

TESTIMONIO Y FICCIÓN EN “TODA LA NOCHE OYERON PASAR PÁJAROS”, DE JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

MARÍA JOSÉ PORRO HERRERA
ACADÉMICA NUMERARIA

Cuando En 1981 aparecía en las librerías la novela de José Manuel Caballero Bonald *Toda la noche oyeron pasar pájaros*¹ hemos de suponer que su autor no había “perdido el gusto por la novela, no sólo como autor, sino también como lector”². Han pasado veinticinco años entre la publicación de la novela y la entrevista y su autor, con el beneplácito de la crítica, parece haberse decantado en los últimos tiempos por retornar a la forma versificada con que empezó su carrera literaria, dejando la prosa fundamentalmente para el memorialismo y el ensayo.

No obstante, y partiendo de afirmaciones realizadas por Caballero Bonald en distintas ocasiones, tal vez haya que pensar que el gaditano no habría podido avanzar en la ruta de la creación propia sin la apoyatura y el ejercicio de objetivación / subjetivación a que desde el comienzo somete a la materia literaria, a la que considera mero instrumento al servicio de la expresión de un *yo* que se explica y es explicado a través de las circunstancias. Para ello, en cada momento, el *discurso* es cuidadosamente seleccionado como traje ideal del género elegido: frente a la opinión sustentada por Jaime Gil de Biedma en cuanto a la diferencia entre poesía y prosa, Caballero Bonald afirma: “Para mí, poesía y prosa son como dos conductos para buscar una misma solución”³; sólo en una ocasión el poeta-novelistas simultanea el ejercicio de la prosa con el verso: durante la redacción de *Ágata...* que coincide con la de algunos poemas de *Descrédito del héroe*, y apostilla Bonald:

Nunca, ni entonces ni después, había alternado la normal confección de un texto poético y otro novelístico. Supongo que es una cuestión de oído o de tonalidad verbal o, si se quiere, de especialización imaginativa, incluso de estado de ánimo. Pero en ese sistema de vasos comunicantes que se instaló entonces entre mi prosa narrativa y mi poesía, o en la elaboración de una literatura cuyas vertientes novelísticas, lírica o épica se aproximaban bastante, todo aca-

¹ José Manuel Caballero Bonald: *Toda la noche oyeron pasar pájaros*. Barcelona, Planeta, 1981. Premio Ateneo de Sevilla, 1981. Las citas de la novela se harán dentro del texto con indicación de página.

² Respuesta del autor en una entrevista con Javier Rodríguez Marcos: “José Manuel Caballero Bonald: La Literatura también es un ajuste de cuentas”, *Babelia. El País*, 15-9-01, con motivo de la publicación de *La costumbre de vivir*, segunda parte de *La novela de la memoria*.

³ Cfr. Martínez de Mingo: “Caballero Bonald: Fabulador de nuestras carencias”, en *Entre la Cruz y la espada. Homenaje a Eugenio G. De Nora*, Madrid, Gredos, 1984; p. 266.

bó teniendo el mismo valor en tanto que fórmula unívoca de expresión poética, todo revertía a un similar sentido de la ficción como sucedáneo artístico de la realidad⁴.

Por ello, so capa de una narración de corte ficcional, en *Toda la noche...* creemos oír con más intensidad de la que por lo general ha venido reconociéndose el latido de una realidad “no dicha” pero que no obstante exige ser conocida, silenciada no sólo por la mordaza de la práctica de la autocensura, de “camuflajes” los tilda el autor⁵, que si bien en esos años mostraba ya cierto deterioro, obliga todavía al escritor a recurrir al símbolo o al mito para poder trascender la propia realidad:

Casi toda mi obra está basada en esa especie de rastreos nocturnos por las zonas prohibidas de la experiencia⁶.

En paralelo a lo que se narra en los dos volúmenes de *Memorias*⁷ la ficción puede participar también de los elementos constitutivos del género memorístico⁸ y una frase enunciativa convertirse en imagen poética para devenir en título novelesco como sucede en este caso. Otra razón más personal creemos advertir en el C. Bonald novelista y es la simple exigencia de experimentar otras formas y no precisamente sólo por huir del realismo social periclitado como “moda” literaria incluso en España, antes bien, por el deseo de renovación profunda de su personal *discurso*: “Lo de la voz propia es algo más que un estribillo pueril de la crítica”⁹.

Anna Caballé opina que “desde la muerte de Franco sentimos una enorme necesidad de reconstruir la historia inmediata, de reconstruirla tomando en cuenta todo aquello que en su momento no formó parte de la vida oficial, pero sí de la vida cotidiana. Eso explica, en buena parte, el auge del interés en el género memorialístico”¹⁰. Así pues, la posibilidad de moverse entre la objetivación psicoanalítica que le permite el recurso a la polifonía textual, a los juegos temporales, la imposibilidad de establecer fronteras entre lo vivido y lo imaginado, el micromundo de ficción que remite como espejo no excesivamente deformante a la sociedad de un tiempo cercano incluso contemporáneo, la traslación de lecturas y experiencias que durante una etapa fueron modelando como tal al creador que es C. Bonald –aspecto estudiado por Yborra¹¹ y documentado por el autor en sus *Memorias*–, tanto como la vuelta a la narratividad, sin que con ello haya que pensar necesariamente en el historicismo clásico, la expresamente aceptada herencia cervantina –no sólo en las citas del paratexto al comienzo de la nove-

⁴ *Memorias, II*, p. 559.

⁵ “Siempre me he considerado muy bien dispuesto para cualquier adaptación a ambientes ajenos (habla de su estancia en Bogotá) y hasta contrarios a los míos habituales. No es ningún mérito, es una especie de flexibilidad temperamental normalmente adquirida, que acaso tenga algo que ver con los camuflajes instintivos de la personalidad”. *Memorias, II*, pp. 265-266.

⁶ *Id. id.* p. 270.

⁷ J. M. Caballero Bonald: *Tiempo de guerras perdidas*. Barcelona, Anagrama, 1995, y *La costumbre de vivir*. Madrid, Alfaguara, 2001. En adelante citaremos por *Memorias I* y *II*.

⁸ J. M. Caballero Bonald: “La literatura también es un ajuste de cuentas”, en *Babelia. El País*, 15-9-01, pp. 6-7.

⁹ *Memorias, II*, p. 17.

¹⁰ Anna Caballé: “Cartografía de la memoria”, *ABC Cultural*, 20-10-2001, p. 3.

¹¹ “Si existe un rasgo definidor de toda la obra de José Manuel Caballero Bonald éste consiste en la temprana y persistente presencia de su propia realidad vital convertida en motivos literarios que, gracias a su recurrencia, otorgan a la obra una definida unidad”, José Juan Yborra: *El universo narrativo de Caballero Bonald*. Cádiz, Diputación Provincial, 1998; p. 15.

la¹²—, el mundo rural, costero y portuario —más que provinciano— como fuente y escenario de sus narraciones, la marginalidad del grueso de los personajes, la discontinuidad narrativa que echa mano al recuerdo para romper la linealidad del discurso, la importancia del erotismo como motor de vida en conflicto con el “constructo” social donde se mezclan poder y dominación, así como el final anticonvencional, ajeno a toda suerte de moralina ... Eso y más es lo que creemos que subyace en el texto de *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, lo que la convierte en una novela ¿de tránsito? necesaria para entender mejor diacrónicamente el proceso creador de su autor y su significación en el panorama novelístico español en el momento de su publicación. Con el paso del tiempo sin embargo parece evidente que los “niveles críticos sobre el pasado redescubierto”¹³ que pretendía el autor no llegaron a calar plenamente en el lector genérico, más atento a los posibles juegos retóricos y de composición estructural presentados como innovación, que al mensaje que encubiertamente se le transmitía.

La conexión con lo testimonial habría de buscarse en el recorrido amplificador¹⁴ experimentado por su autor desde un reducido espacio-temporal en *Dos días de setiembre* (Jerez) hasta la indefinida y metafóricamente telúrica geografía de *Ágata, ojo de gato* (marismas del Guadalquivir). Con su tercera novela, *Toda la noche...*, C. Bonald habría cerrado el amplio círculo espacial anterior circunscrito de nuevo a un lugar innominado —pero muy posiblemente síntesis de lo portuario y ribereño de Sanlúcar de Barrameda y lo “urbano” de Jerez— en donde se comprimen pasiones y sentimientos al socaire de ideas y creencias no siempre aptas o “políticamente correctas” para ser dichas en voz alta.

Es sabido que la obra, según los estudios de que ha sido objeto, la mayor parte de las veces dentro del *corpus* narrativo bonaldiano, y en las recensiones críticas que suscitó su publicación, forma parte del grupo denominado por Gonzalo Sobejano novelas *escriturales o poemáticas*¹⁵. Su autor entra de lleno dentro de la consideración de *novelista*, en opinión de otro crítico: “A los que pugnan por añadir algo nuevo a la forma más avanzada de un género literario cortado a la medida de la mente humana (a los que aspiran a crear una “nueva novela”) podemos seguir llamándoles ‘neonovelistas’ o ‘ficcionalistas’; a los dados a desentrañar el género y a volverlo sobre su ombligo (c’est le roman lui-même qui se pense) podemos darle el nombre de ‘antinovelistas’”¹⁶. Los estudiosos han venido subrayando también en sus análisis entre otros aspectos el

¹² “Navegó al sudeste. Anduvo 5 leguas; mudóse el viento y corrió el güeste quarta al norueste y anduvo 4 leguas; después con todas, 11 leguas de día y a la noche 20 leguas y media. Contó a la gente 17 leguas. Toda la noche oyeron pasar pájaros”. *Diario de Colón*, martes 9 de octubre.

“... y procura no reparar en otras historias de aquí adelante, de modo que parezca verdad lo que también yo tengo por dudoso”, Cervantes: *El Persiles*.

¹³ Miguel Sánchez-Ostiz: “Espejos de papel y tinta”, *ABC Cultural*, 17-11-2001, p. 29.

¹⁴ Luis Suñén: “*Toda la noche oyeron pasar pájaros*, de José Manuel Caballero Bonald”, *Ínsula*, nº 420, noviembre, 1981.

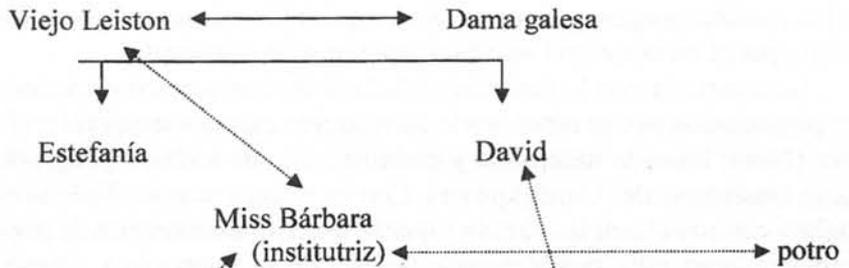
¹⁵ “Poemática sería la novela que tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia: el texto en verso [...], en el cual los estratos todos de la obra de arte del lenguaje, desde el sonido al sentido, cumplen un máximo de concentración y perdurabilidad; semiosis (no mimesis), lámpara (no espejo), símbolo (no concreción), mito (no historia), espacio íntimo, tiempo rítmico, acción como vehículo de conocimiento, exploración de las fronteras entre lo perceptible y lo oculto, personajes insondables, narrador omnímodo, lenguaje que más que decir lo visto canta lo soñado”. *Cfr.* “La novela poemática y sus alrededores”, *Ínsula*, nº 464-465, julio-agosto, 1985, p. 26.. También Darío Villanueva: “Novela lírica, novela poemática”, *Ínsula*, 512-513, agosto-septiembre, 1987; pp. 7-8.

¹⁶ Carlos Otero: “Lenguaje e imaginación”, en *Quimera*, nº 2, diciembre, 1980, p. 15. *Apud* Sobejano, *Ínsula*, nº 464-465, julio-agosto, 1985, pp. 1 y 26.

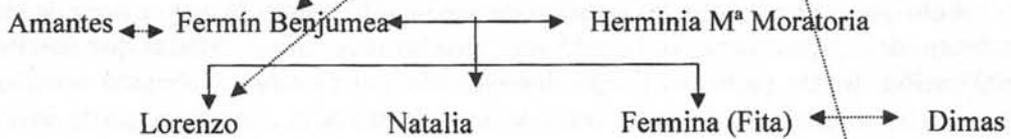
barroquismo lingüístico¹⁷, el reforzamiento del mito¹⁸ y la indefinición de los personajes, indefinición que contrasta con el aparente deseo de aproximación documental cuando por ejemplo el lector puede trazar en su mente el árbol genealógico no sólo de las dos familias principales de la historia narrada, sino incluso en los personajes aparentemente secundarios y los entrecruzamientos¹⁹:

TODA LA NOCHE OYERON PASAR PÁJAROS (1981)

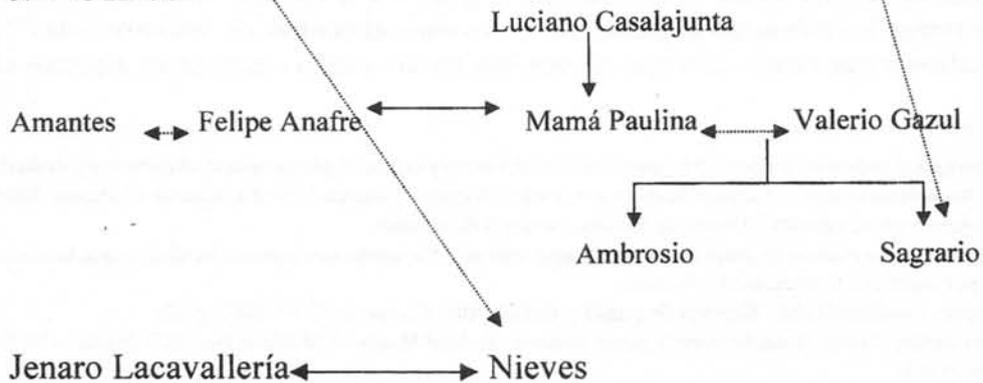
1. – FAMILIA LEISTON



2. – FAMILIA BENIJALEA



3. – OTROS



¹⁷ *Toda la noche...* es considerada en la línea barroca de la novela anterior "aunque se modere el barroquismo expresivo. Seguirá presente el hermetismo y unas elevadas dosis de nocturnidad, malevolismo y misterio que van a dotar de un gran atractivo a una novela que sigue otorgando carácter mitológico a un ámbito sureño donde planea, además de un muy marcado pesimismo, una clara conciencia de denuncia". José Antonio Yborra: *Opus cit.* p. 36.

¹⁸ Carmen Ruiz Barrionuevo: "La obra narrativa de Caballero Bonald. De lo social a lo mítico"; *Ínsula*, nº 396-397, noviembre-diciembre, 1979; p. 8. La autora no llega en su estudio evidentemente a *Toda la noche...* aplicando sus consideraciones hasta *Ágata, ojo de gato*,

¹⁹ En el cuadro aparecen punteadas.

Se alude también a las conexiones del relato ficcional con la propia biografía de su autor y con episodios tomados de la realidad provincial gaditana, tal la tuberculosis juvenil de Leiston, la nefasta experiencia matrimonial de Mamá Paulina (Cap. IV, pp. 54-61), la frecuentación del mundo prostibulario, el suicidio de la mariscadora, entre otros:

Andaba un día por allí [...]. Me acerqué y fui reparando en lo que no quería aceptar que fuera cierto: la figura de un bulto vagamente antropomorfo colgado de la rama de una encina. Todavía no podía precisar los contornos, pero no tardé en descubrir que lo que prendía de aquella rama era el cuerpo de una mujer.

[...] Noté el reflujo negro de la muerte reptando por el pasto y apenas miré aquel cuerpo de pavorosa estampación contra el tupido verdor de la encina, la cabeza en una posición imposible, los brazos como armas tronchadas y las piernas balanceándose con una especie de rigidez ortopédica. Descubrí entonces un detalle turbador: la suicida se había abrochado con unos imperdibles la parte inferior de la falda. Qué delicadeza posmortuoria, qué recatado desatino el de esa mujer que, antes de ahorcarse, se preocupó de que no se le vieran los muslos desde abajo²⁰.

La misma escena se repite en nuestra novela con leves variantes: el narrador transmite la escena según las reacciones de un personaje de la misma, Valerio Gazul, que a su llegada a tierra se extraña del aspecto desolado del muelle y del silencio que envuelve todo:

Dudó un momento pero se acercó con medianas premuras y distinguió a un grupo de personas estacionadas ante el hueco sin puertas de un almacén abandonado. Dio un rodeo en busca de una visual propicia y creyó descubrir, colgando espectralmente de la granulada penumbra, la pendular silueta de un cuerpo. Miró a su alrededor y no vio sino gentes de perfil [...] El morbo de la muerte los había paralizado junto a la ruinosa entrada...

Valerio Gazul se abrió paso como pudo y penetró en el almacén sin desear hacerlo, un frío de herrumbres, una humedad hostil y cavernaria azotándole el rostro [...] Quizá sólo quería verle la cara a la muerta, comprobar que era efectivamente aquella muchacha dotada de una violenta hermosura de animalillo, a quien había visto más de una vez merodeando por el varadero o los malecones [...] Y allí estaba ahora colgada de una vigueta, con una driza mordeándole el cuello, el vestido de percalina mojado por la entepierna y goteando a espantosos intervalos sobre el terrizo. La muchacha tenía la cabeza ligeramente tronchada contra el hombro, el pelo negro enredado en la cuerda, la boca y los ojos entreabiertos. Estaba descalza y le asomaba entre los dedos de un pie como una brizna de yerba. Un resplandor trémulo distendía su cara en una irreparable muesca de asco [...] Ya se disponía Valerio Gazul a sustraerse de aquel maligno reclamo, cuando descubrió algo insólito o por lo menos fuera de lugar. La ahorcada tenía los bajos del vestido ensartados entre las piernas por medio de unos imperdibles cuidadosamente distribuidos. Valerio Gazul se sentía incapaz de imaginarse a la muchacha atando la soga a la viga y abrochándose el vuelo del vestido antes de colgarse, como para impedir, en una vengativa ofuscación de maltratada, la tortuosa eventualidad de que alguien pudiese verle los muslos desde abajo, cosa que tampoco hubiese sido posible ya que sus pies pendían a menos de medio metro del suelo (pp. 84-86).

En nuestra interpretación del relato los recursos citados no serían otra cosa que pontones o hitos emergentes del “yo autorial” (en *Toda la noche...*) antes de devenir “yo memorialístico” (*Memorias, I y II*). Es aquí precisamente en donde creemos ver plasmado de forma más evidente la imposibilidad de separar el testimonio del C. Bonald

²⁰ *Memorias, II*, 570.

poeta del C. Bonald narrador, así como su evolución, que no abierta rebelión, entre su obra anterior a *Toda la noche...* y la que publicará más tarde en los dos volúmenes de sus *Memorias*, sobre todo en el segundo, que es donde Caballero Bonald diserta con mayor amplitud sobre su teoría poética narrativa, y así, hablando de la gestación de *Dos días de setiembre*, advierte su autor:

El hecho de que esta avidez literaria se centrara expresamente en la prosa narrativa, con una palmaria preterición y acaso desinterés por la poesía, me hizo pensar en principio que quizá se debiera a la repentina y excluyente conjetura de que solo a través de una novela podría realizar ciertas obstinadas memorias, aunque no tardé mucho en convencerme de que tampoco era exactamente eso²¹.

Parece que las “ciertas obstinadas memorias” volvían a imponerse en esta tercera novela que analizamos. Bien es cierto que raras veces alude o ejemplifica sus opiniones sobre textos propios -ya poéticos, ya narrativos- posiblemente como consecuencia de la actitud de distanciamiento, cuando no displicencia imprecisa que deliberadamente adopta, ayudado de la irrelevancia de la concreción cronológica, topográfica e incluso personal en lo narrado, mostrándose más dispuesto a resaltar no tanto un destino trágico del hombre como una decepción de vivir, un nihilismo desesperanzado que lo empuja a la apatía e inactividad:

Se me agudizó el insidioso sentimiento de fracaso y ridículo [...], prueba lastimosa de una humillación que era más bien como una mezcla de vergüenza y desencanto, de enojoso desacuerdo con mi propia conducta [...], no era raro que abdicara de todo eso y me dedicase a cultivar un fatalismo cuya más visible consecuencia era el retraimiento severo²².

Esta actitud participa de la misma naturaleza que las que Caballero Bonald señala en su admirado Baroja a propósito de sus memorias:

Decía que la visión parisina que se filtra en las memorias de Baroja -y en el mediocre, deslavado y casi póstumo *Aquí París* (1955)- es muy intensa, muy aceda, muy lastrada también por las maneras displicentes de un escritor malhumorado y resentido, que observa con implacable desgana el desajuste moral y material de su entorno, la única alegoría entonces del fracaso y la desesperanza²³.

La apatía señalada se contrapone con fuerza a la actividad *engagée* de sus comienzos:

Todavía me resulta fácil rastrear las cuñas autobiográficas utilizadas en aquel primer trabajo de novelista. Lo que yo pretendía entonces era contar más o menos objetivamente mis experiencias como testigo de una sociedad -la jerezana- anclada en una muy peculiar versión de los inmovilismos tribales²⁴.

²¹ *Memorias*, II, 284.

²² *Memorias*, II, pp. 14-15.

²³ *Memorias*, II, p. 55.

²⁴ Se refiere a la novela *Dos días de setiembre*, en *Memorias*, II, p. 285. De la sociedad jerezana dice en otra ocasión que “Es una mezcla de buena educación y de ignorancia”, Entrevista con Feliciano Fidalgo: “José Manuel Caballero Bonald, escritor”, *El País*, 3-3-1996.

La situación de absurdo existencial donde toda pasión resulta inútil se manifiesta claramente en el Bonald memorialista, pero sus novelas, especialmente la que estudiamos, son ya un testimonio de la evolución en la militancia política del autor y del posibilismo cada vez más lejano de la épica revolucionaria: ni el viejo Leiston, más o menos conocedor de los negocios fraudulentos en que anda enredado con el hacendado D. Fermín Benijalea, ni su hijo David, cada vez más asimilado física y espiritualmente a la figura del padre, serán capaces de tomar las riendas de sus destinos, manipulados por el hacendado arribista don Fermín, resultando de ello una circularidad vital cíclica que no se explica racionalmente, pero que tampoco parece encontrar una justificación trascendente, antes bien, son el exponente claro del absurdo del “ser”: téngase en cuenta que los personajes bonaldianos remiten al lector a identidades grupales, soportes de conductas y mentalidades unificadas, productos del peso de la Historia, más que significar individualidades concretas. El héroe romántico, luchador idealista, hace tiempo que desapareció y en su lugar la monotonía acabará por devorar al heroísmo:

Hambre, miedo -de los acosados y perseguidos políticos, de mamá Paulina, de las Culovatio, de Estefanía, etc.-, frío en el ambiente, en el cortijo de Cerromillán, impulsan a los personajes en sus comportamientos:

Una de las más obceadas, instintivas, virulentas fijaciones mentales de las mellizas se centraba en asuntos alimenticios. En medio de las grandes hambrunas padecidas, y de una escasez aplicable incluso a productos no aptos en general para ser cocinados, las ninfas disponían de una bien abastecida despensa, periódicamente renovada a cuenta y riesgo de don Fermín. Aunque a veces solían traspasar alguna vitualla a parientes y conocidos muy necesitados, lo normal era que almacenaran esas provisiones con una avaricia que tenía mucho que ver con el presagio de quedarse un día sin nada (p. 220).

.....

Ni siquiera todas esas consabidas evocaciones atascadas en los sumideros de la posguerra -el hambre, el miedo, el frío, perseveran en mi recuerdo con una intensidad tan persecutoria como la impresión de mediocridad²⁵.

En C. Bonald “la historia no se repite, sino que se obceca”²⁶.

La fatalidad, el nihilismo que rezuman estos personajes parece presidir toda la narración, y de hecho, así ha sido señalado por los estudiosos. Su peso es tan evidente que el lector se ve obligado a convertirse en espectador pasivo de lo que se cuenta, pero a su vez tan cercano a los sucesos que difícilmente podría no sentirse implicado en ellos, de ahí la llamada de atención que hacíamos sobre el peso de la memoria, la importancia del recuerdo y de lo personal, la ficcionalización de fragmentos de vida y el enmascaramiento de la propia experiencia -no se olvide tampoco que los primeros poemas de Caballero Bonald fueron adscritos a la llamada “poesía de la experiencia”.

Caballero Bonald ofrece en *Toda la noche...* un micromundo en descomposición en el que creemos ver la descripción deliberada en clave política de una realidad superior confusa, indeterminada, ajena mayoritariamente a representar lo que politólogos y ensayistas consideraban en esas fechas como radical contraposición entre ruptura y cambio, revolución o renovación. Los personajes novelísticos viven un tiempo histórico anterior al tiempo de escritura y posterior publicación de la novela: su autor ha querido

²⁵ *Memorias, II*, p. 59.

²⁶ José Juan Yborra Aznar: *Opus cit.* p. 195.

dar un paso adelante en el desenmascaramiento de quien ha superado los miedos y se siente de vuelta de veleidades y compromisos, frente a las convenciones literarias plausibles en su novela. No obstante, y en nuestra opinión, si lo que se busca es literariedad y no correspondencia documental biográfica, nos parece más auténtica la obra narrativa que la memorística. En este sentido, el mundo mítico en el que insistía la crítica contemporánea a la publicación de la novela, creemos que obnubilada todavía por la fuerza telúrica de los horizontes de *Ágata, ojo de gato* y el realismo maravilloso a lo *Cien años de soledad*²⁷, sería más bien la respuesta obligada a la necesidad de cambio estilístico y temático en su autor, más que la concesión al mero experimentalismo del momento, con lo que, repetimos, Caballero Bonald se situaría así en una línea más acorde con el Juan Goytisolo de *Juan sin Tierra* (1975), *Reivindicación del Conde Don Julián* (México, 1970; España, 1981), *Mackbara* (1980), que con *Saúl ante Samuel* (1982) de Benet, por sólo citar algunos ejemplos.

En este sentido, el gaditano habría elegido uno de los posibles caminos señalados por las taxonomías aplicadas a la novela española posterior a 1975: el del acercamiento a temas del pasado reciente español –los aledaños a la guerra civil²⁸ y la inmediata posguerra-, mediante incursiones abocetadas por sucesos que si no se pueden refrendar con documentos de archivo, sí existieron en la realidad española y andaluza por él conocida: ajuste de cuentas, violencia latente, estraperlo, ejecuciones subrepticias... De nuevo aquí vuelven a entrecruzarse en nuestra opinión ficción y testimonio con el recurso al memorialismo, realidad e imaginación en aparente puzzle narrativo donde unas piezas arrastran a las demás. En la novela, Lorenzo Benijalea advierte que:

Quizá el túnel se bifurcase de pronto hacia un recinto desconocido desde donde todo podría ser simultáneamente verdad y mentira. La memoria letárgica del miedo confundida ahora con una nueva contracción de la náusea en el estómago (p. 47).

.....

Lorenzo recordaría hasta mucho después lo que sintió entonces, esa ambigua sospecha de que nada de aquello podría ser cierto, o sólo lo era en la medida en que la evocación modificaba la realidad (p. 48).

Cuando Juan Cruz pregunta a C. Bonald para qué le ha servido la memoria éste contesta:

“La memoria es para mí el factor desencadenante de la escritura. Yo escribo a partir de la memoria. Eso no significa que esté copiando literalmente lo que pasa en los recuerdos [...] la memoria, en el fondo es como una materia prima de la que yo no puedo prescindir cuando escribo [...]

.....

Soy una persona poco imaginativa, más fantasioso que imaginativo, y en este sentido, traba-

²⁷ Acerca de la posible influencia de García Márquez sobre Caballero Bonald, el autor confiesa: “Algunos críticos, al referirse a mi obra narrativa, la han situado más cerca de las normas de conducta de la novela latinoamericana que de la expresa coyuntura peninsular. ¿Se trataba de un contagio estilístico, de una temática singularizada, de una manera de transcribir poéticamente ciertas realidades? Pues la verdad es que siempre preferí la pereza imaginativa de no entrar en detalles, sobre todo porque me parecía una identificación tan perfectamente normal, tan históricamente justificada, como lo eran mis afinidades [amistades de Caballero Bonald en el Colegio Mayor Guadalupe de Madrid] y gustos no exactamente literarios” *Memorias, II*, pp. 465-466.

²⁸ “Ya no se trata de un conflicto atravesado por la ideología sino que es una referencia que pertenece no al campo de las vivencias sino al de los mitos”. Darío Sanz Villanueva: “Una realidad en la última novela española”, *Ínsula*, nº 512-513, agosto-septiembre, 1989, p. 3-4.

jar a partir de los materiales de la memoria siempre me atrae mucho, me gusta acordarme de cosas y luego aprovecharlas bien²⁹. (Como en el episodio de la coquinera ahorcada).

Lejos está Caballero Bonald de aceptar su contribución al que se pretendió durante algún tiempo considerar con autonomía identitaria bajo el nombre de *narraluces*, denominación atribuida a Alfonso Grosso y defendida por Ortiz de Lanzagorta³⁰ y Ruiz Copete³¹.

Yo nunca me he sentido, como tal escritor, integrado en ningún grupo profesional. Otra cosa es que me considere unido, en razón de unas distintas afinidades particulares o editoriales, a unos determinados escritores. El único estímulo que ha venido movilizándolo mi literatura es, por supuesto, el del trasvase artístico de mis propias contradicciones personales, al margen de cualquier otra presunta gestión de orden escolástico³² (1969).

.....

Todo eso de la nueva narrativa andaluza me suena, aproximadamente, a liquidación por derribo. No sé muy bien, en cualquier caso, si se trata de una pasajera estolidez, de un antídoto contra el aburrimiento o de un simple escaqueo nervioso-administrativo.

Yo suelo mostrarme muy poco inclinado a admitir *de facto* lo que se llama una escuela literaria, es decir, que mucho menos voy a aceptar en serio una escuela literaria que, para mayor acopio de sucedáneos, pretende amancebarse con al geografía³³.

.....

No es que pertenezca a lo que algunos devotos llamaron narrativa andaluza, que es invento vacío y municipal (nos recuerda el concepto de *público municipal y espeso* que decía el poeta), una fruslería parecida a la de cualquier otra asociación de literatos andaluces que funcionan por ahí y que se abaratan, en términos de casa regional, una actividad ajena por naturaleza a cualquier restrictiva musaraña provinciana³⁴ (1995).

La denominación y adscripción al grupo es rechazada de plano por José Antonio Fortes³⁵ y admitida con reservas y mirando más hacia un reforzamiento futuro de la autonomía política por Ferreras³⁶.

No es extraño tampoco que en el momento de su aparición *Toda la noche...* fuera considerada como una manifestación más del llamado *neorrealismo* o *realismo renovado*³⁷, y que el interés por la narratividad o historicidad que señalan los críticos sea admitida por su autor; a su vez, un específico tratamiento del lenguaje, calificado de barroco, enmascaraba lo que la novela seguía teniendo de testimonial, de su carácter de compromiso más político personal que social, si bien el compromiso hubiera ya abandonado el idealismo utópico de la década anterior:

Quizá en algún momento la costumbre de convivir con la dictadura, los lastres sucesivos de

²⁹ Entrevista con Juan Cruz: “José Manuel Caballero Bonald. Escritor”. *El País*, 22-8-2000, p. 12.

³⁰ Juan Luis Ortiz de Lanzagorta: *Narrativa andaluza: doce diálogos de urgencia*. Universidad de Sevilla, 1972.

³¹ Juan de Dios Ruiz Copete: *Introducción y proceso a la nueva narrativa andaluza*. Sevilla, Diputación Provincial, 1996.

³² Miguel Fernández Braso: “Caballero Bonald o el realismo de la buena conciencia estética”; *Pueblo*, 16-7-1969.

³³ *Apud* José Antonio Fortes: *La nueva narrativa andaluza. Una lectura de sus textos*. Barcelona, Anthropos, 1990. p. 49.

³⁴ *Memorias*, II, p. 398.: Se refiere a su amigo Julio de la Rosa, pero es evidente que la pretendida clasificación geográfico-literaria no le resultaba atrayente ni veraz.

³⁵ José Antonio Fortes: *Opus cit.*

³⁶ José Ignacio Ferreras: *La novela en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid, Taurus, 1988, p. 121.

³⁷ Santos Alonso advierte “un renovado compromiso con el realismo y con el hombre”. *Ínsula*, pp. 9-10.

la infructuosidad, erosionaron los entusiasmos operativos, funcionaron como un resorte de efecto retardado, cuando no como una malsana tendencia a la resignación³⁸.

Se había destruido el binarismo dicotómico ejemplificador, pero plano, de la división de personajes en buenos y malos, y el concepto de “lo literario” no era estrictamente el de “la palabra como arma cargada de futuro” pues que, por el contrario, su autor se encontraba ya en un estado de elaboración consciente de un “artificio” articulado sobre sucesos con visos de realidad:

Aunque la referencia [de Estefanía al estado etílico de su padre] parecía de lo más banal, no lo era en absoluto, sobre todo porque también le servía invariablemente para ir soldando en la memoria otras muchas sensaciones, no importa que turbias o diáfanas, en torno a aquella etapa inicial del puerto (p. 64).

...

La verdad es que tampoco importa mucho constatar ahora la exactitud de todas esas evocaciones [...] La certidumbre es a estos efectos un requisito judicial, pero no es en absoluto una exigencia narrativa³⁹.

El hombre viejo encarnado en los Benijalea -hombres y mujeres- Felipe Anafre, los hermanos Verdura, triunfan aparentemente sobre los Leiston, Valerio Gazul, Mojarrita, Estanislao Fabeiro...: se trata de la España monolítica, tradicional y mitologizada sobre cimientos cuando no falsos, sí falseados, fustigados explícitamente en las otras “trilogías” de Goytisoló, frente al desconcierto biográfico-existencial de los vástagos de estas familias que habrían podido ofrecer nueva sabiduría con la apertura de nuevos horizontes y vislumbrar otra cosa distinta a un apocalipsis en perspectiva absoluta e inamovible. Pero, como hemos visto, según confesión bonaldiana, se había caído en la apatía.

Caballero Bonald rechaza también de forma explícita la nueva nomenclatura científica al uso:

Ya comenzaba entonces a afianzarse la moda algo redicha de airear términos -o conceptos- de nuevo cuño que atraían desafortunadamente a escritores dedicados al cultivo de la propia nombradía, propensos al audaz ejercicio de la interdisciplinariedad. Eso de la deconstrucción es un ejemplo entre otros, porque ahora que lo pienso también empezaban a circular otras expresiones redundantes como -pongo por caso- posmodernidad o posminimalismo. Ni que decir tiene que el prefijo latino “post” o “pos” equivale a “después de” y, que yo sepa, después de la modernidad viene, por su orden histórico, la contemporaneidad, y a partir de ahí no hay más que un simulacro de futuro. Si lo posmoderno es lo que rechaza lo moderno o bien aspira a ser modernísimo, ¿dónde empiezan y terminan sus atributos y en qué se basan sus recetas operativas?⁴⁰

No obstante, y a su pesar, la inanidad posmoderna se va pergeñando en *Toda la noche...*, que, como hemos dicho, además de los citados utiliza otros muchos recursos narrativos que no sorprenden al lector por sus alardes experimentalistas, pero que lo introducen en parámetros conceptuales, los de la posmodernidad, muy conocidos y transitados por los ámbitos culturales occidentales, y que de forma más o menos estructurada empezaban a abrirse camino tardíamente en los círculos de pensamiento españoles.

³⁸ *Memorias, II*, 493.

³⁹ *Memorias, II*, p. 209.

⁴⁰ *Memorias, II*, pp. 580-581.

IMAGINACIÓN-REALIDAD: EL MITO

Entre los recursos aludidos, como hemos venido diciendo, la imaginación frente a la precisión y distanciamiento del conductismo behaviorista cobra especial relevancia como vehículo transmisor de la realidad, fundiéndose ambas con frecuencia en la nada, obligando al lector a tomar partido y con ello a cambiar, si es preciso, la interpretación del rumbo de la historia narrada (muerte del viejo Leiston, pp. 188-194, 201-203); reinterpretación o relectura que subrayan cómo realidad e imaginación, recuerdo, evocación y visión vienen a ser la misma cosa, de ahí que la lucidez de los personajes sea incompatible con la satisfacción personal:

Mamá Paulina cuando se vio sola en su frustrada noche de bodas, se fue deslizando sin darse cuenta por un sopor malsano, equidistante entre la pesadilla y la alucinación, como si le hubiera subido vertiginosamente la fiebre y no supiera de cierto si estaba o no soñando (p. 60)

[...]

¿Tú has corrido alguna vez de noche sola por el campo, sintiendo como si llevaras detrás una jauría, sin saber realmente ni por dónde vas ni en qué sitio del mundo te van a echar una miserable mano? Pues con todo y eso, aquello era lo más parecido que había a la felicidad. Ahora es cuando me doy cuenta del todo. Un preso se fuga y por más libre que se sienta y por más que logre hallar un escondite, siempre lleva una trampa pegada a los pies. Pero no le importa. Pues lo mismo iba yo, Sagrario, y tampoco me importaba. ¿O será que lo he soñado? (p. 63).

[...]

Don Fermín se incorporó trabajosamente y entornó el postigo, apenas una rendija para que el todavía fogoso resplandor no quebrara la apacible penumbra. Volvió a sentarse en la cama, no ya amodorrado sino sumido en una depresiva dejadez que algún inencontrable rastro del sueño debía de haberle provocado. Se le iba la cabeza entre un confuso despliegue de evocaciones fragmentarias, datos resueltos a medias tintas, tiempos agujereados, espacios inconexos.

[...]

Supuso una vez más que, al margen de tantas prerrogativas y contradicciones, caudales que crecían por sí solos y hegemonías de diversa índole, la vida era lo más parecido que había a una bazofia (p. 260).

.....

La percepción también puede ser un absurdo remedo del entendimiento, un fenómeno imposible a partir de esas porciones quiméricas de que está hecha la realidad (p. 38).

José Antonio Fortes señala en C. Bonald una intencionalidad distinta a la adoptada por otros críticos con respecto al tratamiento del mito; lo hace centrándose en el análisis de la novela anterior, *Ágata, ojo de gato*, y destaca cómo el autor gaditano es de los pocos escritores que, reconociendo su imbricación con la clase pequeñoburguesa andaluza, muestra su disconformidad “con coherente conciencia de su función y situación estricta en las *relaciones de producción ideológica* (de *ideólogos*, de *funcionarios intelectuales*, y de *productos ideológicos*, etc.), y de su lugar exacto en el funcionamiento intelectual en la formación social española de posguerra civil”⁴¹. Se salva con ello, según el crítico, de las complicidades de otros escritores para con el mismo sistema contra el que en apariencia se revuelven, pero del que participan de un modo u otro: editoriales, premios, etc.

⁴¹ José Antonio Fortes: *Opus cit.* p. 131.

En *Toda la noche...* el tiempo transcurrido ha marcado nuevos caminos a la novelística española; el modelo que representa el mito ha caído un peldaño más: espacio geográfico y quienes lo habitan se han ido degradando y el “discurso” que lo soporta no puede sostenerse en el *horror vacui* del barroco.

Cuando los estudiosos se refieren a la fuerte presencia de lo mítico en esta novela⁴² no hay que olvidar su fecha de publicación, 1981, y el cambio que el resto de la novelística española viene experimentando, cambio ya advertido desde el segundo tercio del siglo XX por los novelistas europeos. La modificación afecta a la diferencia de concepto entre lo que se entiende por mito literario o mito antiguo como forma de vivir lo real, bajo pluralidad de manifestaciones –religiosas, plásticas, literarias, etc- y el mito moderno, efímero e intercambiable⁴³. Según la concepción tradicional, el mito está íntimamente ligado a la realidad, la trasciende y junto a la memoria y la tradición constituye uno de los pilares de conocimiento del hombre; este axioma ha sido prácticamente aceptado hasta la disgregación de ideas que introduce la posmodernidad⁴⁴. En el mito, dice Mikel Azurmendi, existe una “absoluta decisión de construir las cosas por el acto de habla”⁴⁵. Por el acto de la escritura, diremos en el caso de los novelistas. Es ahí donde surge nuestra duda, pues que en la relación mito / logos, en C. Bonald no funciona la sustitución de la representación mítica por vía de lo racional⁴⁶ o lógicamente razonado, sino por el impulso existencial que lo arroja en brazos del nihilismo, de la inanidad del ser y más que construir o continuar el mito, el novelista se empeña en demostrar la imposibilidad de mantenerse en el mismo: ni la naturaleza –el mar surcado por veleros a motor en detrimento de la vela-, ni el cielo sobrevolado por aves agoreras, ni la tierra incendiada, estéril y putrefacta, conforman un jardín edénico. Hombres, mujeres e incluso niños que lo habitan han perdido la inocencia⁴⁷, resultando apáticos, degradados y fracasados, sin atributos, como el personaje de Musil⁴⁸. No mueven las fibras vitales de estos personajes los hilos inclementes del determinismo decimonónico; el fracaso y el sinsentido existencial los invaden y en ocasiones una sombra de culpabilidad los ilumina aun a sabiendas de lo incierto de sus arrepentimientos:

⁴² “La presencia de lo mágico y de lo irreal se desarrolla en el relato pareja a otro rasgo que se constituye en definidor de la narrativa bonaldiana: la inserción de lo mitológico como una manifestación más de la conversión de la historia en leyenda en este mismo proceso de confusión evocadora”. J. J. Yborra. *Opus cit.* p. 184.

⁴³ VV.AA.: *Mito y realidad en la novela actual*. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas. Madrid, Cátedra/M^o de Cultura, 1992.

⁴⁴ “Durante muchos años la literatura construyó su edificio simbólico a partir de la manera de entender el mito, la memoria y la tradición que le dio la ilustración”, Rafael Vallbona: “Hacia el nuevo mito”, en *Mito y realidad en la novela actual*, pp. 147-151.

⁴⁵ Mikel Azurmendi: “Mito y realidad en la novela contemporánea”, *Mito y realidad en la novela actual*; pp. 37-44.

⁴⁶ Hans Blumennberg: *Trabajo sobre el mito*. Barcelona, Paidós, 2003.

⁴⁷ De las más ilustrativas resultan ser las páginas en que se narra la relación de un David adolescente con la niña-prostituta: “La vieja bruja se volvió hacia la niña y la empujó ilesamente en dirección a David en tanto que decía: Anda, vete con el rubito, no me seas pazguata [...] La niña dio primero un traspies, soltó la cañita que estaba mordiendo y se aproximó muy despacio, quedándose después como paralizada por una inercia taciturna, la mirada unguada de una resignación y una desfachatez igualmente deplorables [...] La niña actuaba con una dócil, impávida, mohína solicitud, con una patética impudicia aprendida de memoria, como también habría seguramente aprendido de memoria aquel único antídoto posible contra no sabía qué trampas de la indigencia”; pp. 132-134.

⁴⁸ Robert Musil. *El hombre sin atributos*. 1931, I; 1933, II y 1943, III. Edición en castellano, Barcelona, Seix Barral, 2001.

David miró hacia la vidriera [...] Se irguió un poco y también vio confusamente en el cristal una sombra abocetada, un reflejo deforme [...] Aquella imagen le pareció de pronto la de otro, póstuma y remota, con esa falsa perseverancia de los muertos que no pueden envejecer. Tuvo la culpable sospecha de que todos sus recuerdos eran erróneos: una especie de última contradicción que habían ido reactivándose a medida que se quedaban atrás (p. 314).

En la búsqueda del paraíso, de la felicidad, por estos personajes, interfiere tozudamente la historia narrativa, símbolo de la “realidad desorientada” de la historia española del período tratado; los personajes novelescos promueven de alguna manera el estado de enajenación temporal mediante el recurso al vino oloroso y la ginebra (Leiston, Benijalea):

El viejo Leiston desvió la vista hacia una ventana por donde entraba un sol casi furibundo y notó que podía soportar sin demasiado esfuerzo el inclemente desafío de la luz. Una buena señal esa tolerancia, pensó en inglés. Se acordó de nuevo de aquel olor a vino recién fermentado que lo remitía a sus primeras solitarias andanzas por el puerto, un inventario depresivo que él iba a veces restaurando con el apremio del caminante que sólo desea olvidar que siente una sed espantosa localizada en los repliegues de la faringe. El olor subalterno del mosto ocupando toda la voluble penumbra de la memoria (p. 25).

.....

David [...] recordaba sin saber exactamente por qué a su padre en un avanzado estado de desequilibrio, las venitas de las mejillas más cárdenas que de ordinario, intentando a duras penas enganchar el marco de palo de rosa a las escarpías que él mismo había previamente clavado.

.....

Aunque la referencia parecía de lo más banal, no lo era en absoluto, sobre todo porque también le servía [a Estefanía] invariablemente para ir soldando en la memoria otras muchas sensaciones, no importa que turbias o diáfanas, en torno a aquella etapa inicial del puerto (p. 64).

Para el novelista, el consumo de alcohol se justifica dada la sordidez del ambiente en que se mueve:

A veces, sin embargo, en medio de tantas sórdidas represiones, en medio de la mediocridad exasperante del soporte cultural urbano, se producía la excepción, el anhelo repentino de no dejar pasar más tiempo sin traspasar la frontera de la felicidad. No sé muy bien si por cansancio o por escepticismo. Es probable que de aquella perseverante asfixia de sótano derivara la propensión a un estimable consumo de bebidas alcohólicas: no habrá método más eficiente para entreabrir algunos respiraderos de ese sótano⁴⁹.

También las drogas y el sexo tienen especial cabida. Entre las drogas, la belladona y el láudano por el que derivan el viejo Leiston y más tarde Estefanía y David, por este orden:

David miró primero al padre y luego al vaso vacío. Dijo con una anodina severidad:
- Huele a belladona. Ya sabes que no te conviene excederte, sólo por las mañanas (p. 119).

Más “actualizadas”, Estefanía, Natalia y sus amigas –al contrario que mamá Paulina– recurren a la cocaína y otros alucinógenos:

⁴⁹ *Memorias, II*, pp. 77-78.

Puso luego sobre la mesa una caja que había contenido alfajores y de la que extrajo algo así como unos papelillos de botica. Los contó y eran seis, reservándose dos antes de darlos los otros cuatro a Natalia [...] Sagrario permaneció en silencio y sacó del bolso un tubito de papel de estaño mientras mamá Paulina se servía una copa del vino que ya no quería beber, pero que bebió con una calma ficticia [...] La ceremonia se inició en el acto. Se abrió un paquetito, se volcó su contenido sobre una cartulina marrón, se agrupó cuidadosamente el polvillo brillante en una estrecha fila, se introdujo Natalia un extremo del corto tubito por un orificio de la nariz y se agachó para ir recorriendo con el otro extremo la línea del polvo blanco, inhalándolo en un rápido y hábil movimiento (pp. 230-231).

La naturaleza participa en el trastorno mental mediante el que se anhela crear nuevas vidas: los madroños, como canta la canción popular, enloquecen al potro Jarandillo, que según Lorenzo tenía “anhelo excesivo por los madroños que orillaban el canal” (p. 34), y sirve de cobijo a juegos eróticos y escarceos incestuosos de David y Estefanía.

Incluso la reclusión y el desvarío enfermizo definitivo, “somatización de frustraciones”, abren puertas a explicaciones diversas de un mismo suceso y permiten reinterpretar opiniones que venían siendo aceptadas como ciertas por lectores y personajes. El viejo Leiston se encierra a la vista de sus convecinos antes de morir, no quiere ser visto por nadie y la visita de sus antiguos amigos suena a despedida final; también Estefanía se recluye a partir de la muerte de su padre, una vez que David se casa con Sagrario, pero al fin, bajo el influjo de una premonición fatal:

Contra todos los pronósticos, Estefanía se aventuró aquella tarde fuera de las contadas habitaciones que se había reservado y de donde no salía desde hacía meses, y se dirigió con inestable y pausada altanería al gabinete de David (p. 222).

Es así como el mítico paraíso se ha convertido en una trampa de la que es imposible escapar a los espíritus libres salvo mediante el recurso a la muerte: la coquera, Leiston, Jaquemate, Valerio Gazul e, incluso, el potro Zarandillo.

OTRAS MANIFESTACIONES DE TESTIMONIO Y FICCIÓN

Es en la organización estructural del relato ramificado a partir de las familias Leiston y Benijalea donde advertimos ciertas conexiones del novelista C. Bonald con autores españoles que no suelen figurar entre los mentores de los novelistas contemporáneos, por ejemplo con la novela lírica mironiana, pletórica de sensualidad y plástica, alabada y reconocida por el escritor gaditano como una de las más relevantes de la prosística española⁵⁰. También aquí creemos que se puede hablar de conexiones entre el testimonio y la ficción, entendido el primero no en su restringida acepción de “compromiso político”, sino como a la conciencia de saberse el autor protagonista de su tiempo en el ámbito de la narrativa española. La vuelta a lo lírico y la concesión más restringida que en su novela anterior al barroquismo, así como la amplitud o la introducción de ciertos temas así lo revelan en nuestra opinión.

ESTRUCTURA

Las tres partes de ocho, cinco y ocho capítulos respectivamente del libro, desarro-

⁵⁰ *Memorias, II*.

llan lo que para algunos críticos es una saga familiar, pues como ya dijimos, familias o grupos sociales, más que clases conforman el entramado novelístico. Un narrador omnisciente en tercera persona cuenta la historia en la que deja introducir la voz de los personajes, unas veces en estilo directo, y otras en estilo indirecto libre tanto para describirlos como para desvelar sus intimidades:

Valerio Gazul tuvo de pronto la sensación de haber intervenido de alguna arbitraria manera en la alevosa derrota de un enemigo (p. 93).

En el *discurso* predomina la narración lineal, con la salvedad de fragmentos analépticos o prolépticos y, a simple vista, cada parte ofrece unidad narrativa: en la 1ª, la llegada de los Leiston hace girar sobre ella la historia de los demás personajes cerrándose con la sensación de fracaso y la asunción de extrañamiento que también en otras ocasiones experimenta el personaje:

Se sintió indefenso y desprevenido frente a lo que parecía ser una gratuita barbarie o, al menos, la ejecución de una venganza de no sabía qué alevosos adversarios. Pensaría con toda probabilidad entonces en lo que ya había ido desvaneciéndose o empolvándose en algún secundario recodo de su memoria [...] Algo así como la suma de avisos sensoriales de una vez anticipada que canceló, acaso ya para siempre, el contagioso vitalismo de quien volvió a sentirse, irrenunciable y obstinadamente, inglés (p. 107).

En la 2ª parte confluyen las varias historias de los vencedores y vencidos de “esta particular historia portuaria”, como apunta el narrador (p. 203), y se cierra con el momento de esparcir las cenizas de Leiston en el mar.

La 3ª parte, más cercana cronológicamente, se encamina irremisiblemente hacia la destrucción del grupo: esperpento y perversión se apoderan de situaciones y personajes. Los Leiston y los Benijalea no se mejorarán ni a sí mismos ni a su entorno.

Desde nuestro punto de vista, a pesar de la proporcionalidad de capítulos en las tres partes, advertimos un cierto desequilibrio en el clímax narrativo, no tanto en el “talante” de los protagonistas cuanto en la forma en que el novelista organiza sus historias. Y es precisamente aquí, junto con la plasticidad del lenguaje y la amplia concesión a lo sensorial —olores y sonidos principalmente, pero también sabores, como el inevitable caramelo de menta de Felipe Anafre⁵¹—, donde remitimos a su relación con la obra mironiana. Como el autor alicantino, C. Bonald ofrece un relato con unidad estructural y de significado, pero en ambos autores la fuerza de algunas historias, la rotundidad con que se imponen los personajes y el primor estilístico, hace que éstas se sobrepongan al conjunto, destacando del mismo con la autonomía del relato independiente, con aspecto de cuentos o narraciones cortas de contornos definidos, así sucede en la 1ª parte con el episodio del potro Zarandillo (Cap. III) y la historia de la malcasada Paulina (Cap. IV); el parto de Miss Bárbara (Cap. I) y la “caza” del Cipriani (Cap. III), en la 2ª; y las relaciones D. Fermín Benijalea con las Culovatio (Cap. I) y el encuentro erótico-místico de la novicia Fita con el joven Dimas (Cap. IV), en la 3ª. A nuestro modo de

⁵¹ Símbolo de zafiedad y violencia es insistentemente paladeado en el episodio de la boda y posterior violación de Paulina, en el apuñalamiento de que es objeto por parte del hermano de la coquera ahorcada, en la persecución del Cipriani y en el soborno de los colonos. Sorprendentemente una sola vez Felipe Anafre no degusta su golosina sexual aplebeyada: cuando detecta escondido al Cipriani y en un gesto incomprensible decide salvarlo ocultándolo a los demás (pp. 56, 91, 155, 250 y 155 respectivamente).

ver, se trata de historias cerradas, independientes, con asuntos sobre los que la novela posterior española se entenderá *in extenso*: locura del potro –naturaleza pura en una sociedad irredimible-; violencia política: “caza” de fugitivos, persecución y ejecuciones sumarias; violencia de género: desfloramiento de mamá Paulina; sexo transgresor –lesbianismo- y drogas. Ello no obsta para que se puedan detectar en la novela reminiscencias claras de la tradición literaria anterior. El esperpento valleinclanesco del parto de Miss Bárbara, el decadentismo finisecular del álbum de fotos de la abuela, la sexualidad sublimada y pervertida de Fita, el expresionismo solanesco del barco negrero, el tremendismo desolado de los fusilamientos...etc. amalgamado con la relación de conductas que encajan absolutamente en la más recia tradición patriarcal sexista occidental, y por supuesto, española y andaluza: adulterios múltiples, amancebamientos forzados, sexo prostibulario y bestialismo.

Frente al carácter abierto de *Toda la noche...* los episodios citados ofrecen unidad temática, tensión narrativa, lirismo retórico y unidad de efectos. A veces su contenido está vinculado a la tradición oral (bodas de mamá Paulina), otras resultan ser productos de ficción, pero de una ficción alusiva a la realidad que se mezcla con la imaginación selectiva y el posibilismo del que hace gala su autor en repetidas ocasiones, lejos por supuesto, del cuento costumbrista de escenas populares y tipos pintorescos, sin que por ello se renuncie a un ambiente cercano y conocido, los objetos cotidianos y la realidad familiar y social circundante.

EROTISMO. DROGA

¿Qué aporta Caballero Bonald en su novela? Además de los aspectos a los que repetidamente aluden sus estudiosos, queremos detenernos en otros sobre los que creemos que no se ha dedicado especial atención.

Acerca de la cuestión del erotismo, creemos que sería más acertado hablar sobre las formas de afrontar las relaciones sexuales y de la vivencia personal del sexo por cada uno de sus personajes, y aunque la variedad de facetas que se despliega en la novela es grande, por no decir exhaustiva, apenas aporta algo que suene a renovación o al menos a puesta en cuestión de las conductas expuestas, y eso a pesar de que el feminismo ocupaba un lugar destacado ya en 1981 en la dialéctica intelectual tanto teórica como práctica. C. Bonald puede decirse que no arriesga en estas cuestiones: las mujeres de *Toda la noche...* sufren la feroz represión social que acepta la sumisión y el aniquilamiento de sus almas y la cosificación e instrumentalización de sus cuerpos, una sociedad en la que el concepto de violencia de género no existe: prostitutas, amancebadas y esposas servirán de carnaza al hambre erótico-física de sus amantes-esposos, sin que lleguen a vislumbrar ni se les ofrezca salida alguna del círculo vicioso en el que se mueven, pero eso puede ser objeto de otro trabajo.

La aparente gesta heroica de Mamá Paulina será presentada como el resultado del instinto de supervivencia frente a la antropofagia figurada de la que se siente objeto:

De pronto me fue creciendo un deseo de sobrevivir que no me lo explico (p. 59).

Preterida socialmente a continuación, en su aspecto físico porta las marcas de la transgresión y de la diferencia: entre la raza atezada autóctona, Paulina es rubia y tiene ojos celestes:

- Aquí no entran señoras –dijo [Mamá Paulina]-. Putas sí que entran. Pero yo vengo algunas veces, a mí qué más me da. Ya los tengo acostumbrados (p. 18).

Miss Bárbara, anglo-española desclasada y desarraigada, “expulsada del Ejército de Salvación por su desmedida insistencia en pernoctar con quienes salvaba” (p. 21), resulta ser un personaje estrafalario que acaba en ninfómana en un curso acelerado que no excluye la bisexualidad accidental y el bestialismo.

D^a Herminia Moratoria, caracterizada por su presencia ubicua, es la genuina representante de la burguesa vacía algo esperpéntica, beata y cómplice a su pesar de situaciones injustas, personaje sólo en apariencia prescindible en un retablo que no llega a adquirir la categoría de guiñolesco. Su cualidad de ubicua nos parece que remite al movimiento sin fin ni objetivo de los componentes de una sociedad cerrada, desconcertada, sin proyecto de futuro, que cuando no permanecen inmóviles se mueven sin saber adónde van.

La abuela de Natalia, la aristócrata venida a menos, y Fita, la hija menor de los Benijalea, pertenecen más bien al mundo decadente de entre siglos. Álbumes eróticos y liberalismo ateo de la abuela, erotismo sublimado y misticismo de la nieta resultan estampas del escapismo de ambas en la pretensión de satisfacer sus naturales impulsos sexuales que no encuentran salida en la atmósfera que las rodea.

Bien es cierto que el lesbianismo de personajes como Natalia, Estefanía y las esporádicas conductas lésbicas de Sagrario, la enfermera, etc. aparece tratado por C. Bonald con menos vaguedad que en otros autores, pero no deja de presentarse como manifestaciones conductuales anómalas, extravagancia de mujeres burguesas y aristócratas desoficiadas cuando no de respuesta resignada proletaria. El acoso sexual a la mujer es lo instintivamente esperable y quien se rebela se excluye de la tribu de grado o por fuerza, como mamá Paulina o la coquinera ahorcada.

Si la sociedad simbólico-real del segundo tercio del siglo XX a que se refiere Caballero Bonald presentaba estos “valores” todavía en 1981, el autor se limita a presentarlos y su silencio en este caso parece resultar más cómplice con la situación por indiferencia o asentimiento, que simple develador de conductas.

CONCLUSIÓN

Evolución que no revolución -como apuntamos- en los temas acotados: en la sociedad retratada en *Toda la noche...* el viejo caciquismo decimonónico -“Soy un Benijalea” espeta Lorenzo al policía (p. 190)- perdura bajo el ropaje de la clase vencedora en la guerra civil, cuya presencia en la novela abandona progresivamente las alusiones evanescentes y escasamente comprometidas para irse presentando ante el lector con la crudeza expresionista de represalias -“partidas de caza”- y ajusticiamientos al amanecer, bajo la mirada subrepticia de un subnormal deforme -Marquitos- y un antiguo presidiario que despojan de sus ropas tétricamente y sin escrúpulos a los cadáveres:

[Marquitos] Permanecía con las manos agarrotadas en un tolete del chinchorro, insinuando apenas su deformidad por encima de la borda, mientras que el socialmente recuperado como traperero era autorizado a descalzar a los cadáveres y a hacerse incluso con alguna prenda no del todo inservible, botín que trasladaba sin más dilaciones a bordo de un saco (pp. 185-186).

Caballero Bonald es consciente de la inanidad testimonial que para la denuncia suponen estos personajes marginales y marginados, incluso cómplices de los cabecillas responsables, invalidados socialmente como posibles testigos ante un tribunal de justicia. Sin embargo, la denuncia que trasladan implícitamente supone ya un distancia-

miento crítico en el que es imposible distinguir los buenos de los malos, vencedores y vencidos, por haber llegado los dos grupos, aunque por muy distintos caminos, a un estado de degradación insuperable. Mediante la ficción nuestro autor se une a lo apuntado por Ferreras según el cual:

La mayor parte de los novelistas no buscaban criticar sino recuperar sus tiempos perdidos, las vivencias que nunca pudieron canalizarse y que ahora sublimaban por fin al nivel artístico⁵².

Ficción y testimonio pedían sus límites precisos en fructífera simbiosis, añadiendo un texto más al *corpus* narrativo del momento. Con *Toda la noche...* creemos que Caballero Bonald ofrece un texto recopilativo del tipo de novela que será estudiada en adelante como narrativa "de la Transición", y nos basamos en lo siguiente:

1. Con su novela, el autor incide en la destrucción -que no en el arraigo- de los mitos: la imposibilidad de una Arcadia feliz, la mítica Argónida, por aislado que el territorio se encuentre.
2. El voluntarismo del individuo no cambiará hacia un devenir histórico propicio a lograr la pureza o la simple mejora de las relaciones humanas: del tráfico negrero se pasa sin reparos a las represalias políticas y la nueva orientación y aprovechamiento de las tradicionales prácticas caciquiles, ahora combinadas con nuevas maneras de corrupción política y administrativa: estraperlo, mercado negro y especulación, apropiación indebida de tierras... Todo demasiado conocido, continuará silenciado y aceptado como práctica irremediable del grupo ganador de la contienda.
3. La conservación de la naturaleza, que podría suponer una nascente conciencia ecologista, no es tal por cuanto se imponen intereses crematísticos; su destrucción tiene que ver más con la denuncia social que con el ecologismo puro: incendios provocados con fines corruptos, suplantación de la navegación a vela por el motor, a la que sucumbe Leonardo Fabeiro, patrón del Leonardo II...
4. Ya aludimos a que los personajes se muestran marcados desde su aparición con los estigmas de la destrucción: fracasos afectivos, violencia -ahorcamiento de la coquera, violación de Mamá Paulina en su noche de bodas, asesinato frustrado de Felipe Anafre, asalto a las oficinas de Leiston.
5. El erotismo en su manifestación instintiva redundará en la conceptualización totalmente patriarcalista.

Se trata, creemos, de insistir en la imbricación de testimonialismo y ficción al que venimos aludiendo. La misma destrucción de un universo, trasunto de la más generalizada de la que hablaron tanto Martín Santos⁵³ como las citadas novelas de Juan Goytisolo y dejaron entrever otros escritores amigos y coetáneos del autor.

Dice Caballero Bonald:

Ninguna persona ecuaníme deja de promover en algún momento, de modo instintivo o a sabiendas, su propio juego de ocultaciones, ese reflejo condicionado que nos protege de

⁵² Ignacio Ferreras: *Opus cit.* p. 125.

⁵³ *Tiempo de destrucción*, 1975 (póstuma).

nuestras propias incidencias punitivas, no importa si reales o presuntas. Nadie es capaz de abrir una hendedura en su memoria y deja que se evacuen por ahí, a la vista del prójimo, sus íntegras acumulaciones de experiencias. La vida es en cada caso un intrincado almacén de avances y retrocesos, de espacios ganados a la felicidad y de guerras perdidas⁵⁴.

Toda la noche oyeron pasar pájaros, (1981), es el descriptivo-alegórico título de la tercera novela del Caballero Bonald y *Tiempo de guerras perdidas* (1993 y 1995) el que eligió para los dos tomos de sus memorias, todo bastante sugerente, como vemos.

⁵⁴ *Memorias, II*, p. 68.