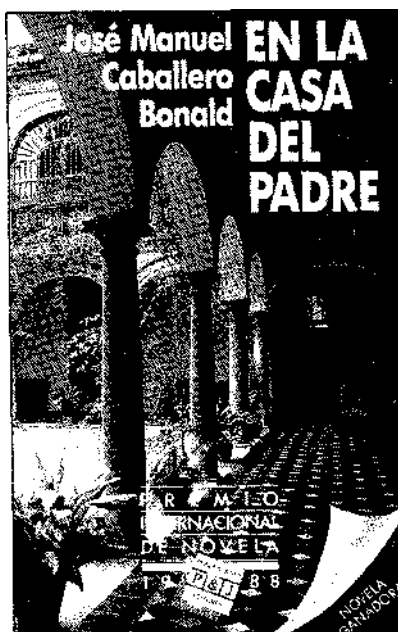


Narrativa española e hispanoamericana: las novelas premiadas de José Manuel Caballero Bonald y Juan José Saer

PEDRO CARRERO ERAS*

EN una entrevista de José Luis Canp a José Manuel Caballero Bonald, publicada en 1962 en la revista *ínsula*, el entrevistado declaraba lo siguiente a propósito de la novela que las circunstancias de entonces exigían escribir: «... la vinculada a la realidad nacional y la que se propone como norma específica reproducir unos hechos de muy concreto matiz español /.../ La novela debe cumplir, con independencia de sus valores puramente literarios, con una insoslayable función social». Está claro que desde ese año —el mismo de la publicación de *Dos días de septiembre*— hasta hoy, ha pasado mucha agua bajo los puentes, pero si han cambiado las cosas! en el panorama político, no lo han hecho así las novelas del escritor jerezano en lo que se refiere al escenario geográfico y social: esa Andalucía de terratenientes viticultores y jornaleros, de señores y criados, de caciques y clientes (entendiendo esta última palabra, en su acepción más etimológica, es decir, como «vasallo, protegido»).



VIEJOS Y NUEVOS
MOTIVOS EN CABALLERO
BONALD

POR supuesto que desde aquella primera novela hasta la actualidad, se observa una evolución, que es la que señala de manera inequívoca *Ágata ojo de gato* (1974), donde se repliegan la referencia histórica y la intención social para dar paso a un relato inscrito en la fantasía y en una especie de realismo mágico a través de un uso más brillante del lenguaje. En cualquier caso, el marco geográfico de la narración seguía siendo esa Baja Andalucía y su protagonista esa misma clase

* Madrid, 1946. Profesor de Literatura de la Universidad de Alcalá de Henares.

¹ José Manuel Caballero Bonald: *En la casa del padre*, Barcelona, Plaza & Janes Editores, Premio Internacional de Novela Plaza & Janes, 1.ª ed., abril de 1988, 256 págs.

comercial y dominadora en trance de decadencia, motivos recurrentes que perviven en *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981) y en la reciente *En la casa del padre*, galardonada con el IV Premio Internacional de Novela Plaza & Janes '.

Es comprensible que, por aquel entonces, el cuadro social que se ofrecía en una novela como *Dos días de septiembre* fuese más completo, de forma que todos los niveles —el alto, el medio y el bajo— gozaban de parecido tratamiento y atención. Y también se entiende que, con el tiempo, superadas las circunstancias que motivaron las mejores producciones de la llamada novela social (y en trance ya la propia decadencia del género), el objetivo literario de Caballero Bonald se decantara hacia el tratamiento reposado y esteticista de esa aristocracia del vino y de la fusta, ahondando con su prosa elaborada y barroca en la propia médula enfermiza y en el discreto encanto de esas familias, en clave simbólica y desrealizada.

En la casa del padre es, sin embargo, una novela de corte e intención realistas, a pesar de la brillantez con frecuencia artificiosa y conceptista de su lenguaje y a pesar del empleo de una técnica narrativa discontinua, como la utilizada en *Toda la noche oyeron pasar pájaros*. Sin que podamos hablar de «mensaje» a la manera de como lo podíamos hacer, sin mayores escrúpulos, hace un par de décadas, la obra tiene una lectura —cuando menos, secundaria— de denuncia social: ya en la propia contracubierta del libro se alude a «realidades sociales e incluso políticas». Aunque el relato se construye en torno a la clase dirigente, también está presente el pueblo llano, como los rudos y sufridos jornaleros o los humilla-

dos sirvientes. Todos ellos aparecerán retratados bajo el filtro de una sutil ironía y de un fino humorismo. Las dimensiones cronológicas son amplias, pues la historia familiar se remonta a los años de la irresistible ascensión del primer Romero-Barcena, en tiempos de la Restauración, hasta llegar a la República, la Guerra Civil y la interminable postguerra. Quiere esto decir que, con un argumento de estas características y esa renovada vinculación a lo social, pueden ahora brotar libremente en la narración algunos detalles sórdidos y demás trapos sucios de nuestra historia contemporánea que el novelista pudo dejar en el tintero en los años sesenta a causa de la censura o, mejor dicho, de la autocensura. Pero no hay motivo de alarma ante posibles intoxicaciones políticas u otro tipo de perversiones atentatorias contra la autonomía del relato: como en novelas anteriores, Caballero Bonald recurre al tratamiento narrativo más discreto y distanciado que se puede exigir en estos casos, aunque, eso sí, dejando al lector el merecido privilegio de emitir un veredicto sobre el comportamiento moral y la catadura de algunos personajes, y llevando los hechos por el camino adecuado.

UN PERSONAJE CENTRAL Y SU ORGULLO DE CASTA

EN la novela *En la casa del padre* se perfilan varios protagonismos: uno de ellos es el de tío Alfonso María, el único vasto masculino del primer Romero-Barcena y heredero de su imperio de viñas. Ese protagonismo se destaca, entre otros aspectos, por su responsabilidad en los hechos más sonados, viscerales y repulsivos del relato. Tío Alfonso María

Caballero Bonald



encarna todo el envilecimiento que se le puede pedir a un déspota, a un señorito andaluz de horca y cuchillo. Sus rasgos y su actuación nos recuerdan bastante al señorito Iván de *Los santos inocentes*, la inolvidable novela de Miguel Delibes. Con ello no queremos establecer ninguna dependencia directa entre esa obra y *En la casa del padre*, pues Caballero Bonald, aparte de estar en un registro narrativo muy diverso, tiene más que larga experiencia literaria y personal sobre el tema. Si los ponemos en relación es con el fin de ilustrar nuestro análisis del personaje. La mayor diferencia entre ellos consiste en que si la crueldad del señorito Iván resulta más solapada y sutil, la maldad de tío Alfonso María es más directa y violenta y se inscribe más en la línea de las tradicionales mañas desvergonzadas del señor feudal. Lo que les une a ambos —además de la estampa de cazador achulado— es ese lenguaje premeditadamente zafio e hipócritamente populachero con el que tan bien saben armonizar su santa voluntad y su real gana con la obediencia debida de sus subordinados. Así se refleja, por ejemplo, en las palabras de Alfonso María al cochero Epifanio poco después de comenzar el relato: «—Te mudas esa mierda de camisa y luego te mudas a la bodega y me traes el coche» (pág. 13).

En el argumento y tono narrativos ya de por sí cáusticos de Caballero Bonald, hay personajes que pueden inducirnos en algún momento —no demasiados— a la ternura, como la abuela Adelaida cuando recibe en su habitación a su nieto José Daniel, o como el abuelo Sebastián cuando se amamanta, cercana ya su muerte, de un ama de cría, sin olvidar a cualquiera de los servidores que, como almas en pena, gravitan en

torno a la gran casa. En definitiva, si todos los demás se salvan, el tío Alfonso María no merece paliativo alguno, pues hasta en los momentos finales —los de su decadencia, cuando los ojos le lagrimean y le atenazan las malas sietas, y cuando tiene que vender la gran casa y trasladarse a un piso— le vemos aún vomitando orgullo y necedad, en un ridículo intento final de desenterrar el hacha de guerra o, mejor dicho, el cuchillo que tan hábil y frecuentemente supo esgrimir antes de y durante la Guerra Civil: «—Me puedo hartar el día menos pensado /.../Y si yo me harto, o sea, si se me hinchan las pelotas, no van a saber ni dónde meterse. Como antes» (pág. 255). La abyección del personaje llega a su máximo nivel cuando castiga al hombre —un proveedor— que se atrevió a poner las manos encima de su querida. El escarmiento resulta de un sadismo refinado, y se trata de un episodio de auténtica tortura, con visos cinematográficos, como si de historia de mañosos y matones se tratara, pues los esbirros de tío Alfonso María obligan a entrar a su víctima en la jaula de un león que, increíblemente (capricho imbécil del dueño) se halla en el interior de una taberna. La escena es antológica, y en ella se funden el dramatismo y la comicidad: las agónicas protestas del proveedor; la imperturbable figura de tío Alfonso María apoyado en la barra y bebiendo una copa, sin dignarse siquiera a mirar lo que está sucediendo (por lo que le suponemos de perfil, también como en las películas, y con la tremenda escena en segundo plano); la perplejidad del viejo león «que poco a poco se había ido poniendo ligeramente soliviantado con tanto. ajeteo y tanta comida semoviente» (pág. 205); y, como colofón humorístico, el zarpazo

frustrado que la fiera le suelta al pobre reo, justo en el momento en que es rescatado por el tabernero.

Hay numerosas alusiones en el libro a la filiación política y actividades fascistas de tío Alfonso María, a su labor como enlace antes de la sublevación militar del 36, a su estampa de botas, correa-je y cuchillo y a su habilidad en el manejo de éste, pero sus gestos más feroces sólo los vemos con detalle en las venganzas personales —es decir, las menos políticas, las más «familiares»—, de forma que la Guerra Civil aparece casi por alusiones, aunque cabe imaginar que el personaje cometió en ella los mayores desafueros. Su activismo escuadrista hay que entenderlo tanto como una defensa de sus intereses comerciales y de su orgullo de casta como una forma directa y vesánica de tomarse la justicia por su mano, a diferencia, por ejemplo, de los terratenientes de *Novecento*, de Bertolucci, quienes, ante la amenaza del socialismo, encargan a un escribano cualificado la gestión directa de la contraofensiva. Está claro que a Alfonso María le gusta emparejarse las manos de sangre, como se demuestra en esa increíble lucha cuerpo a cuerpo con el jabalí.

En este tratamiento literario, que puede ser tildado de maniqueo, Caballero Bonald ha sabido dejar exenta e independiente la figura del tío Alfonso María —como la de los otros personajes del libro—, de manera que si nos resulta aborrecible, no es a causa de ninguna intervención directa o fastidiosa del autor (nos recuerda, por poner un ejemplo ilustrativo, el mismo método que utiliza Galdós con el odioso Juanito Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta*, en esa segunda época, mucho más artística y menos tendenciosa, de su evolución narrativa).

EL ESCENARIO Y SU PROTAGONISMO

SI la maldad se concentra en Alfonso María, los demás personajes de la familia se mueven más o menos en el limbo de una relativa inocencia y de una precaria felicidad. Son figuras de retablo polvoriento, doradas por esa luminosidad enfermiza de los recintos clausurados. Los personajes masculinos ide *En la casa del padre*, inmersos en los negocios, parecen absorber y robar a los femeninos todas las mayores energías, confinando a las mujeres de la familia en una especie de *sfumatura* de apatía y sumisión (salvo algunas excepciones, como la afición de la abuela Adelaida por los caballos, o como esa esporádica y febril actividad confitera que invade a Socorro Berengaria cuando los negocios no van tan bien como sería deseable), por lo que casi siempre las vemos deambulando por la gran casa entregadas sin especial vehemencia a actividades generalmente ociosas. Hasta la propia tía Carola —después de tanto escándalo y tanto desgarró a causa de su boda secreta e impía con Juan Claudio Vallón— termina regresando al redil después de pocos años: será esa figura que espera eterna y melancólicamente, tras los ventanales del mirador, la vuelta de no se sabe qué ilusiones perdidas, mientras que alimenta un morbo de sensualidad y pasión hacia su sobrino José Daniel, el narrador ficticio.

La gran casa es; la protagonista simbólica del relato: éste casi se inicia con su construcción y termina cuando la familia se ve obligada a venderla y trasladarse a un piso. El escenario se convierte en el alfa y la omega de la historia de una familia, de su esplendor y de

su decadencia (con ese mismo protagonismo que, por ejemplo, tienen las habitaciones y los pasillos de la casa dónde se desarrolla *La familia*, la excelente película de Ettore Scola).

En la casa del padre es más una novela de interiores que de paisajes andaluces y horizontes de viñas, aunque no falta toda clase de referencias al entorno. Mención especial merece,; en este sentido, la relación comercial e incluso familiar de los Romero-Barcena con Inglaterra, y la costumbre de que sus vastagos masculinos pasen alguna temporada en ese país. Pero la otra cara de la formación de los varones ía constituyen el colegio de los jesuítas, la educación religiosa y él sentido de culpa (ese mismo que asalta a José Daniel en su descubrimiento del sexo y en sus primeras escaramuzas eróticas). En el punto de mira de la sátira más o menos solapada de Caballero Bonald aparece también el estamento religioso, aunque esta sátira se centra más en las apariciones y maniobras del deán que en los propios jesuítas o que en esa figura patética de don Ismael, el capellán de la familia, viejo compinche de tío Alfonso María y en cuyo j turbio pasado se oculta el secreto de un crimen (aspecto que, como elemento de intriga, no ofrece, a la postre, demasiados alicientes).

Mucho sabor rancio existe en la recreación de todo este ambiente, que tiene algo de la belleza triste de las muñecas antiguas.

ORFEBRERÍA DEL LENGUAJE E IMÁGENES LITERARIAS

ESTA última novela del escritor jerezano ha tardado más de dos años en componerse, pues al final del libro se indica:

«Sanlúcar de Barrameda-Madrid, abril de 1985-junio de 1987». El dato dice mucho del respeto con que Caballero Bonald utiliza el lenguaje, del proceso de elaboración que aplica a las palabras y al discurso, así como de la continua forja de imágenes. Sin dejar de ser, como decíamos antes, una novela de desarrollo y resultados realistas —donde el dinamismo de la acción no encuentra mayores obstáculos— el autor no ha renunciado a esa prosa alquitarrada de sus anteriores novelas. Sin duda, va a ser éste su libro más comercial, pero nadie podrá negar que se refleja en sus páginas el mismo miramiento estilístico de las obras anteriores. Véase un ejemplo en la siguiente imagen, cuyo acierto no se apoya en ningún forzado surrealismo, sino simplemente en la inspiración y en el uso certero del lenguaje: «Era un día de invierno muy tibio y había como una equivocación en el viento que llegaba por el rumbo del mar, un viento raro del suroeste cuyo extremo más remoto debía estar rebullendo en algún verano» (pág. 151). Pero la mayor colección de imágenes está constituida por las que se refieren a la apariencia física y a los gestos de los personajes: «El deán llegó a la casa sin más escolta que un joven acólito, escuálido y descolorido, con aspecto de recién amonestado y cuyas facciones remitían a las de un retrato a medio hacer» (pág. 27); «La miss observó un momento al alumno con una impenetrable pupila violeta...» (pág. 59); «Agustín Gallareta /.../ lo cogió /al muchacho/ con las manos de exprimir hierro que tenía y lo transportó a una silla» (pág. 205). Estos mecanismos característicos del arte de los detalles y de un buen hacer escrupuloso también afectan a entidades abstractas, como la expresión

de ese agobio que siente José Daniel tras su primera experiencia sexual: «Y luego, de inmediato, como otra irrupción simétrica, una laxitud, un desfallecimiento, una fatiga succionada *por los vertederos de la culpa*» (pág. 115, el subrayado es mío) (Por cierto que en el barroquismo erótico de Caballero Bonald, se observan, a nuestro juicio, ciertos ecos de Lezama Lima, de su *Paradiso* y de su «ondulación permanente»). Lo barroco se fundamenta más en el artificio conceptista que en el empleo de voces especialmente exóticas o difíciles. En esa línea, a veces nos sorprenden construcciones un tanto desafortunadas como la siguiente, donde el concepto parece enmarañarse sin un resultado bien definido: «Abuela Adelaida había sido para mí la representación de una especie de formulismo educativo adobado por su propia tendencia a la singularidad» (pág. 186).

La estructura narrativa no presenta una progresión lineal (excepto en la cuarta parte), pero, con ser algo complicada, no se trata de ningún rompecabezas. En las tres primeras partes del libro alternan dos registros narrativos diversos. Enseguida descubrimos —gracias al cuadro genealógico que aparece al comienzo de la obra— que la perspectiva «familiar» se corresponde a un nieto del primer Romero-Barcena, y más adelante sabemos que quien habla es José Daniel, por la evidencia de los datos que ofrece. Corresponden a este intermedio convencional del relato los capítulos impares (y todos los de la cuarta parte), mientras que los pares, hasta el 18, pertenecen a un narrador impersonalizado (en ellos no se emplean expresiones familiares como «tío Alfonso María» o «abuelo Sebastián»). Ese narrador impersonal también po-

dríamos identificarlo convencionalmente con el propio José Daniel, quien «utilizaría» un registro diverso al hablar. Ide hechos mucho más antiguos de los que él nunca fue espectador, pero que ha podido reconstruir.

A través de los ojos infantiles y adolescentes de José Daniel, posiblemente recrea el autor (cuyo nombre propio es de estructura muy parecida) parte de su mundo de niño y de joven: familia, entorno andaluz, colegio religioso, primeros escarceos sexuales, sentido de culpa, fantasías y obsesiones... como la de ese cofre al fin reencontrado, aunque! vacío, y donde de pequeño guardaba unas onzas de oro —inocente y blanco desenlace de una intriga sostenida a lo largo del libro— y que ahora prefiere depositar simbólicamente en uno de los muebles del piso donde ha ido a recalar parte de su familia, nueva niorada y nuevo escenario, pero que, a fin de cuentas, aún sigue siendo la casa del padre.

JUAN JOSÉ SAER: LA NOVELA INTIMISTA

EN *La ocasión* —último Premio Nadal—, del escritor argentino Juan José Saer², es más fuerte el análisis psicológico y la profundización introspectiva que la reconstrucción del ambiente. El relato se sitúa a mediados del siglo pasado en la Pampa argentina. El soporte dramático de la novela lo constituye la neurosis de celos que arrastra Bianco, el protagonista, al creer que su mujer le ha engañado con el único amigo que tiene en esas tierras, el doctor Antonio Garay López. En una ocasión —y, probablemente, ésta da título al libro— Bianco regresa de forma inprevista desde su rancho a su casa de la ciudad,



² Juan José Saer: *La ocasión*, Barcelona, Eds. Destino, Premio Nadal 1987, 1.^a ed., febrero de 1988, 250págs.

donde, al entrar, se sorprende al ver a Gina, su esposa, fumando y en animada conversación con Garay López, quien teóricamente debería hallarse! en Buenos Aires y que, ahora, cuando mantiene su cara muy cerca de la de Gina, parece susurrarle al oído algunas perversas palabras.

A partir de aquí, desde el descubrimiento de esta escena —y de un lecho matrimonial revuelto y con una almohada situada, al parecer, estratégicamente, en medio de la cama— la obsesión y la angustia se instalan en la cabeza de Bianco. Esa i forma de locura, que llegará a su punto culminante cuando, poco tiempo después, Gina se quede embarazada (quién sabe si de un hijo de Garay López) se convierte en el centro o punto generador de una espiral de dolor interiorizado y de un desarrollo narrativo idiscontinuo en el que son frecuentes todo tipo de visiones retrospectivas, idas y venidas, análisis morosos e introspecciones. Resulta inevitable, así, poner al lector¹ en antecedentes sobre el pasado! de Bianco, sobre sus facultades parapsicologías y sobre los motivos de su huida de Europa, después de que en un teatro de París, jante una enorme concurrencia de público, no pudiera demostrar la veracidad de sus poderes (los positivistas, sus enemigos científicos, le preparan una encerrona, pues hacen actuar después de él a un individuo que, vestido de payaso o bufón, muestra esas mismas habilidades, como doblar cubiertos o poner súbitamente en funcionamiento relojes viejos o estropeados).

Bianco es un personaje con mucha vida interior, aunque quizá habría que sustituir la fórmula habitual por la i de «energía interior», dadas sus facultades extraordinarias que ahora, precisamente, está empezando a perder.

Llega a la Argentina con el resentimiento y las manías del perseguido, y con el deseo de echar tierra sobre el percance de París y el acoso de los positivistas. Sus dotes prácticas le permiten hacerse pronto con tierras, un rancho y una buena casa. La intervención del doctor Garay López es, en este sentido, decisiva, pues se asocia con Bianco en los negocios. El problema no es, por tanto, de tipo material, porque Bianco pertenece a esa clase de hombres que tienen la capacidad de lograr fácilmente una buena posición social y económica, y al mismo tiempo la de destruirse por dentro ellos mismos, la de ir socavando con fantasmas y malos pensamientos su equilibrio y su tranquilidad. De lo que sucede en torno suyo no se puede ni afirmar ni negar nada rotundamente, pues la perspectiva narrativa pasa siempre por los ojos de Bianco: así es si así os parece, podríamos decir, conforme al planteamiento pirandelliano, respecto al tema de la posible infidelidad de la mujer. Pero, ¿qué sucede por fuerza realmente? Fuera está la inquietante presencia de Antonio Garay López, esas personas que entran como de rondón en nuestras vidas y de las que después es muy difícil librarse. Garay López es mucho más joven y de mejor presencia física que Bianco, que es pelirrojo y achaparrado. Siempre desde el ángulo visual de Bianco, su amigo parece quedarse fascinado desde el primer momento ante la belleza de Gina, a la que, además, se asemeja físicamente. Gina critica a Antonio en la intimidad con Bianco, pero el caso es que entre ella y el doctor parece establecerse un puente de entendimiento y simpatía, como en esos paseos que realizan los tres juntos y en los que se hablan por encima de la cabeza de Bianco: «... se pare-

cían tanto físicamente que podían dar la impresión de ser hermanos: eran exactamente de la misma altura, y cuando se paseaban los tres, como Bianco iba siempre en el medio, su pelo color ladrillo apenas si llegaba al mentón de Gina y de Garay López, quienes a menudo se dirigían la palabra por encima de su cabeza» (pág. 143). Quiere esto decir que la realidad siempre ofrecerá motivos de inquietud y humillación, sobre todo para quien, como Bianco, se muestra proclive a traspasar, aunque sólo sea esporádicamente, las fronteras infernales que separan el buen juicio de la demencia. En el fondo, todo ello no es sino parte de una evolución degenerativa más compleja, debido a la merma de sus poderes mentales, iniciada probablemente en el momento de su descalabro con los positivistas. El ocultista cree ver el desencadenamiento de toda una «fuerza adversa» y, en este sentido, la posible traición de su mujer no es sino un aspecto del gran complot que se le viene encima. La neurosis de Bianco llega a su momento álgido cuando intenta en vano arrancar del agonizante Garay López —ya ajeno a todo y preso de los delirios de la fiebre amarilla— una confesión sobre su supuesta relación carnal con Gina. Es ése también uno de los pasajes de mayor talla artística del libro. Ese atormentado proceso no desemboca para Bianco en un final catastrófico, como era de esperar, por lo que se produce en el ánimo del lector una especie de decepción. El protagonista parece recuperar un ritmo más normal y un cierto sosiego tras la muerte de Garay López y la huida con Gina al rancho de la llanura, escapando de los estragos de la peste. Al lector le cabe el derecho de interpretar frívolamente la situación conforme al dicho castellano de

«muerto el perro se acabó la rabia». Sin embargo las últimas referencias no permiten suponer que se hayan extinguido del todo los rescoldos de la angustia en el corazón de Bianco, pues siempre quedará la duda sobre la paternidad de ese hijo, una duda que Gina jamás le resolverá, pues ésta «sería capaz de negar hasta el fin /.../ poseída por el más absoluto convencimiento de que, aun cuando haya cometido las peores traiciones, no tiene nada que confesar (pág. 131). En los últimos pensamientos de Bianco hay algo de la levedad del Ser a la manera de las disquisiciones de Kundera: «... va luchando contra la esperanza, contra el deseo /.../ ya que, para defenderse dé la fuerza adversa, para escapar del aura, lo más prudente es no esperar nada, no desear nada...»(pág. 244).

ESTRUCTURA NARRATIVA Y BALANCE ARTÍSTICO

LA ocasión carece de capítulos numerados, pero su estructura o división nos remite a ellos, o a partes bien diferenciadas del discurso narrativo. Una primera parte (págs; 9-59) consiste en la presentación de Bianco, en la puesta en antecedentes sobre los motivos de su llegada a Argentina y en la descripción del episodio —la ocasión— en que descubre a Gina conversando con Garay López. La segunda (págs. 61-112), es un *flashback* que nos sitúa unos tres años antes; es, a nuestro juicio, la parte menos interesante del relato, pues casi toda ella queda absorbida por las interminables y un tanto tediosas conversaciones entre Bianco y el doctor —cuando el primero comienza a abrirse paso en los negocios— aunque sirven para

Juan José Saer



trazar el perfil turbador e intranquilizante de Garay López, en especial por su torio un punto altivo y sarcástico. Se inicia con una insulsa alegoría teatral que es obra del médico y que está expuesta en estilo directo, y termina con una carta de Bianco ¡a aquél, en donde le da noticia de su conocimiento de Gina y su intención de casarse con ella. En la tercera parte (págs. 113-162), se recupera cronológicamente el hilo de la primera, pues tiene lugar unas cuantas semanas después de aquel episodio que tanto ha conturbado el ánimo de Bianco. Siü embargo, el desarrollo del relato está también aquí interrumpido por una larga visión retrospectiva que hace referencia a las primeras relaciones de Bianco con Gina —y en las que destaca, como un ejemplo antológico de perspectivismo, el pasaje I del apareamiento del caballo y la yegua—, a la boda y al viaje de los recién casados a Buenos Aires, donde vivirán en casa de Garay López. El decurso narrativo de progresión en el tiempo se recupera casi al final de esta parte, cuando Gina anuncia a Bianco que está embarazada. Una historia distinta —la de Waldo y la *Violadit*®— que sólo tiene en común con la de Bianco el marco geográfico, es la que constituye toda la cuarta parte del libro (págs. 163-186).-Se trata de un nuevo registro narrativo cargado de dinamismo, tremendismo y, si se quiere, de argentinidad, donde salen a relucir con fuerza las condiciones; de dureza y violencia en que se; desarrolla la vida en la Pampa, sólo insinuadas en el resto del libro (especialmente cuando se habla de Juan, el hermano de Garay López, y de sus gauchos). En la quinta y última parte (págs. 187-245), que enlaza cronológicamente con la tercera, convergen las historias de Bianco

y de Waldo, pues el primero va a visitar al segundo con el fin de comprobar la veídad de sus poderes adivinatorios y proféticos, y el aura de milagrero que tiene entre las multitudes. Waldo, especie de monstruito, profetiza en octosílabos —¿un homenaje implícito de Juan José Saer a la lengua literaria de José Hernández y al mundo de los gauchos?— y todo él ofrece, cuando le vemos actuar con su lengua de trapo, el único detalle humorístico del libro. En esta parte se animan los acontecimientos y, con ello, un relato frecuentemente lastrado y moroso, pues en ella asistimos a la culminación de la neurosis de Bianco, a la peste que acaba con Garay López y a la huida de Bianco y de Gina al rancho de la llanura.

En definitiva, cabe decir que Juan José Saer sabe contar historias —como lo demuestra la de Waldo—, pero le interesa más perderse por los vericuetos del análisis psicológico y de un perspectivismo y conductismo que, en algunos momentos, recuerdan la técnica del *nouveau román* hasta el punto de derivar en párrafos de extensión excesiva o en detalles minuciosos o prolijos (sin llegar a los extremos de *La jalousie*, de Alain Robbe-Grillet). Son también elementos característicos de su peculiaridad narrativa: una técnica descriptiva cinematográfica, como la que emplea en la descripción de esos caballos y jinetes que avanzan por la llanura; una carga cientifista, como todo lo que hace referencia a los poderes parapsicológicos de Bianco y al asunto de la «materia excremental»; una argentinidad difusa, en modo alguno costumbrista, pues no se caracteriza, precisamente, por una puntual reconstrucción del ambiente del siglo pasado (en bastantes ocasiones nos parece estar en nuestra época); un cosmo-

politismo presente en el propio origen confuso o multinacional de Bianco, en sus varios idiomas y en la predisposición de Garay López —un rasgo que nos parece muy argentino— a saberse desenvolver en todos ellos.

El «Envío» final (págs. 247-250) nos presenta una actuación de Waldo ante un grupo de personas que esperan ávidamente conocer sus profecías. Toda la escena es de gran efecto y resultado humorísticos (probablemente el único detalle humorístico, insistimos, de todo el libro), pues el *manager* del muchacho —el Sargen-

to— hace recibir al público, por abreviar, en grupos numerosos. Así que la verborrea profética de Waldo, absolutamente ininteligible, no puede tener otro sentido que el de una catástrofe colectiva, y ese desastre no puede ser otro que el de la epidemia, de ahí esa fórmula latina final —HIC INCIPIT PESTIS— con que se cierra el episodio y todo; el libro. Claro que la profecía de Waldo no deja de ser un poco *a posteriori*, pues ya se, han empezado a notar los estragos de la peste. Ironía final del autor hacia un mundo de poderes ocultos de escasa fiabilidad.