

# VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA CINCO NOVELAS EN CLAVE SIMBÓLICA

*La casa verde*  
Mario Vargas Llosa

*Cien años de soledad*  
Gabriel García Márquez

*Volverás a Región*  
Juan Benet

*Sefarad*  
Antonio Muñoz Molina

*Madera de boj*  
Camilo José Cela



ALFAGUARA

VÍCTOR GARCÍA  
DE LA CONCHA  
CINCO NOVELAS  
EN CLAVE SIMBÓLICA

ALFAGUARA



[www.megustaleerebooks.com](http://www.megustaleerebooks.com)

## Índice

[Portadilla](#)

[Índice](#)

[Cinco novelas en clave simbólica](#)

[“La casa verde”: historia, mito y símbolo](#)

[La articulación simbólica del río](#)

[El espacio verde de la memoria](#)

[Dos historias que se funden](#)

[En busca de la verdad poética de “Cien años de soledad”](#)

[El cuentacuentos cómplice](#)

[Tiempo y soledad](#)

[Los cerrados laberintos de la sangre](#)

[Hacia el espacio del símbolo](#)

[La voz en el espejo](#)

[“Madera de boj”, un viaje del alma](#)

[“Volverás a Región”, relato y discurso simbólico](#)

[Contra el dictado de la realidad](#)

[Volverás a Región](#)

[Infraestructura del relato](#)

[En el reino de la ambigüedad](#)

[Funciones de la memoria](#)

[Estructura del relato](#)

[El discurso simbólico de Volverás a Región](#)

[Cartografía simbólica](#)

[Una casa fuera del tiempo](#)

[La escritura de la memoria](#)

[Coda](#)

[Todo el mundo es Sefarad](#)

[Historias y voces](#)

[Ondas concéntricas, asonancias y transparencias](#)

[El coprotagonismo del narrador: biografía y texto](#)

[Las líneas del contrapunto](#)

[Los espacios del símbolo](#)

- [Sefarad](#)
- [Bibliografía](#)
- [Notas](#)
- [Sobre el autor](#)
- [Créditos](#)

## Cinco novelas en clave simbólica

*A la memoria de Ricardo Gullón*

En su iluminador ensayo sobre *Espacio y novela*, Ricardo Gullón hace notar cómo en el plano de la especulación teórica «hasta llegar a Kant no encontramos una idea de espacio que pueda vincularse al espacio literario, lo que Kant llama espacio subjetivo». Pero no cabe duda de que la literatura lo descubrió mucho antes. Basta pensar, por ejemplo, en nuestro *Lazarillo*. En él se percibe con claridad el tránsito desde el antiguo modo de narrar —un mero engarce de sucesos referidos a un sujeto que se nos muestra ya hecho— a un modo nuevo en el que el sujeto literario se va haciendo en el progreso de la narración. Esa conquista va ligada de manera indisoluble al descubrimiento de un espacio que no es el territorial geográfico, el cual puede constituir en ocasiones un referente externo, sino el que las palabras configuran en forma de metáfora.

En el ámbito del texto toda una serie de recurrencias, de estructura o de expresión, se convierten en indicios que van llevando al lector a imaginar ese espacio, a moverse por él, y, en su caso, a interpretarlo. Digo esto último porque, a veces, la ilación de las recurrencias dibuja una figura que se graba en la mente del lector y reclama traducción expresa. Lejos, pues, de ser un mero recipiente, el espacio se convierte en un molde activo y fecundo de significado. Sustenta y expresa ideas, sensaciones y sentimientos; dialoga intertextualmente con otros espacios de categoría análoga, y, maridado con el tiempo, se eleva por encima de la cronología particular del relato del que forma parte y proyecta al lector al espacio de los universales: de la anécdota a la categoría.

La crítica moderna ha explorado desde distintas perspectivas y por diversas vías metodológicas esas categorías: lo abierto y lo clauso, el espacio opresivo y el mar como sendero innumerable, el delicioso *hortus conclusus* —el «jardín cerrado para muchos», de nuestro Soto de Rojas— y el infierno que son los otros. En *La Poétique de l'espace* hace Gaston Bachelard por la vía del método fenomenológico lo que él llama el toponálisis de los espacios de posesión que delimitan el contorno de la felicidad: nidos, conchas y, sobre todo, la casa no solo protegen, sino que cumplen una función remodelante. En otra dirección, Georges Poulet estudia en *Les métamorphoses du cercle* cómo estas, en sus múltiples variaciones, crean una atmósfera exterior e interior que empapa al protagonista, lo envuelve hasta absorberlo o, por el contrario, lo hace reaccionar asegurando su autonomía personal.

En cualquier caso, me importa subrayar que la configuración de un espacio novelesco se hace de modo latente en el nivel interno del texto, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en la descripción paisajística de un reportaje. El lector de este la percibe como adición de un decorado que puede ser más o menos hermoso por su realización literaria pero que no le exige ir más allá del disfrute de su belleza formal. El espacio de la novela, cuya construcción supone maestría, está reclamando la cooperación activa del lector, que, en definitiva, ha de ir enlazando datos hasta recomponer la figura, la metáfora básica. Y en esa respuesta al estímulo creador, el lector ha de ir hacia y hasta donde el texto lo reclame.

Me ocupo aquí de cinco novelas contemporáneas en las que ese espacio novelesco gravita hacia el símbolo. No se me oculta que relacionar novela y símbolo puede parecer de entrada, tal como Bertrand Marchal ha explicado en su guía para leer el Simbolismo, una *contradictio in terminis*, ya «que la estética simbolista es, hasta cierto punto, antinovelistica». No pensemos en una simple oposición de géneros: la cuestión está planteada en ese nivel interior al que acabo de aludir, y en concreto, en la función referencial de

las palabras dentro del texto. En el caso de la poesía las palabras no tienen otro referente que ellas mismas, mientras que la novela —dicho sea con toda la relatividad que comporta la indefinición teórica del género— supone la referencia a una realidad contada. No se trata, naturalmente, de la realidad tal como la define el *Diccionario* académico —'existencia real y efectiva de algo'—, sino de la que simplemente presupone la verosimilitud dentro de las coordenadas que en el relato se establecen.

Y, sin embargo, la crítica habla de novela simbolista. Recordemos la prototípica *À rebours* de Huysmans. El caballero des Esseintes trata de reconstruir en ella, multiplicando las «correspondencias» de que hablaba Baudelaire, un paraíso perdido. No es casual que sus predilecciones literarias se concentraran en la prosa poética. Bien querría ser él un alquimista genial, que, prescindiendo de minuciosos análisis y de largas descripciones, pudiera condensar la novela en un par de páginas como mucho:

La novela, concebida de ese modo, condensada en una o dos páginas, se convertiría en una comunión de pensamiento entre un escritor mágico y un lector ideal, una colaboración espiritual concordada entre diez personas superiores esparcidas en el universo (cap. XIV).

Un poema en prosa evoca también *Brujas, la Muerta* de Rodenbach, que tanto le gustaba a Mallarmé porque en ella la historia se evaporaba y el espacio geográfico de la ciudad se convertía, gracias a la magia del novelista, en un espacio literario poético. Brujas existe desde luego en el texto, pero no, o al menos no tanto, como una entidad territorial real sino como un personaje simbólico que establece el diálogo del alma con las cosas. «Toda ciudad es un estado de ánimo», afirma Rodenbach, que en *Brujas, la Muerta* cuenta una historia como simple música de fondo del paseo por el espacio novelístico de un personaje que «va por dentro».

Ese simbolismo que apuntaba a la «inmensa minoría» del círculo, o fraternidad, de elegidos hizo pronto crisis. Pero su primer principio activo, que está asociado de manera íntima al principio mismo de la literariedad, animó experiencias capitales de la evolución del género novelesco. Aduce Marchal los casos de Proust y Gide. *En busca del tiempo perdido* —que, en definitiva, más que contarnos una historia, nos hace ver y vivir cómo el narrador se hace novelista— tiene la misma dinámica centrípeta de la novela simbolista: todo gira en torno a la conciencia del novelista, dinamizado por la memoria que recuerda creando, borrando los límites entre lo que llamamos real y lo imaginario. La novela se construye a modo de una gran catedral de palabras, el espacio en el que acontece la gran revelación: «la verdadera vida es la de la literatura».

En carta a Paul Valéry confesaba André Gide que sentía como misión propia hacer en novela lo que Mallarmé hacía en poesía y Maeterlinck en teatro. Por eso al protagonista de *Los monederos falsos* le gustaba tanto como al caballero des Esseintes la poesía pura y quería lograr una novela construida al modo del arte musical de la fuga, en el que distintos instrumentos van desarrollando a contrapunto un tema central básico: la construcción de una gran metáfora.

Recojo aquí cinco estudios de otras tantas extraordinarias novelas contemporáneas que se desarrollan, cada una a su modo y en diversos grados, en esta órbita creadora.

Mario Vargas Llosa llegó a la literatura de la mano de la poesía. Rubén Darío y Góngora fueron sus maestros preferidos y en ellos aprendió algo que iba a resultar fundamental para su teoría y práctica de la novela: «la sustitución de un mundo de realidades por uno de representaciones». Lo descubrió pronto ejemplificado en el *Tirant lo Blanc* y, pasando por Victor Hugo, de la mano de Flaubert, en *Madame Bovary*. Ahí estaba un «libro círculo», un orbe cerrado como un poema, lleno de todos los juegos de simetrías y espejos en los que la palabra reverbera en creaciones que la hacen trascender sus límites y multiplicarse en sus significados. Y, al fin, Faulkner, en quien culminaba la maestría del

artificio. *La casa verde* supone la construcción, con esa guía, de una novela que, en la trayectoria de las novelas hispanoamericanas de la tierra, trasciende la realidad hacia los espacios del símbolo.

En el estudio de *Cien años de soledad* avanzo un resumen de las lecturas fundantes de Gabriel García Márquez. Entre ellas, de nuevo y sobre todo, Faulkner. En él descubre el modo de construir, en y por la palabra, ese mundo cerrado al que acabo de aludir, por medio de un discurso de sintaxis circular cargado de múltiples recurrencias que envuelven al lector en un clima de ensoñación. En *Cien años de soledad* se propuso, según confiesa, «que el libro tuviera un valor poético más que narrativo». Su afirmación apunta más allá, y más adentro, del estilo: desde los nombres a la casa familiar y otros muchos espacios físicos, se multiplican los núcleos simbólicos parciales, que, en círculos concéntricos, van creando el gran símbolo visionario de un «espejo hablado» donde la voz proyecta pasado, presente y porvenir en «encíclicas cantadas», expresión clave de bóveda de esa gran catedral de palabras.

Nadie negará a Camilo José Cela el esfuerzo por ir siempre explorando caminos nuevos en su trayectoria narrativa. La crítica ha coincidido, a la vez, en subrayar el carácter predominantemente lírico de su escritura, concentrado en la célula germinal de sus apuntes carpetovetónicos. En *Madera de boj*, su última novela, cuyo proceso de escritura seguí muy de cerca en su tramo final, alcanza la narrativa de Cela su cima más alta. No digo que nos hallemos ante lo que canónicamente se llama novela lírica, por más que en ella no falten elementos constitutivos de tal género. Pero en ese «viaje del alma» que es *Madera de boj* los más diversos elementos van configurando el símbolo de esa casa que hay que construir para plantarle cara al mar, que es el morir. El espacio geográfico, la llamada «Costa da Morte», sirve, en realidad, de marco a un espacio novelesco que las palabras van creando, al ritmo litánico de las olas, en múltiples ecos.

En su defensa del «gran estilo» apunta Juan Benet que Flaubert fue el primero que «trató la prosa como material que debe ser exclusiva y totalmente artístico». Y fue Faulkner quien, junto a Frazer, le sirvió de modelo a la hora de crear el espacio simbólico de *Volverás a Región*. Allí la leyenda se funde con la historia y lo soñado con lo vivido. «Es cierto [dice uno de los personajes centrales] que la memoria desvirtúa, agranda y exagera, pero no es solo eso; también inventa para dar una apariencia de vivido e ido a aquello que el presente niega». Tres voces, con la del narrador al fondo en algún punto, aportan los hilos con los que la memoria nos ofrece una escritura fragmentada, que nos tienta para que nos aventuremos a explorar una historia que resulta ser únicamente un episodio más de la historia del mito de Región, regida por el *nomos* implacable del viejo Numa, guardián del bosque.

Devoto, también, de Faulkner —«la memoria crea antes que el conocimiento recuerde»— y de Proust, Antonio Muñoz Molina había ido ensayando en sus primeras novelas el arte de establecer en ellas una polifonía de voces, en la que es también maestro declarado Juan Carlos Onetti. De hecho, a la hora de definir la identidad estética del novelista, Muñoz Molina apela a la música, y en concreto, a la contrapuntística de Johann Sebastian Bach. *Sefarad* se nos presenta así como una «novela de novelas», un espacio integrador de espacios. Las diversas líneas temáticas van tejiendo un diálogo de tiempos y desarrollos varios; justo lo que propugnaba Baudelaire: ecos que ahondan el espacio hasta confluir en el ápice de una rara unidad. Todo el juego de conexiones traduce, en definitiva, la relación entre biografía y ficción, y en ella el problema de la identidad y la heterogeneidad del ser. Un hombre es, potencialmente, otros hombres, todos los hombres. Y todo el mundo, aun el pequeño mundo que creemos nuestro más seguro cobijo, es Sefarad.

En la Introducción a *El surco del tiempo* recuerda Emilio Lledó que, en el Prólogo a *Aurora* define Nietzsche al filólogo como el «maestro de la lectura lenta [...]». Ese noble ar-

te enseña a leer bien, a leer despacio, con profundidad, con cuidado, con atención e intención, a puertas abiertas y con ojos y dedos delicados». En esa línea, Ricardo Gullón añade en su ensayo *Espacio y novela* que «es en la lectura y solo en la lectura donde se produce la dilatación del espacio literario [...]. El encuentro allí realizado, autor-lector, desencadena en este una serie de respuestas que no constituyen solo una descodificación, sino el ajuste a una realidad verbal que pide ser completada». En ese ejercicio, y en homenaje al gran amigo a quien sucedí en el sillón académico, he explorado los espacios simbólicos de la novela.

***La casa verde:***  
**historia, mito y símbolo**

En el Prólogo que antepuso a la edición de 1998, cuyo texto sigo[1], explica Mario Vargas Llosa que *La casa verde* nació de «los recuerdos de una choza prostibularia, pintada de verde, que coloreaba el arenal de Piura el año 1946», adonde volvió con su madre desde Cochabamba. Y también, de un viaje de varias semanas que hizo a la «deslumbrante Amazonía» por el Alto Marañón, durante el cual se encontró con el imbricado mundo de indígenas aguarunas, huambisas y shapras; aventureros y soldados; misioneros y traficantes de caucho y pieles. «Pero, probablemente [añade], la deuda mayor que contraí al escribirla fue con William Faulkner, en cuyos libros descubrí las hechicerías de la forma en la ficción, la sinfonía de puntos de vista, ambigüedades, matices, tonalidades y perspectivas de que una astuta construcción y un cuidado estilo podían dotar a una historia».

Estas líneas programáticas, que el autor había anticipado en su *Historia secreta de una novela*, son tan claras y precisas que no necesitan glosa. Todo arte es artificio. Oportunamente recuerda Vargas Llosa que en el piso contiguo a la buhardilla parisina donde, entre 1962 y 1965, sufría y gozaba escribiendo esta novela, había vivido el gran actor francés Gérard Philippe, a quien el inquilino anterior de la mansarda «oyó muchos días ensayar, horas de horas, un solo parlamento de *El Cid* de Corneille». Pues bien, una de las hechicerías de la forma artística literaria de esta novela es la creación de espacios simbólicos. Se pregunta el anónimo redactor de la contracubierta del libro cuál es el secreto que encierra *La casa verde*. Parece referirse a la novela en su conjunto, de cuya historia, añade poco después, es símbolo «la mítica casa de placer que don Anselmo, el forastero, erige en las afueras de Piura». Pero también esa casa verde —el edificio— encierra no uno sino varios secretos entrelazados, y siendo, como es, símbolo central de la

historia que la novela crea, no se reducen a ella, aunque en ella se anuden, los espacios simbólicos de *La casa verde*.

A medida que uno avanza en la lectura de la novela, advierte pronto que esta se construye en círculos concéntricos de grupos de personajes que van y vienen, cada uno en su espacio propio y todos ellos comunicados entre sí. *La casa verde* se estructura de ese modo en cuatro tiempos simplemente enunciados con el respectivo número «Uno», «Dos»... y un «Epílogo». Todos estos tiempos presentan la misma disposición: una introducción abre paso a varias partes numeradas con clara alternancia rítmica —cuatro en el «Uno», tres en el «Dos», cuatro en el «Tres» y tres en el «Cuatro»— que, a su vez, corresponden a los espacios indicados. También cuatripartito, el Epílogo encierra la clave de las insinuaciones y ecos que a lo largo de la novela van tejiendo —mejor, entretejiendo— la trama.

Leídas de manera sucesiva, las introducciones de los cuatro tiempos nos hacen ver, en primer lugar, que todas ellas comienzan por un relato presencial de la llegada de una lancha con un grupo de personas a un lugar determinado. En los tiempos «Uno» (pp. 15-31) y «Cuatro» (pp. 367-376), a sendos lugares de la selva en busca de poblados o campamentos indígenas. En el «Dos» (pp. 141-151) y en el «Tres» (pp. 239-252), a un mismo punto concreto, Santa María de Nieva, donde hay una misión de cristianos y delegaciones del gobierno y la guardia.

## LA ARTICULACIÓN SIMBÓLICA DEL RÍO

El sargento echa una ojeada a la madre Patrocinio y el moscardón sigue allí. La lancha cabecea sobre las aguas turbias, entre dos murallas de árboles que exhalan un vaho quemante, pegajoso. Ovillados bajo el pamacari, desnudos de la cintura para arriba, los guardias duermen abrigados por el verdoso, amarillento sol de mediodía... (p. 15).