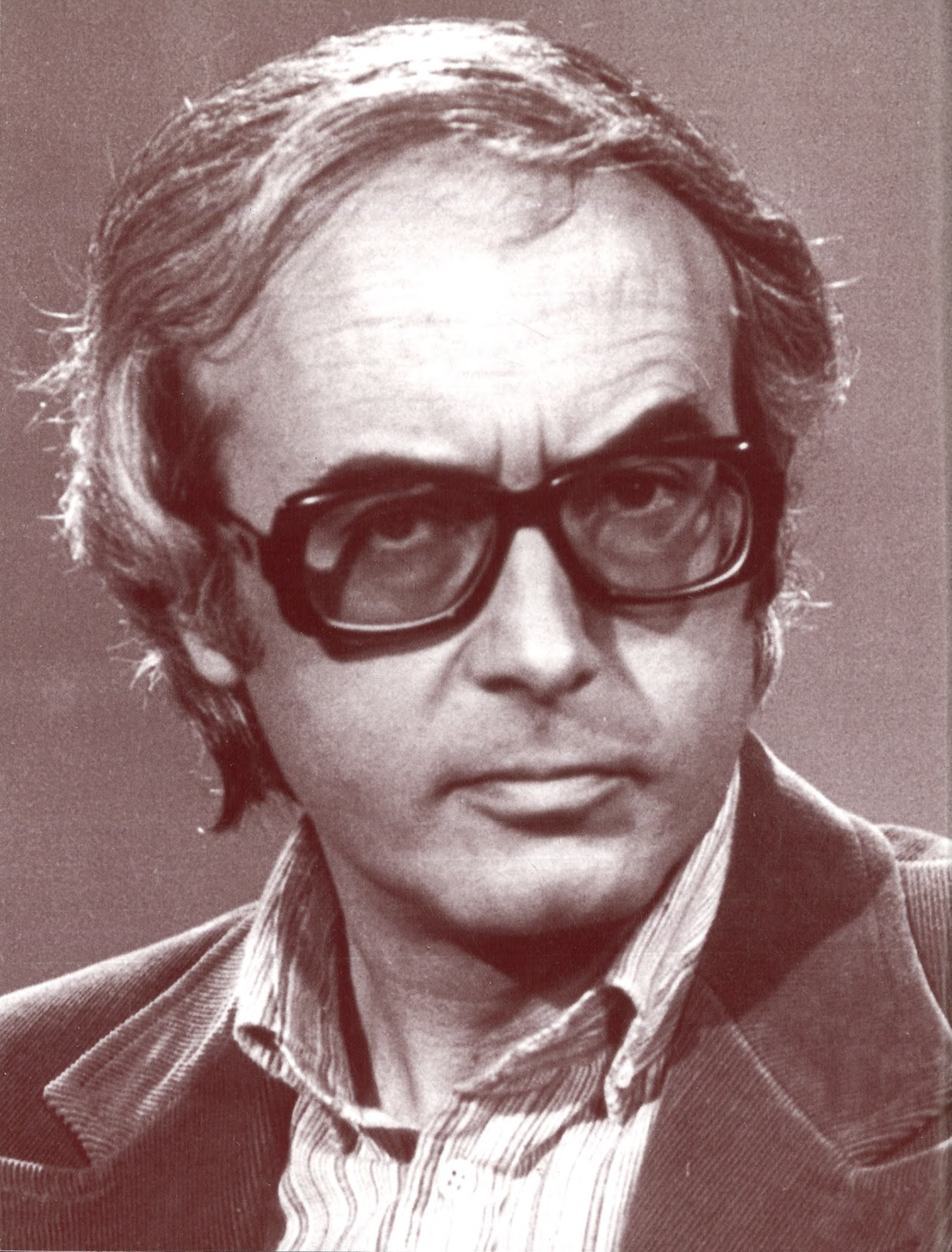
LAS 5 NOVELAS DE DANIEL SUEIRO

* Gregorio Torres Nebrera



LAS 5 NOVELAS DE DANIEL SUEIRO

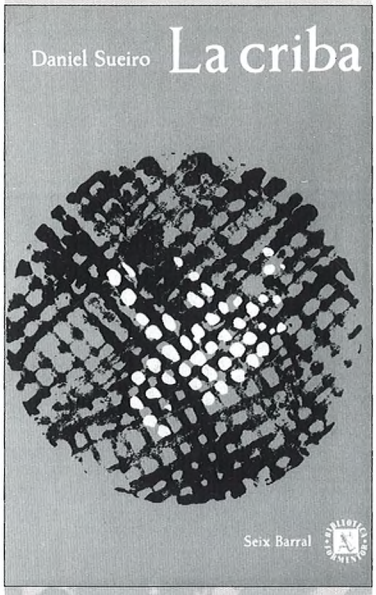
La temprana muerte del narrador gallego Daniel Sueiro (1931-1986) impidió que su literatura ocupara un lugar más extenso, y de mayor proyección, en la historia de la mejor narrativa reciente, tanto en el terreno del cuento (género en el que empezó y que dominó con brillantez) como en el de la novela, larga y corta, sin olvidar otras facetas en las que la obra de este autor destacó con méritos sobresalientes, como el reportaje histórico o incluso el guión cinematográfico[1]. Un compañero de esporádicos trabajos y de oficio, Isaac Montero, le dedicaba un sentido obituario en el que resaltaba que «a Sueiro le tocó madurar en un tiempo sombrío, amordazado y estúpido en el que la crueldad, el sufrimiento y la sangre enseñaban la oreja bajo la abulia o la inconsecuencia»[2]. Y todo ello se muestra palmariamente en los libros de Sueiro que voy a examinar en esta ocasión, y que son sólo un tercio de su producción: sus cinco novelas, dejando deliberadamente silenciados (por falta de espacio y porque han tenido mayor atención crítica que las novelas) los importantes libros de cuentos que Sueiro nos dejó, desde el pionero *La rebusca y otras desgracias*, y que Alianza Editorial reunió en 1988, con imprescindible prólogo de Darío Villanueva[3], y sus otros interesantes libros de ensayos históricos.

---

1 Es obligado recordar que fue el guionista de la primera película de Saura *Los golfos* (1959) y del film de Camus *Los farsantes* (1963) a partir, en este segundo caso, de un relato suyo, «La carpa»; que la película de Basilio Martín Patino *Queridísimos verdugos* (1977) opera sobre su libro dedicado a la pena de muerte y sus ejecutores *Los verdugos españoles (Historia y actualidad del garrote vil)* (1972) y que la excelente novela corta *Solo de moto* (que no puedo tratar aquí por falta de espacio) fue traducida al cine por Juan Antonio Bardem en el film *El puente* (1976).

2 «Homenaje a Daniel Sueiro» *República de las Letras. Revista de la Asociación de Escritores de España*. 23, 1989, pp. 99-101.

3 Sueiro fue autor de cinco colecciones de cuentos: *La rebusca y otras desgracias* (Barcelona, Rocas, 1958), *Toda la semana* (Barcelona, Rocas, 1964), *Los conspiradores* (Madrid, Taurus, 1964), *El cuidado de las manos o de cómo progresar en los preparatorios del amor sin producir averías en la delicada ropa interior* (Madrid, Ediciones del Centro, 1974), y



Debe encuadrarse a Daniel Sueiro en la segunda promoción de narradores del medio siglo. Datos cronológicos y bibliográficos lo avalan: su primer libro, que acabo de citar, apareció en 1958, el mismo año en el que otra «novella» suya, *La carpa*, alcanzaba el premio «Café Gijón», y su primera novela larga—*La criba*— concurría al entonces prestigioso premio «Biblioteca Breve» con la que también era la primera novela de Marsé, *Encerrados con un solo juguete*, y con la que compartió el rango de «finalista», pues en esa edición—la de 1960— el premio quedó desierto. Coincide así con las primeras publicaciones narrativas del mencionado Marsé, pero también con las de Caballero Bonald, Grosso, Ferres, García Hortelano, Fernando Ávalos, los hermanos Goytisolo y *Tiempo de silencio* de Martín Santos, novela bifronte, pues viene a ser superación y final del socialrealismo en el que militó el primer Sueiro[4].

Tiempo de amargos deshechos

La criba[5] es un título que juega, como en *La colmena*, en *La noria* o en *La zanja* (de Cela, de Romero o de Grosso) con una imagen metafórica que pasa a ser símbolo de un mundo por descubrir y por analizar. Es verdad que en las dos primeras novelas citadas, los sustantivos que les

---

Servicio de navaja (Madrid, Sedmay, 1977). Puede consultarse, todavía con cierto provecho a la espera de futuros estudios más amplios y precisos, el capítulo de conjunto que le dedica al autor Ana María Navales en su libro *Cuatro novelistas españoles* (Madrid, Fundamentos, 1974, pp. 153-212) y desde luego el excelente prólogo de Fernando Valls a una recientísima reedición de *Los conspiradores* (Palencia, Menoscuarto, 2005). Para las tres primeras novelas siguen siendo precisos y pertinentes los análisis de Santos Sanz Villanueva en su inexcusable obra *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Madrid, Alhambra, 1980, pp. 613-628.

4 A título tan sólo de recordatorio: *La isla* de Juan Goytisolo (1961), *La zanja* de Grosso (1961), *Dos días de septiembre* de Caballero Bonald (1962), *La piqueta* de Ferres (1959), *Las afueras* de Luis Goytisolo (1958), *Nuevas amistades* de García Hortelano (1958), *En plazo* de Ávalos (1961) y 1962 fue el año de edición de la fundamental *Tiempo de silencio*

5 Barcelona, Seix Barral, 1961, por donde cito.

sirven de respectivos títulos son también metáforas de su propia estructura compositiva, y no lo es en el caso de la novela de Sueiro, pero el lema que abre el libro del narrador gallego deja bien sentado el porqué de tan expresivo título: «Cada uno de estos hombres y cada hombre, en general, es como una criba: un trozo de piel repleto de agujeros por los que sale, a bocanadas, la sangre o la esperanza, y se vacía».[6] Por ello el novelista decide darle nombre a casi todos los personajes menos a los que forman parte de la historia meollo, hilo conductor, el oficinista pluriempleado, su mujer en avanzado estado de gestación y el hijo nacido para malograrse. De ninguno de ellos llegamos a saber su nombre: pierden en individualidad lo que ganan en simbolismo generacional.

En una entrevista mantenida con Antonio Núñez, Sueiro decía de *La criba* que «es la clásica primera novela en la que tú quieres vomitar una serie de cosas, con retazos autobiográficos: una especie de monstruo, que tendría que escribir de nuevo para dejarla a mi gusto»[7]. Y en la nota preliminar que escribió para la tercera edición de la novela *Estos son tus hermanos* (Barcelona, Argos Vergara 1982) Sueiro decía que en *La criba* «había exudado, lo confieso, una serie de resentimientos y frustraciones generacionales, por la oscura vía de unos profesionales del periodismo condenados a callar y a mentir; dando también escape a mis propios demonios personales».

Los cinco capítulos (o mejor, cuatro más uno, como en enseguida aclararé) que articulan esta novela se organizan en torno a una espera (la sala de espera a la nada en la que tantas veces se podía emblematizar la vida española de los cincuenta, cuando se ambienta la historia novelada): la del hijo cuyo nacimiento se anuncia inminente, pero que se retrasa sin explicación explícita, y en torno a ella los miedos, las tensiones, la charca maloliente de una sociedad herida en sus principios a la que es preciso aplicarle la acción depurativa de un buen cribado. Y digo que son 4 + 1 porque los capítulos I, II, III y V (cada uno dividido a su vez en cuatro secuencias, salvo el último que lo está en cinco) tienen una pareja extensión que contrasta con la mucho más reducida del capítulo IV, que se centra exclusivamente, y con detalles a veces de cierto expresionismo narrativo, en el parto del niño aguardado: la quinta secuencia, o secuencia final, del último capítulo, que

6 Recuérdese que la criba o cernadero es un instrumento de madera (circular o cuadrangular) provisto de una tela metálica o de un cuero agujereado por el que se depuran semillas, minerales, etc, dejando pasar por los pequeños orificios lo que interesa, separándolo de lo desechable. Y no se olvide tampoco que la expresión «estar hecho una criba» (aplicable a muchos de los seres que pululan en esta novela, como al estrato social que representan) es estar roto, lleno de agujeros, por donde uno se vacía, como apuntaba Sueiro en el lema de su novela.

7 Antonio Núñez, «Encuentro con Daniel Sueiro», *Insula* 235, julio de 1966, p. 4

rompe la simetría con los anteriores, está precisamente centrada en la muerte del hijo, símbolo de la criba, de la profunda oquedad.

El protagonista anónimo, verdadero antihéroe, deambula, desde la primera línea a la última de la novela, por una ciudad inhóspita, buscando un futuro, un sentido vital (a medias concretado en el hijo que está esperando de inmediato) que se le negará finalmente. Este personaje anda desorientado en sus coordenadas vitales («Era una calle por la que él no iba a ninguna parte» , p.16), no encuentra el trabajo que le satisfaga ni el equilibrio afectivo que necesita: la esposa, de la que sexualmente y por razón del embarazo, hace tiempo que está alejado[8], es un ser cada vez más extraño en su ánimo, pero tampoco acaba de encontrarse a gusto en los esporádicos brazos de la amante Carmen, a quien acude de vez en cuando, por su misma condición de entretenida de varios «protectores» que le pueden dar la compensación económica que él tiene vedada.

A través de este personaje Sueiro nos asoma a la miseria moral y material, incluso a la ruindad, del mundo laboral de aquellos primeros cincuenta, ya fuera en el ámbito de la oficina (tan «siniestra» como la que presentaba *La Codorniz* o la visión expresionista del dramaturgo Carlos Muñiz en su pieza coetánea *El tintero*[9]: una especie de agencia lotera que especula con el afán y la superstición de la gente por escapar de sus personales penurias: todo un signo de época) ya en el de la redacción de una mala revista oficial (¿están detrás los modelos de las publicaciones de Juan Aparicio o de Fernández Figueroa?), espacios en donde se combina la figura del jefe, colocado en la ridiculizante intersección del abuso de los de abajo y el servilismo con los de arriba, con las de oficinistas o redactores en los que la insolidaridad, por ley de subsistencia, está a la orden del día[10]. Es significativo que los oficinistas de la sección en la

---

8 «Estaba en su habitación, en su alcoba, en su dormitorio, con su mujer, extraño como un náufrago en una isla desconocida» (p. 121)

9 «Las horas de oficina marchan despacio. Se arrastran mañana arriba, lentamente, penosamente, con el mismo ritmo enfermo que lleva la pierna desgraciada de un reumático» (p.21). Y en otro momento posterior del relato el narrador se hace eco de un sentir general, en el que se inserta la experiencia de su personaje, según el cual «los días, las horas se iban penosamente como fracasados, pero, en cuanto se acababan y venía la noche y el sueño, todos experimentaban una extraña tranquilidad irritante, un agradecimiento y al mismo tiempo una duda, un temor nuevo, una impotencia. Le parecía agobiadora y grotesca aquella tregua» (p.84). La novela de Sueiro se orienta más hacia un expresionismo existencial que a una denuncia social. Se nota más aún en este otro párrafo del tercer capítulo, cuando vemos al personaje deambular una vez más, como perdido, por las calles de la ciudad, dejándose llevar sin apenas voluntad: «Fue dando sus pasos, por las aceras, hacia ningún sitio, sin dirección determinada alguna, muerta ya la tarde, desganado y muerto él mismo, sin sentido, por no pararse y quedarse quieto en algún lugar de aquellos, sobre la acera, junto a una casa, en una esquina, sin ganas y de pie, por el tiempo que fuera y para lo que fuera» (p.124)

10 Ya señalaba Fernández Almagro, en su crítica de la novela, que «dos ambientes son los que respira el protagonista, pero tan afines que se identifican en una misma atmósfera de picaresca amoralidad» (*ABC*, 8-10-61)

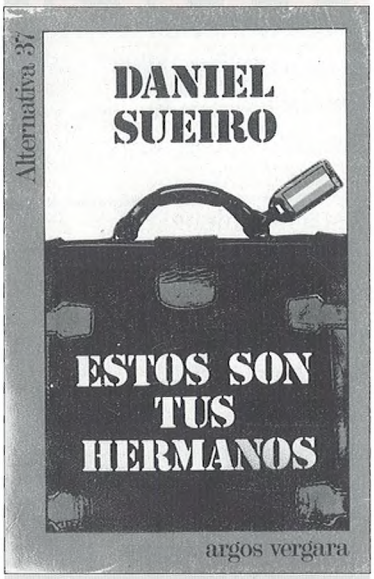
que está encuadrado el protagonista no sean invitados al ágape de celebración de nuevas instalaciones y, para mayor simbolismo aún, sean aherrojados al sótano del inmueble probablemente para siempre. Y no es menos expresivo que los periodistas de la revista «Lauro» acaben gastándose en bebida, hasta la borrachera, el adelanto monetario que han conseguido para atender a un compañero internado por tuberculosis. Miseria de ánimo que conduce a la violencia gratuita (la pelea con grave agresión en la que se remata una noche de vino peleón en el reservado de una taberna madrileña: anuncio de motivos posteriores, que desembocarán en la brutalidad de *La noche más caliente*) o al auténtico expresionismo esperpentista, cuando el grupo de redactores de la revista acaba brindando, y vomitando, con la escasa cantidad de leche materna que el protagonista ha conseguido en «La gota de leche» para el hijo que pronto se malogrará. Una secuencia comparable con otra fundamental en la novela, como es la vergonzante rebelión de los mismos redactores que acaban destrozando los folletos y libros de la redacción de la revista en una pueril batalla de papeles, a modo de cobarde y sorda protesta, cuando saben que el director está ausente, y luego se aprestan a dejar las cosas como estaban, porque temen el castigo de su transgresión a puerta cerrada, una transgresión que sólo ha servido para sublimar un malestar y una protesta que es incapaz de producirse por cauces más eficaces[11].

El núcleo argumental de la novela radica en el esperado nacimiento del hijo que parece resistirse a venir a este mundo. Cuando por fin llega, el estrenado padre, contemplándolo, no siente alegría, sino miedo, tristeza, soledad y silencio: el hijo recién llegado es el espejo de su propio nihilismo como individuo, la cifra resumida de su misma existencia, la vivida y la por vivir: «Lo pensó [...] desde el fondo de una infinita tristeza, de una gran soledad, de un gran silencio; desde el fondo de una inmensa y absoluta angustia» (p.151). Algo que ya intuye en una pesadilla que se le repite, en la que ve a una mujer con un niño algo monstruoso en sus brazos, abandonada en un tren, en un «mudo, lejano, macabro viaje en un tren»[12].

---

11 Una degradada visión de las redacciones periodística del momento que coincide en gran parte (las colas y la expectación del día de cobro) con la que se muestra en el cuento que cierra el libro *Los conspiradores*: «Al fondo del pozo».

12 Un sueño que no está muy lejos de aquella simbólica pesadilla existencial que Dámaso Alonso expresó en el extraordinario poema visionario «Mujer con alcuza» del libro *Hijos de la ira*. Al fin el protagonista de esta novela podría perfectamente sentirse formar parte de ese millón de cadáveres, según las últimas estadísticas, con la que Alonso metaforizaba la urbe madrileña al comienzo de su poemario.



Queda una profunda desolación en las últimas líneas de la novela, cuando aquel hombre ve marchar hacia el cementerio el féretro blanco de su hijo malogrado y él vuelve a caminar, sin rumbo, y en dirección contraria, sintiéndose desmembrado, deshabitado y ya existencialmente «fuera de cuentas», a la espera, pasivamente, de cualquier derrote de la vida que empuje a la muerte, en una especie de superior pesimismo existencial que lleva a la completa inacción, a sentirse inexorablemente ser para la nada, a pasar por la inevitable criba: «Nada se podía hacer. Nada era posible ya. Estar dispuesto, tan sólo, a permitir que ocurra aquello que debe ocurrir» El personaje mira a los viandantes que se cruzan con él, mira a su alrededor y encuentra el reflejo de su misma angustia, comprende que todos están condenados, como él, «a cumplir fuera de toda cuenta y cuidado los nueve y nueve mil meses de ansiedad y hastío y esperar el alumbramiento o la muerte de un instante a otro» (p.186).

La patria madrastra

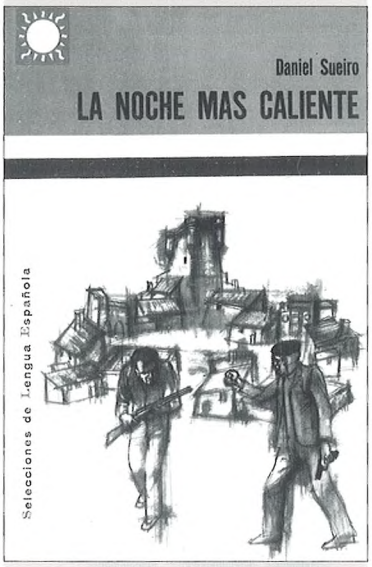
La segunda novela de Sueiro, *Estos son tus hermanos*, no pudo publicarse en España a poco de su redacción (1960) por prohibición expresa de la censura[13], y tuvo que hacerse en México, en 1965. Y ello porque trataba un tema que en aquel momento no estaba tan incrustado en la normalidad sociológica española como puede estarlo ahora: nada más y nada menos que la recuperación de los españoles que habían marchado al exilio, y cuando se cumplía una veintena de años de aquel tajo republicano. Y es que, ciertamente, a la altura de los últimos cincuenta, segmento temporal en el que se sitúa la novela, era aún difícil, muy

13 Diagnósticos como éste que emite el único paisano que parece apoyar al regresado «justificarían» la rigurosa prohibición de su publicación: «Te lo voy a decir en pocas palabras: aquí está prohibido opinar, sobre todo opinar en contra; ahora bien, se permite carecer de conciencia. Eso es todo. Esa es la clave de nuestra situación[...] Y lo malo es que nos hemos acostumbrado» (p. 265)

difícil, asimilar aquellos primeros regresos de los «rojos» que estaban al otro lado de los Pirineos (Francia o Inglaterra, en la proximidad; casi toda Hispanoamérica y Estados Unidos, en la lejanía) pese a que dicho retorno se estuviera haciendo al amparo de unas disposiciones legales con las que el Régimen franquista empezaba su lento lavado de cara ante el observatorio internacional.

¿Volver? ¿Cómo y para qué? Ésa era una doble pregunta que ya se estaba planteando en la narrativa del exilio—y que, vivencialmente, se hacían no pocos exiliados— y que había tenido tempranas respuestas, negativas por supuesto, en alguna novela al filo de la primera década de la diáspora, como la última que escribiera Arturo Barea bajo el título *La raíz rota*. Pero pocas veces, hasta el texto de Sueiro, se había hecho desde la narrativa del interior. Y además situando el experimento de ese regreso en un espacio provinciano, en una ciudad bastante anclada en su recordar y mitificar la memoria de aquella Guerra Civil desde los intereses de quienes se habían alzado con la Victoria, y que no estaban dispuestos a compartir, a olvidar, con los vencidos que había sido común patria, y a la que tenían—según ellos— indudable y exclusivo derecho. Era como si aquel exiliado que intentaba reintegrarse a su territorio, a su lengua y cultura, fuera una alternativa versión de la parábola del hijo pródigo, que se hubiese marchado por propia voluntad, y no al impulso de los acontecimientos, y al que ahora, exagerando los términos del relato evangélico, ni los brazos del padre ni el perdón de los hermanos le aguardaran.

Antonio Medina, intelectual con alguna responsabilidad política, pero sin hechos violentos en su debe personal, quiere regresar a su ciudad, a la casa paterna, al calor de una familia, y, en sucesivos círculos concéntricos, de dentro a fuera, va encontrando la imposibilidad de cumplir ese deseo vital: primero es la madre la que, en medio de sus pesadillas pre-mortuorias, rechaza, casi maldice, aquella vuelta; después el hermano y la cuñada que, desde el modo de rotular el negocio familiar, ya habían decidido separar, anular, definitivamente al marcado hermano del núcleo familiar, llegando incluso, por avaricia y cobardía, al envío a la policía de vergonzantes e inculpatorios anónimos; luego la misma retrógrada sociedad que le manifiesta, mediante una insidiosa campaña de prensa, amenazas explícitas y una cobarde paliza de un grupo ultra, que allí no hay sitio para él, que no es posible trazar un puente entre los españoles que el final de aquella guerra había dividido y alejado entre dos riberas cada vez más divergentes (no es casual, sino lleno de simbolismo, que el asalto al regresado, de definitivas consecuencias, se produzca en el inicio de uno de los dos puentes de la ciudad que superan el tajo del río que atraviesa la provinciana urbe). Desde bien pronto Antonio Medina «tuvo la sensación clarísima



de ser allí un intruso, un tipo extraño, una de esas visitas de compromiso de las que la gente procura desprenderse cordial, fríamente, cuanto antes»; p. 44)[14]. Y, en efecto, que lo era, y no precisamente se le manifestó de forma cordial, sino por las bravas, negándole tajantemente el derecho a vivir donde había nacido, crecido y luchado por unos ideales de libertad y justicia. Tenía para siempre el sello de vencido, o sea, de apestado, de excluido. El personaje no pretende el encono, ni la revancha: «quería la paz a costa del silencio, incluso de la soledad» (p. 147), pero—como acertadamente señala un personaje observador de la tensión—«aunque ahora venga más tranquilo que un santo, le van a echar los perros. ¡Pues no andan por ahí revueltos...! Es que todo esto está muy revuelto...» (p.191). Ni siquiera, en el pesimismo del que parte el narrador, resulta esperanzada la inicial actitud abierta de una nueva generación (representada en el joven Lorenzo) no signada biográficamente por la guerra, pero que resulta todavía incapaz de negar frontalmente la herencia de odio y resentimiento recibida, ni mucho menos de oponerse a ella[15].

Menosprecio de aldea

La tercera novela de Sueiro tiene la intensidad de una historia brutal, casi un apunte carpetovetónico celiano debidamente desarrollado e ilustrado por Solana o sacado

14 Las citas de la novela las hago por la tercera edición, Barcelona, Argos Vergara 1982. Incluso al personaje, bajo el disimulo hipócrita de protegerlo de otra agresión, se le hace pasar una fría noche en comisaría, como un anuncio a navegantes de la hostilidad que, en diversos niveles, encuentra en aquella ciudad, su ciudad. Esta novela tuvo serios problemas con el aparato censor del ministro Arias Salgado, al ser presentada para su publicación por la editorial Seix Barral, por lo que hubo de desplazarse su publicación a la editorial mexicana Era, en 1965, gracias a las gestiones de Enrique Ruiz García y Manuel Andújar. La primera, y minoritaria, edición española fue en 1977, por la editorial Zero.

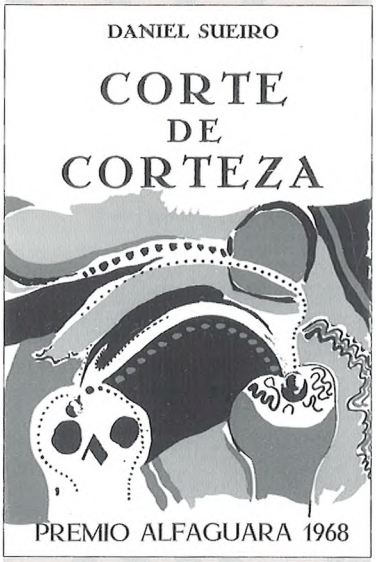
15 La vuelta resuelta como fracaso era el motivo central de otro cuento largo de Sueiro recogido en *Los conspiradores*: aquel emigrante gallego, Francisco («Franck») Loureiro que un día decide retornar, desde la mítica Nueva York, a su aldea gallega de origen, y encuentra sólo rechazo, absoluta falta de hospitalidad y de comunicación, circunstancias que le impelen a sentirse profundamente desgraciado y derrotado.

del semanario «El Caso» , un ejemplo de la violencia gratuita, pero también caínita (como una especie de constante maldita de la intrahistoria española; el vengativo suceso de la aldea extremeña de Puertourraco lo atestigua y lo confirma) que se da en el vivir español: una historia bronca, rural (se dice que el lugar de autos es el pueblo abulense de Cebreros: la España profunda) que tiene dos coordenadas que explican, en cierto grado, ese comportamiento caínita: el intenso calor de una noche veraniega y mesetaria[16] y, sobre todo, el alcohol trasegado sin descanso y sin medida, más el inevitable componente del sexo mercenario o incluso resultado de la violación. Eso es lo que ocurre en *La noche más caliente* (Barcelona, Plaza Janés, 1972). Un grupo de amigos, o convecinos, que prorrogan la asistencia a una boda en la capital hasta el amanecer del día siguiente, yendo de taberna en taberna, hasta que los ánimos se encrespan y aflora la tensión soterrada durante mucho tiempo entre los dos gallos del grupo, el otrora militar en la Guerra Civil, Tomás, y el cacique del pueblo, un tal Mariano. De forma gradual la tensión, las respectivas borracheras[17], la violencia va creciendo secuencia a secuencia hasta la secuencia final, cuando los dos (ahora) enemigos, respectivamente armados, se encuentran en el centro de la plaza del pueblo (el lugar donde empezó la historia narrada) como si fuesen el protagonista y el antagonista de un film del far west[18] o, mejor aún, el encuentro de diestro y toro en el redondel de una plaza de pueblo, ante la mirada, entre cobarde, expectante y embrutecida, de los vecinos/espectadores, como hace pensar este párrafo de entre los últimos de la novela: « Se enfrentaron , al fin, en la plaza, casi delante de la iglesia. Tomás venía con la pistola en la mano y Mariano caminaba a su encuentro con la escopeta preparada. Un corro cada vez mayor de vecinos los rodeaba, a lo lejos, por todas partes, como taponando las salidas que tenía la plaza por las bocas de las diversas calles. El silencio era inmenso, absoluto. Sólo se oían los pasos de los dos hombres sobre la arena dura y aún caliente de la plaza. Se encontraban a dos o tres metros de distancia uno de otro cuando se detuvieron, mirándose obstinada y febrilmente a los ojos». Una imagen-símbolo de «ruedo ibérico» que se explicita más aún cuando, tras caer muertos

16 La novela responde al esquema compositivo del tiempo reducido simultáneo. Desde esta perspectiva ha merecido un interesante análisis de Darío Villanueva en su básico estudio *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona, Anthropos, 1994, pp.271-279.

17 La ingesta excesiva de alcohol como ingrediente de la animalidad humana es un leit motiv del narrador, sacado a colación en multitud de textos. A este respecto es suficientemente ilustrativo el cuento que pone los pelos de punta titulado «Último viaje en un tren nocturno» incluido en el volumen *Servicio de navaja* (Madrid, Sedmay, 1977,pp. 67-92).

18 Publicitariamente, la franja que rodeaba la primera edición la anunciaba como «un wenster en tierras de Castilla», y el título que pensó en un principio su autor fue *Suerte de matar*.



los dos contendientes en medio de la calle[19], el narrador apostilla: «a su lado estaban los postes y las tablas de las barreras de la plaza de toros, que se iba a empezar a montar para las corridas de las fiestas del pueblo»[20].

Cuando lo futurible se parecía al presente.

El año en que apareció esta novela—1969, refrendada con el premio «Alfaguara»— fue de excelente cosecha para la narrativa española, si nos atenemos a la siguiente selectiva relación de títulos y autores: *Un hombre que se parecía a Orestes* de Cunqueiro, *Una meditación* de Benet (que obtenía con este título el premio «Biblioteca Breve»), *Auto de Fe* de Carlos Rojas (Premio Nacional de Literatura), Ana María Matute concluía el ciclo «La trampa» con la novela *Los mercaderes*, Fernández Santos había conseguido el anhelado Nadal con su libro *El hombre de los santos*, Delibes y Cela daban muestras de una envidiable vitalidad y deseos de renovación con los respectivos títulos *Parábola del náufrago* y *San Camilo, 1936* o Vargas Llosa publicaba uno de sus títulos más ambiciosos: *Conversaciones en la catedral*. Un año que, en lo luctuoso, tuvo la muerte de Ignacio Aldecoa. En ese contexto surge la novela renovadora de Sueiro, giro copernicano con respecto a lo que había publicado anteriormente.

---

19 Este enfrentamiento final a culatazos y a disparos ha tenido un antecedente en la pelea, a golpes, en el mismo lugar al final del capítulo segundo. La novela de Sueiro se vincula, me parece, con dos referentes icónicos indudables que rinden tributo al inveterado caínismo hispano: por una parte la pintura de Goya «Duelo a garrotazos» y por otro el film de Saura *La caza*. Ya lo había advertido hace tiempo el crítico y profesor barcelonés Sergio Beser (*Destino* 6-XII-1969) quien, refiriéndose a la gran película de Saura, comenta que «aunque asunto y línea argumental son muy distintos, coinciden también en algunos aspectos del desarrollo narrativo: concentración temporal y eliminación de todo aquello que pueda descargar la creciente atmósfera de violencia que domina el relato hasta llegar a la explosión final».

20 J. Domingo entroncaba esta novela con una tradición de narraciones sobre el caciquismo rural y la violencia que le es adjunta (Trigo, Pérez de Ayala, Noel) y Sergio Beser con el mundo bronco y también denunciador de los comportamientos caciquiles de López Pinillos. Y Antonio Tovar comentaba que «Esta nueva tragedia rural marcha tensa y rectilínea y en eso es moderna, y acaso con influencias—y posibilidades—cinematográficas»

La crítica periodística que atendió este libro[21], con generalizada aceptación, coincidió en etiquetarlo como «novela de anticipación», pero reconociendo que en ese futurible del que echaba mano el autor—un transplante de cerebro, hito de una medicina plenamente avanzada—no era sino un recurso para activar el suficientemente distanciamiento, desde el narrador y el narratario, para incidir (con el escalpelo de la pluma y de la visión crítica) en la sociedad presente[22]. Trasladar la acción al ámbito hospitalario norteamericano ayudaba a ese mismo intento distanciador, que producía, desde luego, un extrañamiento en la concepción de la novela realista que hasta ese momento había realizado Sueiro, y él mismo admitía que era un cambio sustancial en su modo de escribir, después de cuatro años de silencio como novelista. Pero sin abandonar nunca la finalidad ética de espolear conciencias críticas del lector y ciudadano, que era constante en las novelas y cuentos anteriores: «Me había propuesto, en una palabra, como otros escritores de aquel tiempo o de aquella generación, revelar el mundo, testificarlo, y aún más, actuar de acusador : del sistema, en particular, y de la sociedad en general». Porque, en efecto, el narrador elige ahora una arriesgada propuesta, arriesgada para el momento de su escritura, que ahora, con los avances de la medicina y de la cirugía, nos resulta más cercana a una meta real[23], pero con sus implicaciones morales intactas, ayer como hoy: el trasplante de un cerebro todavía vivo y capaz en un cuerpo pleno en anatomía y en fisiología, al que, sin embargo, un cáncer le ha destruido el cerebro propio. O dicho de otro modo: un trasplante no de uno o de varios órganos, sino de todo el cuerpo entero; un individuo al que se le cambia de soporte físico, y a continuación se analizan los efectos y trastornos de personalidad, de identidad, que ese logro quirúrgico puede conllevar (aunque esa deriva, limitada a menos de la segunda mitad del libro, no se desarrolla sino escasamente en la novela).

---

21 *Corte de corteza.* Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969, por donde cito.

22 «Sueiro se aparta, pues, en *Corte de corteza* del realismo social, ya que nos presenta un mundo imaginario diametralmente opuesto al reinante en este tipo de novelas, mundo imaginario en sus días, aunque hoy en día convertido en realidad» (Bienvenido de la Fuente. «El problema de la identidad personal en *Corte de Corteza* de Daniel Sueiro» *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* Frankfurt del Mena, Verbuert 1989 (ed. de Sebastián Neumeister) pp. 228-236

23 Del prólogo a la tercera edición de *Estos son tus hermanos* (1982). El mismo Sueiro tenía clara conciencia de que esta novela era un esforzado punto de inflexión en su propia obra y un distanciamiento del ya, para entonces, agotado *realismo social*. Así lo reconocía en conversación con Miguel Fernández-Braso: « Sí, *Corte de corteza* rompe con mi novelística anterior. No sé si este camino vale o no, pero es distinto. No quiero ser un pedante, pero he procurado que tenga un valor menos provinciano» («La novela ganadora del IV Alfaguara en los escaparates» *La Estafeta Literaria* 415 ; 1 de marzo de 1969, pp. 10-11)

Para ello Sueiro nos sitúa en un nuevo (y discutible) «mundo feliz» al modo de Huxley, en el que la suprema magnitud moral de la identidad inalienable de la persona ha dejado de tener el valor que el Humanismo le concedió. Cambiar un cerebro de soporte somático es transplantar una conciencia de un lugar a otro, de un contexto a otro, de unas señas identitarias a otras. Y esto es lo ocurrido con el profesor (algo anarquizante) Adam, cuyo cerebro, cuya esencialidad mental e identificadora, se acomoda sobre un cuerpo ajeno, el del joven atleta David Davis. Para que el lógico choque se produzca con mayor efectismo, sabremos previamente que las dos individualidades que van a fusionarse en una sola representan posturas antitéticas en aquella sociedad supertecnificada, pero también avanzadamente alienada: además de tratarse de cuerpos físicamente muy distintos, mientras Adam defiende el derecho a luchar contra las armas de alienación del poder—basadas fundamentalmente en una manipulación semántica del lenguaje—David trabaja para una gran empresa que difunde y comercializa multitud de aparentes adelantos que uniforman, dirigen, alienan a los individuos en una borreguil masa de consumidores felices. Uno defiende la rebeldía de la anarquía; el otro comulga con la uniformidad del conservador consumismo; y entre ambos extremos el orgullo egoísta de un médico que juega a ser Dios desde su olimpo particular: el doctor Blanch, y su equipo, en el que destaca, como la conciencia crítica dentro de la ciega organización—elemento discrepante— la inestable y (a su modo) rebelde personalidad de un médico de origen español: el doctor Castro.

Una vez efectuado el admirable transplante, y antes de adentrarse en las concretas consecuencias de aquel desafío quirúrgico, Sueiro pulsa el eco que el experimento va teniendo en la sociedad, y va descubriendo sus lacras, sus muchas aberraciones so capa de inimaginables adelantos técnicos y científicos, y preparando al lector para interpretar este experimento como un apólogo más de la soberbia humana, de una construcción que lleva en sí el germen de la destrucción. Como escribió de este libro el profesor Antonio Tovar, «Sueiro se ha decidido a encontrar los aspectos débiles del paraíso de las máquinas»[24]. Y ese propósito se ejemplifica en el caso concreto de la historia de Adam (nombre de simbolismo elemental y evidente, que se refuerza con su gusto por tomar trocitos de manzana mojados en delicioso fino de Jerez). Cuando, a solas consigo mismo, este nuevo hombre dual (mente de uno y cuerpo de otro) todavía sin atributos propios, intenta el difícil camino de la progresiva adecuación de mente y cuerpo, empieza a experimentar lo que ninguna sofisticada máquina médica es capaz de detectar y controlar: que

24 «Felicidad y crítica» en *Novela española e hispanoamericana*. Madrid, Alfaguara, 1972, pp. 293-296.

el rechazo espiritual, la dificultad para recuperar y sentir el propio yo, la amenaza de la alienación es superior a la acomodación, casi perfecta, de arterias, nervios, tejidos, etc. «Nunca se había encontrado tan solo, y tan indefenso, nunca tan vacío, tan extraño» (p.310). Y Adam empieza a encontrar la escapatoria o el refugio (algo muy corriente en los perdedores del universo narrativo de Sueiro) en la bebida (como también lo venía haciendo el doctor Castro). El entorno inmediato le empieza a resultar hostil, el regreso a la Universidad se convierte en una batalla perdida, Adam no encuentra lugar para el nuevo Adam (sin dejar de ser el mismo) que la ciencia le ha deparado, e inexorablemente ha de empezar la cuenta atrás. Se lo hace ver Sonia, la chica universitaria que había acompañado el tiempo de Adam anterior al disparo del francotirador que segó su primera vida: «Eres tú, en efecto, Adam, eres tú, pero te destruyes» (p. 312). Una transformación profunda se está produciendo en el nuevo individuo, que las máquinas seguidoras de su proceso no son capaces de detectar: «no quería herirle más, no quería decirle que estaba cayendo en la propia trampa de las palabras que tanto odiaba» (p. 323).

Sueiro no se limita al problema del transplante planteado, y su correlato de crisis identitaria, sino que plantea de soslayo otras cuestiones que tienen que ver con el momento social e histórico de la escritura de la novela, desde la represión policial en las Universidades, en un Estado de perfiles dictatoriales (y recordemos que los años 68 y 69 fueron de gran contestación antifranquista en los medios universitarios españoles, especialmente en Madrid) y las explícitas referencias al alto coste humano de unas guerras de la potencia en la que se ubica la novela, como por ejemplo la del Viet-Nam, entonces en pleno apogeo. Así en la crónica que escribe una periodista (que es la esposa del profesor Adam) a lo largo del capítulo VII. Allí se contrasta la medicina sofisticada, ultra evolucionada, de la metrópoli (en el caso concreto que nos ocupa) con la medicina de urgencia vital, sin apenas medios, que se ha de practicar en los frentes de batalla: un contraste brutal que lleva implícita la grave contradicción de una sociedad que es incapaz de resolver sus paradojas internas: «Hay unos médicos en los campos de batalla que[...] lo único que tratan de hacer, y están haciendo, es componer de la mejor manera posible los restos humanos que los generales van poniendo en sus manos cada jornada» (pp. 114-115). Y Sueiro coloca en las reflexiones del mismo personaje, que tiene una perspectiva enriquecida por su experiencia, la clave del conflicto narrado: «No se puede vivir la vida de otro, no se puede vivir con una persona que no es ella misma, y esta misma persona tampoco puede, creía ella, vivir sin reconocerse» (p. 116). O enlaza con algo que hoy tiene plena vigencia: el poderoso reclamo y el poder de los medios televisivos (se ha acordado por una alta suma la

filmación del trasplante, y su difusión posterior), de modo que el representante de la cadena CBS da por sentado que «podemos cambiar lo blanco en negro en veinticuatro horas, y luego devolverle el color blanco a lo que acabamos de convertir en negro en menos de una semana» (p. 140).

El tiempo histórico en el que se produjo la escritura de la novela se deja sentir en la cosmovisión de la misma, como no podía ser de otro modo, pese a la envoltura «futurista» que es celofán disimulador del libro. Así las protestas juveniles de mayo del 68 y la eclosión, en plena efervescencia, del movimiento hippy tienen su explícita referencia en algunas páginas del texto (por ejemplo en el capítulo XII, como una experiencia parisina del profesor Adam, en la mitad justa de la novela, cuando el personaje intenta un suicidio con barbitúricos que es adelanto del que finalmente segará su nueva vida doce capítulos después). No es posible la reintegración ni social ni afectiva: falla el doble intento de Adam de encontrarse con Sonia (la que había sido su última compañera antes del tiroteo) y con Diana (la compañera de David, mientras tuvo su propio cerebro)

Uno de los momentos más brillantes e imaginativos de esta novela, de barroca escritura en ocasiones, es el largo capítulo XX centrado en la recepción que ofrece en su palacete el orgulloso doctor Blanch, verdadera sátira del divo médico que ha llevado su técnica y su furor de experimentación a los límites de la ley natural. Es como un paseo por un cuadro del Bosco pintado en el siglo veintidós (una de las pinturas del holandés visionario—*Extracción de la piedra de la locura*— cuelga de las paredes de la espléndida mansión del acreditado cirujano). Allí árboles que son el resultado de varios injertos, y estatuas que son también mezcla de partes diversas (Adam es, al fin, otro injerto-experimento de la misma mente y de las mismas manos) y en el sótano de los experimentos clínicos, nuevos injertos en animales de los que surgían monstruos de un bestiario inimaginable. A lo largo de la visita guiada, por las explicaciones de Castro, por aquel palacio-laboratorio, Sueiro atisba algunos proyectos de ingeniería genética que hoy se avistan como posibles futuros logros de la ciencia aplicada a la previsión de la salud, pero todo ello presentado como una pesadilla alucinante. Es como un nuevo viaje por el infierno de una *Comedia* no precisamente divina, de la mano del cicerone Castro. Allí se experimentaba (o se intentaba experimentar) con el mito eterno de la perduración de la vida *sine die mortis*. Se experimentaba hacia la catástrofe de abolir la ley natural de la caducidad y de la desaparición, para que la vida siguiera imperturbablemente. Estas palabras de Blanch tienen resonancia de nuevo Apocalipsis: «Ahora hemos de hallar el método capaz de conservar nuestro organismo en el momento justo en que es mayor su potencia creadora, su fuerza física y su capacidad mental, y de este modo no sólo seremos inmortales sino eternamente jóvenes» (p. 353).

Pero el médico que más se acerca a la figura y la personalidad de Adam es Castro, un rebelde y crítico con el sistema, como el transplantado, como un envés de sí mismo: «De todos ellos, el doctor Castro era el que le parecía más sincero, más humano, más cercano a él por diversos motivos» (p.266). Ambos tienen algo de «outsiders» en sus contextos respectivos. Y por ello sus finales, igualmente trágicos, autodestructivos, coinciden en el tiempo, como habían estado próximos en el segundo nacimiento de Adam, en tanto que «hombre nuevo» encajado en el soporte somático de Davis. Ese soporte—cuerpo, formas, voz, movimientos, rostro— en el que cuesta reconocerse, con el que hay que luchar como dos enemigos íntimos, no da más de sí. Adam arroja la toalla, y la ciencia pierde su partida de soberbia por invadir un terreno vedado.

Todavía Adam intenta un último esfuerzo por recuperar su identidad perdida. Desde la clandestinidad de una emisora pirata del Pacífico el predicador de posturas libertarias de antaño vuelve a la carga con una desusada retórica que acaba envolviendo y neutralizando su propia arenga incendiaria, apagándola en el ánimo de los escuchantes. Está muy lejos de ser el Adam de entonces, ni es ya el Davis de después: ha surgido una tercera, incómoda personalidad en la que el cerebro empieza a dar síntomas de alteración y de afasia: las palabras, su arma y su instrumento, huyen de su boca, se abren grietas en su pensamiento, le llevan al laberinto: Adam está en el pasadizo final. Como paralelamente lo está Castro, dipsómano incurable que se deja matar en el interior de un bólido de carreras. Ambos han seguido un parejo proceso de acelerado derrumbamiento. Tendido en su sofá, como en el final del capítulo XII, Adam-David paladeó tres frascos de barbitúricos mezclados con sorbitos de jerez y trocitos de manzana. El disparo que a bocajarro, en el mismo cráneo, le disparó un policía de origen alemán no hizo falta, pues ya era cadáver[25]. Regresamos al principio: todo empezó con un disparo, en un acto gratuito pero caínita.

Una alucinada visión del franquismo o la memoria quemada

La siguiente, y última novela, de Sueiro se dejó esperar dieciocho años (*Balada del Manzanares*, Madrid, Plaza Janés, 1987) tras un periodo dedicado al ensayo histórico en torno al periodo franquista y alguno de sus mitos faraónicos (como

25 Sobre aspectos narrativos del texto, como la parcial utilización del monólogo interior, el perspectivismo o el contrapunto, aspectos en los que no puedo entrar ahora, puede consultarse los apartados correspondientes del libro de Tomás Yerro Villanueva *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*. Pamplona, Eunsa, 1977.

la construcción del mausoleo de Cuelgamuros). Y por ello, muy probablemente, la historia narrada en la novela de más barroca confección de todas las escritas por este novelista tiene que ver con aquellos oscuros años del primer franquismo, una historia de los cuarenta revivida, o mejor, recontada desde los primeros años del periodo postfranquista, y recuperando el motivo de la vuelta—también fallida al final—de un exiliado a la patria abandonada muchos años antes[26]. Una novela que ha sido considerada como «novela histórica» en algún artículo reciente[27], sin que la argumentación esgrimida justifique demasiado esa calificación ni parezca que fuese ésa la intención de su autor. Sí la de analizar, con lenguaje y construcción renovadas, experimentadoras (que prolongan e intensifican las introducidas en la novela anterior) la miseria moral, la corrupción y las imágenes esperpentizantes y visionarias de un caudillo que se correspondía con el degradado contexto humano que le acompañaba, a caballo entre el acre humor y un turbio patetismo, centrado todo ello en un

---

26 Repitiendo el fracaso final de *Estos son tus hermanos*, el regresado León Rivas reflexiona, en tanto que niño exiliado e hijo de exiliado y vencido en la Guerra Civil, que «el exilio no era para él una palabra, no era siquiera un drama, ni menos una estadística, sino que era ese vértigo, ese mareo, el abismo, un tajo en el alma y también en el cuerpo cuando un día, una noche, te hacen saber, como se lo hicieron saber sangrientamente a ellos, que aquel paisaje tras la ventana, aquel portal, aquella casa, aquel libro, aquel papel, aquel trabajo, aquel amigo, aquel matojo de margaritas, aquella silla, y aquel hueco en aquel colchón, aquel sabor, aquel olor y aquel aire que has perdido, los has perdido, y los has perdido para siempre, de raíz y sin vuelta» (p. 139). Toda una definición, poética en su forma, de la desgarradura del exilio. Parece que dicho personaje es casi un trasunto de un escritor exiliado e íntimo amigo de Sueiro, Luis Rius (natural de Tarancón, Cuenca, en donde había nacido en 1930, y muerto en México en 1984 y autor de un estudio académico sobre el poeta León Felipe). Así, por lo menos, lo considera María Cruz Seoane (que fue esposa de Daniel Sueiro) cuando escribe que «no podría asegurar si en el plan primero, todavía vivo Luis [Rius] figuraba ya el personaje León Rivas, que más que inspirado en él, es él mismo, tal como Daniel lo veía y lo quería. Más bien creo que no, que se coló de rondón en la novela tras su muerte, dando así lugar a los dos distintos planos en los que se mueve la narración. Pero cualquiera que la haya leído, y que conociera a Luis, la identidad de León Rivas/ Luis Rius es evidente» (María Cruz Seoane: «Nadie pensaba en morirse entonces» *Añil. Cuadernos de Castilla-La Mancha* 15, 1998, pp. 54-56).

27 Khemais Jouini. «*Balada del Manzanares* de Daniel Sueiro: novela histórica» *Tejuelo* Trujillo, Junta de Extremadura, 7, 2010, pp. 119-143.

personaje ya ruinoso (narrador en gran parte de la novela) que se mueve entre un espacio de ruinas (al modo de los testimonios vencidos de la poesía renacentista o de la romántica).

La novela, en esencia, es la visión de una sociedad corrupta, de unos mandos corruptos en el contexto de una miserable dictadura autárquica, visionada por una mente ya enferma, embriagada, al borde mismo de la enajenación, que vive escondida porque teme el peso de la justicia revisionista en un tiempo democrático, para él hipotético tiempo de revanchas. Julio Teixeira enhebra en sus interminables peroratas mojadas de alcohol el poder, la influencia y el servilismo desplegado cerca de jerarcas fascistas en los primeros cuarenta, su directorio chulesco en un prostíbulo entonces de lujo, entre El Pardo y el Manzanares—la «Villa Dorada», la quinta de recreo que fuera residencia familiar del exiliado Rivas, incautada por los vencedores como botín de guerra— en donde sexo, asesinatos impunes y reparto de los «fondos de reptiles» de los que hablaba Valle estuvieron a la orden del día. No cabe mejor pintura negra de aquellos repulsivos primeros años de la Victoria en un Madrid tan deprimido como decepcionante. Pero no se limita a eso sólo la memoria del personaje, el testimonio de un aprovechado ganapán de aquel mísero contubernio, sino que, desde unos recuerdos más legendarios (probablemente) que reales, también Teixeira nos da algunas instantáneas del Jefe del Estado en su pazo de Meirás (Sueiro aprovecha la coyuntura para desplegar ternura y arte descriptivo al ocuparse del paisaje y paisanaje de la tierra originaria) ya ocupado en continuas cacerías y singladuras fluviales o marítimas, ya confirmando, con frialdad, penas de muerte, a la vez que el conspicuo observador que fue aquel Teixeira avizora que Franco tenía un problema de represión sexual, que el probo funcionario, para medrar, en colaboración con un esperpéntico fisioterapeuta personal de Su Excelencia y una descarada prostituta de gruesas ubres, quieren arreglar en una farsesca estrategia que se resuelve en irrisorio coito sobre el sidecar de una vieja moto de escasa cilindrada[28].

Memoria de un tiempo ido, que no es tributario más que de la consunción depurativa del fuego, como la misma «Villa Dorada», porque es un tiempo que sólo merece el abandono, el olvido, la clausura para siempre jamás. De ello es elocuente signo aquella vieja casona, en las afueras madrileñas, a donde llegamos en el primer capítulo (ruina total, con cadáver desconocido dentro, emblema de

28 Es verdaderamente excepcional e impresionante la página en la que Teixeira cuenta, como ocasional testigo, la breve y solitaria visita que hace Franco al cadáver de su padre, mostrando una vez más, y hasta en esa situación, la frialdad que siempre le caracterizó. Es una secuencia que trae a la memoria un texto teatral estrenado unos años antes: *El corto vuelo del gallo*, de Jaime Salom (1981)

todo que lo que sus muros habían presenciado y ocultado) y que la atisbamos ardiendo, así sólo purificada, como la misma España que pregona, en el capítulo final. En medio, la sonrisa frecuentemente congelada en sarcasmo de una España que volvió a ser, bajo un Caudillo y sus secuaces, parte de la eterna España Negra. Balada para un tiempo ardido y difunto.