ANTONIO MARTINEZ-MENCHEN, NOVELISTA DE LA SOLEDAD

TIEMPO E IDENTIDAD EN *CINCO VARIACIONES*

Cinco variaciones (1), de Martínez-Menchén, no es una colección de cinco relatos independientes, sino una novela o fábula cuya estructura unificante viene dada por cinco componentes cuyo motivo central es la soledad y la proyección temporal de ésta. No puede hablarse de autonomía esencial de las formas o partes que integran este texto, pues la misma onda ambiental —el fenómeno del extrañamiento del ser— discurre de forma abierta bajo el plano de una realidad temporal narrativa en la que dramáticamente se integra la solitaria existencia de unos seres. Esta novela, toda novela, representa indudablemente un intento por unir los aislados fragmentos del existir, tiempo existencial irreductible a la lógica o mecánica que determina que cada una de las secuencias que componen la novela sean distintas, por ser cada momento una creación, un instante. Variaciones son formas de un tema, distintos estados anímicos, de cuya combinación queda el tema o evocación poética siempre reconocible. El *leitmotiv* de *Cinco variaciones,* novela encadenada en cinco microrrelatos, forma una solidaridad orgánica del conjunto determinada por un tipo estructural arquetípico de cada una de las variaciones, cuyo significado o sentimientos tiene como denominador común la reflexión intersubjectiva de unos seres que examinan su vacío pasado y su problemático porvenir. Las situaciones y los sistemas artísticos que los describen —adjetivación, imágenes, poesía— concuerdan igualmente en las cinco secuencias. Existe también en estos cinco bloques una gradación descendente de orden temporal que se extiende desde el joven de «Domingo» al anciano del último relato, «Invierno».

La realidad que ampara el novelista en estas cinco variaciones bajo una anécdota mínima está centrada no en el personaje por sí mismo, sino en el proceso anímico que en todos los «personajes» sirve para evidenciar el sentimiento de extrañeza del ser humano en un mundo que no puede, y al que es incapaz de dar, sentido alguno.

---

(1) Cito por la primera edición *Cinco variaciones,* Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1963. Los números de las citas en este texto corresponden a esta edición.

Los conceptos de alienación individual y social son inseparables (2), y este fenómeno se refleja en el combate que desde la obra lleva a cabo el escritor asumiendo su soledad y con ella la de sus personajes y la de todas. Tanto en *Cinco variaciones,* como en *Las tapias,* los problemas de la inadaptación del ser humano vienen dados desde la mente del «héroe español» cuyos conflictos psíquicos están íntimamente relacionados con las normas culturales introyectadas por la costumbre y las instituciones.

Los seres que pueblan *Cinco variaciones* y *Las tapias,* narracción esta última que es continuación de la primera, representan, pues, diversas personificaciones de la problemática del hombre español (3) y del hombre en general en la búsqueda de su unidad total, de su identidad.

La importancia concedida por Martínez-Menchén al elemento temporal se patentiza en los cinco epígrafes de Whitman, Aleixandre, Martínez-Menchén (poeta), A. Machado y C. Sanburg, que encabezan cada una de las secciones, y que aluden a esta preocupación central del novelista.

Los cinco momentos se caracterizan por su brevedad temporal y por la coincidencia —o casi coincidencia— del tiempo real (del lector) y el tiempo del relato. Igualmente los personajes en unos breves y anodinos momentos profundizan en el decurso de su vida humana desde la niñez a la senilidad con la niñez como trasfondo en el recuerdo.

El tiempo cronológico de «Domingo» viene dado por las dos horas que un estudiante pasa durante un domingo en Madrid persiguiendo —más con el deseo que con la acción— a las chicas que transitan. La pasiva actitud del personaje corresponde a la inhibición del hombre hispano hacia la mujer, objeto distanciado por el sistema sociorreligioso e idealmente anhelado, que tiene su contrapartida en una dinámica mental que refleja la desazón de una vida que no sabe qué hacer con el tiempo que le sobra.

El análisis sicológico detiene este relato al máximo porque el oscuro ser que lo puebla se aferra a su preciosa temporalidad, su única pertenencia, prolongándola a través de la imaginación, escape que

---

(2) «L'alienation ou plus exactement la reification des activités humaines est donc un fait social, et aussi un fait interieur contemporain précisement de la formation de la vie interieure et "privé" del individu. Une psychosociologie de l'alienation est possible.» H. Lefebvre: *Le matérialisme dialectique,* París, Alcan, «Collection "Nouvelle Encyclopédie Philosophique"», 1959, p. 60.

(3) «De tener algún sentido, alguna función el escribir historias en nuestros días será, primordialmente, la de dar testimonio de un hombre en el tiempo en que le tocó vivir. Y el tiempo del escritor español es el tiempo de España, de la viva y problemática España de hoy.» Martínez-Menchén: *Del desengaño literario,* Madrid, Editorial Helios, 1970, p. 123.

obedece a impulso consciente o inconsciente por establecer una dimensión que pueda liberarlo del tedioso presente.

Sin lazo familiar alguno el innominado personaje de «Domingo» no pertenece a nadie y nadie pertenece a él, pues su último y más importante lazo familiar, la madre, le ha sido cortado dejándolo en la más completa soledad: «¡Oh, mamá! Si tú hubieses estado conmigo, siempre, conmigo. Pero yo solo, solo. Y qué dolor éste de no tener nadie con quien hablar» (p. 50). Este individuo únicamente quiere gratificar su sed de experiencia amorosa estableciendo imaginativamente contacto con las mujeres que se cruzan en su solitario camino, síntoma neurótico de proyección en el sueño de ese otro yo idealizado con el que se identifica en su perentoria necesidad de autoafirmación. Estos devaneos mentales o juego con el tiempo sobrante se refleja en el incontrolable fluir de su mente la cual ante un estímulo, como el simple anuncio de una película (p. 16), o el olor de un hospital (p. 18) provocan una serie de asociaciones libres, como los fortuitos juegos imaginativos a que le lleva la simple presencia de un perro: «¡Caray con esta perrita de presa! Y la lleva suelta. No me fío de los chuchos. Fieras. Una sentencia del Supremo. No recuerdo qué artículo: el que llevare fieras o animales dañinos sueltos. Un tigre: Cleopatra. Falta, supongo, que contra el orden público. Leones en las calles de Roma. Y bajarán las bestias de las montañas. Apocalipsis...» (p. 14). La soledad existencial reflejada a nivel sicoanalítico en el complejo de Edipo —fijación a la madre muerta— encuentra su expresión indirecta en la fantasía sobre el niño que una vez vio a la puerta de un cine, y con el que se identifica a través de un mecanismo inconsciente de proyección sentimental: «El niño de esta mañana era más desgraciado. ¡Cabrón de guardia! No tuve valor. ¡Pobre niño! No tendría más de nueve años. Una criatura, sentada en la escalera del cine que nunca ha visto y con los caballitos de palo bajo el brazo y el bruto del guardia que va y dice: ¡Anda, coge tus trastos y lárgate! Le hubiera cogido y estrechado contra mi pecho su pobre cuerpo delgado. Como un hermano pequeño. Le sonreí para mandarle mi compasión, todo mi cariño» (pp. 38-39).

La soledad, resultado de la frustración de las necesidades biosociales del hombre, se resuelve en este joven de la España de posguerra en un conflicto intrasíquico por desajuste con alienadas formas culturales que se traduce en esquizofrenia: «Soy un caso clínico. Soy un esquizofrénico» (p. 26), nos confiesa el personaje de «Domingo», quien ha transformado en sicosis y neurosis situaciones politicoeconómicas sociales a las que no ha podido dar solución consciente.

La forma, articulaciones del lenguaje a diferentes niveles, define

a este personaje como persona o ser dotándole de existencia especialmente en función del problema de la temporalidad, ya que toda realidad de personaje está en la mudanza.

El flujo temporal que inicia el relato viene dado por la consecutiva-temporal «y» que aparentemente no enlaza nada, pues en realidad suprime o reduce los nexos mediante la implicación de algo dicho o pensado anteriormente por el personaje. El intrínseco realizarse temporal del personaje admite fragmentación y su vida puede ser tomada o retomada en cualquier momento sin que la continuidad haya sido destruida. La polis índeton o repetición de nexos —especialmente la copulativa «y»— imprime lentitud al ritmo del estilo y aísla morosamente las ideas.

La carencia de drama minimiza el diálogo y las contadas ocasiones en que éste aparece se reduce a fórmulas vacías de intercambio verbal que quedan incluso sin contestar: «¡Buenas!» (p. 12); «Gracias» (p. 22). El espiritual discurrir del personaje es interrumpido en una ocasión por el irónico y ofensivo comentario de un gamberro, ofensa que queda sin contestación oral, pero a nivel mental se traduce en rapidísimo movimiento —frases breves precipitadas en torrente— de lo que podría haber hecho para responder a esta agresión callejera. Su activa imaginación, incluso, recurre a una escena cinematográfica donde un héroe en condiciones semejantes a las suyas reacciona valientemente (4).

El alienado favorece inconscientemente estas situaciones que le dan la oportunidad de poner en juego sus fantásticos recursos para imaginarse actuando y hablando como ese *alter ego* al que aspira. Este escapismo a mundos irreales para no hacer frente, a nivel consciente a una situación, explica su enajenante actuar que se traduce en repetición de estribillos o coletillas («Guardia, me persigue un chulo» p. 23; «Qué paso llevas, pimpollo, ni que tuvieras que apagar un fuego», p. 27, etcétera), o anuncios radiofónicos: «Okal. Okal. Okal. Okal es el remedio del dolor. Okal. Okal. Okal es un producto superior» (p. 18). Estas asociaciones culturalistas que nos descubre el monólogo interior del estudiante protagonista indican el papel de la cultura como elemento alienante, no para la vida, sino como refugio de la vida.

Los tiempos y modos verbales-condicionales (o imperfecto), subjuntivos reflejan la dimensión inhibida del personaje de todo lo que no hace y podría haber hecho. «Alguien nos presentaría» (p. 30), piensa sobre una problemática novia pueblerina, o «Ella podía estar en el balcón» (p. 45); y al chico que ve por la calle, «Le hubiera tomado

(4) «En clásica, académica postura de campeón, de audaz galán cinematográfico, de pendenciero e invicto *cowboy*, hunde el puño izquierdo en la franja triangular del estómago. En gancho impresionante, el derecho estalla...» (p. 44).

y después de desahogarme con el guardia, le habría llevado al Crillón y hubiese pasado por delante de aquel portero negro y grande que nos hubiera hecho reverencia» (p. 40). En este deseo se evidencia una vez más el problema del fenómeno de la mismidad que el personaje no logra aprehender y que sustituye mediante una serie de identificaciones. El imperativo en su uso de segunda persona en que el solitario se dirige a sí mismo (5) —contrapunto con la primera persona del monólogo interior del incomunicado personaje— sustituye a ese otro inexistente y anhelado segundo término del diálogo «Alguien que te comprenda y a quien puedas decir: estoy solo» (p. 40).

Viviendo para sí mismo, el personaje de este relato, se oculta su realidad o relación con el mundo, convirtiéndose en el único objeto para sí, alienándose.

El segundo momento situacional de *Cinco variaciones* corresponde a «La bordadora», relato donde otro personaje innominado, una mujer en este caso, borda para matar el tiempo en ausencia de su madre y hermana, mientras evoca la ruptura con un novio, acaecida un mes antes y la de un casi desconocido hace un año. La evocación ocurre a la caída de la tarde y junto a este tiempo de la nostalgia corre implacablemente lento el tiempo del reloj: «el viejo reloj de pared marcaba las siete y veinticinco» (p. 57); «Y el reloj de pared había dado ya las siete y media» (p. 60); «Sigue el vaivén dormido del viejo reloj» (p. 66), etc. Los signos que aumentan la monotonía del tiempo se suceden a través de este relato especialmente de forma auditiva: «En un taller mecánico alguien martilleaba de continuo» (p. 56), sensación que se acentúa con la lejana imprecisa repetición de la campana: «Y las campanas del ángelus daban entre tanto su toque de oración» (p. 56), a la que se añade la monocorde voz de un locutor: «una voz pastosa, empalagosa en su dulzura, a través de la ancha boca de la radio, cantaba la paz de la aldea» (p. 56). Idea esta última que nos remite a la idea del tiempo como armonía, plenitud de la caída de la tarde como milagro siempre repetido, es decir, junto al tiempo pasado afectivamente recreado y la angustia del tiempo ante el futuro, existe esta tercera dimensión temporal como presencia diariamente gozada.

El problema central que se le plantea a esta mujer es que le sobra el tiempo y el no saber qué hacer con él se traduce en una sensación absoluta de soledad: «Sola. No vino nada. No vino nadie,

(5) La forma imperativa, autoconfesional, aparece en páginas 9, 22, 26, 31, 35, 45, y el sentimiento de soledad es recurrente a través de todo el relato: «son las dos últimas horas de esta semana y no quisiera pasarlas solo» (p. 25). «Pero mírale, ése era un soñador, pero ya no está solo. Yo. Yo. Eres el único que está solo» (p. 38); «estoy solo y necesito de alguien que me proteja y que me quiera» (p. 40); «Qué solo estoy. ¿No ves lo solo que estoy?» (p. 52), etc.

no vendrá nadie. Pero se puede ser feliz así. Y si no, encontrar algún trabajo, algo que te permita vivir, que consuma el tiempo, que dé a la vida un contenido» (p. 95). El estatismo, la restricción espacial acentúan la ensoñación de esta solitaria, como única forma de escapismo. Esta evocación ensoñadora se fija —una vez agotada o cansada del recuerdo de las personas— en los pequeños objetos familiares que la rodean o en la tapia que tiene frente a su casa, la cual fatalmente la retrotrae al problema central de su incomunicación.

Además de las claves alienantes de la religiosidad a nivel elemental de esta protagonista (actos rituales, tabúes prohibitivos o inhibidores, etc.) y el papel que cree que debe asumir de mujer casada-madre, típico de las sociedades tradicionales, existe un tercer elemento alienante relacionado con la cultura de las masas.

Durante todo el tiempo del relato —tiempo casi real— que coincide con el tiempo del lector, la bordadora oye el programa de discos dedicados por unos treinta y cinco minutos, pasatiempo típico del ocio alienante de la década de los cincuenta en España. El hilo conductor de este relato es la música y parcialmente el cine (6), no sólo desde el plano técnico mediante el establecimiento de asociaciones mentales sobre el que se apoya el pensamiento de la radioyente, sino que también influye en el tono afectivo, matizando con ligeras modificaciones el fondo fundamental de tristeza y melancolía que envuelve a la protagonista. El erotismo reprimido encuentra igualmente su más eficaz liberación en estas ensoñaciones músico-cinematográficas.

«La bordadora» está escrito en un lenguaje Kitsch, lenguaje «lírico» que la heroína consumía, aunque nunca es llevado al desgarro satírico (7).

En los tiempos verbales encontramos condicionales para expresar todo lo que podría haber ocurrido en un utópico pretérito, lo cual hubiese evitado la tristeza del presente; imperativos donde la soledad se vuelve a sí misma; gerundios que indican la indeterminación o duración del acontecer humano e imperfectos y subjuntivos para el monótono transcurrir del tiempo y la duda.

Los adjetivos aparecen frecuentemente agrupados en series de tres con un adverbio en «mente» para prolongar el instante que se escapa: «El seguía quieto, largo y delgado, ligeramente inclinado con-

---

(6) Las pequeñas piezas musicales se describen a través de paráfrasis y a través de determinados elementos-pistas que sirven al lector para su identificación: *El Concierto de Varsovia*, p. 63; *Monna Lisa*, pp. 65-66; un bolero de Machín, p. 71; *Oh sole mío*, p. 76; *El Mar* (bailables, no Debussy), p. 90; *Adelita*, p. 93, etc.

(7) Martínez-Menchén intentó, según me ha confesado, el lenguaje de la novela rosa como vehículo de deformación cultural, pero semántica y estilísticamente este género presentaba una serie de obstáculos que obligaron al novelista a inclinarse por la música e indirectamente el cine.

tra el muro» (p. 60); «Lánguida, dulce, suavemente, la melodía volvía sobre sí misma» (p. 61); «Insensible, lenta, misteriosamente, atardece» (p. 74).

En el mundo cromático de Martínez-Menchén predomina el azul, color mágico con valor anímico que expresa la evasión, transmigración de la realidad física a la metafísica, esperanza ilimitada que los personajes quisieran alcanzar. La cualidad impresionista que caracteriza el tedio de estos personajes se proyecta a los objetos, los cuales aparecen dotados de formas imprecisas, difuminadas en los grises sin tono que también aluden a ese mundo completo, libre, absoluto donde nada se distingue (8).

Otro innominado personaje en «Bacanal» es presentado con cierta objetividad —en tercera persona en forma de monólogo interior indirecto— que permite tanto al autor como al lector cierto distanciamiento para juzgar la problemática de este caso clínico. Oficinista, soltero, escritor frustrado, producto típico de la anímica sociedad española acude a una fiesta de amigos de forma mecánica, conducta que caracteriza todas sus acciones. Los compañeros de fiesta le aparecen como seres extraños, y la fiesta se convierte en un terrible vacío en el que quiere ser absorbido. La presencia de Béjar, su antiguo compañero que ha alcanzado el éxito social y que en el pasado lo humilló y ridiculizó, le trae el recuerdo de los miedos de la infancia y la mala conciencia del fracaso, frustración de haber sido excluido de ese mundo feliz de burgueses. El reflejo de su fallido mundo le proyecta hacia su interior por rechazo o negación del objeto exterior y gráficamente se traduce este sentimiento inhibitorio en un adelgazamiento de la prosa:

> —Sí, trabajo en una oficina. No es mal, ¿sabes?
>
> Ante todo, un horario vacío. Es toda una vida, toda mi vida... Un pequeño cuarto, una pequeña celda, con estrecha apertura al espacio azul.
>
> —Desde luego, podría haber sido mejor. Pero tendría que haber sido en provincias y yo siempre he soñado en Madrid.
>
> Madrid: la oficina. Una habitación, no un hogar; algo donde simplemente se duerme. A veces espectáculos. Y la vida cultural: alguna conferencia, alguna visita a un museo, a una biblioteca» (p. 107).

---

(8) El predominio del azul es evidente en todo el relato: «sombra azul» (p. 55); «moscardón azul» (p. 56); «azul blando» (p. 57); «frío azul del pescado» (p. 64); «cielo azul» (p. 68); «vestido azul» (p. 72); «el oro se deslíe en un azul profundo» (p. 74); «azules avenidas» (página 74); «mar azul» (p. 77), etc. El gris, color sin tono, como las vidas de los seres de *Variaciones*, aparece con cierta frecuencia sólo o mezclado con el azul: «gris azul frío» (página 77); «gris azulado del mar» (p. 91); «gris tristeza la llenaba» (p. 94); «tendría una esbeltez gris» (p. 78), etc.

Este recurso adopta una especial modalidad en las páginas 110-113 mediante el desarrollo del concepto encerrado en la última palabra del párrafo, término que se repite para elaborarlo mediante una disposición tipográfica más apretada para penetrar en las apartadas vivencias del personaje: «Una asociación y un factor común: la fortaleza...

> La fortaleza.
>
> Porque de niño él había tenido largas y delgadas piernas, y largos y flacos brazos, y un tórax pequeño, una pequeña caja que demasiado pronto temblaba de fatiga. Y todo, acaso, porque él no había tenido una alimentación con las suficientes calorías, porque había nacido con la maldita y hereditaria marca: la pobreza.
>
> La pobreza.
>
> Que no es tan sólo un eterno viejo vestido, un viejo pantalón de pana que se limpia y cuida para salvar la cotidiana y ansiosa revista de la madre (pp. 110-111).

Con la bebida el personaje inicia un movimiento desalienante, caracterizado por una vuelta al recuerdo, al pasado hecho de inconstancias, miedos y frustraciones —que corresponde a la letra cursiva de las páginas 114-115— o retorno al añorado abandono femenino («El lento adormecimiento sobre un regazo femenino», p. 120). La pérdida de la relación amorosa materna, ser con el que se había identificado bajo forma de dependencia, determina la pérdida de su identidad y consecuente desamparo («un triste sentir de desamparo, de vacío, de soledad, de derrota», p. 119). Por ser ésta —la madre— el vínculo afectivo que por no haber sido sustituido prolonga el desajuste emocional del personaje: «Y pensaba en su vida, en aquel amor soñado, amor sin amada. Mujer siempre presente, siempre viva en su irrealidad, en el amor juvenil que nunca tuvo» (p. 121). La bebida le sirve para combatir su aislamiento y timidez y provoca esa acción que enlaza sujeto y realidad que le permite incorporarse a la reunión, pero ya despojado de su «yo verdadero» (p. 126): «Era como si se hubiese desdoblado en dos personas y nada pudiera importarle a ella, a la verdadera, lo que pudiera ocurrirle a la otra, la hermana, la sombra indestructible» (p. 126). Lo que lleva a cabo es el enfrentamiento con el que cree que es el yo auténtico, pero el procedimiento en sí es falso, porque cuando sale de sí y se exterioriza —como en el discurso a sus amigos— pierde su interioridad, lo cual constituye una forma de alienación, creándose un falso sentido de autónoma identidad. Al final de su borrachera le ataca una náusea físico-moral contra su pasada vida y el presente actuar, así como lo absurdo de su existencia (p. 128), y es después de esta náusea cuando recupera su perdido

orgullo y carácter para, por primera y última vez, convertirse en el centro de atención con su discurso de despedida. El que en éste se expresa es un yo falso cuyas palabras no guardan relación con su personalidad ni comunican nada, excepto lo que a los otros les gustaría oír (p. 40), lo cual corresponde a la idealizada imagen que se ha construido por no poder tolerar la que en la actualidad tiene. Inmediatamente después del discurso se apodera del personaje la desesperanza y la soledad como algo a lo que fatalmente se hallara condenado: «Sonó una salva de aplausos. Sintióse palmoteado, felicitado. Pero todo quedaba muy lejos. Ya sólo le quedaba el cansancio y la tristeza; y todos le brindaban un definitivo aislamiento» (p. 143).

El retorno a su solitario cuarto le pone de nuevo frente al fatal círculo temporal de su destino —oficina-restaurante-metro-piso—, del que no puede evadirse. Antes de caer en el sueño donde desaparecerá la escisión o esquizofrenia que le tortura, hace un examen de conciencia en el que el protagonista deja escapar el fluir de su no inhibido pensamiento que corresponde al impuntuado texto entre las páginas 144-151 y cuyo tema central es la gratuidad de su existencia, la conciencia del fracaso de su vida, su soledad e incapacidad de mantener su aflicción anímica ante la que el tiempo se muestra insensible (9).

En «Las cosas» —cuarto momento de *Cinco variaciones*— nos encontramos con este personaje (10), que en un sábado —ocaso de la semana— de un día de difuntos recuerda en la abandonada casa familiar los seres desaparecidos de su existencia (padres, hermano, hermana) que la han dejado sola con las cosas, las cuales le recuerdan constantemente la fugacidad de todo y la melancolía de lo que pudo ser y no fue, «Cosas que pudieron ocurrir: amor, felicidad, fortuna» (p. 176). Combate su soledad fundiéndose en corriente de sensaciones temporales para detener este tiempo —simbólicamente detenido en el viejo reloj, p. 164— que inexorablemente la conduce a su fatal destino: «Fundirse en un puro sentir, fundir su carne en una corriente de sensaciones, en un puro momento en el que estaba el tiempo detenido, pero inabordable, fugaz, la sombra del destino que en sus nervios había dejado el puro aleteo de su pasar cercano» (página 161). La obsesión por la fugacidad del tiempo presente, del que

(9) «... porque lo único cierto serán los años y la conciencia del fracaso todos triunfaron hicieron un hogar poco más o menos llegaron a lo que se propusieron y yo aquí solo solo solo y pobre hundido sin más que palabras y pensamientos y sueños e intentar engañar a todos pero sin poder engañarme a mí mismo es inútil fingir estoy hundido ahora aquí esperando el fin viendo el fin sin poder siquiera rebelarme sin poder estallar en la desesperación el dolor trágico» (p. 151).

(10) Es la primera vez que aparece, aunque indirectamente, el nombre de un personaje: «que ya la hermana no le gritaría, no le reñiría desde el piso de abajo.—Luisa, esa luz, que corre el contador» (p. 170).

quiere evadirse, proyecta al personaje a la evocación del tiempo repetitivo, monótono, intrahistórico, eterno: «Apenas habían llegado las primeras lluvias y ya se sentía en el aire el callado recogimiento de las tardes pasadas tras las vidrieras en las que resbalaba el agua mansa, dulcemente» (p. 153).

Julia, la hermana muerta, hizo las veces de la madre desaparecida, y representó como esta última el superego, la norma autoritaria que le impidió incluso casarse, pero que, sin embargo, constituye el único y último eslabón que puede unirla a su identidad.

En esta desolada casa el tiempo se ha detenido en las cosas del recuerdo de los miembros de su desaparecida familia y ella es incapaz de vivir sola en este lugar de fantasmas al que, sin embargo, acude en búsqueda inconsciente regresiva hacia el seno materno y familiar donde podría recobrar su perdida unidad: «Y ahora, todo lo que había amado, estaba muerto, y sólo quedaba la casa y su soledad... Y surgió por un momento, como un relámpago, el horror de todo aquello. Su desamparo, su frío, sus deseos de calor humano, su busca de alguien en quien apoyarse, en quien confiarse. Y las cosas extrañas, las personas extrañas, la indiferencia apenas teñida de compasión» (p. 193).

En «Las cosas», además de otros temas desarrollados en las otras variaciones, se presta especial importancia al fetichismo cosificador que la posesión de pequeños bienes de prestigio, fijadores de *status,* tiene para esta pequeña burguesía de tradición galdosiana. La frustración será la consecuencia de la falsedad esencial de esta identificación. La acción alienadora de esos pequeños fetiches inútiles, en los que los personajes han centrado su vida, se presentan ante la soledad existencial del personaje de una forma trágica: «No era simplemente dolor, el dolor amoroso de la perdida. Era desamparo, vacío. Como si su vida quedase sin objeto. No vivir, simplemente existir; como un mueble, como un objeto más de aquella casa, de aquellos cuartos que ella había creado, conformado, dándole su alma y su espíritu... (p. 185); «Y la hermana, que había hecho el fin de su vida de la posesión de todo aquello —cuartos, muebles, padres y hermanos, todo lo que ella llamaba su casa—, que había encadenado su vida a aquella casa, siempre pendiente de ella, cuidándola, mejorándola, evitando todo deterioro, todo envejecimiento, también había muerto» (p. 192). Al elemento alienador clasista se une la religiosidad cargada de fetichismo cosificador: «En el vestíbulo, había una imagen de San Antonio. Era el patrón de papá, el que presidía la casa. Oh, no tiene luz. No me he acordado de poner las mariposas. Fue al cuarto de estar. Cogió del cajón de la máquina una caja de lamparillas

y unos fósforos, y fue dejando una luz y una oración ante cada imagen» (p. 194). Las resonancias azorinianas —primores de lo vulgar— de esta prosa son claras.

Climático episodio en el acontecer solitario de estos seres de *Cinco variaciones* es «Invierno», donde se nos presenta a un viejo que vive sin compañía alguna en una pensión. Este desamparado ser busca calor y refugio fisocomoral en un café lleno de espejos donde se sedimentan los instantes presentes y pasados de todos los solitarios parroquianos que inútilmente intentan superar su incomunicación: «Sin embargo, a pesar de su escaso número, a pesar de verse tarde tras tarde, no se rompe el hielo de la soledad» (p. 197). El largo soliloquio de este triste ser nos introduce en los grises estadios de su infancia (p. 208) y su vida adulta (p. 210) para descubrirnos la presente frustración emocional de alguien que nunca conoció el amor (p. 230).

La idea presente de la muerte («Y ahora la idea de la muerte. De su muerte», p. 219) se combate mediante la repetición de vivencias pasadas, única forma de perduración: «Y ella sentada, mirando la última luz de la ventana vencida, cosiendo o bordando. Escenas tantas veces vistas, tan familiares» (p. 229); «Y es como vivir múltiples veces lo ya vivido. Es como revivir, como resucitar» (p. 228).

La máxima obsesión de esta variación es la muerte: «Después la nada del olvido. La Paz. Y ahora, la idea de la muerte. De su muerte» (p. 219); «y yo también sí sí cualquier día cuando menos se espera llega la condición no no es como a eso leyendo el periódico de pronto allí se quedó...» (p. 220). Los olvidos del personaje en su flujo mental no se producen gratuitamente (simple consecuencia de la arteriosclerosis), sino de una manera más «intencionada». Responde al mecanismo freudiano de olvidos encubridores y están siempre destinados a evitar una asociación que pueda llevar a los temas tabúes: enfermedad, decrepitud, muerte.

A veces quiere comunicarse con miembros de la tertulia, pero no se atreve, como en el caso de la señora opulenta de la mesa vecina (p. 224), con quien desearía compartir su soledad (p. 226), aunque nunca llega al acto de aproximación fisicomoral por considerarlo inútil.

Finalmente, se enfrenta al Ser Supremo tratando de que le justifique la nihilidad de su existencia, el haberle privado de su realización como ser total, es decir, como ente humano (11). El silencio

(11) «Juzgas por la vida, por lo que has hecho con la vida. Pero ¿es que nosotros hemos vivido? Soñar aquello que la vida tiene de grato; soñar la belleza, el amor, el triunfo, la perduración, la superación; y perdida la esperanza soñar simplemente el consuelo de los demás: la comprensión, la comunicación cálida y cordial... Soñar todo esto, y al final

divino, cuando el sufrimiento humano más necesitado está de comprensión, queda parcialmente compensado por la capacidad divina para provocar ensoñaciones en las que el personaje se libera —como cuando hunde su cabeza en los pechos de su provocativa compañera de mesa, p. 208— temporalmente de su inescapable solitud.

El frío, la indiferencia divina no puede eliminar la necesidad de amor que el humano siente, y al fin de este relato el anciano ofrece refugio a su compañero contra el frío y la lluvia para alejarse unidos, perdiéndose eternamente.

Las cinco narraciones de Martínez-Menchén presentan cierto nivel de abstracción en torno al problema de la soledad, tema que determina el mismo tipo de estructura narrativa en cada una de las secuencias. Todos los personajes son supervivientes de una familia, carentes del lazo afectivo materno que otorga el sentido de seguridad, identidad. Los ambientes físicos donde se desarrollan las vidas de los seres que pueblan este orbe novelístico se caracteriza por los tonos grises, oscuros que aluden a ese mundo inconsciente donde reiteradamente vuelven para encontrar su perdida unidad. La soledad origina una situación intolerable en estos seres que quieren escapar a nivel consciente de esta situación en los subterráneos pasajes del subconsciente. La diurna actividad onírica de estos seres es otra forma o intento de superar la diferencia entre pasado, presente y futuro para así superar su crisis.

Estos cinco momentos vitales se caracterizan por la compasión del autor hacia sus personajes, movimiento que se traduce en una carga lirica o solidaridad del novelista con sus seres de ficción, a los cuales siempre ve a su mismo nivel —por abajo ni por arriba—. Sus personajes luchan angustiosamente por ser aceptados como personas por comprender que de esta aceptación depende su salvación, pero esta esperanza raramente se cumple y el resultado es la culpabilidad o melancolía, el más grave estado depresivo por falta de afecto.

El contexto histórico —la España de la década de los cincuenta— es elemento inseparable del estético, y Martínez-Menchén expresa su compromiso social mediante la pintura de ese mundo de clase media baja, compuesto de profesionales que ejercen una profesión alienante, parados, o mujeres encerradas en sus propios prejuicios clasistas. La vulgaridad de sus existencias, el no saber qué hacer con su tiempo,

---

encontrarnos sin nada más que un puñado de polvo, unos cuantos recuerdos: ya ves, un conjunto de sueños incumplidos. Puede que también en medio de ellos, resumen y centro de todos ellos, estuvieras Tú. Entonces no eras más que un sueño incumplido, como tantos otros. No puedes exigir que te alcancemos, cuando no fuimos capaces de alcanzar nada. No somos héroes. Apenas somos algo más que sombras. ¿Qué cuentas puedes pedirme por una vida que no se vivió?» (pp. 240-241).

se traduce en una morosidad lingüística, no exenta de poesía, que constituye uno de los rasgos más predominantes del estilo del novelista y que hace recordar la prosa de *El Jarama.*

El tiempo representa, como hemos dicho, el motivo recurrente en *Cinco variaciones,* y las implicaciones que del predominio de este elemento se desprenden son: *a)* brevedad del espacio cronológico de la acción en cada una de las fábulas; *b)* huellas del tiempo físico y espiritual que permean todos los relatos en forma de ocasos, atardeceres otoñales, relojes parados, así como un predominio del protagonista anciano; *c)* evocación afectiva que se traduce en repeticiones y uso de modos y tiempos que reflejan el mundo monótono, intrahistórico, eterno que puede aligerar la angustia del tiempo presente y el miedo al cercano futuro; *d)* subjetivismo que implica predominio de la imaginación en un intento del autor por contrarrestar el despersonalizado y mecanizado mundo donde se mueven sus seres, los cuales carecen, incluso, de nombre por hallarse inmersos en una anímica y anónima sociedad que poco les ayuda en la trágica búsqueda de su perdida identidad.

LAS TAPIAS: DIEZ VARIACIONES SOBRE LA ALIENACION

El pensamiento dialéctico como instrumento de adaptación a lo real sufre en *Las tapias* (12) una profundización y orientación hacia la esquizofrenia, donde el personaje, roto el débil contacto con su realidad social, acentúa el conflicto entre su yo y el mundo exterior dando lugar a una serie de locuras y sicosis maníaco-depresivas en las que la realidad queda sustituida por otra en un intento desesperado del subconsciente por escapar a situaciones intolerables a las que no se puede hacer frente conscientemente. *Las tapias* forman diez variaciones sobre una misma situación temática: la soledad.

Las barreras físicas y mentales, los muros que aíslan a los personajes en distintos mundos han sido explorados por Martínez-Menchén en *Cinco variaciones* (13), relato donde aparece, como hemos visto, la frecuente alusión a fronteras materiales, intelectuales y metafísicas que separan, marginan a los solitarios que se mueven en estas páginas.

En el prólogo de *Las tapias* se nos introduce en el orbe mental del niño que al pasar con el padre cazador por un manicomio piensa

(12) Citamos por *Las tapias.* Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1968.

(13) La palabra tapia que iba a dar título a la segunda novela aparece ocasionalmente en *Cinco variaciones* como símbolo de muros, prejuicios que dividen y separan a los seres de estas narraciones. Véanse las pp. 11, 55, 61, 114, 154.

que las tapias de éste lo defienden, separándolo del mal y el horror para, posteriormente, comprobar que la distinción oficial entre alienados oficiales y cuerdos tiene una muy vaga línea divisoria por tratarse de dimensiones que forman parte de la indivisible totalidad de la condición humana. El tono poético que encontramos desde las primeras páginas se adecua al carácter de los seres que por una u otra razón han sido sacados e inmovilizados fuera del espacio y del tiempo: «Todo parecía, en aquella hora tranquila del crepúsculo, envuelto en una serena inmovilidad, como si hubieran entrado en el mundo submarino de los sueños» (pp. 18-19).

La primera secuencia de *Las tapias* corresponde a Luis Aroque, sujeto que, por misteriosas razones, cae repentinamente en éxtasis, inmovilizado en un coma, estado de inhibición extrema por haber rechazado pasivamente el objeto, negándose a mantener un nexo con la realidad. Este ser se siente paradójicamente ausente y vacío de todo, pero, a la vez, poseído de todo y por esto su cuerpo se convierte en receptáculo de conciencias vegetales, animales y racionales en una triple metamorfosis por la cual se transforma en depositario de incontables destinos que existían, existieron o iban a existir. El problema del absurdo del tiempo y la alienación han desaparecido de este sujeto —declarado oficialmente loco— en el que se ha alcanzado un momento pleno, unificante en armonía con todos y todo, casi en una vaga Edad de Oro (p. 43), especie de sueño atónito donde la palabra, que no comunicaba nada, ha sido eliminada en un mundo donde los límites lingüísticos han desaparecido, y en una soledad que supone una concentración interna absoluta donde lo universal se ha alcanzado en éxtasis. Luis Aroque posibilita la total comunicación o aceptación de los destinos de los otros, en un mundo marcado por la violencia y la muerte, como vivencia intolerable: «Y, sin embargo, ahora sé que las palabras son sólo la sombra engañosa de los sentires profundos, piedras rotas y desgastadas que usamos en nuestra división intentando con ellas reconstruir la unidad total perdida; la unidad total que gira en torno como un furioso enjambre. Porque ¿cómo puedo hablar de yo y de vosotros cuando yo soy vosotros, cuando al hablaros me hablo a mí mismo, cuando vuestro temor es mi temor y vuestra estupefacción es la mía...? (p. 39), y «él era el receptáculo de los incontables destinos, apareciendo distante sonriendo ante los que no sabían y vivían sin vivir y soñaban sin conocer su verdad profunda e inmodificable» (p. 44).

Los personajes de Martínez-Menchén, como los de Kafka, se encuentran ante algo totalmente desconocido con lo que buscan entablar relación, algo que dé sentido a su inquietud y anhelo. El núcleo que

lo absorbe totalmente, el «Aquello» (p. 43) ha transformado a Luis Aroque —como el Gregorio de la *Metamorfosis* kafkiana— en algo extraño que paradójicamente pone en tela de juicio la supuesta cordura de su amigo ante la posibilidad de que Aroque no esté realmente loco, y que, por el contrario, sea un favorecido en un mundo desalienado en que la conciencia y angustia del vivir hubiesen desaparecido. El más desposeído o alienado se ha de recuperar totalmente. Aroque tiene, debe estar loco para poder justificar el orden, la lógica en que se apoya el frágil orbe de los sanos. Este personaje representa el triunfo contra la soledad del hombre por alguien que paradójicamente no pudo encontrarse entre los suyos y fue condenado a encontrarse en la pura visión de sí mismo. El irracionalismo resulta en este caso clínico la forma de liberación de la angustia propia de la actual sociedad tecnificada. Liberándose para sí mismo se autorrealiza, aunque en su proyección interna se objetiva él mismo. Ese «yo» o centro de conciencia de Aroque trasciende y sobrevive la identidad sicológica en ese tipo de concentración donde la totalidad emana solamente de la subjetividad, es decir, de la soledad absoluta por la sintética abstracción que ha alcanzado del «para sí» o subjetividad consciente y el «en sí» o realidad humana.

Sin memoria o conciencia de la muerte ha saltado el personaje todos los espacios temporales que los otros experimentan angustiosamente hacia la muerte, muerte que aumenta el absurdo de la existencia y explica el deseo de Aroque por incorporarla plenamente a su existencia. Lo absurdo de la relatividad de la realidad externa lo proyecta hacia ese absoluto que está generando el poder sobre su propio destino.

«Antes que venza la noche», segundo momento de *Las tapias,* se centra en un innominado artista frustrado, intelectual desplazado que, al final de la jornada y sin saber qué hacer, se encuentra en el vacío Metro madrileño. En el desierto andén aparecen las figuras de un contable viejo y un borracho, y entre ambos elige a este último en un deseo por explorar una posible vía de comunicación que pueda ayudarle a superar su esencial soledad: «pensando en esos borrachos que hablan y hablan, que se dirigen al primero que llega intentando entablar conversación; y en este deseo de entendernos que jamás se logra, pensando que acaso algún día a través de todos estos caminos recorridos podía encontrar el mío» (p. 67). El diálogo con el monologante borracho no se establece sino en la imaginación del personaje, el cual tiene conciencia de su angustia al darse cuenta que el lenguaje es inoperante para establecer la comunicación inter-

personal: «Y comprendo la angustia de que nuestras palabras no puedan expresar lo que sentimos» (p. 59).

El borracho, que ha desaparecido por el andén, provoca en el personaje un sentimiento de culpabilidad por no haber perseverado en su intento para entablar un diálogo. Este autorreproche le trae el recuerdo de otro borracho que en otra ocasión vio abandonado como insecto en la calzada ante la impasibilidad de sus semejantes que lo acusan y condenan de extraño llamando a un guardia, denuncia en la que nuevamente se pone de manifiesto la esencial extranjeridad del ser humano.

Socialmente, también se encuentra este ente de ficción aislado de su burguesa novia, mundo que desprecia y al que secretamente aspira, pero del que igualmente ha sido separado: «Rumiando la ira, que me llenaba mientras pensaba que era absurdo desperdiciar todos mis valores en aquella niña de padres ricos, que todo aquello era simplemente un encuentro ocasional» (p. 66). El protagonista imagina al contable por encarnar esta despreciativa profesión los valores de orden burgués que tanto el borracho como él mismo infringen.

El miedo a la soledad le hace desechar la idea de refugiarse en su triste habitación para seguir engañándose, como hasta ahora ha venido haciendo, combatiendo su soledad con la cultura —libros, discos, cuadros—. Desesperado, intenta superar el sentimiento de frío del alma, provocado por su dramática incomunicación, con el único medio del que parece disponer: una copa de orujo, antes de que el abandono se haga más abrumador con la llegada de la noche.

«La opresión» alude a los insuperables obstáculos familiares, físicos, sexuales y morales, con que la innominada lugareña, protagonista de este relato, ha de luchar obsesivamente en la cárcel de su casa y país. El dramático arranque de este episodio nos sitúa en el ambiente lorquiano de un pueblo vacío de hombres, los cuales se hallan en el exilio alemán, y en esta atmósfera pretrágica («calor oscuro y triste», «muertas mulas», p. 5) una mujer se consume esperando, a las cinco de la tarde. La opresión está en función de la impaciencia provocada por la tardanza del amante (p. 82), sensación temporal que gravita pesadamente sobre todo el relato mediante la acumulación de símbolos temporales —el coser de tía y sobrina, la lluvia, etc.— que marcan el monótono transcurrir de las horas de la incierta espera en la que se anhela el retorno del ausente amante. La actitud de la tía que espía a su sobrina y a su ahijado Juan crea un ambiente opresivo que asfixia y ahoga a la joven como si hubiera sido enterrada viva: «Y es ella, es ella la que está encerrada, es ella la que siente el ahogo de la piedra, es ella la que siente la angustia

infinita del ahogo; piedra ya al aire, piedra la luz, piedra su sangre, piedra su respirar, piedra su ser entero» (p. 82). La envidia, los celos de la solitaria tía, cuyo marido está ausente, contra la joven protagonista, amante en el pasado de su hijo Pedro y actualmente de su ahijado Juan, culmina con el dolor del hijo que lleva la sobrina en sus entrañas y que se confunde con la sangre de la asesinada tía.

«Vieja, encantada mansión», se sitúa en el estático vivir de un pueblo minero —Linares, sitio donde nació el novelista—, después de la caída de una clase —la burguesa—, de las tres que componen el microcosmos de este pueblo (las otras dos corresponden a los mineros pobres y a los menos pobres regresados de Alemania). Al encerramiento del padre durante la guerra civil, sigue el de las dos hermanas sobrevivientes del caduco mundo que su padre enterró. La soledad las sepulta en su propia casa, que van tapiando habitación por habitación para borrar esas voces y ruidos del pasado que todavía intentan sobrevivir en el presente. Sin poder identificarse con el mundo exterior, se sepultan estos personajes en vida ante una sociedad que pacientemente espera para apoderarse de la casa solariega. Ejemplifica este incidente los esfuerzos inútiles de un mundo arcaizante que todavía opone resistencia al devenir histórico de una época que va destruyendo los caducos muros de la clasista sociedad.

En «Casandra», el mundo de los psiquíatras —orbe alienado de aquellos que juegan el papel de curanderos de unos supuestos enfermos mentales— considera al doctor Casado como un caso grave de enajenación. Este médico cree en la metasicología como enfermedad de la cultura, encarnada en una débil nipona de familia noble que ha frustrado las esperanzas del padre, que anhelaba un heredero masculino para perpetuar la casta. Esta falta de amor («La más precaria de sus cruces fue la falta absoluta de amor», p. 113), o ruptura de la relación afectiva con el padre, ha inhibido su desarrollo sexual impulsándola a la autodestrucción en un desdoblamiento de la personalidad donde trata de eliminar su componente femenino, idealizado sexualmente en la figura paterna que se ha opuesto a su unión interna. El insoportable sentimiento de soledad la impulsa a ser poseída por ella misma (masoquismo). El amor a sí misma, supremo acto de extrañamiento, compensa la carencia de la otra persona en quien poder ser absorbida.

La eliminación de los padres y la ciudad, últimos vínculos afectivos de esta joven, por la destrucción atómica, la proyecta a un mundo predominante sobre la lógica, de completa autoposesión e iluminación, donde alcanza la lucidez más allá de las barreras de toda supuesta racionalidad.

Ese mundo lúcidamente sobrehumano se refleja en la segunda anécdota incluida en «Casandra» en la paz de una posesa que percibe la solución a la sicosis mundial producida por el *affaire* de los *missiles* cubanos. La alienación total de este tipo de Casandra no se debe a la anomia, sino a la falta de objetivo vital, que se traduce en miedo cósmico a la aniquilación. La necesidad de trascendencia ingénita en el hombre le hace elevarse a un estadio más allá de la razón y el orden vigentes. Cuanto más incontrolables son las fuerzas que lo dominan exteriormente menos humano se siente el hombre, el cual para escapar a esta locura se refugia en un mundo irracional al amparo de las incontrolables fuerzas foráneas.

La melancolía, tristeza hacia el objeto ignorado de un joven huérfano, es superada por la curiosidad infantil de vencer los obstáculos instituidos absurdamente por los mayores. La temida figura del 'Demonio', simbolizada por el viejo Krupp, el potentado alemán enriquecido con las guerras, pierde todo su misterio al ser enfrentada por el niño y descubrir éste que el demonio es un desahuciado viejo.

Tiene este episodio el carácter de fábula política (14), en la que el niño imagina ser el jefe de los espartaquistas, como su padre, el viejo luchador que cayó en la lucha antifascista defendiendo unos principios de justicia social que trató de inculcar en el hijo (p. 127). Ante la visión de la caducidad del mundo representado por el viejo, el niño rompe los falsos muros levantados por el miedo y los prejuicios clasistas recobrando su confianza en él mismo y en el mundo.

En «Dédalo» asistimos al recorrido del monologante —soliloquio que se resuelve entre el yo y el tú confesional—, personaje que vaga sin dirección por el Metro y calles madrileños preso de la manía persecutoria de que alguien le va a robar su invento. Irónicamente, se nos relata su pasado y el insoportable ataque de alienación que sufrió como vendedor de máquinas registradoras en la deshumanizada y burocratizada sociedad de consumo. Este personaje, que no puede alcanzar su meta social en esta situación anómica, se rebela, como el personaje kafkiano, contra el hecho de no poder alcanzar la moralidad sino por la sumisión y la acomodación.

En «Las luces de la laguna» un siquíatra, en su solitaria y melancólica madurez, rememora tras unas vidrieras los recuerdos de su estancia como médico en aquel pueblo donde se marginó de un hecho —la locura colectiva— del que ahora se cree culpable. Con su intervención podría haber salvado a Lucía, la hija menor de Anuncia,

(14) El episodio de «El demonio» —un tanto independiente de la estructura total de *Las tapias*— se lo inspiró, según nos confiesa el autor, la vista de una gran finca cerca del Rhin, en las afueras de Düsseldorf, y la lectura del libro de Daniel Guerín, *Fascismo y Gran Capital*.

que la colectividad enloquecida mató creyéndola portadora de la locura. Al médico se le dio, pues, la oportunidad de actuar, pero a la ética del hombre se opuso la profesional, provocando con su indiferencia la condenación de una inocente.

La culminación del sentimiento de soledad se recoge en la última parte de esta colección, «Un reflejo en las vidrieras», donde una solterona de provincias monologa durante más de una hora en un triste café madrileño el fracaso sentimental de toda su vida, mientras aguarda la compañía y el calor de su amigo casado, único refugio físico y moral a su trágico aislamiento.

En sus recuerdos encontramos las claves del estado actual de desolación de la innominada protagonista, la cual es el resultado de la rígida moral española de prohibiciones que cooperó a imposibilitar su casamiento, único escape social y vital de la mujer española, forma de alienación ante la que todo queda totalmente subordinado: «Pero allí es (el novio) como una obsesión. No hay otra cosa, toda la vida eso, y si no llega..., bueno, entonces es como si estuviera muerta» (p. 203). Este mundo sentimentalmente destruido, de ilusiones rotas, nos proyecta a través del relato hacia una obsesiva tristeza o melancolía que se resuelve en estado maníaco-depresivo agudo. La neurosis lleva al personaje a sus recuerdos infantiles donde de niña se la margina de los juegos, y de adulta, se la separa de ciertas compañías por prejuicios clasistas. Esta ambigüedad contradictoria frente a la realidad o deseo natural de satisfacer sus inclinaciones sociosexuales se resuelve en depresión por incompatibilidad entre la norma ética familiar y sus perentorias y vitales necesidades. Su postración queda momentáneamente superada cuando por un instante se identifica con su pasado, viviendo ese recuerdo de nuevo, liberándose (pp. 221-222). Esta circunstancia marca la ruptura con el querido, porque esa realidad irreversible donde hubiese estado su salvación se le impone con tanta fuerza que hace insufrible el presente.

ADDENDA

En «Triángulo» (15), última obra de Martínez-Menchén, se reiteran y sintetizan los puntos centrales de la preocupación del novelista. Un innominado personaje femenino se nos aparece en tres planos temporales para la recordación de algo misterioso que le ocurre a la protagonista: *a)* recuerdo del club Yacaré, donde está con Javier, su ma-

(15) «Triángulo», *Papeles de Sons Armadans*, año XVI, tomo LX, número CLXXIX, febrero 1971, pp. 161-174.

rido; *b)* tarde de otoño, tres meses después de Yacaré, cuando Javier la acariciaba y ella empezó a notar algo extraño; *c)* presente en la cama con su marido. La indecisa actitud de Javier, su timidez ante los camareros —tan impropia de éste— es lo que le hace recordar a su antiguo novio Nito, en quien esta inseguridad era algo permanente.

La recordación es un análisis de conciencia en el que esta mujer se autorreprocha su dureza y crueldad ante el indeciso, tímido y amoroso Nito, ante cuyo afecto opuso ella una actitud un tanto sadomasoquística, abusando de su ternura, humillándolo, controlándolo, movimiento que constituye una forma de posesión: «aquel extraño idilio, aquella relación sin sentido, sin saber bien por qué, acaso por dejadez o tedio, acaso —ella no quería confesárselo, pero a veces lo intuía— por simple crueldad; gozando y entristeciéndose a la vez con aquel suplicar, con aquellos celos que ella aviva con sus mentiras...» (página 167, «Triángulo»).

En el segundo momento de esta breve narración, la protagonista se pone en lugar de Nito y ahora es controlada por su autoritario marido, relación en la que descubre el vacío provocado por la soledad del amor y que la conduce a la recreación de objetos e instantes vividos con Nito.

El triángulo —recuerdo de Nito, ausencia amorosa de Javier, presencia de Javier— se resuelve trágicamente mediante la transformación del ahora odiado marido en el deseado, ahora muerto, Nito.

Predomina en «Triángulo» ese ambiente de tristeza tan típico de los escritos de Martínez-Menchén. La palabra «melancolía» aparece citada catorce veces y aparecen también las conocidas tardes otoñales, y la agonía del paso del tiempo se refleja en los imperfectos, las formas durativas del gerundio, las repeticiones de partículas, nombres, verbos y conjunciones. La innovación de este texto consiste en el uso de la puntuación o uso sistemático del punto y la coma para expresar las grandes pausas que requiere la rememoración de la protagonista, y los puntos suspensivos seguidos de la copulativa «y» que provocan enlaces mentales en ese tiempo de las intuiciones.

JOSE ORTEGA

The University of Wisconsin-Parkside
Humanistic Studies Division
KENOSHA, Wisconsin 53140 (USA)