, Sobek el cocodrilo sagrado, Bast la gata...<sup>1240</sup>

La fusta que Ágata y Luis y paralelamente Ágata y Gloria utilizaban en los juegos sexuales aparece de nuevo, pero en este texto ese objeto sirve para pegar realmente a los que se cree culpables, para castigar. Forma parte del atuendo punitivo personal de algunos personajes de aquella época y sociedad en las que se ejercía socialmente la violencia con ese objeto:

En la mano izquierda lleva, colgada de la muñeca por una correílla, una pequeña fusta o bastón de mando con la que frecuentemente se golpea la pierna...<sup>1241</sup>

Los vestidos de mujer tienen importancia de nuevo: Krito se viste de mujer en ocasiones. Luis en **Octubre, Octubre** también se disfraza de mujer. Hay en esta novela muchos elementos que hacen referencia a la ropa y al vestir en general. La ropa es un elemento de definición personal.

Hay un universo de regalos en su obra en general y también en esta novela. Odenato ofrece en el desierto a Ahram el mejor caballo de sus cuadras y sedas de las caravanas para Glauka. El príncipe recibirá un cinturón de oro y Zenobia un deslumbrante collar de magníficas esmeraldas. Krito le regala a Glauka un brazalete, y también un perfume. En **Octubre, Octubre** el último regalo que hace Miguel a Serafita es un perfume. Este permite sentir la presencia del otro cuando está ausente. Cuando se regala se impone también la presencia del otro. El perfume en sus obras aparece cuando la muerte está cercana. Si en la novela estudiada el perfume se quedaba en Seraphita, en **La vieja sirena** Glauka lo derrama en Ahram, ya que no puede retener el cuerpo del amigo, que al menos se lleve algo que le pertenece a ella, "un perfume", una "unción". Hay una nueva vivencia del regalo, se extiende el significado:

Ungió después el cuerpo con el perfume del ánfora de Cleopatra.<sup>1242</sup>

Si Luis en **Octubre, Octubre** tiene un barrio en el cual se desenvuelve, Cuartel de Palacio, Krito en **La vieja sirena** tiene el barrio de Rhakotis. Ese barrio es también el contrapunto al mundo cerrado y aislado representado por la Casa Grande en donde viven los personajes principales. Hay que destacar que en esta novela, al igual que en las anteriores, aparece una descripción muy realista del espacio en el que se sitúa la acción y los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en aquella época. Además se adjunta a la obra una serie de mapas de donde transcurre la trama, hechos por el autor, y una tabla de correspondencia entre los años de la fundación de Roma y los de la era cristiana con la indicación del algún suceso importante.

La presencia de las catacumbas define también el momento histórico. En **Octubre, Octubre** son una referencia para explicar una forma de actuar. En **La vieja sirena** son una realidad. Eulodia es una cristiana que se refugia en las catacumbas y Krito es enterrado en una catacumba. Es un espacio en el que se acoge a los perseguidos, a los diferentes y ese es el sentido que enlaza a los textos:

Ahram contempla conmovido el tapiado hueco de la catacumba donde se encuentran los restos de su

---

<sup>1240</sup> Ibidem, 24

<sup>1241</sup> Ibidem, 419

<sup>1242</sup> Ibidem, 658



amigo.<sup>1243</sup>

Siempre en sus novelas hay una descripción del mundo que parte de los alimentos. En este texto es uno de los elementos que nos permite situar en otra época y cultura, ya que el tema de las pasiones con todo el proceso interior que conllevan es muy común a distintos tiempos y espacios. Los protagonistas se entretienen mientras hablan comiendo pistachos con miel:

esas tapas de taberna y de banquetes a base de piñones, sésamos, habas, ahumados, salazones y otras golosinas.<sup>1244</sup>

A lo largo de las obras se va construyendo una especie de arquitectura del paisaje; entre los árboles que van apareciendo destaca el granado; recordemos en concreto el granado que Miguel en la novela **Octubre, Octubre** sitúa en el Valle de Aosta y en relación con Hannah, su experiencia de amor más total. Aquí de nuevo aparece ese árbol y se hace alusión, como la vez anterior, a Perséfone, presagiadora de la muerte y la destrucción. El eros se asocia al Tánatos:

-¡Un granado! -exclama.  
-El árbol de Perséfone, como dice Krito.<sup>1245</sup>

Su fruto, la granada, tiene una tradición literaria a nivel simbólico; en esta novela de nuevo el autor la utiliza y tiene un simbolismo total. Krito le dice a Glauka al besarle la mano: "huelas a fruta madura, como una granada abierta".

Hay árboles que los hemos encontrado en novelas anteriores, son árboles mediterráneos. Además de la higuera aparece también el ciprés. Estos árboles a diferencia del granado no son vistos a nivel simbólico sino como una realidad natural que configura el paisaje:

No sólo las plantas invaden el recinto, y hasta una higuera ha logrado nacer entre dos sillares.<sup>1246</sup>

Dentro del mundo de la naturaleza está la presencia de la luna. En esta novela hay varias escenas nocturna, como en **Octubre, Octubre**. También aparece en el texto un animal doméstico, el perro. Y como la gata en **Octubre, Octubre** es vista por la protagonista como posible mensajero de no sabe qué. La vivencia de la presencia de mensajeros en la vida es una característica de muchos personajes de las novelas de J.L.Sampedro:

cuando el perro "Tijón" ¿por qué se lo ha traído?...¿ha sido su olfato animal el decisivo para admitirme? mensajero quién sabe de qué,<sup>1247</sup>

En esta obra se hace referencia a un mundo cultural de la época, se hace alusión a la música. Algunos personajes tienen una gran sensibilidad musical.

A través de ella se le despierta a Glauka muchas sensaciones. La música es un puro placer y no un ejercicio intelectual:

---

<sup>1243</sup> Ibidem, 633

<sup>1244</sup> Ibidem, 413

<sup>1245</sup> Ibidem, 131

<sup>1246</sup> Ibidem, 663

<sup>1247</sup> Ibidem, 169

era una música también de infinitos, de las estepas, sonaba a la de Nagularis que era escita, un poco al canto de Uruk, cómo sonaría la flauta de Pan, no, ésta más dolorida, curioso, aunque nuestro canto no era dolorido esa flauta me lo recordaba, el canto de las sirenas...la música es puro placer,<sup>1248</sup>

En esta novela, al igual que en las anteriores, nos encontramos con la presencia de otros textos literarios como puntos de referencia por distintos motivos. Hay un epigrama de Alceo con pequeñas licencias, según nos dice el propio autor, y otro texto completamente distinto en cuanto a su temática y que se acerca completamente al mundo de la mística de Miguel, fundamental para expresar los sentimientos amorosos:

"Hazme Tú para servirte  
ofreciéndome a todos y a cualquiera.  
Hazme ser para ellos  
el Instante Infinito:  
La copa de la Vida  
donde te ofreces Tú."<sup>1249</sup>

La tercera parte del libro está encabezada por una nueva cita de San Juan de la Cruz. Recordemos que la novela **Octubre, Octubre** se abre con una cita de él, además de las varias alusiones que hay de este autor a lo largo del libro. San Juan de la Cruz, en la expresión del amor, es un hilo que se va hilando entre las dos novelas:

"Adonde me esperaba  
quien yo bien me sabía  
en parte donde nadie parecía."<sup>1250</sup>

Ya hemos visto que a lo largo de la novelística de J.L. Sampedro el significado del nombre de los personajes es muy importante. Glauka ha tenido distintos nombres a lo largo de su vida, no los ha buscado ella sino que son las personas que la han amado las que se lo cambian. Es como si se señalase de este modo la presencia de una relación. Domicia le cambió el nombre; muchos otros ha tenido en su vida, como si se tratara de reencarnaciones, dice Glauka. Hay un nombre para cada reencarnación. El tema de la reencarnación, como vimos anteriormente, es esencial para Luis, personaje de "Octubre, Octubre", y se asocia con la búsqueda de identidad. Los nombres se cambian porque de algún modo no se ha alcanzado una identidad. Es un signo también de no tener raíces:

todos tienen sólo un nombre pero yo sin raíces, por eso tantos, cualquiera,<sup>1251</sup>

En la novela se desarrolla a la vez la idea de que a menudo el personaje posee un nombre que no le pertenece, de ahí la necesidad de un nuevo nombre, asociado a su nueva identidad. Para el novelista el nombre en las distintas obras define la personalidad, es un etiquetaje con significado. Hay varias reflexiones sobre el valor de los nombres. Y se cree que los verdaderos nombres, los auténticos, le llegan a uno desde fuera, se lo dan:

Irenia habrá bajado a las cocinas. ¿Quién le pondría ese nombre equivocado?<sup>1252</sup>

---

<sup>1248</sup> Ibidem, 334

<sup>1249</sup> Ibidem, 599

<sup>1250</sup> Ibidem, 641

<sup>1251</sup> Ibidem, 46

<sup>1252</sup> Ibidem, 73

El nuevo nombre que se elige para Glauka está relacionado con la idea de renacer. Irene en la novela se convierte finalmente en Glauka. El nuevo nombre aparece después del amor. Aquí hay una relación del nombre con una cualidad física. En Ágata se hace referencia a una cualidad moral.

Le miran tan amorosamente que sus ojos le conquistan. El hombre se rinde a esos ojos:  
-Glaucos...Te llamarás Glauka.<sup>1253</sup>

Krito es el personaje que en esta novela encarna el amor a la palabra y al conocimiento. En **Octubre, Octubre** es Miguel el novelista. Glauka nos dice de Krito que es muy sabio. Ahram le consulta, y siempre se le ocurre lo que nadie había pensado. Nos cuenta cómo, sólo con la palabra, salvó a Ahram en un juicio. En el texto se nos muestra que Krito sabe del distinto valor de la palabra, de su doble papel, que por una parte puede comprender y también aniquilar. Y hay una crítica del lenguaje por parte de Krito en la que utiliza las mismas palabras que Miguel en **Octubre, Octubre**, al advertir de los problemas de la escritura cuando no existe un contraste:

Krito se ríe de sus ideas, dice que ese hombre primero escribe lo que imagina y después se lo cree porque lo ve escrito.<sup>1254</sup>

Glauka, aunque admira a Krito, que representa por excelencia la palabra, relativiza el valor de ésta. Sabe que no sólo es útil la palabra, sino también las personas y las cosas. Y por encima de las palabras está siempre el sentimiento:

Callan. Hasta las palabras estorban para tocar la felicidad, para olerla y paladearla.<sup>1255</sup>

Pero Glauka tiene también la vivencia de que la palabra continúa siendo herencia, no pierde la capacidad de don y de entrega. En otras novelas de este autor los personajes recibirán una herencia de palabras, en ésta Glauka ya ha recibido esa herencia y es consciente de ese valor:

La Madre continuaba hablando, como si aquella hora fuera la única propicia para dejar en herencia toda su vida a la próxima mujer.<sup>1256</sup>

Por último deseo transcribir las palabras de Robert Saladrigas el día de la presentación de la novela en Barcelona:

Yo quisiera decirles que, lo que es **La vieja sirena**, es algo increíble hoy, es una historia de amor, una gran hermosa historia de amor, esto revela los grandes dotes de novelista de José Luis Sampedro, porque claro, cuando ustedes empiecen la novela verán que, como ha dicho Carmen, Glauka, que recibe diversos nombres, es una sirena y entonces uno que ya fue novelista, cuando piensa que un colega, un ilustre colega, se atreve a empezar una novela planteando el personaje de una sirena pueden ocurrir dos cosas o que realmente no sigas leyendo o que realmente sigas hasta el final porque quedas fascinado por la técnica, la estrategia y la poesía de este escritor. La cosa va por ahí. El libro rezuma un enorme caudal de sensualidad pero si Glauka es el amor, Ahram es el poder, Ahram vive pendiente únicamente del poder, del poder de conquistar, del poder de Roma, de hacerse, de sustituir el poder de Roma y de Persia por un nuevo poder en el que se intuye debería ser el progreso, el progreso de la ciencia, el progreso de la técnica, el dominio del mar y por tanto Ahram se plantea una dicotomía entre una lucha entre el amor y el

---

<sup>1253</sup> Ibidem, 240

<sup>1254</sup> Ibidem, 316

<sup>1255</sup> Ibidem, 645

<sup>1256</sup> Ibidem, 199

poder, evidentemente creo que no es desentrañar un secreto de la novela si digo que como era lógico, Sampedro optara por el amor, evidentemente. Vence el amor pero no olviden que esta novela está escrita en 1990, el amor no se lleva demasiado; hoy lo que priva es el amor al poder precisamente y entonces es cuando llega a un apunte que yo había hecho, que era hablar sobre la arquitectura de la novela muy brevemente. Parece que la novela está soberanamente muy construida. Esto les dará idea de que no se puede escribir una novela de 700 páginas si no se crea una arquitectura, yo diría, milimétrica. Una arquitectura milimétrica en la cual hay guiños y también apariencias, por ejemplo verán ustedes cuando lean que aparentemente la novela está montada desde cuatro puntos de vista, es decir, son cuatro miradas que convergen sobre la historia. Las miradas son las del autor de la obra en primera persona, Glauka y Ahram a través de sendos monólogos interiores en los cuales generalmente, la acción avanza, de forma muy sutil, cada vez que hace una introspección, la acción avanza, es decir, no solamente reflexión sino que es avance de acción y en una menor medida quizá, pero que es importantísimo el personaje, el testimonio desde el punto de vista de Krito, encarna la razón de Grecia, es un filósofo griego, por tanto, encarna la razón de Grecia, por esto yo digo que es un guiño, porque esto es aparte; esto; cuatro puntos de vista quedan fundidos en uno sólo y este uno sólo responde nada más y nada menos que al autor José Luis Sampedro, que es un autor que incluso se permite el lujo de ser un autor convincente en la novela. Es el que domina, el que piensa, el que opina, el que se vuelve en sensualidad,...aparte de una historia de amor importantísima, la Vieja Sirena, es una seria reflexión sobre dos etapas de frontera, es decir, está en la línea constante de frontera en el siglo III después de Cristo y en la ciudad de Alejandría; se produce la convergencia de una época de frontera, de una época de decadencia de dos grandes imperios, sobretodo de uno en este caso que es el imperio romano y las últimas décadas del imperio persa pero sobretodo del imperio romano, es decir, hay un cambio de sensibilidad, hay un cambio de época, hay un cambio de civilizaciones, los valores morales se derrumban, los viejos dioses pierden su fuerza de penetración sobre el pueblo y por otra parte hay posibilidades todavía de sustituirlo. No tenemos únicamente una historia de amor sino una novela profundamente realizada en nuestro mundo de hoy, es una novela de poderosísima actualidad, una novela histórica, que no obstante, queda absolutamente reflejada en el mundo de hoy y esto es un atributo de esta novela, hay que leerlo, desde los dos puntos de vista, bueno, dos puntos de vista que convergen, en la novela se lee esta historia de amor y se lee estas actividades entre dos épocas distintas. Cuando llega un siglo determinado, una época determinada, no es porque si, pretende algo y entonces hay que ver lo que pretende y esto queda muy claro en la novela, incluso se permite insinuar por donde puede ir el objetivo.

Unidad y complejidad están presentes en la novelística de este autor en tanto ésta es signo del novelista para el hombre, que expresa y comunica a través de símbolos una imagen que evoca su realidad. A través de la lectura hemos podido constatar la presencia de unos temas, unos personajes, un tipo de relaciones, de situaciones, de espacios, de objetos y de símbolos que se configuran ya en sus primeras novelas, que aparecen en **Octubre, Octubre** y en sus novelas posteriores conformando su universo literario.

En lo que se refiere a los personajes y a modo de recapitulación podemos destacar: la presencia de un personaje mágico en **Congreso en Estocolmo**, Gyula Horvacz, en **El río que nos lleva**: Fray Justino y en **Octubre, Octubre**: el dorador Gil Gámez. Muchos de los personajes de sus novelas tienen una característica común, son huérfanos: Ágata, Luis, Miguel, el nieto de Ahram...

Parten en la novela de un sentimiento de abandono y extrañeza: Miguel Espejo y Karin en **Congreso en Estocolmo**, Shannon en **El río que nos lleva**, Miguel, Ágata y Luis en **Octubre, Octubre**, Bruno en **La sonrisa etrusca** y Krito en **La vieja sirena**.

Algunos de los protagonistas se sitúan en otro país o ciudad que no es el habitual: Miguel Espejo en Estocolmo, Shannon en el Tajo, Luis en Madrid, Bruno en Milán. Viven la enfermedad como situación que permite el encuentro. Tienen la vivencia del amor imposible: Miguel Espejo respecto a Karin, Shannon respecto a Paula, Miguel en relación con Nerissa y Bruno respecto a Hortensia.

El tema de la espiritualidad desde una concepción amplia, como experiencia interior, aparece en **Congreso en Estocolmo**, en **El río que nos lleva**, y en **Octubre, Octubre**.

En lo que se refiere a los espacios: Aranjuez aparece en **El río que nos lleva**, en **Octubre, Octubre**, y en **Real Sitio**. En estas tres novelas la plaza del palacio es el escenario

de dos muertes violentas. Otros espacios son: Soria en **Congreso en Estocolmo**, en **El río que nos lleva** y en **Octubre, Octubre**. Tánger en **El río que nos lleva**, y en **Octubre, Octubre**. Valle de Aosta en **Octubre, Octubre** y en **La sonrisa etrusca**. París en **El río que nos lleva**, y en **Octubre, Octubre**.

En relación con los objetos, la navaja aparece en **El río que nos lleva**, en **Octubre, Octubre**, en **La sonrisa etrusca** y en **La vieja sirena**. Las fotos en **Octubre, Octubre**, en **La sonrisa etrusca**. El armario que se abre en **El río que nos lleva**, en **Octubre, Octubre** y en **La sonrisa etrusca**. Los regalos en **Congreso en Estocolmo**, en **El río que nos lleva**, en **Octubre, Octubre**, en **La sonrisa etrusca**, en **la vieja sirena** y en **Real sitio**. El bañador en **El río que nos lleva** y en **Octubre, Octubre**. Los disfraces y los perfumes en **Octubre, Octubre** y en **La vieja sirena**.

En lo que se refiere a los árboles, el granado en **El río que nos lleva**, en **Octubre, Octubre** y en **La vieja sirena**. En cuanto a las flores: las lilas aparecen en **Octubre, Octubre** y en **La sonrisa etrusca**. Las referencias a los animales son muy numerosas: el reno en **Congreso en Estocolmo**, la gata y la paloma en **Octubre, Octubre**, el perro en **La vieja sirena**.

En lo concerniente a la arquitectura simbólica, la puerta está en **El río que nos lleva**, en **Octubre, Octubre** y en **La vieja sirena**. La caverna en **Octubre, Octubre** y en **La Vieja sirena**. En relación con los nombres se repite: Miguel en **Congreso en Estocolmo** y en **Octubre, Octubre**. Eva en **El caballo desnudo** y en **Octubre, Octubre**. Águeda en **El río que nos lleva** y en **Octubre, Octubre**.

Beatriz, a nivel simbólico, se refiere a Nerissa en **Octubre, Octubre** y anteriormente a Evangelina.

Si en todas las novelas se hace alusión a otros autores literarios o a la cultura popular, hay que señalar la presencia repetida del poeta Rilke en **Octubre, Octubre** y en **El río que nos lleva**, de San Juan de la Cruz en **Octubre, Octubre** y en **La vieja sirena**, y un villancico en **Octubre, Octubre** y en **La sonrisa etrusca**.

La presencia de las esculturas y de las obras de arte en general, es una constante en su obra; hay que destacar la última Pietá de Miguel Ángel que aparece en **Octubre, Octubre** y en **La sonrisa etrusca**.

No es preciso extendernos más en mostrar ese hilo que entreteje el universo literario de J. L. Sampedro. El estudio de su obra lo muestra ampliamente.

## **VII. CONCLUSIONES**

## La obra y la vida

Sampedro dice que no tiene una teoría de la novela, pero de su obra se desprende una teoría de la vida, o, mejor aún, una cosmovisión del hombre y por lo tanto del lenguaje y de los productos del propio lenguaje. Su forma de ver el mundo implica una manera de ser. El autor tiene una interpretación del mundo personal por su forma de ser, capacidad intelectual y moral, capacidad sensorial y afectiva, cualidades psicológicas varias y por el especial mundo que le ha rodeado desde niño: educación recibida, amistades, experiencias, lecturas, y, en suma, la vida individual que se ha ido forjando a lo largo de los años. Esta cosmovisión está determinada por el yo y las circunstancias y, a la vez, no está nunca del todo cerrada, sino en proceso. La personalidad del autor no se agota en el yo íntimo sino que, por el contrario, abarca el yo social.

En esta tesis he tratado de hacer una descripción de la obra que sirviera de acceso a una interpretación de las hondas motivaciones estético-literarias que subyacen en **Octubre, Octubre**. El propósito no estaba exento de dificultades. Por un lado asomaba la compleja personalidad del escritor estudiado; por otra, nos enfrentábamos a la obra en marcha de un escritor contemporáneo y, en este sentido, a la definición de un proyecto cuyas claves son susceptibles de ampliarse aún más, si cabe, en el futuro.

La **Weltanschauung**, la concepción del mundo y de la vida que se desprende de **Octubre, Octubre** y de la obra de J. L. Sampedro, tiene que ver con la biografía del autor, formada también por la visión del mundo que la sociedad, como tal, está sustentando. Toda visión del mundo personal es una variante de la visión del mundo de la época, que este autor vive de un cierto modo, complementándola y enriqueciéndola en algunas zonas más o menos extensas. José Luis Sampedro realiza, convierte en acto, lo que en potencia yace en ese otro sistema u organismo más amplio y abarcador, y por tanto, más vago, en el que se inserta.

La biografía personal o historia íntima nos ha dado razón de los elementos personales perceptibles en la cosmovisión del autor. Los hechos recurrentes pueden considerarse como la causa más primaria de la provocada cosmovisión. Como la vida funciona siempre orgánicamente, la cualidad más sobresaliente de toda interpretación vivida de la realidad es su índole sistemática, esto es, la interdependencia de sus partes, la congruencia de unas con respecto a las otras y con el conjunto; o dicho de otro modo, el hecho de que cada ingrediente quede filiado mediata o inmediatamente en un núcleo radical, que es el mismo para todos ellos. Es importante el hallazgo del núcleo organizador.

En esta novela el autor parte del hombre. El hombre es más importante que los acontecimientos. El hombre es siempre quien da voz a los acontecimientos. La divagación o digresión es una estrategia para aplazar la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua. De su obra se desprende 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, de la felicidad. Nos da su concepción del hombre y de la sociedad; además pone de manifiesto su concepción de la novela. Su construcción, de alguna forma, está determinada por esa percepción. Su obra da respuestas concretas a la cultura y a la historia de su tiempo. Los grandes temas pascalianos aparecen en la novela: la soledad, el absurdo, la muerte, la esperanza, la desesperación. Estos temas dan a **Octubre, Octubre** una dignidad filosófica y cognoscitiva.

## Valor de la ambigüedad

El novelista elabora la reconstrucción del mundo interno después de la vivencia de

abandono. Para encontrar la verdad personal sigue distintos caminos: el de la escritura, el de la mística y el de la sexualidad. En esa búsqueda de la verdad descubre el engaño que toda verdad contiene. La verdad contiene mentira; la belleza, imperfección. Adquiere con ello especial relevancia el valor de la ambigüedad.

El material simbólico que aparece en la novela tiene un alto valor ambiguo y en el fondo apunta a la disolución de las formas. La caverna está arriba y abajo, las puertas se abren y se cierran. Jano: la puerta que mira al pasado y al futuro; viene del pasado y va al futuro. Jano se representaba con dos caras. Asimismo, los caracteres en la novela se muestran, jánicamente, con pérfil dual. Con la antítesis se precisan las relaciones de sentido del texto sobre el eje de la oposición, diferenciando la complementariedad por un lado y por otro poniendo en evidencia la inversión o relación de reciprocidad. La oposición de motivos es necesaria para expresar la experiencia mística y también para dar cuenta de su concepción del mundo. El texto tiene una articulación dialéctica. Se estructura a través de la memoria y el olvido, la pasión y la razón, el conocimiento y la ignorancia. Hay una estructuración a partir del sentimiento y otra a nivel de las ideas, pero destaca la importancia de los sentimientos en el desarrollo de la obra.

**Octubre, Octubre** es una novela total en la que se equilibra lo psicológico y lo social, las ideas y lo cotidiano, lo subjetivo y lo objetivo. Por una parte nos encontramos con una exaltación del yo romántico y luego una exaltación de lo constructivo y clásico. Se establece una dialéctica entre la pasión y el orden, lo dionisiaco y lo apolíneo. En la novela hay una cierta tensión que indica una idea de proceso entre la memoria personal y la social y, a la vez, entre la memoria y el olvido que se desprende de una idea profunda de abandono. En perfecta sincronía hay una tensión entre lo cultural, que significa elaboración, y todo lo natural, espontáneo y primitivo. Nos encontramos así con la oposición entre sexualidad, violencia, interdicto, transgresión con el mundo del trabajo, etc.

Estas obsesiones tienen sus raíces en zonas profundas del yo caracterizadas por una cualidad distintiva: cuanto más profundas, menos numerosas. La dialéctica que se establece en el plano diegético se formaliza también al alternar las historias de "Ágata", "Luis" y "Cuartel de Palacio" con "Papeles de Miguel"; nos ofrece una visión dual de la realidad en que cuerpo y espíritu se entrelazan. A lo largo de **Octubre, Octubre** hay un debate entre el concepto de amor epicúreo y el amor místico. Al final los dos conceptos se entrelazan en una divisa única. Recordemos que la novela **Octubre, Octubre** termina con "Papeles de Miguel", cuando comienza "Octubre, Octubre". Este final podemos identificarlo con la valoración de lo espiritual: lo que queda después de la muerte de cada hombre es su obra.

No es ajena en este sentido el deseo de conciliación entre lo femenino y lo masculino, al igual que en otro orden de cosas el norte y el sur, la pobreza y la riqueza. En toda la obra se pone de manifiesto el valor del conflicto en distintos aspectos de la relación y la necesidad de conciliación y de concordancia:

Hay muchos "noes" posibles y muchos sabotajes clandestinos, lo mismo que hay una boyante economía en funcionamiento. Es verdad que eso exige una doble vida, pero es que los disidentes no han podido nunca vivir de otra manera. Por un lado, jugar el juego del sistema para poder sobrevivir cada día, pero, por otro, negarlo, eludirlo y socavarlo, contribuyendo a la germinación de las ideas que acabarán propiciando los nuevos valores y la degradación y desprestigio de lo establecido. Así vivieron, por ejemplo, los cristianos en Roma. Por la mañana se levantaban para acudir a sus oficios en el Foro o en el mercado, pero por la noche se reunían en las catacumbas para vivir su fe; es decir, para traer al nuevo Dios, como diría Machado. Sin duda alguna, esos cristianos vivieron ya, en su propia vida, los tiempos futuros, aunque muchos no llegaron a verlos."<sup>1257</sup>

---

<sup>1257</sup> J.L. Sampedro, *Aprendizajes de un metaeconomista* en **Homenaje al profesor Sampedro**, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987, pág.125



La novela tiende a objetivar lo subjetivo dando dos visiones de **Octubre, Octubre**: la muerte y la revolución. La visión general que se desprende no es unívoca, por cuanto de ella emanan muchos aspectos ambiguos y duales.

### **Novela polifónica**

El autor crea una estructura formal y, en concordancia, esta estructura formal pone de manifiesto su visión de la vida, del mundo. El pacto narrativo es el fundamento del tipo de relaciones deseadas y establecidas entre el autor y el lector virtual, por una parte, y narrador y narratario, por otra. El procedimiento de narración en el que se sitúa el narrador es un elemento fundamental en la estructuración de obra. En "Papeles de Miguel" el narrador está presente como personaje de la historia, es el yo narrador, y la voz característica de una narración homodiegética.

Miguel es el protagonista de "Papeles de Miguel", creador de "Octubre, Octubre" y al mismo tiempo su lector, su testigo. El narrador está dentro de la historia, ocupando una perspectiva intradiegética. En "Octubre, Octubre", en los textos de "Ágata" y "Luis", nos encontramos también con un yo narrador homodiegético en contraposición al narrador ausente de "Quartel de Palacio", que en relación con la historia es heterodiegético.

En rigor, podemos decir que es una novela construida con distintas voces. La estructura formal, con su alternancia de voces, pone en evidencia la importancia de lo dialógico. Por una parte el diálogo del novelista Miguel con su propia obra, y por otra la de los personajes "Ágata" y "Luis" consigo mismos. "Quartel de Palacio" en muchos momentos sirve para objetivar ese diálogo, para poner más en evidencia lo que hay de verdad, señalar la ambigüedad o la mentira.

El diálogo se establece en el tiempo, pero al entregarlo apunta al futuro, hacia la inmortalidad. Las restricciones de campo, concretadas en la utilización del monólogo interior, son una manifestación del credo relativista de su autor: "encerrados en el aquí-y-ahora de nuestra evidencia sensible, estamos condenados a tener una visión fragmentaria de las cosas, no podemos ver al mismo tiempo los dos lados de una naranja.

La situación máxima de contexto compartido es aquella en la que el emisor y el receptor coinciden en una misma persona: el diálogo con uno mismo, el lenguaje interior. La estructura formal de la novela pone en evidencia que para el autor, siendo el lenguaje un producto de la actividad humana y una práctica social, la conciencia de los personajes sólo puede formarse en sociedad, en relación con uno mismo y con el otro.

El autor refleja esta realidad utilizando varias voces como herramientas, varias instancias signícas; en tanto herramientas los signos funcionan como mediadores en su relación con la realidad. El lector es llamado a interpretar y a reconstruir, a partir de elementos dispares, incompletos o contradictorios, la coherencia de una historia o de una vida. El punto de vista ya no se halla dentro de la obra, sino en el ánimo del novelista y, después, en el lector, que se constituye en el verdadero **hic et nunc** de la acción.

El autor sabe que la conciencia del lector, como la de los personajes, está poblada de signos. Pero estos signos no se incorporan a una conciencia vacía que los estaba aguardando. La propia conciencia es una construcción de los signos. No hay conciencia fuera de ellos.

### **Estructura intertextual**

La intertextualidad es otro elemento estructurador de la obra que refuerza y pone más en evidencia la importancia de los distintos puntos de vista que ha escogido el autor en la

narración. En **Octubre, Octubre** la intertextualidad, el conjunto de relaciones que se ponen de manifiesto en el interior del texto, acerca la novela a otros textos literarios de una forma explícita; nos encontramos con un mosaico de citas, entablando el escritor un diálogo con otros textos, ya sean de la cultura anterior o con los de la cultura que le rodea.

A la vez hay otro tipo de intertextualidad en **Octubre, Octubre**: la novela contiene otra novela, "Octubre, Octubre". En "Papeles de Miguel" el autor transforma elementos de contenido de ese texto, con lo que se produce una transcodificación. Por ello la especificidad de la obra sólo puede ser reconocida por medio de la confrontación, el conocimiento o la reminiscencia al texto a que se refiere. Así pues, hay en la novela objeto de estudio una intertextualidad general o externa, entre textos de diferentes autores, e intertextualidad restringida o interna entre textos del mismo autor.

Conviene por otra parte señalar la concordancia entre lo que dice el autor y cómo lo dice. La validez de su cosmovisión es su adecuación a la estructura narrativa, su capacidad para explicar los hechos objetivos de la realidad comunicativa. Una idea básica que se desprende de la obra es el valor que tiene la comunicación consigo mismo y con los otros para adquirir la propia conciencia. Se trata, en suma, de una revisión de la memoria. El novelista Miguel dialoga consigo mismo de la misma manera que dialoga con los otros.

En la novela nos encontramos con varios personajes que tienen una profunda memoria personal que se convierte en memoria social. Eso indica la capacidad de coordinar la perspectiva propia con la ajena, la capacidad de marco de referencia. Lo que podemos decir del personaje Miguel, lo podemos afirmar y con mayor motivo de su creador J.L.Sampedro. Los personajes dialogan con ellos mismos, con el otro y con los posibles lectores. Es curioso que podamos hablar de diálogos cuando en la novela en gran parte lo que se maneja es el monólogo. Todo monólogo implica la idea del silencio como la palabra perfecta.

**Octubre, Octubre** es una novela con variedad de voces, de espacios y de tiempos. Hay variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación, el entendimiento. Esta forma de elaborar la novela pone en evidencia que para el autor la construcción de la conciencia se realiza a partir de la interiorización del lenguaje. La trama semiótica de la conciencia viene proporcionada por el lenguaje interior y el papel del diálogo en estos procesos es fundamental al igual que la intervención crucial del contexto. El diálogo con el propio lenguaje posibilita una experiencia interior que es alimentada por la radical soledad del novelista.

El diálogo genera la novela y toda la obra en general de José Luís Sampedro. Diálogo significa movimiento, es la profunda vivencia de la existencia como proceso. El mismo autor confirma este hecho:

Con el tiempo, cada vez me he ido inclinando más a no considerar las estructuras sino como momentos del proceso. Todo científico social percibe que en su campo es preciso considerar tanto el orden reinante como el cambio siempre en acción, pues ambos aspectos son indispensables e interrelacionados. Pero sin poder eludir ninguno de los dos, todos optamos por uno de ellos en el fondo de nuestros corazones..<sup>1258</sup>

## Un discurso analógico

La fragmentación del texto en "Octubre, Octubre" y "Papeles de Miguel" se transforma en lo contrario de la fragmentación, esto es: en un discurso; pero no en un discurso lineal progresivo, sino en un discurso analógico en el que cada cosa se corresponde a otra. "Octubre, Octubre", respecto a "Papeles de Miguel", significa el pasado. Así, desde el presente se revisa el pasado. El texto se articula a través de la analepsis o retrospectión, se

---

<sup>1258</sup> Ibidem, 117

rompe el orden cronológico sucesivo del relato para evocar hechos sucedidos en época anterior al momento en que se encuentra la historia. Hay una retrospectiva por parte de los personajes y una retrospectiva a nivel de textos. Es una forma de significar que tanto la vida de los hombres como de la literatura alcanzan su sentido con el tiempo.

A la vez que pone de manifiesto una visión histórica del hombre y de la sociedad, se establece una comunicación entre lo que es y lo que fue. No se atenúa la diferencia, sino que la exalta, para alcanzar una mayor comprensión.

La retrospectiva se convierte en elemento fundamental de estructuración del relato.

### **Aproximación a la realidad**

En la trama de todas las novelas aparecen las relaciones amorosas. El núcleo narrativo de **Octubre, Octubre** es el abandono de Nerissa, su pérdida; este hecho pone en marcha una serie de estrategias, mecanismos, defensas, prepara nuevos abandonos, y a la vez recuerda otros hasta alcanzar una nueva identidad. En la novela se nos narran tres formas de vivir la pérdida y tres formas de sublimarla: a través de la experiencia mística, la experiencia literaria y la búsqueda de la identidad personal. La amplificación se convierte en el elemento fundamental del relato. Es un procedimiento expresivo que sirve para acentuar algunos núcleos semánticos. Toda la novela es la expresión de acercamientos sucesivos desde distintos ángulos del sentimiento de pérdida y de abandono. Por acercamientos sucesivos quiere conseguir la expresión justa de su mundo interior. **Octubre, Octubre** es una amplificación de "Octubre, Octubre", o, si se quiere, una forma de expresar la dificultad para comunicar algo por la experiencia profunda de proceso en que todo es y no es a la vez.

El ser sólo se realiza en proceso. La amplificación le permite al autor replantear armoniosamente el sentimiento de abandono, valorándolo en una especie de gradación narrativa.

La descripción prosigue retomando una y otra vez cabos sueltos, precisando cada uno de los detalles, dejándose llevar por cada uno de ellos hasta culminar en el amparo, el cuidado, el amor en definitiva. Para expresar la experiencia mística de Miguel, que alcanza el momento cumbre en la unión, utiliza la imagen de la Pietá. Ágata y Luis, por su parte, lo logran a través de la experiencia amorosa. Y el novelista, al entregar su obra a Serafita, nos insinúa que ella es el perfecto narratario.

De este modo los personajes alcanzan distintas formas de vivir y expresar el sentimiento amoroso. El autor de **Octubre, Octubre** nos relata una misma realidad desde tan distintos puntos de vista que, en su propio proceso, se superponen, amplían, niegan y aclaran. Se nos pone de manifiesto que es ésta la única forma de acercarse a una realidad.

### **Vivencia de la muerte**

Para elaborar las etapas del proceso místico que sigue Miguel, se sirve de espacios, conceptos, símbolos y también de los teóricos místicos. "Papeles de Miguel" conjugan cultura y experiencia. Los temas que la memoria recuerda en la etapa ascético-mística habían aparecido ya en la creación literaria "Octubre, Octubre".

Hay distintos símbolos en la novela que sirven para explicar las etapas: purificativa, iluminativa, unitiva. Cada etapa aporta unas características distintas. El período activo, la tentación. El pasivo, la ascensión a mendigo. En la primera etapa lo más importante es el pasado, en la segunda etapa el interior presente, el dolor. En la tercera etapa la enfermedad y la muerte dan una gran vivencia del límite.

La enfermedad y la muerte ocupan un lugar señalado en la obra de J.L. Sampedro. Un

posible rastro biográfico: al ser su padre médico, entró precozmente en contacto con la ruina del cuerpo. La muerte se vive como objetivo, como una experiencia total de desnudamiento.

Miguel es un teórico de la mística y además tiene experiencia de ella. La mística es una forma de entender la vida que se opone a otras formas. El personaje tiene conciencia del tiempo y de la muerte, en su cruda violencia. Serafita es el sacerdote de su victimación. Ante este hecho caben distintas respuestas filosóficas. Los autores místicos señalan el camino, son los maestros. En la experiencia mística la carne deja de ser objeto real.

En contraste con los maestros místicos Ibn Arabí y Ramón Llull se hace referencia a otro tipo de maestros y de cultura. Kavafis es identificado por Miguel como el que se atrevió y vivió lo que él no fue capaz. Es un poeta que Miguel descubre con la vejez. Su forma de vivir, 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 novedad en la experiencia mística que nos describe Miguel es que conjuga la pérdida de la realidad, de la corporeidad, con su presencia. Constantemente alude a la realidad.

Al comienzo de la novela, para Miguel la muerte había sido una realidad vivida en los otros, seres queridos o a través de los libros que le hablan de sus gestos, palabras. Con la experiencia mística el tema de la muerte se convierte en un deseo. Le posibilita una unidad de espacios, unidad de tiempos y unidad de amores. En la novela hay una búsqueda del Absoluto. Los ensueños místicos pueden ser el ansia de huída de un sueño interior. Se puede justificar la experiencia mística que se nos describe en la novela como un proceso psicológico de huída o de "sublimación".

La experiencia mística se expresa por medio de la creación de un espacio místico que está en relación con un mundo esencialmente realista. Frente al sentimiento místico, el realismo. Hay la descripción de un espacio y de unos objetos que tienen valor en sí mismos, que dan realismo al texto y a la experiencia. A la vez esos espacios transforman. Los espacios señalan el rumbo del peregrino y su evolución. La idea de peregrino marca un sentimiento hacia la muerte. En algunos momentos el tiempo se convierte en espacio. El espacio cambia, los personajes cambian. Al final, el vacío y el silencio que van más allá del espacio y del tiempo. En esta novela se da gran importancia a la vida interior, a la experiencia. La experiencia, siempre al final, es una experiencia interior.

## **El novelista como "Otro"**

Por otro lado la creación, la escritura, le sirve a Miguel para superar el vacío que le ha dejado el abandono de Nerissa. Es evidente que para el autor las novelas son un medio de expresar sus sentimientos, su propia historia. Para el novelista Miguel la novela es un medio para darse a conocer. También lo es para el autor. Toda novela profunda es autobiográfica, pero no en el sentido trivial de la palabra, sino en un sentido misterioso e inexplicable. **Octubre, Octubre**, como las grandes ficciones, no sólo constituye una descripción de la crisis, sino que también contribuye al conocimiento del hombre y a su misma salvación.

Para J.L. Sampedro es un acto de vaciamiento, ha expulsado fuera a ese novelista que no puede conservar dentro, integrado, sino que hay que vivirlo como "Otro". El autor crea un novelista en "Papeles de Miguel" que a la vez es el autor de "Octubre, Octubre". Hay un movimiento contradictorio; por una parte desea darse a conocer y por otra se oculta con palabras. Llama la atención la necesidad que tiene de dar cuenta del hecho de escribir, de justificar su obra.

El novelista expone todos los peligros y las ventajas de la escritura. No sólo como escritor, sino también como lector. A través del texto descubrimos en el novelista un

sentimiento de culpa por escribir; de ahí se puede derivar esa gran necesidad para justificar el hecho de la escritura, de la valoración de la escritura. El sentimiento de culpabilidad que tiene, y que comparten otros personajes, se debe a que no se siente libre ni comprendido o que no hace o no ha sido lo que los otros deseaban de él. La mística es un camino para olvidar y despreciar la escritura. A la vez la escritura tiene sentido como una forma específica de comunicación, de entrega, de servicio.

Para expresarlo utilizaré las palabras del novelista, al aceptar el homenaje en su jubilación académica:

Pues bien, con ánimo de servir estoy aquí, y mi propósito me lo han enseñado esos maestros extraordinarios que son los árboles, maestros de toda mi vida desde mi adolescencia en ese oasis de La Mancha que es Aranjuez y sus riquísimos jardines. Allí los árboles me dieron lecciones de nobleza, de aplomo, de elegancia, de contrariedades aceptadas, de adaptaciones...Y la lección mayor consistió en verles, llegado el otoño (por el que yo camino ahora muy adelantado), comenzar desplegando un fabuloso abanico de ocres y oros, en una llamarada final de color de la que poco a poco, se van despojando. Sólo queda el encaje delicado de las ramas: la madera, como del hombre queda el esqueleto. Lo rígido, lo duro, lo seco pero permanente; mostrando el almacén de la fronda, así como la vida movediza de cada día responde a contorsiones y geometrías complicadas que le sirven de sostén.

Así nosotros, pero, en cambio, los árboles nos aventajan por poseer nuevas primaveras después de los inviernos, mientras que el hombre sólo las goza una vez. Yo ya soy el pasado, y cómo a mis colegas no tengo nada nuevo que decirles, porque saben más que yo, quisiera dedicar mis palabras de hoy a los más jóvenes -ese es mi propósito-, con la esperanza de que no se pierda del todo lo que pude hacer.

La única manera que tiene el hombre de continuarse en otra primavera es regalar la suya a quienes le siguen, como en una reencarnación colectiva, una nueva primavera generacional.

Ese es el servicio que quisiera prestar, y por eso dedicaré esta tarde a hablarles de mi primavera, de mi verano, de mi otoño, de mis más fundamentales aprendizajes como economista; pues aunque sean humildes para otros -para mí fueron decisivos-, sirvan al menos para que los jóvenes no tropiecen en piedras donde tropecé yo ni caigan en viejas trampas.<sup>1259</sup>

## Comunicación y literatura

De la novela se desprende el acto de creación literaria como forma específica de comunicación. El autor cree que su historia se ha forjado y se forja con el diálogo y a la fuerza tiene que sentir que su historia no tiene sentido sino es para entregarla. Su biografía enlaza su historia con la de sus antepasados, con los que le precedieron. Es una forma de definir el psiquismo humano como esencia social.

La escritura para J.L. Sampedro es una experiencia interior. Hay quien dice que escribir un libro no es mucho; saber vivir es más; sería mucho más escribir un libro que enseñe a vivir. Sería mucho más aún vivir una vida que merezca ser relatada en un libro. La literatura tendría como fin la educación de los receptores, la perfección moral de los hombres y de las sociedades y la adecuación a un criterio de verdad. La entrega que hace Miguel de sus papeles a Seraphita significa la creencia por parte del novelista de ese fin.

**Octubre, Octubre** es metaliteratura; habla de literatura y es literatura. Sabe que sus sentimientos tienden a dar un enfoque personal a su visión y sabe que esta dificultad es general; por ello considera en qué su experiencia interior coincide con los demás, y en qué le hace "comunicar" con ellos. La cultura le sirve para expresar con palabras de otros los sentimientos propios, para conseguir una mayor concentración en sus propias ideas. Otras veces la cultura se utiliza para el complejo arte de la seducción. El lector queda seducido por la brillantez de las ideas de los distintos autores que cita.

Además del mundo figurativo transmitido por la cultura en sus diversos niveles hay otros elementos que concurren a formar parte visual de la imaginación literaria: la

---

<sup>1259</sup> Ibidem, 113

observación directa del mundo real, la transfiguración onírica y un proceso de abstracción, condensación e interiorización de la experiencia.

### **Camino de identidad**

La reconstrucción del mundo interno después del abandono de Nerissa se elabora a través de la historia de Ágata y Luis. A simple vista poco tiene que ver su historia con la experiencia mística de Miguel; es una historia inversa. Pero, al analizarlas, nos damos cuenta de que son paralelas y de que una también puede leerse como continuación de la otra. Para Ágata y Luis su sexualidad-afectividad es un camino de identificación. Seguramente se trata de poner en evidencia una vez más una realidad.

Al ahondar en esta búsqueda, en los tenebrosos abismos del yo, los personajes descubren que su intimidad nada tiene que ver con la razón, ni con la lógica, ni con la ciencia, ni con el prestigio de la técnica. Este desplazamiento hacia el yo profundo es el ahondamiento de una actitud romántica.

La observación que se hace de los personajes nos muestra cómo viven la relación amorosa y de qué forma la historia familiar y social ha influido en la concepción del mundo y ha señalado sus límites. El valor que el autor da al tiempo señala una concepción de la vida y de las relaciones.

El tiempo da sentido a la vida. El tiempo es un gran definidor de los personajes y por tanto de su acción. Miguel sabe qué es el tiempo. Ágata y Luis, no. No tienen experiencia de muerte. La conciencia de ellos mismos se presenta como base y punto de partida de todo conocimiento verdadero. La conciencia está dirigida a sí misma, se convierte en introspección y pasa a ser autoconciencia. Son personajes que tienen conciencia de ser contruidos y reconstruidos a través de la agresión física y moral. Se viven como vencidos. La sexualidad en la novela es una experiencia que supone antes un interdicto, una transgresión y en consecuencia una culpabilidad.

Los personajes llegan a la identidad a través de la violencia. En las relaciones que establecen Ágata y Luis observamos que se produce el proceso de transgresión, castigo y redención. Estos elementos son constitutivos de la concepción occidental del amor. En **Octubre, Octubre** el autor aborda una cuestión fundamental: las relaciones entre la experiencia sexual y el conocimiento.

El conocimiento del erotismo, o de la religión, requiere una experiencia personal, igual y contradictoria, del interdicto y de la transgresión. La única forma de comunicación es la violación. De algún modo parece que lo sagrado para abarcarlo, poseerlo, sólo se puede violar. No hay otra forma de acceder. La experiencia sexual está en íntima relación con la comunicación, que significa una búsqueda de continuidad ante el sentimiento de discontinuidad; la comunicación significa también una búsqueda de la verdad, lo cual implica un gran sentimiento ético.

La significación de un hecho es compleja, ya que, además de sentido y significado, posee una orientación valorativa. El juicio de valor incorporado a un hecho es de carácter social: la esfera valorativa de un grupo social particular es la totalidad de lo que reviste importancia y significado para ese grupo. Y dicha valoración incide en el proceso generativo del personaje, del hombre. El síquismo humano subjetivo es un hecho socioideológico. Hay una concepción del individuo humano como el conjunto de las relaciones sociales. **Octubre, Octubre** trasunta una visión del mundo y el concepto que esa época tiene de la verdadera realidad; y esa concepción, esa visión, está asentada en una metafísica y en un *ethos* que le son propios. La novela nos presenta una realidad con unos personajes, con sus relaciones y hechos, en un contexto social. Este contexto mediatiza y condiciona los componentes de la

realidad y sus relaciones.

## **El contexto social**

En "Cuartel de Palacio" se nos da un modelo estructural de la sociedad que podríamos determinar como descriptivo y sincrónico. Es el contexto social donde se desarrollan los hechos. Hay que señalar que en la novela más que hechos hay procesos internos. Los componentes de la realidad y sus relaciones se encuentran mediatizados y condicionados por un sistema social.

Esta novela es clave de interpretación para el conocimiento de una realidad social.

El autor nos muestra que no existe signo interno en la conciencia que no se haya nutrido, más o menos mediatizadamente, de la trama ideológico-semiótica de la sociedad en que vive. El lenguaje interior nace ya con una orientación hacia un sistema ideológico, engendrado por los signos ideológicos exteriores que ha ido absorbiendo. Cuando se incorpora a la conciencia un signo, se incorpora ya impregnado con la valoración social, con el punto de vista de un grupo determinado, aun cuando no necesariamente pertenezca a ese grupo o ya se hayan extinguido las circunstancias objetivas que generaron dicha valoración.

"Cuartel de Palacio" significa la pluridiscursividad social, puesto que en ella están inmersos los personajes de Ágata y Luis. Ello les permite una nueva interpretación de sus discordancias y contradicciones individualizadas. La pluridiscursividad está siempre personificada, encarnada en figuras individuales de personas con discordancias y contradicciones individualizadas.

Una de las funciones que tiene "Cuartel de Palacio" dentro de la novela es acercar al lector a lo real. El realismo de este apartado es un contrapunto a las historias de "Ágata" y "Luis", que escarban en su interior por las zonas más inconscientes. "Cuartel de Palacio" refleja los puntos de vista diferentes de los distintos grupos sociales, muestra relaciones diferentes de la misma realidad objetiva. El autor pone de manifiesto que la realidad no es reflejada exhaustivamente por el lenguaje. En cada período histórico, la atención social se vuelve hacia determinados objetos y propiedades. Sólo éstos reciben forma signífica y se convierten en tema del intercambio comunicativo.

Lo que determina esta elección es la praxis, es decir, la actividad material consciente y objetiva que modifica la realidad. Sólo lo que adquiere valor social ingresa en el mundo de la ideología. Lo verbal no es propiedad del individuo sino del grupo. J.L.Sampedro representa una nueva forma de conciencia. En la novela hay una reorganización de lo oficial y de lo no oficial sustentada en la idea de provocación.

## **Las dos caras del amor**

A través de la mística y de la sexualidad, convertidas en escritura, los personajes tienen múltiples sensaciones que elaboran por medio de la palabra y de la memoria y se convierten en experiencia. La escritura, la novela, rompe con la experiencia personal transformándola en colectiva por medio de la comunicación. **Octubre, Octubre** es en definitiva una experiencia, y toda experiencia es memoria más sensación. El comportamiento ético se desprende de la verdad de la experiencia.

Al autor de **Octubre, Octubre** la literatura le sirve para revivir, para hacer memoria. En "Papeles de Miguel" y "Octubre, Octubre" se repite una investigación del pasado, un recorrido por la memoria que ayudará a los personajes a descubrir la verdad personal y sus propios límites. Lo nuevo es el camino que toman. Miguel, a través de la mística, va al encuentro con la amada. Es muy posible que la mística sea una forma de rechazar el dolor.

Mientras Miguel va por el camino de la mística, Ágata y Luis van por el de la sexualidad, pero todos tienen en común el amor. El sexo en esta novela es una experiencia interior y como tal está ligada al autoconocimiento. Si en contraposición a Miguel, a Ágata y a Luis les seducen más las fantasías de destrucción que las creativas, ello se debe a que hay una gran pulsión de muerte. En la descripción de las dos experiencias se utiliza una terminología religiosa.

En esta novela el cuerpo se hace literatura desde dos perspectivas distintas que convergen. No podemos olvidar que la experiencia erótica entre Luis y Ágata es contada por Miguel, narrador de una experiencia mística en principio creativa. En estas dos historias el autor expresa y a la vez incorpora lo constructivo y destructivo del ser, no anulando ni lo uno ni lo otro, sino aglutinándolos en un todo novelesco. Se parte de la angustia a la que hay que relacionar con el mundo religioso y sexual. Se quiere una salvación porque se vive en la angustia. La salvación en el pasado está en la reencarnación y en la sexualidad, y, en el futuro, en la mística. Paralelamente, y al igual que en Miguel, el autor encuentra la misma salvación Miguel en la literatura, en la creatividad. En **Octubre, Octubre** hay un sentimiento trágico, representado en las dificultades de relación entre Ágata y Luis, y un sentimiento sereno, o la búsqueda de ese sentimiento, en Miguel. Hay una dialogía entre estas dos posturas. La mística y la literatura pueden ser dos formas de sublimación, mientras la sexualidad apunta a una realidad. Pero en **Octubre, Octubre** la única realidad es la literatura.

**Octubre, Octubre** es de algún modo una novela enciclopédica, un método de conocimiento, y sobre todo una red de conexiones entre los hechos, entre las personas y entre las cosas del mundo y la cultura en concreto. Para el autor, a menudo un acontecimiento viene determinado por la presencia simultánea de elementos heterogéneos.

El novelista cuenta con la comprensión activa y construye su enunciado tomando en cuenta las posibles reacciones de respuesta. No es aleatorio, en el sentido del horizonte de recepción, que J.L.Sampedro tenga un amplio público femenino. Teniendo en cuenta que cada género discursivo posee su propia concepción del destinatario, el autor se ajusta a esta situación comunicativa concreta.

Al artista que hace de la originalidad su divisa, se le puede presentar un inconveniente que echaría por tierra toda su labor: la incomunicabilidad, puesto que nadie es capaz de entender aquello que no tenga algo que ver con el código cultural y con el acto comunicativo en sí mismo. La novedad, si fuese absoluta, se presentaría, por lo pronto, como ininteligibilidad. No es éste el caso de Sampedro, que tiene una gran capacidad de comunicación y esa gran capacidad a veces entorpece una verdadera y profunda lectura de su obra. Saladrigas recomienda a sus lectores que hagan el esfuerzo de

distinguir entre sus personajes, los que claramente están hechos de carne, vísceras y sangre, por fuera y por dentro, de aquellos que con tanta facilidad se identifican por sus rasgos como prototipos. En los primeros descubrirán la fisonomía destilada de Sampedro, su auténtica razón de ser escritor -escritor de tradición clásica- por encima del hábil creador de ficciones para deleitar honestamente pero sin más ambición los ocios ajenos.<sup>1260</sup>

## Espacios y objetos

Hay en la novela un universo de espacios, de objetos: fotos, armarios, navaja, faca, goma; de temas: la androginia, la muerte..., que no sólo aparecen en **Octubre, Octubre** sino que se repiten en otras obras. Algunos recursos técnicos para construir la novela son: la reaparición de personajes, reaparición de ambientes y reaparición de temas secundarios,

---

<sup>1260</sup> R. Saladrigas, **Monográfico J.L. Sampedro**, Alfaguara, Madrid, 1994.



concepción del tiempo, el amor. Toda la obra de J.L.Sampedro está recorrida por objetos verbales a los que las experiencias particulares de vida imprimieron la más rica variedad de relaciones semánticas. La idea de connotación se empareja y opone desde siempre a la de denotación. La connotación muestra una serie de valores secundarios, no siempre bien definidos y en algunos casos extralingüísticos, ligados en ciertas ocasiones a un signo. Las ideas connotadas nos ponen en evidencia los sentidos subjetivos. Se utilizan y se piensan con un sentido determinado, de modo que a menudo son preludio de ciertos acontecimientos.

Es posible establecer con estas palabras, y objetos, una variada gradación entre las relaciones semánticas más marcadamente individuales, pasando por aquellas peculiares de un grupo, hasta llegar a las que son uniformes para toda una comunidad de habla, que constituyen el significado convencional. De la transcodificación de algunos objetos y personajes, se pasa de un determinado nivel de sentido a otro.

### **Simbolismo y realismo**

A través de su específico idiolecto verbal, el autor crea un mundo con unos personajes y unos objetos que pueden aparecer de forma real y a la vez simbólica. El realismo es la expresión de la realidad entera, incluyendo aquella realidad profunda que sólo puede darse, como en los sueños, mediante el símbolo y el mito. La posibilidad de crear esta ilusión por la apariencia descansa en el hecho de que, en el hombre, cualquier realidad, antes de afectar alma y voluntad, debe atravesar el contenido intermedio formado por la intuición y la representación. Y esto es igualmente cierto tanto si se trata de la acción directa de la realidad como tal, como si ésta se manifiesta de una forma indirecta, con la ayuda de los signos, imágenes y representaciones que tienen un contenido real y sirven de expresión a ese contenido.

Hay en su obra una cosmovisión simbólica y una cosmovisión "realista". Sampedro no puede abstraer al hombre de su medio físico, temporal y social, pues sabe que sólo la sustancia envolvente es capaz de acabar de explicar a los seres humanos. Para explicar ha tenido que contar, describir, hacernos ver cómo viven, cuándo y dónde, esas criaturas concretas que tenemos ante los ojos. Es una idea de la vida lo que implícitamente lleva a Sampedro a esta técnica, a la utilización del relato y a la "anécdota" como instrumento de captación de las realidades humanas. No es un recreo en lo superficial y aparente lo que le guía, sino al contrario, un afán de ir a los últimos fondos, a las razones que están detrás de lo puramente visible y exterior. Narración como táctica de profundidad.

En la obra de este autor podemos observar la belleza del conjunto, la técnica constructiva de realización, el estilo a que pertenece y las implicaciones geográficas e históricas, los valores culturales y religiosos implícitos o explícitos y también el significado simbólico de las formas.

## **VIII. APÉNDICES**

## VIII.1. Aproximación biográfica

J. L. Sampedro nació en Barcelona el 1 de Febrero de 1917, estando su padre, médico militar, destinado en la ciudad condal. Pero muy pronto, cuando tenía año y medio de edad, la familia se trasladó a Tánger. Su padre, Luis Sampedro Díez, nacido en 1885, era hijo de Juan Sampedro, también militar, de familia originaria de Santiago de Compostela, y de Amalia Díez, de familia originaria de Santurdejo (La Rioja). Su madre, Matilde Saez Rossi, había nacido en 1888 en Aïn-Temouchent (Argelia), hija de Antonio Saez, de Orihuela, emigrado a Argelia, y de Josefina Rossi, originaria de Lugano (Suiza).

Sus propios orígenes le facilitaron esa visión multidimensional de la vida. Hijo de un español nacido en la Habana y de una española nacida en Argelia, que no habló el castellano hasta los 19 años. Abuelos que procedían de Filipinas, Italia, Suiza y España. Todo ello le puso el mundo al alcance de la mano.

Sus primeros recuerdos son de Tánger, hacia 1920, con sus padres y dos hermanos: Carlos (nacido en 1920) y Carmen (1923). Al principio vivía con ellos su abuela Amalia, pero acabó yéndose con su hija a principios de los años veinte.

En su discurso de recepción pública a la Real Academia española explica así aquellos años vividos en Tánger:

La infancia es muy complicada, yo todavía no me he aclarado sobre mi propia infancia.

Curiosamente, la primera frontera que recuerdo surgió allí donde no parecía tener razón de ser. Aquel Tánger de los años veinte, donde transcurrió mi infancia, era ciudad internacional, en la que convivían en igualdad todos los países. Los chicos llegábamos al colegio con distintas lenguas maternas, comprábamos golosinas con monedas diferentes, celebrábamos varias fiestas nacionales e incluso nuestro descanso semanal se repartía entre los días sagrados de tres religiones. Ahora bien, en medio de aquella cosmópolis se alzaba una isla rodeada de muro y puertas: el recinto donde los moros del campo vendían hortalizas y otros productos frescos, bajo cañizos con ramajes frecuentemente mojados para resguardarse del sol. Se vendía y gritaba en árabe y sólo se admitía moneda hassani del Imperio marroquí. Mi madre la obtenía, antes de entrar en el zoco, de los cambistas judíos sentados a la puerta, cada uno detrás de su cajón-mostrador, con una pizarra anunciando las cotizaciones del día. Así, en el corazón de la ciudad moderna e internacional se pasaba de pronto a casi la Edad Media y a lo que luego aprendí a llamar Tercer Mundo. Entonces claro está, yo no era consciente de ello, pero atravesar la puerta me impresionaba siempre y aún recuerdo el rostro de un viejo cambista, de barba blanca y cubierto con un viejo sombrero, instalado a la puerta como guardián de aquel mundo antiguo.<sup>1261</sup>

Respecto a su educación los recuerdos de los padres franciscanos en Tánger son plenamente positivos. Fue siempre buen alumno, estudioso y dócil, y no tuvo problemas. De aquellos años recuerda:

En mi casa, y procedente de la escuela primaria de mi madre, cuya lengua materna fue el francés, existió mucho tiempo un librito cuyo título ilustra mis presentes razonamientos. Era "Savoir faire, savoir vivre," "Saber hacer, saber vivir", y ofrecía una iniciación al conocimiento de las cosas y de los comportamientos. Me parece que ambos enfoques corresponden bien a un aprendizaje que no decuide las dos facetas básicas de nuestra existencia. Saber hacer, ciertamente: para eso tenemos la técnica, actividad fundamental del "homo faber". Pero si eso no nos sirve para saber vivir o nos lo dificulta, si no nos conduce al "homo ludens", el hombre que juega (porque la vida es juego, mucho más que sueño, con perdón del poeta), entonces es obligado preguntarnos qué sentido tiene tanto hacer.<sup>1262</sup>

En 1926 se fue a Cihuela con unos tíos suyos. Por parte de padre, concita verdadero

<sup>1261</sup> J.L. Sampedro, **Desde la frontera**, Discurso RAE, Madrid, 1991, pág. 10

<sup>1262</sup> J.L. Sampedro, **Aprendizajes de un metaeconomista**, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987, pág. 123

interés su tía Ana M<sup>a</sup> Sampedro, casada con Mariano Bayo, médico de Cihuela (Soria): *Viví con ellos en el pueblecito en 1925/26 y luego, fallecido mi tío, en Zaragoza, con mi tía y su madre, mi abuela Amalia, durante un año más. Fue una ruptura tremenda, y gravemente en mi vida, respecto de la que llevaba en Tánger, con mis padres y hermanos, que reanudé a partir de 1928. La pareja de tía y abuela volvió a pesar en mi vida ya en los años cincuenta y sesenta, cuando vinieron a vivir en Madrid, prácticamente a mis expensas.*<sup>1263</sup> Cihuela es provincia de Soria, en el límite con Zaragoza, en la comarca denominada Las Vicarías, que forma parte de la Tierra de la Recompensa, llamada así por haber sido la que entregó Enrique II de Castilla, el de las Mercedes, a Beltrán Du Guesclin.

En la contestación al discurso de J.L. Sampedro de entrada en la Academia, Don Gregorio Salvador dice: *Eso era viajar desde el cosmopolitismo de Tánger a la Edad Media castellana: un pueblo pequeño, frío, perdido, donde acababan de instalar la luz eléctrica, pero sólo la encendían un rato cada noche. Recuerda la copla con que se definían los de Cihuela:*

"No somos aragoneses  
ni tampoco castellanos;  
somos de Las Vicarías  
y nos llamamos rayanos".

Otra frontera, por consiguiente, en las tierras interiores de la Península.<sup>1264</sup>

J. L. Sampedro pasó un año en Cihuela; de ese tiempo dice:

El año que pasé en Cihuela fue una revolución a mis ocho años. Y el año siguiente en un Colegio de Zaragoza, convencido de querer ser jesuita fue otra revolución, antes del retorno a Tánger."

Yo he interpretado que mi estancia en Cihuela, mi pueblo, durante ese año intermedio, que mis padres hicieron, sacrificándose, porque claro... y con la intención de que yo llegara a lo más alto porque mi tío no tenía hijos, porque mi tío tenía dinero, porque me iban a educar en los Jesuitas en Zaragoza que era un colegio espléndido en vez de educarme en un colegio modesto en Tánger, etc.. Todo eso que para ellos fue un sacrificio para mí yo creo interpretarlo como una especie de abandono, erróneamente, porque además, con mis tíos en el pueblo, en Cihuela, pues vivía mi abuela la madre de mi padre, y mi abuela era una mujer tremendamente dominante que me amargó un poco la vida de mi infancia. De modo que para mí fue un año penoso y para mis padres también y para mí la prueba es que en aquel tiempo yo que estuve un año en los Jesuitas de Zaragoza quise ser jesuita, como si fuese un refugio, una escapatoria de lo que tenía, o como si buscara una especie de padre en Dios en vista de que mis padres me habían abandonado. Eso es clave. Para mí aquella agresión contra la sociedad se produjo al replegarme hacia el interior y buscar ese refugio espiritual, la religiosidad, la orden y tal...<sup>1265</sup>

Su afición por la música fue temprana. En su casa, su padre tocaba la bandurria y su abuela el piano. Desde niño la música se convirtió en un enriquecimiento temprano y valioso.

Por parte de su madre, ésta tenía varios hermanos con familia. Lo más importante para él fueron dos veranos que pasaron con ellos en la playa mágica de Marruecos, entonces llamada Cabo de Agua, prácticamente salvaje, con una muy pequeña comunidad europea:

Mi tía Rosa, hermana de mi madre (fueron las dos únicas hembras) fue soltera hasta realizar una tardía boda que disfrutó pocos años. Era hermosa y buenísima: yo tuve adoración por ella. Hay algo de ella en las mujeres buenas (tante Hélène, tía Magda)

Una prima lejana de mi madre dio lugar a un verano mío (1934) en una playa cercana a Aïn-Temouchent. Hay mucho de esa playa en la de Octubre, Octubre. En Cabo de Agua (1931) viví un primer

<sup>1263</sup> Declaraciones de J.L. Sampedro a la autora del presente trabajo, 2 de Junio de 1991

<sup>1264</sup> G. Salvador, **op. cit.**, 1991, pág. 42

<sup>1265</sup> Declaraciones de J. L. Sampedro a la autora del presente trabajo, Madrid, el 2 de Junio de 1991.

amor sin palabras. En Aïn-Temouchent (la playa se llamaba OuedHallouf) la primera novia "formal".<sup>1266</sup>

En Junio de 1930 un nuevo cambio de residencia familiar le lleva a Aranjuez. Tenía entonces trece años:

El Real Sitio fue decisivo para orientar mi vida y por eso ha permanecido siempre en mi corazón, a pesar de alejamientos geográficos. Allí, a mis catorce años, empecé a sentir doblemente la magia de lo fronterizo, porque en Aranjuez existe una frontera temporal, entre el siglo XVIII de los palacios y el siglo XX de la villa, a la vez que otra frontera espacial separando el mundo mítico del cotidiano...La última de mis viviendas en Aranjuez tenía ventanas al Jardín del Príncipe, del que sólo me separaba la arbolada calle de la Reina, y de noche, en el verano, me gustaba acercarme a la alta verja y permanecer largo rato con la cara entre dos barrotes que mis manos aferraban...A veces la claridad lunar encendía aquel mundo de tal manera, haciéndolo a la vez cristalino y fantasmal, que cuando regresaba a mi casa me llevaba a mis sueños un tesoro de fantasías. Fue en mis últimos tiempos de Aranjuez cuando ya empecé a imaginarme escritor, sin duda al impulso de tales vivencias y, para acabar expresando lo que aquella doble frontera significó para mí, me limitaré a decir que ya hacia 1950 empecé a situar en el Real Sitio una novela, aunque sólo hace un año he podido decidirme, venciendo mi respeto por aquel lugar mágico, a trabajar definitivamente en ella.<sup>1267</sup>

Aranjuez está presente en **El río que nos lleva** y **Octubre, Octubre**. Aranjuez se convierte en espacio determinante de estas dos novelas, pero será en la última, **Real Sitio**, donde Aranjuez se convertirá en el espacio nuclear y totalizador.

Desde de setiembre del 33 vivió a caballo entre Aranjuez y Madrid, donde estudiaba. Aranjuez fue muy importante para envolver su adolescencia. A los dieciseis años, 1933, entra en Madrid en la Academia Oficial de aduanas, donde estudia durante dos años, hasta que ingresa en el Cuerpo pericial y es destinado a Santander.

Sobre los acontecimientos que determinaron su carrera de escritor J. L. Sampedro comenta:

Antes de 1935 sentía ya una tendencia a escribir, favorecida por una amistad con un compañero en la Academia de Aduanas (Felipe Gil) mayor que yo y mucho más conocedor de obras literarias, a quien debo también mi iniciación en el cine, como a José Romero -otro compañero- debo aperturas nuevas a la música, aunque ésta ya se cultivaba en mi casa y yo había recibido incluso algunas clases de violín.

En 1935 fue un detonador eficazísimo el encuentro en Santander con la "Antología de la Poesía española Contemporánea" de Gerardo Diego. Por ella descubrí la nueva poesía, escamoteada en mis colegios. Me puse en el acto a escribir poemitas. Un nuevo círculo de amigos en Santander fue muy propicio a esa eclosión.

Animado por su amigo Germán San Ginés, muerto poco después en la guerra, comienza entonces a escribir sus primeros poemas e inicia la redacción de una especie de cuentos "Yo los llamaba palotes, como los niños, que al principio también escriben palotes. Desde luego, yo era consciente de que aquello eran sólo palotes, imitaba a todo el mundo." Pero, además, ensaya otros géneros en la "revista" personal UNO, donde utiliza los seudónimos de Martín Adarga, que escribía con vigor, con violencia, con un estilo épico, y el de Adolfo Espejo que era todo lo contrario. En esta revista, diseñada y dibujada artesanalmente y escrita con pulcra caligrafía por Sampedro, hay un ensayo que se titula "Miguel de Montaigne peint par lui même". Una vez había leído algunos ensayos de Montaigne en la biblioteca Menéndez y Pelayo, de Santander, y me había quedado deslumbrado.<sup>1268</sup>

En UNO publica algunos poemas y una obra de teatro titulada **El que no tiene nombre es el más fuerte**, que imitaba el estilo de **El emperador Jones**, de Eugene O'Neil.

También promovió la "Revista de Estudios Islámicos", aunque en esta ocasión sólo la portada estaba confeccionada de una forma manual; los textos estaban escritos a máquina.

---

<sup>1266</sup> Ibidem

<sup>1267</sup> J.L. Sampedro, **op. cit.**, 1991, pág. 12

<sup>1268</sup> Declaraciones de J. L. Sampedro a la autora del presente trabajo, Madrid, 2 de Junio de 1991.

## Aquel año en Santander:

En julio de 1935 empecé mi vida independiente, como funcionario de Aduanas en Santander. Descubrí la nueva poesía y amigos estimulantes. También conocí a Estanislao de Abarca, hombre extraordinario, con quien accedí a la música privada en un ambiente dignamente burgués. Acabaría siendo mi padrino de boda en 1944 y falleció poco después. El año 1935-1936 fue muy importante.<sup>1269</sup>

## En relación con la guerra civil española, escribe:

De 1936 a VIII-1937 viví la guerra, movilizado en infantería, en distintos frentes de la provincia de Santander y de Vizcaya y luego en los frentes de la ofensiva final estuve movilizado en la otra banda, en la Intendencia de Montaña, primero en Melilla y luego en los frentes de la ofensiva final de Cataluña y Guadalajara. Aparte de las experiencias de la guerra fué un vivir muy campesino y el descubrimiento de mi Cataluña natal.

Viví como pude, primero, y ya orientado después. Hasta la guerra civil no fuí más que un estudiante. En la guerra fuí primero de "derechas" por la simple razón de que me sorprendió en Santander (zona republicana) y allí sabía de asesinatos políticos y barbaridades, mientras oía las radios "nacionalistas" que ocultaban los suyos. Cuando vi que ellos también asesinaban (y mucho menos comprensiblemente y más fría y cruelmente) empecé a comprender, como dije, que los "míos" habíamos perdido.<sup>1270</sup>

Mientras tanto, Sampedro alimenta su vocación literaria con lecturas diversas. La poesía de Rilke, concretamente *En el salón* del libro **Nuevos Poemas**, adquiere en él carácter iniciático:

Florecer desean ellas,/ y florecer es mostrar su propia hermosura. Madurar queremos nosotros,/ y eso es ser algo oscuro y esforzarse sin tregua./

"En aquella época", recuerda el autor, "pensaba que me bastaba con la emoción de ser un buen escritor de segunda fila".

Durante los descansos en el frente, se aplica también en la recopilación de palabras que luego poblarían su escritura:

Llevaba siempre un diccionario y un cuadernito, donde apuntaba las palabras que me llamaban más la atención: las eufónicas y las que me parecían más sugerentes. De aquellos tiempos conservo también una cajita de cigarrillos de latón, que empleaba para guardar agujas, hilo, aspirinas, y desde entonces siempre viajo con ella.<sup>1271</sup>

El tema de la guerra aparece en algunas de sus obras. Shannon en **El río que nos lleva** es un inglés que vino a España en la guerra civil, Don Pablo en **Octubre, Octubre** recuerda que la guerra civil le pilló en Santander, Salvatore en **La sonrisa etrusca** cuenta a su nieto sus "batallas" cuando era partisano. En **La vieja sirena** Ahram y los egipcios luchan contra los de Palmira... Es evidente que el tema de la guerra es una constante. Tiene una indudable relación, con el sustrato biográfico:

La verdad es que no me había dado yo cuenta de la insistencia en el tema. Quizás se deba a que he vivido dos grandes guerras (la española fue más grave aún para nosotros) e incluso en mi infancia los ecos de la 1914-1918 en el cine y en la novela. Viví la nuestra desgarradamente, separado de la familia a los diecinueve años, y lanzado desde una zona a otra. Eso supuso verla como capaz de zarandear las vidas, y quizás por eso la haya aprovechado para modelar algunas de mis novelas.<sup>1272</sup>

---

<sup>1269</sup> Ibidem

<sup>1270</sup> Ibidem

<sup>1271</sup> Ibidem

<sup>1272</sup> Ibidem

Gregorio Salvador nos da nuevos datos de estos años y los siguientes:

Al comenzar la guerra civil es movilizado y va al frente. Lucha primero en un bando y luego en otro, la mitad del tiempo en cada uno y en ambos con la misma graduación: cabo interino. Una vez finalizada la guerra, Sampedro se reincorpora a sus funciones en Aduanas y acaba siendo desmovilizado. Continúa escribiendo poesía, pero sobre todo, inicia la redacción de su primera novela, *La estatua de Adolfo Espejo* (1939), un reflejo de su propia biografía.

En 1940 retorna a Madrid, con destino en la Dirección General de Aduanas. Se crea la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas y se matricula en ella. Sus preferencias universitarias lo hubieran encaminado a la Facultad de Filosofía y Letras, porque su vocación era la literatura, desde siempre, pero en la nueva Facultad se daban las clases por la tarde, lo que las hacía compatibles con el trabajo, y además, algo tenían que ver estos estudios con la profesión. Pertenece a la primera promoción de economistas españoles. Es un universitario tardío, por los propios avatares de su vida y de nuestra historia, que se licencia a los treinta años.<sup>1273</sup>

Ya en Madrid, durante la postguerra, José Luis Sampedro vive momentos difíciles. Al morir sus padres, y siendo el mayor de tres hermanos, se hace cargo del sostenimiento económico de la familia y pasa una situación de penuria económica que intenta mitigar dando clases en academias particulares, haciendo algunas traducciones, o escribiendo un libro mal pagado sobre problemas de aritmética y geometría para uso de opositores a la Administración.

De aquel tiempo dice:

Los años cuarenta: Darse cuenta muy pronto de que no habían ganado los "míos" sino que en realidad habíamos perdido. Años muy duros económicamente: es decir experiencias que conducen o al resentimiento o a la mayor comprensión.

Desde 1940 vivo en Madrid, con sólo dos largas ausencias en Inglaterra. Destinado en el Ministerio de Hacienda estudié Económicas oficial por las tardes (1944-1947). Al terminar enseñé como Encargado de Curso (Antes había dado clases privadas para preparar a opositores) y así empezó una carrera docente.

En 1944 me casé con Isabel Pellicer Iturrioz (nacida en 1917). Los años cuarenta fueron realmente duros, con escasos medios y mucho trabajo. Mi mujer trabajó también hasta nacer nuestra hija en 1946. Mi hija Isabel estudió primero en el liceo francés de Madrid (1949-55), después en el colegio "Estudio" (1956-62) y después Económicas en la Complutense. Hizo los cursos de doctorado y marchó a Inglaterra, pero no terminó la tesis pues en 1969 se casó con Juan Antonio Yañez-Barnuevo. Vivieron en Nueva York, Cambridge y Estrasburgo. En 1982 vinieron a vivir a Madrid con su hijo Miguel (nacido en 1980). En Junio de 1991 se fueron de nuevo a vivir a Nueva York. Enviudé en 1986 y me mudé de casa en 1988. He sido bastante nómada: desde 1944 he vivido en Madrid en siete casas, incluida la actual.

En los cincuenta, ya con familia propia y el principio de una carrera, empezaron mis experiencias de la docencia que siempre me gustó (ya en los cuarenta daba clases en una academia preparatoria) y de los viajes y los organismos internacionales, congresos, etc. Todo eso es aprendizaje. Pero, en realidad, yo pienso que antes de mis treinta años (1947) lo esencial de mi personalidad ya era irreversible. Lo demás es adorno (o estropicio) y pulimento o error.

Mi literatura está ligada a la economía. Hacer economía y literatura supone colocarse en dos puntos de vista distintos, pero para contemplar un mismo objeto, la vida humana.<sup>1274</sup>

Finaliza la redacción de su segunda novela, **La sombra de los días** (1945), y decide presentarla al "Premio Internacional de Primera Novela", que publica la editorial de José Janés. Sin embargo aunque obtiene un Accesit y, posteriormente, un contrato para su edición, la novela no llega a publicarse por la muerte del editor.

Entre 1950 y 1955 es profesor Adjunto, por oposición, de "Estructuras e Instituciones Económicas" de la Universidad de Madrid. Al mismo tiempo realiza funciones de asesor

<sup>1273</sup> G. Salvador, *op. cit.*, 1991, pág. 43

<sup>1274</sup> Declaraciones de J. L. Sampedro a la autora del presente trabajo, 1991

económico junto al Ministro de Comercio y forma parte de una misión a los Estados Unidos en 1954:

De la experiencia de haber asistido a una reunión de economistas, mientras trabajaba para el ministerio de Comercio, escribe su tercera novela, **Congreso en Estocolmo** que publica en 1952 Manuel Aguilar. Fue escrita durante un verano. "Muchas de esas cuartillas las escribí en una vieja máquina portátil, una Hermes, sentado en el tren que me llevaba a Cercedilla, donde iba a veranear."<sup>1275</sup>

En 1955 vuelve al teatro con su obra **Un sitio para vivir**, que se estrena en teatro de cámara como **La paloma de cartón**. Sampedro tiene escritas otras obras para el teatro, algunas de ellas inéditas, como **El Nudo**, un drama que todavía no se ha atrevido a publicar:

me gusta la historia, pero no como está hecha. La quiero arreglar, aunque lo voy postergando, y no sé.<sup>1276</sup>

Sin embargo sí se representó una revista titulada **Cuatro mujeres y un día**, que José Luis Sampedro escribió con Leandro Navarro, con música del maestro Manuel Parada, y que fue interpretada en sus papeles principales por Lina Canalejas y Tony Leblanc:

La firmé con un seudónimo, José Luis Pandó. Aprendí mucho de aquella experiencia, había un ambiente pintoresco y divertido.

En 1955, gana por oposición la primera Cátedra de Estructura e Instituciones Económicas de la entonces Universidad Central. Incorporado a la secretaría Técnica del Ministerio de Hacienda, participó de modo muy activo en el famoso y eficaz Plan de estabilización de 1959:

Para mí la economía no es una técnica ni una cuestión matemática. La economía es una ciencia social que se ocupa de comportamientos humanos. Y las novelas tratan también de los comportamientos humanos.<sup>1277</sup>

Después de nueve años de trabajo publicó **El río que nos lleva** (1961), una obra que trata sobre la dignidad del hombre, una de sus obsesiones como novelista:

No podemos controlar lo que la vida nos regala: un amor, una prebenda; o con lo que nos abruma: la muerte de un ser querido, una pérdida. Para mí, la dignidad consiste en dar sentido humano a eso que en sí mismo no lo tiene. Aceptar con dignidad tanto la desgracia como la suerte y darse cuenta de que esa dignidad humana está en todos, aunque algunos la degraden con su conducta, mientras que otros la ensalzan y la confirman. Y eso me induce a pensar que puede ser indigno un emperador y digno un asesino. Es decir, las conductas no son calificables por el hecho en sí mismo, sino por la forma en que se cometen y por la persona que las hace. La censura estuvo a punto de retirar la edición de **El río que nos lleva**, porque se incluía en la novela un sermón, tachado entonces de heterodoxo y blasfemo.<sup>1278</sup>

Desde que, por primera vez, en 1930, José Luis Sampedro vio en Aranjuez a los gancheros del río Tajo, pensó en escribir una novela donde se narrasen las experiencias de esos esforzados hombres y mujeres, que se dedicaban a vigilar los troncos de madera que bajaban por los ríos desde el bosque hasta los aserraderos.

En la novela, además, se ponía en evidencia la pobreza de unos pueblos y la opresión

---

<sup>1275</sup> Ibidem

<sup>1276</sup> Ibidem

<sup>1277</sup> Ibidem

<sup>1278</sup> Ibidem



de los caciques. *Yo era consciente de que podía tener problemas con la censura, y por eso los dos pueblos donde suceden esos hechos eran imaginarios, no aparecen en el mapa.*

En 1965, al ser expulsados de la Universidad por el gobierno los Catedráticos Aranguren y Tierno, se une a ellos y a otros profesores para crear el "Centro de Estudios e investigaciones,S.A.", del que es cofundador y codirector (con los catedráticos Maravall y Truyol). El centro acabará siendo cerrado tres años después.

Sobre el magisterio de J.L. Sampedro, R. Martínez Cortiña destaca:

En todas las interpretaciones del profesor Sampedro late su fe en el ser humano. Su enfrentamiento permanente con los privilegios, los intereses creados, el "orden natural" (que para él no es tan "natural"), la "mano invisible" (que es bien visible), la explotación, la marginación y, en definitiva, el subdesarrollo, no hace más que recoger esa idea profunda de que son "los hombres, en su vida social, los que estructuran sus colectividades

Ese magisterio de carácter humano lo logró siempre José Luis Sampedro en su continuo aprendizaje de lo que enseña la propia realidad. Ha sido siempre un observador, un curioso de los cambios de la sociedad, y muchas de sus interpretaciones no son más que el resultado del análisis científico, interpretativo, de lo que pasa en la vida real.<sup>1279</sup>

En 1968 es designado "Ann Howard Shaw Lecturer" en la Universidad norteamericana "Bryn Mawr College" para dar un curso de conferencias. Aprovecha el viaje para dar otras en la Universidad de Río Piedras (Puerto Rico). Entonces tiene lugar un suceso que Sampedro recordará ya toda su vida.

El cuatro de abril, un día después de que mataran al líder de los derechos raciales, Martin Luther King, Sampedro viaja hacia Filadelfia en un autobús repleto de negros.

Yo era el único blanco y los demás pasajeros me dirigían inexplicables miradas de hostilidad. No sabía que la víspera habían asesinado a Luther King. Creí que me podían pegar, o algo peor. Sentí verdadero miedo.

Pero cuando el conductor -un puertorriqueño- me pidió el billete, se dieron cuenta que no era americano sino español. Comenzaron a hablar y se resolvió la situación. "Este hecho desencadenó algo que hizo que yo comprendiera que no valían la pena una serie de cosas que estaba haciendo entonces, y que sí valían otra serie de cosas que no hacía. En este sentido siempre digo que "nací" ese día."<sup>1280</sup>

Desalentado por la situación universitaria española, de 1969 al 1971 enseña en las Universidades inglesas de Salford y Liverpool.

Al preguntarle si se siente un economista escritor o a la inversa, responde:

Categorícamente, un escritor desde los dieciocho años que, por razones utilitarias, se hizo funcionario de Hacienda y economista después. Y, de mi profesión de economista me ha gustado y enriquecido más la docencia universitaria que la economía misma. Por orden de preferencia me siento 1, escritor, 2, profesor y 3, economista.

Durante su estancia en Inglaterra, se publica su tercera novela, **El caballo desnudo** (1970): La escribí muy rápido, fue el fruto de la reacción que me produjo la boda de mi hija y la crisis que supuso que se separase de mí.

Regresa a España, pero no a la Universidad de Madrid, donde pide excedencia. Entre 1971-1972 dicta un curso de "Problemas de Estructura Económica" en la Universidad Autónoma de Barcelona. Regresa al Ministerio de Hacienda, como Asesor Económico de la Dirección General de Aduanas, al tiempo que dicta diversos cursos en la Escuela Diplomática, el "Bryn Mawr Hispanic Center" y el Instituto de Estudios Fiscales.

---

<sup>1279</sup> R. Matinez Cortiña, **Homenaje Profesor Sampedro**, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987, pág. 101

<sup>1280</sup> Declaraciones de J. L. Sampedro a la autora del presente trabajo, Madrid, 2 de Junio de 1991

En 1976 vuelve al Banco Exterior de España como Economista Asesor y después como Vicepresidente de la Fundación Banco Exterior, hasta que dimite voluntariamente.

En 1977 es nombrado Senador Real. Ese mismo año cumplía los 60 años de edad.

Desde los 18 ó 20 años -comenta José Luis con chanza-, he dicho que con llegar a los 60 me conformaba. Y bueno, nadie me ha llamado hasta ahora para que dimita. De momento sigo viendo la función.

En 1980 nace su nieto, Miguel, fuente de inspiración años más tarde para eleborar su novela **La sonrisa etrusca**, con quien mantiene una relación de cariño y ternura muy especial.

Tras 19 años de trabajo entregó para su publicación en 1981 **Octubre, Octubre**.

En 1984 retorna a la Dirección General de Aduanas, donde se jubila un año más tarde, a la par que lo hace en la Universidad Complutense como catedrático universitario.

En 1985, Sampedro publica **La sonrisa etrusca**, que dedica a su hija y a su nieto:

Mi teoría de la novela es muy sencilla. Para mí la novela es un relato, es un mundo, y uno le cuenta al lector cual es su mundo, cuál es su historia. Pero no profeso una teoría de la novela. Mi problema es que una novela cumple su misión si "tira" del lector. Ése es el test básico. Una novela que cueste trabajo leérsela, que abura, está mal como novela, aunque sea una obra estupenda. Cada vez que alguien me dice: "yo me la he leído con facilidad" me pongo muy contento.

En 1986 fallece su esposa, Isabel, con la que ha compartido su vida más de cuarenta años.

Aunque continúa dictando conferencias sobre temas económicos, su actividad principal se decanta hacia la literatura. Pero en todo caso reconoce la deuda que tiene adquirida con su "otra" profesión:

Debo a la economía el haber cultivado muchas cosas; por ejemplo -utilizo las tablas de interdependencias de Leontief, de doble entrada, donde cada columna es un personaje y cada fila son las características de ese personaje. Y luego, hasta la propia visión del mundo, porque me he dedicado a estudiar, en la economía, la estructura mundial, y eso te lleva a considerar la distancia que existe entre los países ricos y los del Tercer Mundo, la pobreza mundial. Y eso, le ayuda a uno a ser más tolerante, más fronterizo.

En 1991, el día de su cumpleaños, José Luis Sampedro entregó para su publicación, después de cinco años de trabajo, una extensa novela, **La vieja sirena**, segunda obra -tras la publicación de **Octubre, Octubre** - de la trilogía titulada "Los círculos del tiempo", que se complementaría, tres años más tarde, con la edición de su novela **Real Sitio**.

José Luis Sampedro, el 2 de Junio de 1991, ingresó públicamente en la Real Academia Española. Al preguntarle qué ha significado su elección responde:

Nunca me he "movido" para ser Académico, pero me alegro de serlo. No tanto porque significa un reconocimiento "oficial" de mi verdadero oficio, sino por la oportunidad de tratar con frecuencia a algunas personas sinceramente admiradas.

Como he sido elegido a título de "novelista", tiene para mí la compensación de no haber sido académico (de Ciencias Morales y Políticas) en 1969, cuando me lo ofrecieron y me negué, por entender que, de aceptar, mi primer deber hubiera sido proponer un informe acerca de la inmoralidad de la política entonces practicada en España.

La elección significa una consagración oficial. Hay quien ve La Academia con desdén o algo así, yo no, sinceramente yo creo que La Academia tendrá sus defectos como todo pero ojalá la justicia, la sanidad, la educación y los transportes de este país y por no mencionar otras cosas funcionaran como La Academia, de verdad, porque vamos, ahí, hay unas personas que trabajan, que lo hacen todos los días, que con muy pocos medios hacen cosas y yo he tenido siempre una alta estimación por La Academia.

Ahora bien, yo si no hubiera sido académico me hubiera quedado tan tranquilo, es decir, no ha sido nunca un objetivo de mi vida, no me he movido nunca para conseguirlo, un poco accidentalmente fui presentado, elegido, etc... yo conocía a Gregorio Salvador que fue quien me presentó porque estábamos los dos de asesores de la fundación March y un día pues, simpatizamos y un día a la salida de una sesión de trabajo me dijo: Oye, a tí te gustaría ser académico. Yo le dije: pues sí, por supuesto, pero no le dije preséntame, quiero presentarme. De modo que no ha sido una meta especial de mi vida, ahora claro me alegro de haberla conseguido, además porque hay un matiz, hay un matiz y es que en el año 69 a mí se me propuso ser académico de Ciencias Morales y Políticas y no quise. Para mí es muy bonito haber sido académico ahora como escritor, que ha sido para mí más importante siempre. Yo con la economía me he ganado la vida, como escritor he vivido y lo único es que lo que sí ha sido para mí vivir y no sólo ganarme la vida, ha sido no la economía sino la docencia. A mí, el dar clase, ha significado para mí y la economía ha significado el trabajo, sino hubiera dado clase de economía y hubiera tenido que dar clase de física, la docencia hubiera sido igual de importante para mí.

Al hablar de la importancia que tienen los honores responde:

Ninguna como tales. Lo que a veces interesa de ellos es ciertas oportunidades que llevan unidas, como la del trato con algunos académicos en el caso anterior.<sup>1281</sup>

Entre 1992 y 1993 aparecieron dos volúmenes de cuentos, en los que se agrupan la mayoría de los relatos que ha publicado durante su vida y algunos que pertenecían inéditos: **Mar al fondo** y **Mientras la tierra gira**. En 1994 se publican sus primeras novelas **La estatua de Adolfo Espejo** y **La sombra de los días**.

En la actualidad tiene tres novelas empezadas:

**Mah**, de la que tengo bastante documentación recopilada. **La archiduquesa**, carpetas y libros de documentación y muchos folios escritos, y **Margwitta** un nombre lituano, que me he inventado yo, y de la que tengo ya bastantes folios escritos.

Al preguntarle de qué forma define lo que no ha sido, responde con descreimiento:

-¿Qué es lo que no he sido?, pues muchas cosas, pero no he ambicionado ser otra cosa. Escribir, sí. Lo he deseado, he querido hacerlo, pero ser otra cosa no, no me veo en ninguna otra carrera.<sup>1282</sup>

### VIII.1.1. Por qué escribo

a. Comentarios del autor sobre la larga historia de *Octubre*, *Octubre* aparecidos en distintas publicaciones, artículos de revistas, diarios y libros.

*¿Cuál fue el punto de partida de Octubre, Octubre?*

En cuanto terminé **El río que nos lleva**, que fue una novela que hasta entonces me había llevado más tiempo, nueve años, quise hacer una novela muy sencilla. Una novela muy sencilla era una historia de amor entre una pareja que luego se transforman en Luis y Ágata, y esa historia de amor tenía que estar enormemente concentrada, enormemente simplificada, poner los menos elementos complementarios posibles. Yo me la imaginaba como una pareja en un lecho renacentista, en un cama renacentista, con columnas, dosel, como si se cerraran las cortinas entorno a ellos y no haber más mundo que el suyo, el mundo de los dos y el amor de los dos, y eso fue mi proyecto de partida. Entonces empecé a trabajar sobre eso porque yo quería hacer una novela muy sencilla, fíjate la ironía de las cosas. La novela sencilla se

---

<sup>1281</sup> Ibidem

<sup>1282</sup> Ibidem

convirtió en Octubre, Octubre. ¿Por qué? Pues porque conseguí escribir algunas páginas de cierta intensidad, pero me di cuenta de que yo no era capaz de mantener la intensidad amorosa a lo largo de doscientas páginas por lo menos y entonces fue cuando fui añadiendo poco a poco otros elementos. Y eso se refleja en lo que va diciendo Miguel de las sucesivas novelas que escribe, de las cuatro novelas que escribe, porque primero eran ellos dos solos, por decirlo así, después era no me acuerdo ahora si era así, primero metí política, porque claro en aquellos años, como sé por esta tabla que tú has hecho, yo estaba muy afectado por la política en la universidad, los problemas con los alumnos, la policía, etc... Y entonces, de ahí escribí el libro. Quise rodearle de una circunstancias que era la política y el pueblo. Entonces en esa cama, alrededor de esa cama nupcial, imaginaria, empieza a aparecer "Cuartel de palacio" y empiezan a aparecer algunos datos de política que se reflejan por ejemplo en aquella clase que dan a los chicos y que sirve para comunicaciones políticas y tal o a la academia aquella hasta que llegó un día la policía y tal. O luego también por ejemplo la escena de la manifestación en la plaza de Atocha donde un helicòptero que la persigue y tal o la bofetada que le da a un guardia, a Luis y tal. Todo eso es residuo de aquel intento de hacer una cosa con él. Pero lo mismo que por un lado me había dado cuenta de que no tenía capacidad ni fuerza para sostener la tensión amorosa y erótica de dos personajes, en cambio al añadirle la política me pareció degradarlo mucho porque la verdad es que la política no me inspiraba, no me llenaba, no me interesaba y entonces eso se diluyó mucho; lo que sí quedó fue "Cuartel de palacio" con un pueblo. Pero entonces los problemas psicológicos de Luis me plantearon dificultades, de asimilación, de comprensión y lo que ocurrió fue que entonces fue cuando introduje el factor de la reencarnación y la reencarnación aparece como una posibilidad para Luis de esperar, de tener obligación. Luego ya, ya muy avanzada la novela, cuando llevaba ya quince años con ella o cosa así, entonces me di cuenta de que había cosas que se debían contar en primera persona mejor que desde fuera y eso fue lo que acabó dando origen al personaje de Miguel porque además, sin Miguel, la novela era muy carnal, por decirlo de alguna manera, estaba muy concentrada en el mundo material, en el mundo erótico, etc... Y ya concebida como una novela mundo, como una especie de ilusión del mundo pues entonces le añadí la dimensión digamos espiritual que para entendernos es Miguel y Miguel lo conté en primera persona porque me parecía que daba más vigor a lo que yo quería. Esto en cuanto a la primera pregunta de modo que ahí están las circunstancias personales. Las otras obras jugaron poco papel en **Octubre, Octubre**, es decir, cambio bastante de escenario de una novela a otra. Pero en cambio lo que hay en ellas son temas recurrentes, es decir, por ejemplo: los problemas de Luis podrían verse como una prolongación de los problemas de Miguel Espejo por otro motivo, porque Miguel Espejo lo que hace es contrastar su vejez, o lo que a él le parece vejez, con la juventud de Karín, lo que pasa es que tiene una situación medio adolescente, no más de inmadurez, que en cierto sentido produce los mismos efectos que la vejez, es inmadura sobre su sexualidad, lo que sea. Pero en realidad no hay mucha relación. Hay una conexión que en las escenas de la parte de abajo de la casa de Teresa y de Mateo, una noche de navidad, bailan tangos con doña Flora y tal, aparece aquí un personaje que se dice Shannon de los gancheros pero eso fue puro juego.

*¿De qué manera se operó la transformación literaria y vital de J.L.S. que culmina en **Octubre Octubre**?*

Eso es mucho más difícil de explicar porque yo creo, hombre, a lo largo del diccionario cada año pues uno va leyendo, progresando, va mejorando, va viendo las cosas, en fin, va viviendo. Quizá lo que hace esta novela más que las otras es que claro el tema, se hacía cada vez más profundo, más complejo y hasta decían muchas cosas y muchos factores y eso exigía un esfuerzo en cuanto a los medios literarios. Yo más que transformación literaria

ahí le di una transformación vital. Yo no tengo inconveniente en decir una cosa que estoy convencido de que es así. Yo tardé mucho tiempo en escribir esta novela, en parte porque trabajaba en otras cosas, tenía poco tiempo, etc... Pero en parte también porque lo que yo empezaba a concebir era algo para lo que yo no tenía experiencia vital suficiente para decir, es decir, yo estaba inmaduro respecto de mi proyecto y lo que he dicho antes que no me sentía con fuerza para mantener la intensidad amorosa de dos personajes al principio de la novela pues es otra forma de decir lo mismo, porque al final en el resultado me parece de que hay mucha intensidad amorosa entre los dos personajes, pero al principio yo no pensé, de modo que ahí lo que pasés, que creció vitalmente más que transformarse literariamente. Mis ideas literarias no han cambiado mucho.

*¿Qué tiempo le llevó escribir **Octubre Octubre** y cuáles son las características del manuscrito?*

Me llevó diecinueve años. Esta novela está construida no linealmente, como construí por ejemplo **La sonrisa etrusca** o como construí los mismos gancheros que son una cosa itinerante, sino que tenía ideas respecto a distintos pasajes, aparecían otros temas, como has visto, primero el tema del pueblo alrededor, el tema de la política, el tema de la reencarnación, el tema de Miguel, todo eso va apareciendo, de modo que todo eso se va haciendo por fragmentos y de esta manera desarrollo un tema o hago cosas parecidas y luego los voy montando un poco como un mosaico, estableciéndolos aquí y allá. Lo que sí puedo decir concretamente es que la versión publicada es la cuarta que hice, y eso se refleja un poco en Miguel, cuando está limpiando papeles en los primeros capítulos, en el primero creo, pues hace una novela y hasta da títulos a estas novelas. Esos títulos fueron en realidad títulos sucesivos que se me fueron ocurriendo a mí a lo largo de la novela y que fui abandonando hasta dejarlo en **Octubre, Octubre**. Y de esas cuatro versiones las dos primeras no estaban completas, pero la tercera sí la hice completa y la deshice porque el final que yo daba en la penúltima versión era un final con el suicidio de Luis y de Ágata, me parecía excesivo, artificioso y aunque aisladamente me parece que era bonito, por lo menos a mí me enamoraban mucho, pero relacionado con el resto no me gustaba. No la escribí con línea continua no, pero luego posiblemente con interrupciones a veces de meses, me concentraba muchísimo en los veranos, en las vacaciones que podía trabajar, hay que tener en cuenta que esta es una época de enorme trabajo, porque esto se publicó el 80 y empecé hacia el 60 y el 60 yo estaba bueno, pues fíjate, en los líos de la universidad, bueno fueron muchas interrupciones. Mi ritmo de trabajo, bueno, ha sido el mismo siempre, una idea va cuajando, no se sabe como arranca desde el principio, no se sabe bien como, y va cuajando y al mismo tiempo se me van ocurriendo cosas diferentes, que anoto en papelitos de un cuaderno de bolsillo y que los voy metiendo en unas cajas, en un cajón, o lo que sea, y luego esto se va elaborando y cuando vamos avanzados, ya veo que hay cosas, por ejemplo que pertenecen al principio otras, que pertenecen al final, otras que pertenecen al medio, e iba haciendo carpetas que me sirven para reunir las cosas de cada parte y luego ya cuando me empiezo a poner a escribir folios ya continuadamente, porque a veces escribo dos folios pero sin montarte la vida. Cuando ya me pongo a escribir folios pues entonces lo normal es que yo me acuesto pensando un poco para escribir al día siguiente, me despierto y estoy en la cama algún rato pensando en lo que me voy a poner a escribir en esos momentos, tomo notas para el montaje de lo que voy a hacer. Luego ya cuando me pongo a trabajar suelo hacer una especie de esqueleto de lo que voy a escribir a máquina. Con frecuencia ese esqueleto se compone de, por ejemplo, yo quiero hacer un capítulo de que te diría yo digamos "Esta noche de fuego y de misterio", yo del capítulo ya hago un pequeño índice de como empieza y esas cosas, empieza allí, luego le llevan unas flores, después llega otro, luego va a hacer... luego tal, y

luego cual. Entonces en la carpeta que corresponde a esa época, tengo una serie de papelitos o de folios enteros y entonces los meto entre la urdimbre que he hecho previamente, será una especie de orden en un capítulo. Y en ese orden en un capítulo encajo cosas que a lo mejor datan de tres meses antes y si pongo una letra "a", entonces cuando me pongo a escribir a máquina estoy con frecuencia rodeado de papelitos de esos para irlos metiendo en su sitio y de esa forma elaboro un capítulo por día. Y luego cuando ya voy más avanzado lo que hago mucho es reflexionar sobre la estructura de la novela. Otra cosa que hago para las posiciones, por ejemplo hago así; los principales personajes, por ejemplo Luis, Ágata, Don Pablo, María, etc... y entonces, capítulo primero, segundo, tercero y cuarto. Bueno el primero por ejemplo está centrado en Ágata y Luis y por ejemplo se conocen aquí pongo por ejemplo intrigado, intrigar, y ya está. Luego aparece Don Pablo y María, pues quisco, están en el quisco, nostalgia por ejemplo que es lo que se trata de expresar. Y entonces ya veo como el tema va pasando de un personaje a otro, de un capítulo a otro, como se enlaza en uno. Entonces tengo en una columna pues la historia de Luis y Ágata independiente de lo demás, en el otro Don Pablo y tal. Esto me sirve para varias cosas. Primero para que si se suceden dos o tres capítulos en una misma tonalidad diciéndolo musicalmente por ejemplo todos son muy sentimentales, entonces procuro romper eso para meter en medio algo por ejemplo de la política del momento, para romper e instaurar una cosa más objetiva y no ser monótono. Eso es una finalidad, jugar con las tonalidades de las cosas. Otra finalidad es saber si cargo demasiado sobre un personaje o no, es decir, si desproporciono para mantener la proporción de la intervención de cada personaje en el conjunto. Esto me sugiere una orquesta, es decir, la orquesta, puedo decir, aquí hay muchos violines hay que meter trompas, hay que meter trompas para cambiar el color o por ejemplo digo: pues aquí hay demasiada melodía pues entonces ahí pongo unos cuantos timbales ahí dando golpes. Y entonces con eso cuido mucho la arquitectura de la novela. Y esto que creo que lo hace poca gente, no digo este poquito pues es elemental sino el cuidar la arquitectura el cuidar de la estructura de la novela, mi impresión cuando leo novelas es que van escribiendo, van contando tal y si se desborda por un lado o por el otro pues nada y ya está y si hasta suena bien pues suena bien. Después desde luego la carpintería, como yo le llamo a la arquitectura. Bueno, algo tiene de información científica por otro lado, porque esto es muy sistemático, pero claro, por otro lado esto es cuestión de leerlo, por ejemplo en **La sonrisa etrusca** tendría que ser sentimental y todo eso, pues meto episodios cuando el niño se monta en la aspiradora y eso se transforma en una cosa grotesca y el abuelo se echa al niño y canta, la historia de Anunciata y Simoneta las chicas, tienen por objeto animar la cosa desmonotonizar la historia.

*¿Cuándo terminó, creyó que lo que debía decir ya estaba dicho?*

- Pues sí y no, es decir, no, yo sabía que no lo había hecho todo, pero sabía que decirlo todo era imposible, eso sí, es decir, ya ahora, mi hija sabrá quien es su padre y el mundo yo lo veo así desde luego.

*¿Cómo surgieron los personajes de Luis, Ágata y Miguel?*

- Realmente soy mucho la propia voz de los tres, desde luego, Don Pablo también en muchos sentidos se parece.

*Los tres personajes principales intentan conocerse y verse a sí mismos. ¿Significa que la iluminación interior es la sabiduría y es el camino para un cambio?*

- Desde luego. Suelo repetir mucho y es que hay épocas históricas en las que los hombres buscan la iluminación o más que épocas históricas, culturas en la que los hombres buscan la iluminación y en cambio vivimos en una cultura que lo que busca es el

deslumbramiento. La gente quiere ser deslumbrada, quiere ser asombrada, quiere la excitación mucho más que la intensidad. Por ejemplo el contraste entre, que te diré yo, entre una música rock de ésas que tiene unos medios técnicos tremendos, una cantidad de decibelios y de ruido y sonidos extraordinarios al servicio de una melodía pobre y de unas letras más bien, salvo excepciones, más bien vulgares. Entonces la iluminación interior es la sabiduría, es decir, no se puede saber vivir si no se sabe más arriba de lo que se ve.

Bueno, si el camino para un cambio o para no cambio, es decir, en general sí es el camino para un cambio porque yo cada vez más veo la vida como la tarea o la aventura o el goce de hacerse lo que se debe. Y el intrínquilis de la cosa es que no sabemos lo que somos, no se sabe lo que se es porque todavía se sigue siendo como, es decir, una vida humana no es una estructura, es un proceso y un proceso es simultáneamente un cambio de estructura. Entonces lo que sí pasa en mi opinión es que, por lo menos en mi experiencia más bien, es que para hacerse lo que se es hay que estar muy atento al interior, hay que poner la oreja hacia adentro. El poner la oreja hacia adentro a mí me ocurre que rara vez encuentro una indicación de lo que debo hacer, de lo que conviene hacer para hacerme lo que soy pero con mucha frecuencia oigo algo que me advierte de que lo que estoy haciendo no es, es decir, advierte más lo negativo que lo positivo. En cuanto te apartas se debilitan. Entonces uno se aparta y se debilita y entonces tengo que centrarme.

*¿Cómo se documentó para realizar **Octubre, Octubre**?*

- Infinitamente.

*¿Qué autores leyó en esos años?*

- Uf, de eso sí que no me acuerdo; leía a montones, fíjate, en mis primeros años.

*¿Qué otras cosas hizo: deportes, viajes,...?*

- Deportes nada,nada. Yo no hago más que nadar en el verano en Alama y andar por la calle, callejear. Bueno viajar sí, además en esa época yo estuve en el ministerio de hacienda y estuve muy mezclado con las actividades ligadas al Plan de Estabilización del año 79. Y entonces pues yo iba con frecuencia a París, a las reuniones de la Federación Europea de Cooperación Económica, la FECE. En fin yo iba a organismos internacionales, me movía bastante.

*El tema del arte es corriente en Literatura. ¿Por qué en "Octubre,Octubre" Ribera, Ribalta, Miguel Angel y de Egipto el Escriba y Nefertiti?*

Recurrir al arte me parece apoyarme en otra forma de expresión que, por conocida del lector, refuerza y completa lo que yo le expongo directamente. De los casos citados puedo decir:

1. Ribalta porque la Visión de San Bernardo me impresionó desde que la "descubrí" en el Prado, como una identificación insuperable del éxtasis místico y el deliquio erótico. El rostro del Santo lo expresa a mi juicio sin reservas.

2. De Ribera no recuerdo, y si lo cito será más bien por el tema del cuadro (sin perjuicio de que me guste mucho el pintor). En cuanto a Miguel Ángel, es principalmente el tema de la Pietà el que me impresiona, ese cambio de papeles donde la hembra es la fuerte, donde la madre abraza como una amante el cuerpo varonil. Y la reiteración del tema por Miguel Angel, así la evolución del tratamiento, desde su juvenil Pietà del Vaticano, pulidamente perfecta, hasta la última y desgarrada versión, me servía muy bien para la novela.

3. El Escriba porque me impresionó en el Louvre. Las fotografías no me habían

preparado para la fuerza intensísima de esos ojos de reflejante vidrio, como vivo, en la madera de la escultura. Ver y escribir, eso es el novelista; y ver lo que vería en el palacio del faraón un silencioso y ávido testigo.

4. Nefertiti porque es un modelo de belleza. Hay en ese rostro pureza, pero también misterio. Y ese largo cuello con la delicada belleza como en una proa, me ha resultado siempre muy provocativo. Actrices como Valerie Hobson (la conmovedora mujer del Ministro Profumo alcanzado por el escándalo) era un ejemplo vivo.

El arte es una visualización de valores que trato de poner de manifiesto. Pero también un provocador de emociones, para mí y -espero- para el lector a quien se lo propongo como tal.

*Aparte de las obras de arte, en otros momentos describe la naturaleza; pero la naturaleza ajardinada; como Aranjuez. ¿Acaso busca siempre la mano del hombre? ¿La esencia del hombre? ¿Se busca sobreponer la naturaleza a la civilización?*

Mi tendencia a la Naturaleza "cultivada" responde al hecho sencillo de que la he vivido muchísimo más que la "inculta". No he vivido en desiertos ni nada semejante.

Pero el hecho de utilizar más la naturaleza cultivada por serme más familiar no significa insensibilidad a la "salvaje". Las fotografías, los documentales y mis sobrevuelos de algunas zonas del planeta (el casquete polar nórdico, el desierto de Atacama, zonas del interior de China, desiertos del Irán y otros) me han impresionado muy profundamente. Pero no me atrevería a tratar de "expresarlas".

La esencia del hombre, en todo caso, no creo que se vea, en abstracto, en la forma de transformar la naturaleza. Esa transformación varía según las culturas o modas (el jardín inglés frente al francés) y según los condicionamientos de la propia naturaleza (v.G. cultivos en terraza frente a extensivos, etc).

En cuanto a sobreponerse, me parece que la Naturaleza sólo se "impone" a la civilización en las catástrofes. En los demás casos la condiciona desde el principio, como ha considerado la muy abundante literatura sobre la influencia del paisaje en la cultura: el hombre de la llanura o del mar frente al de la montaña, etc. La naturaleza -aparte la catástrofe- condiciona; el hombre superpone a ella la técnica con que la transforma y la visión cultural con que la contempla, la interpreta y la vive.

*Hay una gran cultura religiosa en esta novela (Luis y la reencarnación, Miguel y los sufíes). Parece que el sentido religioso de los personajes pertenece a otras culturas ¿Por que?*

Se me ocurren dos razones. Una, mi disconformidad con la ortodoxia católica en la que vivo y que, por consiguiente, no me inspira sentimientos que yo pueda trasladar a mis personajes (eso explica, por ejemplo, ir a buscar en los sufíes un misticismo que no prescindiera de la mujer o la desdeñe) Otra, encontrar precisamente en otras vivencias de la vida espiritual lo que no me da la administración eclesiástica ni la floja espiritualidad de mi ambiente.

*Su sentido religioso ¿A qué pertenece?*

Su base -sin que yo pueda precisar muy bien- está en la constatación de que dentro de nosotros hay un lugar para la vivencia espiritual, que nuestra cultura actual no ayuda a experimentar. Creo que la vida interior es imprescindible para ser del todo humano. Esa vivencia nos facilita a veces sensaciones de energía, de una fuerza interior, de una seguridad, de una visión, de una intuición nada materiales o externas. Eso me parece visible, aunque en mi caso no sea frecuente.

La existencia de un dios fuera de nosotros ya me parece más incierta y desde luego si existe no puede ser como nos lo propone la Iglesia de Roma. Mi apartamiento de ella vino de



imposibilidades tales como la elección por dios de un pueblo, la condena eterna del pagano, y otras cosas, ya en mi adolescencia. Quizás llamamos Dios a nuestra proyección hacia afuera de nuestra vida interior. En todo caso, si hay "dios", todo y todos formamos parte de él. No en el sentido de que todo sea "dios" sino en el de que fuera de dios no puede haber nada y nosotros, incluso los "malos", somos parte de él. O dicho de otro modo: a Dios hay que buscarlo, como todo lo importante -la libertad, el amor- ante todo dentro de uno mismo.

*"Declaraciones de J. L. Sampedro a la autora del presente trabajo" Madrid, junio de 1991*

Al hablar sobre **Octubre, Octubre** J.L.Sampedro cuenta: "-Mira, yo le he dicho a mi hija: "Esto, estas setecientas páginas, es lo que quiero que quede de mí", ¿Autobiografía? En el sentido de que todos los personajes tienen algo de mí. Sí, "Madame Bovary soy yo", decía Flaubert. Pues yo soy Miguel, y Luis, y Doña Flora, y ni siquiera Ágata me es ajena. Participo de todos ellos."

Y añade "-Yo he querido ofrecer mi visión del mundo. La "weltanschauung" de los germánicos. Y yo veo el mundo así: con melancolía y voluptuosidad, y miles de vidas moviéndose alrededor. Eso del erotismo...yo creo que hay más sensualidad que erotismo y además una sensualidad que no se agota en la carne. Y dos vías de salvación, ya sabes, la del octubre rojo de sangre, y el octubre malva del otoño. Una montaña sobre un abismo. El abismo es el mundo de la noche, representado por Luis y Agata, y la montaña el mundo de la luz, que personifica Miguel. Pero ambas soluciones son válidas. Porque lo importante es "ser lo que se es", o mejor "hacerse lo que se es", ya que nadie "es", todos nos vamos haciendo..."

"-Yo no creo que **Octubre, Octubre** sea una novela de tesis. Es más un producto artístico, intuitivo. Contar el mundo como yo lo veo. Claro, Luis y Miguel lo cuentan de una manera intelectual, culturalista, pero es que ellos son así. Ya sabes lo de Stendhal: "En las naturalezas enfáticas, el énfasis es natural" Pues en las naturalezas culturalistas, la cultura también lo es. Yo puedo estar más reflejado en los cultos pero también tengo mucho de doña Flora, la bruja."

Hay un interés por el esoterismo que choca en un hombre tan racional como J.L.Sampedro. La causa de ello es "-Porque el mundo no es racional. Vivimos en una cultura basada en la sinrazón y que pretende hacernos creer que es la razón pura. Pues yo prefiero no ser racional, sabiéndolo, es más razonable." *J.L.Sampedro " Octubre, Octubre es lo que yo quiero que quede de mí", Diario 16 (8 de Noviembre 1981)*

"En mi primer proyecto era una novela más bien corta y muy condensada. Una pareja amándose en un barrio de Madrid animaba todo el argumento: su mutua pasión envuelta en un limitado escenario de calles y personas. El interés de la novela radicaría en la violencia y el laberinto de esa pasión.

El resultado de aquel proyecto es, ahora, "Octubre, Octubre", con 624 páginas de letra más bien pequeña. Uno de mis asombros al evocar el camino recorrido, lo engendra esa evolución interior desde un relato de amor encerrado en una redoma alquímica hasta una novela-mundo...

¿como se desarrolló ese proceso? -Recuerdo que al principio lo que se oponía a terminar mi condensado proyecto inicial era la insatisfacción experimentada ante mis primeros escritos. Ahora pienso que mi error consistía en querer acotar el espacio de un amor muy intenso, porque para el amor no hay espacios pequeños. Podrá ser limitado el escenario físico pero ha de ser infinito el horizonte interior.

Sea ello así o no, mi reacción me llevó a enriquecer el contorno humano de los amantes con sucesos y figuras coetáneos, de manera que incorporase la vida española de los primeros años sesenta. Pero entonces tropecé con otra dificultad: la de encajar una pasión

profunda y auténtica en un mundo mediocre. Por supuesto, no quiero decir que todo fuera mediocre en aquella España: pero, subjetivamente hablando, yo me sentía rodeado de un país culturalmente chato y no era capaz de reflejar otra cosa.

Exploré entonces la vía de la "expansión hacia dentro" y, dando un destino trágico a mi historia de amor, la quise enriquecer con la perspectiva de la reencarnación. En este camino, más fecundo para mí que los anteriores, me encarnicé algunos años, pero tampoco logré sentirme a gusto con los varios resultados. De esta época son las versiones posteriormente desechadas.

### "Concierto para tres cuerdas"

Y ahora, ¿qué es "Octubre, Octubre"? Formalmente, una novela presentada junto con fragmentos de un diario llevado por su autor, años después de haberla escrito. En cada capítulo de "mi" novela se ofrece al lector un capítulo de "Octubre, Octubre", la novela "escrita" por Miguel, y unos papeles de su autor. "Octubre, Octubre" continúa hasta su último capítulo y esos papeles también, hasta el acabamiento de quien los escribe.

Aparte de esa "novela dentro de la novela", que por supuesto tiene precedentes literarios, la estructura es sencilla y sin saltos cronológicos. Dentro de "Octubre, Octubre" el relato se articula en tres partes: los dos monólogos de Luis y Ágata, interpenetrándose siempre, y el microcosmos del "Cuartel de Palacio" o barrio de Madrid en que habita. La estructura resulta comparable por tanto a la de un triple concierto para violín (Luis), viola (Ágata) y violocelo (Miguel), con la orquesta colectiva (Cuartel). Al final, violín y viola cantan al unísono en notas muy altas y el violocelo se apaga.

Pero esta estructura ¿qué soporta? Pues, naturalmente, mi mundo personal. El que soy y el que llevo, el que me hace y deshace cada día. "Yo soy un ser humano en busca de expresión", escribió Victoria Ocampo hace más o menos medio siglo. Yo soy eso mismo: nada más -humildemente-, pero nada menos -empeñosamente-. Y "Octubre, Octubre" es mi grito; quiero decir mi gemido; quiero decir mi llanto y mi sonrisa. Los jardines de mi residencia interior, voluptuosos y melancólicos; también la desolación de mis desiertos. Y, para terminar, en ese mundo hay dos salvaciones: hacia la noche roja y ardorosa de la carne, hacia la altura azul y luminosa del espíritu. De ahí el título, por la doble cara del mes de octubre: revolucionario y violento, otoñal y declinante." *J.L.Sampedro, El Ciervo, Marzo, 1982.*

En una Entrevista publicada en la revista "Ínsula" comenta el autor sobre la decisiva importancia de la filosofía oriental y los sufíes en **Octubre, Octubre**: "-La filosofía oriental siempre me ha sugestionado. He utilizado algunas ideas del TAO para la estructura. Me metí en las cosas chinas porque las cosmovisiones orientales son más intuitivas que cuantificadas. El sufismo me llegó más tarde. Pensé en los místicos, pero el tratamiento que el misticismo cristiano da de la mujer es diferente del mulsumán, entonces para los efectos de manejar a Luis y Ágata en sus relaciones me estorbaba ese misticismo, por ese motivo me acerqué a Lulio que hace el sincretismo que tú conoces. Por Lulio llegué a los sufíes y me encontré con una poesía fantástica y genial, y me dediqué a leerla. Pero yo no lo metí en la novela porque lo conocía, la novela me lo descubrió a mí."

Al comentarle que los personajes de su novela recurren constantemente al pasado en busca de la identidad propia, nos dice: "-¿Cómo se comprende uno a sí mismo sin su pasado? Nuestro mundo vive una gran carencia de identidad, Luis y Ágata la buscan constantemente a través del pasado: qué son, porque no son lo que quisieran ser...pero ¿qué es el pasado? no es lo que ocurrió, sino lo que cree que ocurrió en ese momento."

**Octubre, Octubre** es un libro que contiene mucho material. "Mira cuando terminé de

escribir, allá por septiembre del ochenta, tenía por un lado, más de 900 folios que se quedaron en 770 antes de enviarlos a Alfaguara, y, por otro, entre papeles, notas, versiones desechadas...hice una pila de 1,28 de altura. Aparte la documentación: para hablar del Madrid de los cuplés he utilizado muchas revistas viejas, para hablar del harén de Solimán el Grande me he leído quince o veinte libros fundamentales, tres o cuatro sobre eunucos, memorias de la época...¿Cómo he montado todo eso? Yo tengo mis sistemas, algunos me vienen de mi formación científica..."

Acerca de si se puede hablar de barroquismo en "Octubre, Octubre": "Es más un conceptismo que un culteranismo, es más una preocupación por repetir la idea y reforzarla. El tema con variaciones. Es más esto que el cultivo de la palabra. No tengo efectos de sorpresa." *Milagros Sanchez Arnosi J.L. Sampedro y su novela "Octubre, Octubre": una teoría del conocimiento, Ínsula, n°424, Pág.5.*

Sobre la caracterización de los personajes: "No me importa confesar uno, quizás el más llamativo dentro de mi propia experiencia. Se refiere a mi

Águeda-Ágata, protagonista de **Octubre, Octubre** cuya psicología complicada me costaba mucho trabajo reflejar en la novela con alguna veracidad. Me faltaba, para inspirarme, su retrato y me costaba encontrarlo mucho más de lo habitual que para otros personajes más fáciles, porque necesitaba un rostro femenino que sin dejar de serlo, ofreciese alguna sospecha de masculinidad. Al principio de mi carrera como yo era más joven, creí poder encontrarlo en las innumerables mujeres de las revistas de moda, pues sólo más tarde me dí cuenta del poco carácter que manifiestan esas modelos tan atractivas y todas tan semejantes. Indagué luego en revistas viejas, buscando caras de personajes famosos o anónimos que me sirvieran. Pasaron tres o cuatro años y al fin el azar me puso frente al rostro de los Medici de Florencia, en un fresco de Benozzo Gozzoli que representa el cortejo de los Reyes Magos. Detrás de uno de los Reyes, que creo es retrato de Lorenzo el Magnífico, montado en un caballo blanco, camina un paje cuyo perfil es exactamente lo que yo buscaba para Ágata. Su rostro adolescente, aunque claramente viril, está aún lo suficientemente indefinido para sugerir a la vez una cierta feminidad. Era lo contrario de lo que andaba buscando, pero me convencía como perfil de Ágata. Gracias a las reproducciones del fresco vendidas allí mismo, pude recortar de una de ellas, la cara del muchacho, y la llevé en mi cartera durante años como si fuera el de una amante.

No me detendré en encarecer hasta qué punto me obstino en la documentación cuando escribo, aún a sabiendas de que el lector no va a apreciar el esfuerzo como tal; aunque sí lo disfrute, sin saberlo, en la medida en que resulte más verdadero mi relato y así le permita "entrar" en él. Por ejemplo para hablar del "Cuartel de Palacio" en la citada **Octubre, Octubre**, copié a la misma escala diversos planos de ese barrio madrileño, desde el famoso de Teixeira, a fin de poder saber v.g. donde estaba en el siglo XVII el convento de las monjas de Constantinopla. Y para concluir, en esa misma novela los acontecimientos de la vida madrileña en ella mencionados están siempre confirmados por los periódicos de la época...

Y añade más adelante: "Una categoría especial de personajes que aparecen en mis novelas es, alguna vez, la de los que llamo "transmutados" porque, resultando diferentes, vienen a ser como la reencarnación de otros: El ejemplo seguramente más llamativo -aunque podría presentar otros -se encuentra en mi "Octubre, octubre", novela en la que desarrollo, a la vez, la vida de Miguel (en sus papeles) y la novela que escribió con el título de "Octubre, octubre". No sorprenderá nada, después de cuanto vengo diciendo, el hecho de que "mi" personaje Miguel introduzca en esa novela personajes "suyos" tomados de su propia vida y por eso un lector atento se dará cuenta de que la "tante Hélène" de Luis -personaje de Miguel- está tomada de la "tía Magda" "real" de Miguel. A mí me parece un recurso eficaz e

interesante, aunque debo reconocer que pocos lectores han reparado en ello y me han mostrado su curiosidad...

Respecto a la relación con sus personajes: "reconozco que no a todas nuestras criaturas las queremos igual; no todas ellas son igualmente uno mismo. Hay personajes afines en los que yo me veo encarnado, incluso aunque en ciertos aspectos no me gusten; como hay también personajes predilectos, que no siempre son los protagonistas. Para tomar otro ejemplo de mi propia obra, en un par de capítulos de **Octubre, Octubre** aparece una Carmela que, surgida en principio -creo- como un mero complemento auxiliar se me engrandeció tanto que no descarto la posibilidad, si tengo vida suficiente, de dedicarle una novela entera. Y en la misma obra hay otro tipo con menos intervención aún, que no sólo me enamora a mí sino que además me consta interesó mucho a los lectores del periódico "El País", en el que apareció un extracto previo al lanzamiento del libro...Me refiero a la enana Guadalupe y a sus tiernos amores con el sereno Baldomero y con los gatos de la plaza de Oriente."

Sobre si los personajes se imponen o no al autor nos dice: "Yo he vivido el problema durante la larga redacción de **Octubre, Octubre** para la que hube de escribir cuatro versiones diferentes, porque Luis y Ágata se resistían al final previsto. Acabar con los personajes no es lo mismo que acabar la novela, cuya última página no supone necesariamente el final de aquellos: es el clásico y beatífico "y fueron felices", que se les supone a los protagonistas de las novelas amables." *J. L. Sampedro, El oficio de narrar Los personajes y el autor, Pág.93.*

"Aparte de hacer una novela, lo siento, pero no he querido hacer nada; ahora bien, hay que matizar inmediatamente: ¿Qué es una novela? Rafael Conte lo ha dicho muy bien...Es verdad que he querido meter bastante y es verdad, ciertamente, que es patético el esfuerzo de querer abrazar y no abrazar del todo; también hay una unidad de contrarios, porque una idea básica del libro es que el bien es el mal y el mal es el bien, cuando nos remontamos lo suficiente o cuando nos sumergimos lo necesario. También querría añadir algo sobre la combinación del amor y de la mística; aparte del amor y de la mística, ¿qué más hay? ¿Es que hay algo más? El hombre, en las palabras más modernas que pueda decir, es algo más que carne termodinámica y espíritu informático: Para mí no hay nada más que eso: sensibilidad, sensualidad, sentidos, sentir cómo la vida se nos va entre los dedos. Quevedo lo sabía muy bien, sentir el roce de seda que esa vida nos deja entre los dedos, por un lado, y, por otro sentir esa fuerza innegable del espíritu."

"Cuando se lanza uno a escribir un relato, al tratar de representar un mundo con la ambición auténtica, violenta y apasionada con que yo he escrito este libro, les aseguro que ese libro le hace a uno tanto como uno hace al libro; eso es lo que me ha pasado, que la novela es vivida." *Crónica de "El Europeo". "Octubre, Octubre": J.L. Sampedro presentó su última novela (12-XI-1981). Sobre la presentación de la novela en el Ateneo de Madrid.*

**Octubre, Octubre**, explica Sampedro, "es esencialmente la historia de una persona que al final de su existencia decide simplificar su vida y se lanza por la vía de la mística, pero encuentra un original de una novela suya que escribió y no publicó. Lo que se ofrece en cada capítulo es un texto de la novela aquella y un texto del personaje, en la evolución final de su vida. Esta es la estructura de la novela, pero dentro de eso, -que no es ninguna complicación- la novela es lineal, cronológica, no tiene ningún problema de comprensión, no hay flash-backs ni cosas de esas."

La idea feliz para Sampedro surgió del encuentro con el personaje que cuenta la novela en primera persona, ese personaje que es el autor de la novela,"hasta entonces la novela había sido simplemente una novela que se llamaba "Octubre, Octubre", y ahora lo que hay en el libro es la novela que se llamaba "Octubre, octubre", más las reflexiones del autor

años después". Recurso que utiliza Sampedro para plantear el problema de cómo un autor en la novela que ha escrito, transmuta por un lado sus propios personajes, y por otro, sus recuerdos. "Eso enriquece los dos lados; es como si hubiera dos espejos paralelos: el narrador y su obra, su obra y el narrador", algo con lo que en definitiva el escritor se permite un cierto juego expresivo."

No es la nostalgia lo que le hace a Sampedro volver la mirada hacia aquel tiempo, sino el deseo, la obsesión, de afirmar que este país existía antes del 36... Para Sampedro, como para Flaubert, nada es superfluo si es correcto; por ello nada tiene de extraño que este hombre apasionado por las letras, haya convertido casi en un rito el trabajo previo de documentación: "mi regla en su artículo primero dice lo siguiente: si yo no me creo mi propia historia, como se la van a creer los demás. Es decir, creo que la sensación de realidad tiene que empezar por la sensación de realidad del propio autor.. Por ejemplo para escribir esta novela que transcurre en Madrid, en una área muy delimitada y muy concreta de Madrid, el trozo que está entre las calles Bailén, Escalinata, Mayor y Arenal -que por cierto es lo más antiguo de Madrid- he hecho el plano de la zona, desde el Texeira del siglo XVII y sucesivos, y he llevado este plano en mi cartera durante años. Todo eso no sale en el libro para nada, lo que pasa es que de vez en cuando hay una alusión a la iglesia de las monjas de Constantinopla - que había una- o a la casa de tal o a la casa del conde cual" Esta voluntad de autoconvencimiento es la que ha hecho de Sampedro acudir a ese barrio y sentarse "en una silla plegable de pintor con un cuaderno de dibujo sobre las rodillas y hacer como que dibujaba, para observar a la gente que pasaba, y hacerlo de una manera no ajena al medio."...

"Si yo puedo decir en este momento cual es la norma de conducta a la que quiera más satisfacer y observar, me inclino por la autenticidad. Yo quisiera que lo que haga sea auténtico, que arranque de las raíces más profundas de mí; que luego esté bien o mal, eso es otra cuestión. La autenticidad me parece un valor tremendo." *Miguel Gil, El espejo de Sampedro. El Viejo Topo, Enero 1982.*

### ***b. Comentarios del escritor sobre su obra en general.***

#### ***a. Entrevista realizada con motivo de su nobramiento como miembro de la Real Academia Española (2 de Junio de 1991).***

*¿Los personajes en sus novelas intentan conocer y comprender el mundo?*

- Todos no nos planteamos la cuestión de conocer el mundo ni de comprenderlo, pero interpretamos queramos o no porque si no no podemos movernos. Para tomar una decisión te tienes que interpretar en tus circunstancias. Ahora yo creo que es poca gente la que lo hace conscientemente. Consciente con el sentido de decir: ahora donde voy yo a ver y tal. ¿Haciendo esto qué pierdo y qué gano? Sí, que pierdo o gano en el sentido más material de la palabra.

*- ¿Es el paso siguiente al conocimiento interior?*

- Bien, yo no diría que es el siguiente, yo diría que hay una dialéctica en la cual pasas del saber lo que eres a la comprensión de lo que ocurre y si tú te enriqueces interiormente por algún conocimiento eso te permite adquirir nuevos conocimientos. Es una cosa de pasar de la una a la otra, es una especie de dialéctica, como la lanzadera. Sabes un poco más del mundo, adquieres un poco más de experiencia, entonces eso te da por dentro más aplomo, más seguridad. Luego con esa seguridad, puedes adquirir una nueva experiencia que te da, etc..., o metes la pata y te equivocas y entonces aprendes.

*La mayoría de sus novelas las sitúa en tiempos actuales. ¿Qué dificultades tiene el escribir*

*sobre la actualidad? ¿Qué ventajas?*

-Bueno, la ventaja es que la documentación se especifica mucho, naturalmente, porque es lo que uno conoce y lo que uno ha vivido. Por ejemplo, ahora estoy trabajando en **Real Sitio** y en lo que se refiere al año 1930, casi no me exige, bueno, tengo ahí revistas y cosas que me sirven para refrescar mi memoria pero en realidad me acuerdo muy bien, y sobre todo, no se me van a ocurrir cosas que estén mal. Por ejemplo no voy a decir como podría ocurrir en el siglo XVIII; hablando en cambio del XVIII en el que me estoy documentando más, que, que te diré yo, Goya cogió su automóvil y se dirigió a Madrid. Eso, no lo voy a escribir para mi tiempo, esto es un anacronismo de lo que no va en mi tiempo, de lo anterior. Por ejemplo me acuerdo que corregí una cosa en la Vieja Sirena en que un personaje había caído desplomado con un saco de patatas y no había patatas en aquella época. Eso es así y eso son las ventajas. Las dificultades, hay dos tipos de dificultades. Una, que el pasado no es que lo conozcamos mejor, pero conocemos ya interpretaciones sistemáticas del pasado debido a los historiadores y nos creemos que lo conocemos mejor. La falsedad o la diferencia que hay entre la interpretación del historiador y lo que realmente ocurrió eso se nos escapa y creemos saberlo. Otra dificultad es que el lector sabe más sobre la actualidad que sobre el pasado y entonces te pones a chocar más con el lector lo cual no es en sí mismo malo porque a lo mejor el choque con el lector es positivamente aceptado por el lector, al lector le decubres algo que no se sabe muy bien, pero igual le puedes decir cosas de las cuales no sabe qué elegir, es un forcejeo mayor. Pero bueno, eso no tiene importancia.

*Dos de sus novelas están situadas en otra época.*

-Bueno, **El caballo desnudo** estaba situado en 1917. Elegí el 17 no porque yo había nacido el 17, sino porque como la escribí en el 71 empezaban a bailar los números y...

*¿qué relación existe entre los acontecimientos históricos, la realidad de aquella época y la realidad de sus novelas?*

-Ahí está, verdad. Es decir, la novela uno procura darla a la realidad de la época pero lo que sucedió entonces no se sabe. Yo, de esto, di una conferencia en Roma sobre la historia y la novela y yo decía que a primera vista parece que la historia es la verdad y la novela es la ficción pero no es cierto. Primero porque la historia sobre la verdad no la sabéis, porque hay muchas verdades y segundo porque hay cantidad de interposiciones entre lo que pasó, por ejemplo como me van a convencer a mí de como murió Cleopatra o como murió el otro, si no sabemos cómo murió Kennedy. Kennedy que pasó ayer, que además es uno de los magnicidios con más testigos que ha habido en el mundo, no solo había miles de personas viendo aquello sino que fue filmado, fue fotografiado, fue filmado, intervinieron inmediatamente los investigadores para saber lo que había pasado, pues no lo sabemos, pues fíjate tú como murió Litina. Por otra parte la novela no es verdad que es una ficción, objetivamente hablando es una ficción, pero es la verdad del autor y cuando es buena y convence se hace verdad para todos los lectores y Don Quijote es más verdadero que muchos personajes históricos que existieron realmente.

*¿Por qué en sus novelas no se ha interesado en personajes históricos famosos como ha hecho Yourcenair, Gore Vidal, Graves...?*

-Bueno, si, bueno, vamos a ver, los protagonistas no son personajes históricos famosos, eso no lo son. No lo son ni creo que yo escriba una cosa porque para hacer eso preferiría hacer una biografía. A mí, inventar un personaje sobre un tema, sobre lo que se sabe de él a mí no me tienta, yo lo que quiero es inventar mi personaje. Ahora, por ejemplo, en **La Vieja Sirena** todos los personajes históricos que se mencionan responden a la descripción

histórica. Es decir, cuando hablo de personajes secundarios, cuando doy un nombre del Prefecto de Alejandría en aquel momento, bueno está tomado de un libro. Cuando digo que hizo fulano, mengano, está tomado de un libro también. Que si Orígenes fue quemado en tal sitio, que si San Policarpo o tal o cual... fue quemado en tal otro sitio, pues de acuerdo. Eso a mí me da la documentación.

Me interesan menos los personajes importantes, me interesa conocer sus vidas pero no hacerlos protagonistas ni añadir cosas innecesarias. Eso lo prefiero tratar con mi propio sistema.

*Cuando escribió "el Congreso" ¿Tuvo la sensación de comenzar una carrera de escritura, de que había hallado el camino y su voz?*

-Bueno, de que había hallado el camino desde luego; fíjate que cuando escribí el Congreso tenía ya dos novelas hechas. Es decir, yo he repetido siempre que yo he escrito siempre por necesidad y sigo escribiendo por necesidad y si dejara de vender seguiría escribiendo. ¿Por qué? Pues porque es una manera de vivir.

*¿Tú cuando escribías pensabas que esa era tu carrera?*

-Mi carrera no, mi vida. Yo por ejemplo en la guerra que escribía poemitas y otras cosas ya decía: nosotros los de la generación del 38 y tal y cual lo mismo que se habla de la del 98 del 38, me sentía consciente de pertenecer a un grupo de gente que iba a reflejar una cosa. Luego he estado muy solitario y muy furtivo por ahí trepando por aquí por allá. Yo siempre he tenido la sensación no de que era una carrera, de que era una vida, sí.

*Corresponde la fecha de publicación de tus novelas con la escritura.*

-Bueno, sí. Además no he tenido problemas para editar las novelas, es decir, inmediatamente escritas se han publicado. O sea, no han estado dormidas porque la primera incluso, que era la que podía haber planteado más cosas, pues tuve la suerte que como yo en aquel tiempo era traductor de obras de economía para Aguilar, pues tenía un acceso muy fácil y llegué con la novela y le dije: mire he escrito esta, a ver que le parece y tal y entonces me dijeron: bueno, pues se la publicamos. (*"Declaraciones de J. L. Sampedro a la autora del presente trabajo" Madrid, 2 de Junio de 1991*)

Sobre el acto de la encarnación de los personajes el propio autor en el libro **El oficio de narrar** nos explica que "cuando se escribe para saber y saberse más, para entrar -como escribió San Juan de la Cruz- "más adentro en la espesura", entonces me parece claro que, en lo referente a personajes, una novela es un tejido cuya urdimbre la constituyen unos cuantos hilos sacados de nosotros mismos mientras la trama es mucho más variada y procede del exterior. Ese colorido variante, esa diversidad de transeúntes, da al relato una verdad aparente; mientras que la urdidumbre continuada encarna la verdad profunda. Al menos la que la capacidad creadora del autor haya podido alcanzar. Todo lo expuesto podría resumirse en lo siguiente: el novelista es, a la vez, un voyeur y un exhibicionista... sin duda existen escritores menos observadores que introspectivos y yo no tengo empacho en incluirme en ese grupo, cualquiera que sea el nivel que dentro de él me corresponda."

Y añade: "Si yo no me creo mi propia historia, ¿cómo voy a esperar que se la crea el lector?. En ese principio me ayudó a instalarme, hace muchos años, una de las más útiles lecciones del oficio recibidas en mi vida, gracias a la lectura de la correspondencia entre Flaubert y Georges Sand. En cierta carta ella, desde París, pregunta al querido maestro cómo marcha la novela que él está escribiendo en Normandía. Flaubert le contesta que se ha estancado "porque no encuentra por los alrededores la colina que él ha imaginado". Esa

necesidad de ver físicamente la colina inventada es lo que me mueve a mí con frecuencia para documentarme acerca de los personajes. Galdós dibujaba sus tipos, según creo, para verlos mejor; quienes carecemos de esa capacidad artística tenemos que buscar otros trucos". (*J. L. Sampedro El ocio de narrar* pág. 84-85)

Sobre **El río que nos lleva**, Sampedro se resiste a la etiqueta de novela "costumbrista": "Es mucho más que eso. Yo creo que el tema de la novela es la dignidad humana que, como novelista, es una de mis obsesiones. La cita de Werfel que abre la historia, "en cada hombre nacido nos es prometido el regreso del Salvador", no es ningún capricho. Y tal vez lo mejor del relato sea su fuerza. Es un libro con cierta fiereza. Está bien vista la hombría de los personajes masculinos y la mujería, digamos, de los femeninos. Y, luego, en fin, es una historia cargada de símbolos: es una historia que va hacia la primavera, que parece haberse contagiado del mismo ritmo que el río gana a medida que baja de la sierra al llano".

"He sido siempre un lector voraz, y las excelentes traducciones de la Colección Universal, una maravillosa colección literaria de antes de la guerra, me enseñaron muchas cosas. No tengo "patrones " como escritor, pero sí hay dos libros que me produjeron un impacto particular: "Winnesburg, Ohio", de Sherwood Anderson y "Rocinante vuelve al camino", de John Dos Passos." *Declaraciones a Cambio 16: 22 de Octubre 1982*).

"En mi opinión, la crisis que estamos viviendo es una crisis cultural y no sólo económica, es una crisis en la que están en juego casi todos (por no decir todos) los aspectos de esta sociedad. Esto significa que estamos en un momento en el cual lo que se plantea es el cambio de valores, mucho más que solamente el cambio de estructura social. Alguien cuyo nombre no recuerdo afirmó en una intuición certerísima que el verdadero conocimiento se produce siempre como el relámpago; y lo que viene luego (es decir, el razonamiento) es como el trueno, que redobla después de la chispa. Me permito creer que Antonio Machado tuvo una intuición semejante cuando escribió que las sociedades no cambian mientras no cambien sus dioses; es decir, los valores orientadores, la tabla de valores, los principios que se suelen llamar inmutables, aunque como he dicho antes, históricamente hablando no son inmutables...

En cualquier caso, el problema informativo de hoy ya no es el de obtener la información, sino el de saber, entre tanta abundancia, cuál es la relevante y, sobre todo, cuál es la válida, la que nos guía...

Yo comprendo el deslumbramiento ante la técnica porque, justamente vivimos en una cultura del deslumbramiento, de valorar lo extraordinario, llamativo y aparatoso, de abrir la boca ante el acontecimiento, mientras otras culturas han perseguido la iluminación: entender, comprender, interpretar y dar sentido: es decir humanizar. La iluminación es lo contrario del deslumbramiento: no mira tanto hacia fuera como hacia dentro, y no tiene necesariamente que centrarse en la experiencia religiosa. Su instrumento es una pequeña lámpara, una humilde lumbre, pero que al arder en nuestras cavernas interiores nos descubre a nosotros mismos, sosiega y aclara nuestras sensaciones ante la información recibida, incorporando ésta verdaderamente a nuestro ser y a nuestra vida...

Así es como, precipitadamente resumido, mi peregrinaje de aprendiz me llevó desde la geografía a la estructura, y desde ésta y su orden al proceso y al cambio, así como a la interpretación de la crisis que no es la oficialmente admitida. Paralelamente, me llevó desde el cultivo de la ciencia al anhelo de la sabiduría; desde las técnicas, a la vida":

*(Aprendizajes de un Metaeconomista, Homenaje al profesor Sampedro. Ciclo de Conferencias, págs. 114- 127)*



Por encima de cualquier otra de sus preferencias, si hay una obra literaria que valore, esa gran novela sería **La guerra y la paz**, de Tolstoi, "lo más parecido a Dios que yo conozco en un novelista."

Y si según asegura siempre José Luis Sampedro "todas mis novelas son cartas de amor," será preciso creer que de otra de sus sentencias conocidas, "se escribe por la necesidad de vivir intensamente", ha hecho este escritor divisa de toda su vida.

*(Alfaguara. Monográfico especial. Mayo Junio 1994)*

### VIII.1.2. Fragmentos críticos

"Anterior en el tiempo, de 1981, es **Octubre, Octubre**, la máxima novela de Sampedro, según la propia estimación de su autor. Un libro de seiscientas veinticuatro páginas de apretadísima letra de cuerpo 9, no apta, en absoluto, para vistas cansadas, con diversos relatos entrelazados, novelas dentro de la novela, tiempos superpuestos, múltiples acciones y gran cantidad de personajes, no es precisamente obra de fácil lectura... Y es, a mi juicio, una novela singular en nuestro panorama literario, distinta de cualquier otra, no comparable con la narrativa habitual. Complejísima obra que le ha llevado diecinueve años de trabajo. Él nos ha dicho, en sus discurso, que sus novelas han sido "lenta y encarnizadamente elaboradas". Y creo que cuando afirma eso, está pensando sobre todo en **Octubre, Octubre**, la más trabajosa, la más trabajada, que ha constituido una parte sustancial de su vida y donde, posiblemente, se ha puesto él mismo en toda su integridad.

Nuestro Director ha delegado en mí su voz para este recibimiento. Pero él ha escrito, no hace mucho, analítica y lúcidamente, sobre esta importante novela. Creo que si me ha concedido la palabra, podrá permitirme ahora que os hable, con palabras suyas, de esta obra excepcional. Señala por ejemplo, "su modernidad, su originalidad y su desvío de lo que suele ser quehacer del narrador por estos pagos". Advierte el poder de su técnica narrativa y "el riguroso entramado de relaciones que da unidad al libro". Lo ve más cerca de la visión barojiana del relato que de la unamunesca, relato que no es "fácil (porque es muy complejo), ni simple (porque su complejidad es abigarrada), ni frívolo (porque está lleno de infinitos saberes), ni trepidante (porque el novelista no se deja ganar por la acción, ni superficial (porque demasiados entresijos nos obligan a leer despacio)". Es "la novela entendida como un universo de saberes que acompaña los pasos de cada personaje" y que, al mismo tiempo, "actúa sobre el lector en función de la pluralidad de estilos con que se manifiesta". "La morosidad que crea la presencia fragmentada de sus criaturas y los asaltos intelectuales, doctrinales, históricos a que se ven sometidas, van creando un ambiente", cuya originalidad consiste en que "todo se va trabando por una cuerda de hilos intelectuales". Manuel Alvar destaca entre estos aportes la presencia reiterada de ideas místicas, las de Ramón Llull y las de Ibn Arabí, y "oculto el nombre, pero vivísima la presencia", las de San Juan de la Cruz... nuestro Director concluye su análisis con estas palabras: "se habla hoy del contrato entre escritor y lector que se desenlaza en una especie de confesión. La de José Luis Sampedro está en las páginas de "Octubre, octubre", justificación del hombre y el escritor". *Gregorio Salvador, "Discurso de Contestación al de Recepción pública de J.L.Sampedro a la Real Academia Española". Madrid, 1991 págs. 50-51*

"Sampedro compone una sinfonía a través de la cual aspira a condensar el mundo. En cierta manera es lo mismo que se propuso Beethoven con la creación de la Novena: abrazar el universo entero reduciéndolo a su propio lenguaje musical, transformándolo en un mundo autónomo, de indiscutible grandeza, que es suma y definición de sí mismo... **Octubre**,

**Octubre** reclama (para su lectura) el esfuerzo de hacer compatible la complejidad estructural del mundo que nos cobija, asumido por dentro y por fuera, en lo alto y en lo ancho, de atrás hacia adelante, con otro mundo de nuevo cuño que elabora la imaginación lúdica del autor y que si logramos identificarlo y hacerlo nuestro, disuelve las ataduras del tiempo y el espacio y situa el futuro en la cámara iluminada, deslumbrante, visionaria, de nuestra actividad lúdica.

El desafío es apasionante y el intento realizado por Sampedro de enfrentar en las alturas al kraken y al leviatán embravecidos resulta insólito en nuestro angosto contexto literario." Robert Saladrigas, "Apunte breve para una novela-mundo", *La Vanguardia* (8-4-82) "José Luis Sampedro ha querido escribir una novela extensa y rica, con la complicación y la profundidad que la novela ha ido exigiendo a lo largo del siglo XX, después que en el arte de narrar se han generalizado los descubrimientos de la abismal intimidad humana...Lo auténtico de la novela es lo que tiene de vida, de memorias y experiencias de un escritor sensible. Las encantadoras figuras de las tias de la infancia, las memorias de la primera juventud, sin duda idealizadas y en parte inventadas..." Pero lo que destaca cómo más importante es el "nivel galdosiano, el de los amores malogrados de Paco y Jimena, el de los también malogrados de don Pablo y María, la vendedora de periódicos. Para mi gusto, los capítulos y secciones que se titula "Cuartel de Palacio", la madrileña evocación de las viejas calles alrededor de la plaza de Oriente, contienen los elementos novelescos auténticos. En ese barrio se superponen recuerdos personales o habilmente inventados e incorporados...allí perduran los recuerdos de distintas épocas: las lejanas de antes de guerra civil, aquel primer prostíbulo en las cercanías de la Puerta del Sol, y las figuras humanas que vivieron y supervivieron a la contienda...Y en ese y otros barrios madrileños ocurren, muy bien descritas, las manifestaciones políticas del largo otoño franquista. También hay recuerdos de otros lugares. Aventuras en Francia o en Argelia de exiliados, o lo que es el interior, debajo de un "paso sevillano", cuando los costaleros lo van llevando." Antonio Tovar "La reciente novela de José Luis Sampedro", *La Gaceta* (20 de diciembre de 1981)

"Es el "Cuartel de Palacio", un mundillo de numerosos personajes, cada uno de ellos con su acción propia, que rodean a los protagonistas en el barrio madrileño de las cercanías del palacio Real...aquí los personajes funcionan a la perfección, las dotes de narrador de Sampedro brillan con mayor eficacia, el ritmo es vivo y eficaz... Los personajes llegan a parecerse unos a otros, las acciones pueden repetirse, las subidas son bajadas, la ascensión puede ser un hundimiento, el bien se parece extrañamente al mal, el cielo y el infierno podrían emparejarse en los mismos anhelos." Rafael Conte, "El matrimonio del cielo y el infierno", *El País*, (1 de Noviembre de 1981)

"Una cultura que es literatura en la literatura -Bataille por encima de todo, el autor de la "Epístola moral a Fabio", Shakespeare, Machado, San Juan de la Cruz, Eliot, Steiner, Cau, Sartre, esas referencias a una canción siempre literaria: Becaud, Patachou, Bárbara- y, sobre cualquier otra cosa, música. La importancia de la música es fundamental en "Octubre, octubre". Creo que un trabajo sobre qué músicas aparecen en la novela, dónde y cuándo lo hacen, aproximaría seguramente a la ideal. Ahí están Smetana, Sibelius, Scarlatti, Boulez, Bach, Elgar, Schubert, Beethoven...Montsalvatge, Toldrá, Markevitch, hasta ese George Zuckermanal que Sampedro recordará tocando Mozart hace ya quince años o más con la Orquesta Nacional de Madrid. La música se hace aquí, pues, referencia llena de sentidos, pauta de comprensión, acotación principal a lo dicho y también, y sobre todo, camino de comprensión tanto para quien narra como para quien lee.

En la música, por tanto, parece ejemplificarse esa curiosa complicidad entre el autor y su propio texto que es una de las características más llamativas en **Octubre, Octubre**. El

narrador de narradores, el todopoderoso conocedor de todos los mundos, el relato parece preguntarse a sí mismo, detenerse ante lo dicho y lo por decir, ante el enorme caudal de lo que cuenta." *Luis Suñen, "Octubre, Octubre", de José Luis Sampedro*, *Insula*. Abril, 1982.

**Octubre, Octubre** nos entrega un mundo real y una realidad vivida desde el recuerdo, que ya es otra forma de realidad, y un universo mítico y místico y esotérico y secreto y desconcertante. Y todo cerrado en su acción en un ámbito dado, la zona madrileña de Palacio, en que la ciudad, con un lugar dado, pasa a veces, a ocupar el primer plano." *Concha Castroviejo, "La vida cercada" H. del Lunes, Madrid, 16-11-81*

Si hay algo en **Octubre, Octubre** absolutamente logrado y que da idea del escritor que lleva Sampedro dentro, es la geografía en la que se mueven los personajes. Pocas veces se ha escrito y reflejado tan fielmente el espacio físico en el que se desarrollan las vidas de unas criaturas de ficción. Sampedro se pone a pasear por las calles del viejo Madrid, del eterno, del que ha sufrido menos cambios durante estos últimos años, y comienza a contarnos las vidas de los personajes que le salen al paso. La gente y los rincones, los viejos portales, las tascas, las recónditas tiendas, que se cruzan en su paseo, son introducidas en las páginas de **Octubre, Octubre** con tal fuerza que el ambiente, los personajes minúsculos, y hasta las casas, se convierten en protagonistas. Y este protagonista colectivo influye de alguna manera en el desarrollo del relato, creando un ambiente y una atmósfera característicos.

Aunque parezca exagerado, tendríamos que remontarnos a Baroja para encontrar una descripción del viejo Madrid, que se mueve alrededor de la plaza de la Opera, tan perfecta y minuciosa. Las viejas calles de este Madrid, que siguen conservando, a pesar de algunas transformaciones, su sabor habitual, esa Puerte del Sol que conserva su hegemonía como centro de este microcosmos madrileño, son recuperadas por Sampedro en un ejercicio que rebasa lo que en un principio podría parecer rancio costumbrismo. Para el autor, los personajes que llenan las viejas plazas, las tascas que se asoman a calles llenas de historia, poseen un determinado carácter que revelado en la novela, le confieren a este un sello absolutamente personal.

Estamos en definitiva, ante un escritor que, alejándose de modas, ha creado una novela que admite pocas comparaciones con modelos anteriores, y que, sin lugar a dudas, marca un nuevo jalón dentro de la actual novela española. Una novela que se mueve en un doble espacio literario: una tradición muy española -Galdós, Baroja- y una amplitud técnica, d niveles creadores, que le hacen ser muy moderna, muy abierta de futuro. *Miguel Gato, "Una gran novela sobre Madrid", El Socialista 9-15/ dic/ 81.*

"En **Octubre, Octubre**, está más vivo lo cotidiano que lo culto, el cuartel de palacio que la kaaba, lo carnal que lo espiritual. Por ello los elementos costumbristas se imponen sobre las muchas salpicaduras cultistas y cosmopolitas. El erotismo -aquí- se impone a la Enciclopedia." *J.I. Gracia Noriega, "A la vejez, viruelas". Libros, nº3, Enero 1982*

"Luis aunque instalado en su presente, no desea rehuir su pasado, y cuando Flora le va cambiando los recuerdos de la infancia, el piensa que tendrá que reinstalarse en otra, pero nunca perderla, pues está enraizada en su propia naturaleza. "No se puede uno desprender del pasado como si se desnudase de un golpe. Incluso cuando las cosas han muerto hay que arrastrar los cadáveres de las vidas que se han ido."

"Miguel simboliza el refinamiento último del erotismo intelectual y cree en esa comunicación, única posible entre los "mortales-islas que somos", que abraza y comprende el sexo en todas sus formas, incluso la homosexualidad, tan explícitamente admitida en muchas

culturas. "No la callaban Rumi y Shams ni Safo y Lidia..." porque "todos llevamos hasta en el Soma huellas del otro sexo: ellas como nosotros".

J.L.Sampedro nos da en **Octubre, Octubre** una visión total de la mente y del cuerpo humano, síntesis por la que podemos entender y habitar cualquier imaginable dimensión donde el hombre viva y padezca. Así lo expresó Ibn Arabí (1165-1240), el místico hispano árabe, cuya teoría del sufismo es que todo lo que existe es esencialmente Uno: "Mi corazón es capaz de todas las formas:

el claustro del monje, el templo de los ídolos,  
el pasto de las gacelas, la Kaaba de los devotos,  
las tablas de la Torá, el Alcorán.

Amor es mi credo. Doquiera que dirija  
sus pasos, el amor sigue siendo mi credo y mi fe." *Maria Manuela de Cora, "Octubre, Octubre", Nuevo Índice, año 1- n°4.*

El monólogo de Ágata y Luis tiene matizaciones de estilo diferentes en un personaje u otro. "Así en Luis es quizás menos agresivo que en Agata. A Luis le hablan las calles, los cafés, los edificios de un Madrid que conoció en el pasado y ahora casi desconoce después de sus años de ausencia. En Agata aparece un narrar en segunda persona, una especie de TU que se zahiere a sí mismo." *Clemente Alonso Crespo, "El legado cultural de un caminante pausado". Andalan 1/15- 12-1981.*

"el exquisito cuidado con que el autor retrata a sus personajes nos descubre que la suma de todos ellos nos da como resultado la personalidad de Sampedro..., Es la novela un encadenamiento de monólogos en los que se solapan los dramas del recuerdo, la personalidad desconocida, el dolor, la vehemencia y la ética indefinida de un enamorado que no puede huir de sí mismo." *"Octubre, Octubre", Nuevo Lunes, 23/ noviembre/ 81.*

Cada una de sus novelas es un territorio peculiar, bien diferenciado de sus otras aventuras narrativas, pero manteniendo de todos modos, como común denominador una libertad creadora inconfundible. Su habilidad para impregnar sus novelas, aún las más imaginativas, de una urdidumbre de realidad, les otorga fuerza y carácter...

Hace diez años, cuando un periodista le preguntó acerca de sus máscaras personales, Sampedro respondió: "¿Máscaras? Yo, y disfrazado de yo, no me conoce nadie, ni siquiera yo". Quizá en esa aparente boutade podría estar la clave de su diversidad, del amplísimo registro de sus voces, de sus incontables geografías, y también de su empeñada indagación del pasado (es significativa su cita de Kierkegaard en Octubre, Octubre. "La vida sólo se comprende hacia atrás". *Mario Benedetti, "Yo disfrazado de yo, no me conozco ni yo" Especial Sampedro, Alfaguara, Mayo-Junio 1994.*

"Estoy dispuesto a afirmar sin vacilación que Sampedro elabora a conciencia toda su obra con el afán lógico de explicarse a sí mismo a través de ella, es decir, concibiéndola como trasunto o reflejo proyectado de su propia substancia humana. De modo que constituye así su otredad literaria, lo que Steiner ha dado en llamar punto de encuentro del escritor con la escritura que lo especifica y, a su vez, lo determina. En los libros de Sampedro niño, adolescente, adulto; sus ilusiones de cada etapa, sentimientos y nostalgias; incluso su manera de asumir el erotismo, la dignidad individual o la caballerosidad, son códigos deontológicos que lo sitúan en el otro extremo de la trivalización y la permisividad del tiempo actual, o sea, de la modernidad en su sentido grosero." *Robert Saladrigas, "La otredad de Sampedro", Especial Sampedro, Mayo-Junio, Alfaguara, 1994.*

"**Octubre, Octubre** no es un relato fácil (porque es muy complejo), ni simple (porque su complejidad es abigarrada), ni frívolo (porque está lleno de infinitos saberes), ni trepidante (porque el novelista no se deja llevar por la acción), ni superficial (porque demasiados entresijos nos obligan a leer despacio.)etc...,es un libro con mucho de aquel "tempo lento" que Proust introdujo en la novelística del siglo XX...Estamos, pues, en una novela que actúa sobre el lector en función de la pluralidad de estilos con que se manifiesta. Poderosa capacidad que radica en su propia fuerza estilística. *Manuel Alvar, "Octubre, Octubre", Blanco y Negro, 31-4-91.*

"Ésta es una novela experimental. Cualquiera puede encontrar el monólogo interior, desde el arranque mismo del relato...el monólogo interior puede llevar a la autobiografía y a los epistolarios. De este modo, el procedimiento puede encerrarnos en una subjetividad individual, diluyendo todo en simples percepciones...En el monólogo interior, las impresiones heterogeneas van excitando la conciencia del hombre y le hacen valorar las cosas como una presencia actuante y fugitiva...Todos estos recursos, y otros que silencio (la retrospectiva, la evocación, las visiones oníricas, el lirismo, etc.), nos están dando la caracterización, digamos freudiana, de los personajes, algo como lo que Unamuno llevó a cabo en sus novelas: descarnadas historias de pasión desligadas de un fondo en el que necesariamente están incardinadas. Pero éste es sólo un polo de la técnica del escritor José Luis Sampedro. El otro nos llevaría, con todas sus consecuencias, a una novela intelectualizada que tendría su modelo en muchas de Baroja.

Porque Octubre, Octubre es un prodigioso testimonio de saber y de cultura asimilada. Continuamente, la historia de aquellos paisajes urbanos, que pueden ser las calles de Madrid o la visión intelectualizada de Aranjuez, o la evocación del dux Foscari, por citar testimonios cercanos. Pero la sabiduría se convierte en erudición en mil presencias incrustadas por el texto: el conocimiento de París, el escriba egipcio, la filosofía china, la doctrina Zen, las enseñanzas de Buda, la espiritualidad de mil diversos sufíes, los símbolos del Ying o del Yang. *Manuel Alvar, "Visiones oníricas", Blanco y Negro, 5-91.*

"Leer la novela de José Luis Sampedro es no poderse evadir de las técnicas que impone a los modos de su relato. Cuanto he ido comentando no es sino aspectos de un quehacer dominado por la visión quebradiza de la realidad. He hablado del tempo lento, que para mí no es sino consecuencia de la exposición no lineal de la trama. La morosidad que crea la presencia fragmentada de sus criaturas y los asaltos intelectuales, doctrinales, históricos a que se ven sometidas...

Esta técnica de estampas anudadas en profundidad para crear el argumento por yuxtaposición de los fragmentos inconexos no es otra cosa que el mundo nacido en el cine, donde las secuencias retrospectivas juegan a quebrar la cadena lineal de la disposición. Técnica que pasó al teatro (recordemos a Arthur Miller), en el que se entreveraban diversas circunstancias históricas cuando el pasado cobra virtualidad actual. Esto mismo viene a situar el relato en unos marcos geográficos e históricos. A los primeros pertenecerían unas breves, pero bellamente intensas descripciones de paisajes (urbanos o rurales), en los que viven unos protagonistas (históricos o actuales) y, gracias a ellos, conocemos a los hombres en su fondo, que es tanto como decir vivos...

La palabra en José Luis Sampedro es logos y es realidad, a la vez contenido y forma. La complejidad de cuánto es y de cómo se transmite...Se habla hoy del contrato entre escritor y lector que se desenlaza en una especie de confesión. La de José Luis Sampedro está en las páginas de **Octubre, Octubre**, justificación del hombre y del escritor." *Manuel Alvar,*

*"Realidad y Logos" Blanco y Negro, 14-4-91.*

## VIII.2. -Tablas

Estas tablas intentan reflejar las situaciones, los objetos, los símbolos, la iconografía y los espacios recurrentes, que aparecen en algunas de las novelas anteriores y posteriores a **Octubre, Octubre**, y en relación con esta.

Con la recurrencia en clave o *leitmotiv*, nuestro autor, además de organizar el trabajo, establecer una secuencia y autorregular el propio pensamiento, muestra una teoría de la naturaleza humana y de la sociedad. De esta forma los hechos recurrentes son la causa más primaria de la provocada cosmovisión. Cada manifestación de redundancia ayuda a formar el sentido connotativo.

Las tablas evidencian un discurso analógico y, a la vez, una amplificación como forma de acercarse a la realidad.

Novelas	Congreso en Estocolmo	El río que nos lleva	El caballo desnudo	Octubre, Octubre	La sonrisa etrusca	La vieja sirena
Literatura		Rilke		Rilke		
			San Juan de la Cruz	San Juan de la Cruz		San Juan de la Cruz
		Cantar de los cantares		Cantar de los cantares		
				Biblia / N.T. "Dios mío, Dios mío..."	Biblia / N.T Míos mío, Dios mío "	
				Villancico de Navidad	Vifiancico de Navidad	
			Sta. Teresa	Sta. Teresa		

[Tabla 8-1](#)

Novelas	Congreso en Estocolmo	El río que nos lleva	El caballo desnudo	Octubre, Octubre	La sonrisa etrusca	La vieja sirena
Mitos			Tántalo	Tántalo		
				Jano		Jano
Novelas	Congreso en Estocolmo	El río que nos lleva	El caballo desnudo	Octubre, Octubre	La sonrisa etrusca	La vieja sirena
Esculturas	La patinadora		El caballo	La Pietá	La Pietá	

[Tabla 8-2](#)

Novelas	Congreso en Estocolmo	El río que nos lleva	El caballo desnudo	Octubre, Octubre	La sonrisa etrusca	La vieja sirena
Música		La pianista Cecilia		El compositor miguelito	La pianista Dunka	
Popular		El vals	El vals	El tango El chotis		
Clásica	Ópera de Dido-Eneas (Purcell)				Mozart Quinteto N°3 -K. 515	

[Tabla 8-3](#)



Novelas	Congreso en Estocolmo	El río que nos lleva	El caballo desnudo	Octubre, Octubre	La sonrisa etrusca	La vieja sirena
Símbolos	La puerta	La puerta		La puerta		La puerta
				La frontera		La frontera
		Las crisálidas		Las crisálidas	Las crisálidas	
				La catacumba	La catacumba	La catacumba
				La caverna		La caverna
		La paloma		La paloma	La paloma	La paloma

[Tabla 8-4](#)

Novelas	Congreso en Estocolmo	El río que nos lleva	El caballo desnudo	Octubre, Octubre	La sonrisa etrusca	La vieja sirena
Espacios	Soria	Soria		Soria		
		Alicante		Alicante		
		Aranjuez		Aranjuez		
		París		París		
		Tánger	Marruecos	Tánger		
				Valle d'Aosta	Valle d'Aosta	

[Tabla 8-5](#)

Novelas	Congreso en Estocolmo	El río que nos lleva	El caballo desnudo	Octubre, Octubre	La sonrisa etrusca	La vieja sirena
Objetos						
Armas	La daga	La navaja	La gumiá	La navaja-la gumiá y la fusta	La navaja	La daga y la fusta
Fotografías				Luis, Isolina y Nerissa	Hortensia	
Regalos	Una muñeca	Una navaja		Unos calcetines, rosas, libros, perfume	Unas botitas, rosas	Unos caballos, seda, perfume
Perfumes			Evangelina	Nerissa Magda		Glauka
Prendas de vestir. Disfraces.		El bañador		El bañador. El disfraz de Ágata		Disfraz de mujer: Krito
Armario		El armario de Nieves		El armario de Carmela	El armario de Hortensia	

[Tabla 8-6](#)

Novelas	Congreso en Estocohno	El río que nos lleva	El caballo desnudo	Octubre, Octubre	La sonrisa etrusca	La vieja sirena
Situaciones						
Extranjerismo	Estocolmo	La cuenca del Tajo		Madrid	Milan	
Sentimiento de abandono	Karín, Miguel Espejo	Shannon	Evangelina	Miguel, Luis, Agata	Brunettino	Alejandría
Orfandad	Karín			Ágata, Luis, Miguel	Andrea	Malki
Búsqueda de identidad	Miguel Espejo, Karín	Shannon	Evangelina	Miguel, Agata, Luis	Bruno	Ahram, Krito
La enfermedad		Shanon-Paula		Ágata-Luis Miguel-Isolina	Bruno-Hortensia	Krito-Glauka
La muerte	Salinen	Benigno		Miguel, Flora, Paco, Miguelito	Bruno	Glauka, Ahram, Krito

[Tabla 8-7](#)

Novelas	Congreso en Estocolmo	El río que nos lleva	El caballo desnudo	Octubre, Octubre	La sonrisa etrusca	La vieja sirena
Situaciones						
El amor imposible	Miguel E.-Karín	Shannon-Paula	Evangelina-Marcelo	Nerissa-Miguel		Glauka-Krho
El sentimiento religioso	Rawenanda	Fry Justino	Evangelina	Miguel		
La androginia				Luis	Bruno	Krito
Personajes mágicos	Gyula	Fray Justino		Gil Gamez	Salvinia	Glauka
Búsqueda de señales	Miguel Espejo	Shannon	Evangelina	Miguel	Bruno	
Personajes vitales	Jöhr-Hilma	El Americano		Paco, Carmela, Flora	Bruno	

[Tabla 8-8](#)

Novelas	Congreso en Estocolmo	El río que nos lleva	El caballo desnudo	Octubre, Octubre	La sonrisa etrusca	La vieja sirena
Situaciones						
Relación abuelo-nieto				Isofina -Stefí	Bruno-Brunettino	Ahram-Malki
Relación Trinitaria				Luis Miguel	Bruno	
Relación triangular				Miguel-Nerissa-Eduardo		Ahram-Glauka Krito
Los sueños				Miguel Luis	Bruno	
La guerra				Petra	Simonetta	Eulodia
El servicio						

[Tabla 8-9](#)

Novelas	Congreso en Estocolmo	El río que nos lleva	El caballo desnudo	Octubre, Octubre	La sonrisa etrusca	La vieja sirena
Situaciones						
Personaje intemovelesco		Shannon		Shannon Gustavo- Flora		
La comida	Snap	Vino, queso, pan		Pescaditos, sangría, fiambre	Cebofia- salami aceite, ajos	
El mar como sepultura	Salinen: Báltico			Miguelito: Cantábrico		Ahram, Glauka: el Mediterraneo
Los animales	El reno, la avispa, la araña	La lechuza, los cerdos	El gato	La gata, la araña, los cerdos, la paloma		El perro
Las flores	La magnolia, las filas			Las lilas, la manolía, las violetas	Las lilas	Las violetas
Los árboles		El granado	Las acacias	El granado, las acacias		El granado

[Tabla 8-10](#)

Novelas	Congreso en Estocolmo	El río que nos lleva	El caballo desnudo	Octubre, Octubre	La sonrisa etrusca	La vieja sirena
Nombres						
Recurrencias onomásticas	Miguel	Águeda, Beatriz	Eva	Eva, Beatriz, Miguel, Águeda		
Claves onomásticas		Paula-Beatriz		Paco-Curro, Pablo-Saulo	Salvatore-Bruno	
Cambios onomásticos				Águeda-Agata Nilia-Nerissa		Irenia-Glauka

[Tabla 8-11](#)

## VIII.3. Bibliografía

### VIII.3.1. Obra narrativa de J. L. Sampedro

**CONGRESO EN ESTOCOLMO.** Novela. M. Aguilar, Madrid, 1952 (cuatro ediciones) reimpresa en Alfaguara, 1985.

**LA PALOMA DE CARTON.** Teatro. Premio Nacional de teatro "Calderón de la Barca" 1950.

**UN SITIO PARA VIVIR.** Teatro, 1955.

**EL RIO QUE NOS LLEVA.** Novela. M. Aguilar, Madrid, 1961. (Tres ediciones). Reimpresa en Alfaguara, 1984. Traducido al ruso, al rumano y al francés.

**EL CABALLO DESNUDO.** Novela Planeta, Barcelona, 1970. Reimpresa en Alfaguara, Madrid, 1985.

**OCTUBRE, OCTUBRE.** Novela. Alfaguara, Madrid, 1981. (17 ediciones) Edición especial del Círculo de Lectores, Prólogo de R. Saladrigas. Barcelona 1991

**LA SONRISA ETRUSCA.** Novela. Alfaguara, Madrid, 1985. (37 ediciones). Edición especial del Círculo de Lectores, edición prologada por J.L. Sampedro Barcelona, 1985. Traducido al alemán,

**LA VIEJA SIRENA.** Novela. Destino, Barcelona, 1990. (12 ediciones). Traducido al francés y danés.

**REAL SITIO.** Novela. Destino. Barcelona, 1993. (5 ediciones)

**MAR DE FONDO.** Cuentos. Destino. Barcelona, 1992.

**MIENTRAS LA TIERRA GIRA.** Cuentos. Destino. Barcelona, 1993.

**LA ESTATUA DE ADOLFO ESPEJO.** Novela. Alfaguara, 1994.

**LA SOMBRA DE LOS DIAS.** Novela. Alfaguara, 1994.

#### Otros textos

MAYORAL, M. (coord.) **El oficio de narrar.** Ediciones Cátedra. Ministerio de Cultura, 1989.

SAMPEDRO SAEZ, José Luis, **Desde la frontera,** Discurso RAE, Madrid, 1991.

SAMPEDRO, José Luis **El educador y sus fronteras. Enseñar y aprender en ellas,** ICE Universitat de Lleida, 1993.

### VIII.3.2. Bibliografía específica sobre J. L. Sampedro

#### a. Artículos en diarios y revistas.

- ALARCON PILAR, María  
"Octubre, Octubre"  
**El Europeo,**  
págs. 34-35, 12-11-81
- ALONSO CRESPO, Clemente  
"El legado cultural  
de un caminante pausado"  
**Andalán,**  
pág.42, 15-12-1981
- ALVAR, Manuel  
"Octubre, Octubre"  
**Blanco y Negro,**  
pág. 18, 31-3-91
- "Realidad y Logos"  
**Blanco y Negro,**  
pág. 14, 14-4-91
- "Visiones Oníricas"  
**Blanco y negro,**  
pág. 18, 30-4-91
- ALVAREZ VARA, Ignacio  
"El río de Sampedro"  
**Cambio 16**  
págs. 132-134  
22-October-1982
- AMOROS, Andrés  
"Una plaza, un mundo"  
**ABC,**  
pág. 4,  
21-11-81
- ARCO, Miguel Angel  
"José Luis Sampedro"  
**Tiempo,**  
págs. 146-148,  
31-Mayo-1993
- BELMONTE, Javier  
"José Luis Sampedro,  
economista y escritor"  
**El Periódico,**  
pág.80,  
23-Diciembre-1988.
- BERASATEGUI, Blanca  
"José Luis Sampedro,  
anarquista, bohemio y soñador"  
**ABC,**  
págs. 8-9,

- 9-Mayo-1981
- BLANCO VILA, Luis  
"José Luis Sampedro:  
el río que nos lleva"
- Ya,**  
pág. 20,  
30-10-81
- BUSTAMANTE, Juby  
"José Luis Sampedro"
- Diario 16,**  
págs. 2-3,  
8-Noviembre-81
- "José Luis Sampedro.  
Anarquista, patricial y bohemio"
- Tiempo,**  
pág. 210,  
22-Mayo-1989
- CASANOVA, María  
"José Luis Sampedro"
- El País,**  
págs. 24-27,1991.
- CASTROVIEJO, Concha  
"La vida cercada"
- Hoja del Lunes,**  
Madrid, 16-11-81
- CONTE, Rafael  
"El matrimonio del cielo  
y el infierno"
- El País,**  
1-Noviembre-1981
- CORA, María Manuela  
"Octubre, Octubre"
- Nuevo Índice,**  
pág.63,  
núm.4, Año-1
- DOMÍNGUEZ, Antonio  
"Octubre, Octubre"
- El Ribagorzano,**  
Enero-1982
- FARRE, G.  
"José Luis Sampedro"
- El Segre,**  
pág. 10,  
15-Marzo-1992
- FAUS, Gerard  
"Sampedro habló en Andorra  
del peligro de la sociedad  
deshumanizada"
- La Mañana,**

- FIDALGO, Feliciano  
"José Luis Sampedro, académico"  
pág. 10,  
6-Septiembre-1989
- GALAN, Lola  
"Morir por la Ley 30"  
**El País,**  
pág. 60,  
Domingo, 11-2-1990
- GARRIDO, E.  
"José Luis Sampedro"  
**El País,**  
pág. 24,  
4-Diciembre-1988
- GATO, Miguel  
"Una gran novela sobre Madrid"  
**Tribuna,**  
págs. 76-77,  
17-Mayo-1993
- GIL, Miguel  
"El espejo de Sampedro"  
**El Socialista,**  
pág.49,  
9-15/Diciembre/81
- GOÑI, Javier  
"José Luis Sampedro"  
**El Viego Topo,**  
págs. 70-71,  
Enero-1982
- GRACIA NORIEGA, José Ignacio  
"A la vejez viruelas"  
**El País,**  
pág. 10,  
20-Agosto-1992
- GUARDIA M.A.  
"El baúl de Sampedro"  
**Libros,**  
págs. 13-14, núm.3,  
Enero-1982
- GUERRERO MARTÍN, José  
"José Luis Sampedro"  
**La Vanguardia,**  
pág. 26,  
24-junio-1994
- HORNO LÍRIA, Luis  
"Octubre, Octubre"  
**La Vanguardia,**  
pág. 53,  
Jueves, 30-9-1993

- HUÉLAMO, Lucía  
"Intimidaciones de escritores"
- LORENCI, Miguel  
"José Luis Sampedro  
nuevo ocupante del sillón "F"
- MARTÍ GOMEZ, José  
"José Luis Sampedro  
y la vida fronteriza"
- MORA, Rosa  
"José Luis Sampedro"
- MORET, Xavier  
"Sampedro novela en La vieja sirena  
la oposición entre la vida y el poder"
- QUIROGA CLERIGO, Manuel  
"Erase el Lenguaje"
- RAMIREZ, José Luis  
"La retórica como lógica  
de la evaluación"
- RIBAS, José  
"José Luis Sampedro"
- RIGALT, Carmen  
"José Luis Sampedro"
- Heraldo de Aragón**  
29-XI-81
- Panorama**  
págs. 67-68,  
20-Mayo-1991
- Diario de Navarra,**  
pág.9,  
2-2-1990.
- La Vanguardia,**  
pág. 14,  
7-Marzo-1994.
- El País,** págs.  
14-15,  
21-Mayo-1994
- El País,**  
pág. 45,  
16-5-1990
- Nueva Estafeta,**  
p.p., 91-93,  
Enero-1982.
- Bordón,**  
págs. 407-419,  
núm. 43, 1992.
- Ajoblanco,**  
Pags. 40-46,  
Núm.43, Julio-Agosto, 1993.
- Magazine,**



- págs.14-16,  
Julio 1991
- SALADRIGAS, Robert  
"Apunte breve para  
una novela-mundo"
- La Vanguardia,**  
pág.33,  
8-4-82
- "Del amor y sobre el poder"
- La Vanguardia,**  
pág.3,  
18-5-1990
- "Trilogía de la vida"
- La Vanguardia,**  
Pag. 43,  
1-10-1993
- SANCHEZ ARNOSI, Milagros  
"José Luis Sampedro y su novela  
Octubre, Octubre: una teoría  
del conocimiento"
- INSULA,**  
pág. 5,  
Núm. 424
- SEGURA, Cristina  
"José Luis Sampedro"
- La Mañana,**  
1-Diciembre-1988
- SOLANA, Almudena  
"José Luis Sampedro"
- Estilo,**  
págs. 14-15,  
Junio 1990
- SORELA, Pedro  
"José Luis Sampedro, elegido académico  
el día que cumplió 73 años"
- El País,**  
pág.33,  
2-2-1990
- SUÑEN, Luis  
"Octubre, Octubre"
- Insula,**  
pág.5, Num.425,  
Abril-1982
- TOVAR, Antonio  
"La reciente novela  
de José Luis Sampedro"
- La Gaceta,**  
pág.19,  
20-12-81

"Octubre, Octubre"

Nuevo Lunes,  
23-Noviembre-81

**b. Monográfico**

VV.AA.

"José Luis Sampedro"

Alfaguara  
Monográfico especial  
Mayo-Junio-94

**c. Exposiciones**

Homenaje en Madrid. Círculo de Bellas Artes. Del 23 al 27 de Mayo de 1994

Homenaje en Barcelona. Librería Tocs. Junio de 1994

Homenaje en Buenos Aires. Noviembre 1994

### VIII.3.3. Bibliografía general

ALARCOS, Emilio, **Ensayos y estudios literarios**, Jucar, Madrid, 1977.

ALVAR, Manuel, **Prosa novelesca actual**, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1969.

ALVAREZ PALACIOS, Fernando, **Novela y cultura española de posguerra**, Edicusa, Madrid, 1975.

AMORÓS, Andrés, **Introducción a la novela contemporánea**, Anaya, Salamanca, 1971

'ARABI, Ibn **El tratado de la unidad** La tradición unánime, Barcelona, 1987.

ASIN PALACIOS, Miguel **El Islam cristianizado** Libros Hiperión, Madrid, 1981.

AYALA, Francisco, **La estructura narrativa**, Taurus, Madrid, 1970.

**Novela española actual**, Cátedra, Madrid, 1977.

BASANTA, Angel, **40 años de novela española**, Cincel, Madrid, 1979, 2 vols.

BAJTIN, M., **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento**, Barral, Barcelona, 1974.

**Teoría y estética de la novela**, Taurus, Madrid, 1989.

BAJTIN y VIGOTSKI **La organización semiótica de la conciencia** Anthropos, Barcelona, 1993.

BATAILLE, Georges **El Erotismo**, Tusquets, Barcelona, 1988.

**La experiencia interior**, Taurus, Madrid, 1989.

**La literatura como lujo**, Cátedra, Madrid, 1993.

BERGER, John **Mirar**, Herman Blume, Madrid, 1987

- BLANCO AGUINAGA, Carlos, **Historia social de la literatura española**, vol. III, Castalia, Madrid, 1979.
- BOURNEUF, Roland OUELLET, Réal **La novela**, Ariel, Barcelona, 1985.
- BOUSOÑO, Carlos **La poesía de Vicente Aleixandre**, Gredos, Madrid, 1977.
- BOWLBY J. **Vinculos afectivos: Formación, desarrollo y pérdida**, Morata, Madrid, 1986.
- BRIOSCHI, F., y GIROLAMO, C. **Introducción al estudio de la literatura**, Ariel, Barcelona, 1988
- BRUNER, Jerome **Realidad Mental y Mundos Posibles**, Gedisa, Barcelona, 1988.
- BUCKLEY, Ramón, **Problemas formales en la novela española contemporanea**, Península, Barcelona, 1973.
- CALVINO, Italo **Seis propuestas para el próximo milenio**, Siruela, Madrid 1989
- CARDONA, R., edic. de, **Novelistas españoles de postguerra.I**, Taurus, Madrid, 1976.
- CASTELLET, José M<sup>a</sup>, **La hora del lector**, Seix Barral, Barcelona, 1957.
- CILVETI, Angel L. **Introducción a la mística española** Catedra, Madrid 1974
- CIRLOT. J.E. **Diccionario de símbolos** Labor, Barcelona, 1994.
- CORRALES EGEA, José, **La novela española actual**, Edicusa, Madrid, 1971.
- I'DIN IBN al-'ARABI, Muhyi **Los engarces de la sabiduría** Libros Hiperión, Madrid, 1991.
- DIAZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA I.M. **Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular**. Turo, Madrid, 1992.
- DIEZ BORQUE, J. M<sup>a</sup>., **Métodos de estudio de la obra literaria**, Turus, Madrid, 1985.
- DIJK VAN, T., **Texto y contexto**, Cátedra, Madrid, 1980.
- DOMINGO, José, **La novela española del siglo XX. II. De la posguerra a nuestros días**, Labor, Barcelona, 1973.
- ELIADE, Mircea **Imágenes y símbolos** Taurus, Madrid, 1989.
- FERRATER MORA, J., **Diccionario de filosofía**, Alianza, Madrid, 1979.
- FERRERAS, Juan Ignacio, **Tendencias de la novela española actual(1936-1969)**, Eds Hispanoamericanas,
- FORSTER, M., **Aspectos de la novela**, Debate, Barcelona, 1983.

- FREUD, Sigmund **Obras Completas II Duelo y Melancolía**, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973
- GARCIA RICO, E. **Literatura y política**, Edicusa, Madrid, 1971.
- GARCIA VIÑO, Manuel, **Novela española de posguerra**, Publicaciones españolas, Madrid, 1971.  
**Novela española actual**, Prensa española, Madrid, 1975.
- GIL CASADO, Pablo, **La novela social española**, Seix Barral, Barcelona, 1973.
- HATZFELD, Helmut, **Estudios literarios sobre mística española**, Gredos, Madrid, 1955
- KAYSER, W., **Interpretación y análisis de la obra literaria**, Gredos, Madrid, 1968.
- KERMODE, Frank **Historia y valor**, Península, Madrid 1990
- LOPEZ-BARALT, Luce **Huellas del Islam en la literatura española** Libros Hiperión, Madrid, 1989.  
**San Juan de la Cruz y el Islam** Libros Hiperión, Madrid, 1990.
- LLEDO, Emilio **El silencio de la escritura**, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1992.  
**El surco del tiempo**, Crítica, Barcelona, 1992.  
**El epicureísmo**, Montesinos, Barcelona, 1984.
- MARCHESE A. FORRADELLAS J. **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria**, Ariel, Madrid, 1991.
- MARCO, Joaquin, **Nueva literatura en España y América**, Lumen, Barcelona, 1972.
- MARTINEZ BONATI, F., **La estructura de la obra literaria**, Ariel, Barcelona, 1972.
- MAYORAL, Marina, (coord.), **El oficio de narrar**, Cátedra, Madrid, 1989.
- NIZAMI **La historia de Layla y Majnún**, Hesperus, Barcelona, 1991.
- NORA, Eugenio G. de, **La novela española contemporánea (1939-1967)**, Gredos, Madrid, vol. III, 1971.
- PANOFSKY, Erwin, **Estudios sobre iconología**, Alianza Universidad, Madrid, 1980.
- PAGNINI, M., **Estructura literaria y método crítico**, Cátedra, Madrid, 1982.
- RICO, Francisco, **Historia y crítica de la Literatura española**, Crítica, Barcelona, 1980.
- RILEY, E. C., **Novelistas españoles de posguerra. I**, Taurus Madrid, 1976.
- ROBERTS, Gemmma, **Temas existenciales en la novela española de posguerra**, Gredos,

Madrid, 1973.

ROVIRA BELLOSO, Josep M. **Fe y cultura en nuestro tiempo** Sal Terrae, Bilbao, 1988.

SABATO, Ernesto **Entre la letra y la sangre**, Seix Barral, Barcelona, 1989.

SALZBERGER-WITTENBERG I. **La relación asistencial**, Amorrortu, Buenos Aires, 1987.

SAMPEDRO SAEZ, J. Luis, **Desde la frontera**, Madrid, 1991.

**El educador y sus fronteras. Enseñar y aprender en ellas**, ICE Universitat de Lleida, Lleida, 1993.

SANZ VILLANUEVA, Santos, **Tendencias de la novela española actual (1950-1970)**, Edicusa, Madrid, 1972.

**Historia de la novela española (1942-1975)**, Alhambra, Madrid, 1980, 2 vols.

SEGRE, C., **Principios de análisis del texto literario**, Crítica, Barcelona, 1985.

SOLDEVILA DURANTE, I., **La novela española desde 1936**, Alhambra, Madrid, 1980.

SPIRES, Robert, **La novela española de posguerra**, Cupsa Madrid, 1978.

SULLA, Enric (ed.) **Poètica de la narració**, Les Naus d'Empuries, Barcelona, 1989.

TACCA, Oscar, **Las voces de la novela**, Gredos, Madrid, 1985.

VALDIVIA VALOR, José, **Don Miguel Asín Palacios**, Libros Hiperión, Madrid, 1991.

VILANOVA, Antonio, **Las literaturas contemporáneas en el mundo**, Vicens Vives, Barcelona, 1967.

VILLANUEVA, Dario, **Estructura y tiempo reducido en la novela**. Bello, Valencia, 1977.

VILLEGAS, J., **La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX**, Planeta, Barcelona, 1973.

VV.AA. **Homenaje al profesor Sampedro**, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987.

VV.AA. **Diccionario de la mitología clásica**, Alianza, Madrid, 1980.

WELLEK, R., y WARREN, A., **Teoría literaria**, Gredos, Madrid 1966

YNDURÁIN, Domingo, **Época contemporánea: 1939-1980**, Crítica, Barcelona, 1981.