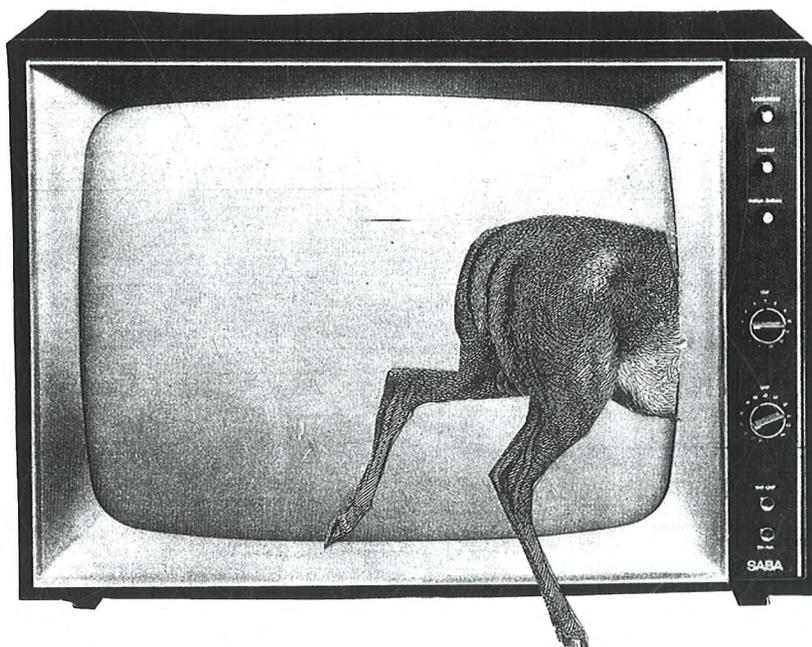


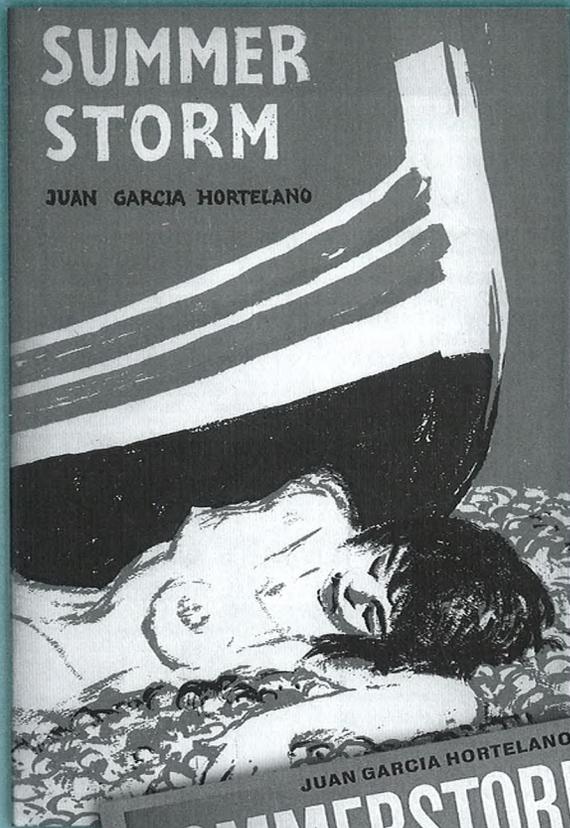
# Revuelto sobre su huella: *Tormenta de verano, la pintura* y los malos espejos

Manolo Martín Soriano

«Les erreurs de langage sont des crimes.»  
M. Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia* (1953)



«**S**ainte-Hélène, petite île.» En su *Gustave Flaubert*, Albert Thibaudet recurría a esta anotación, que cierra un cuaderno de geografía del Napoleón escolar, para justificar con autoridad imperial el *azar consciente* que pareció regir la carrera literaria del autor de *Madame*



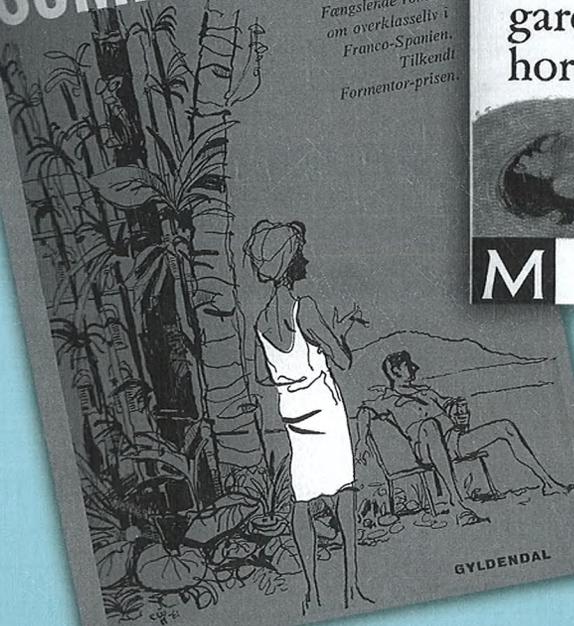
# SUMMER STORM

JUAN GARCIA HORTELANO

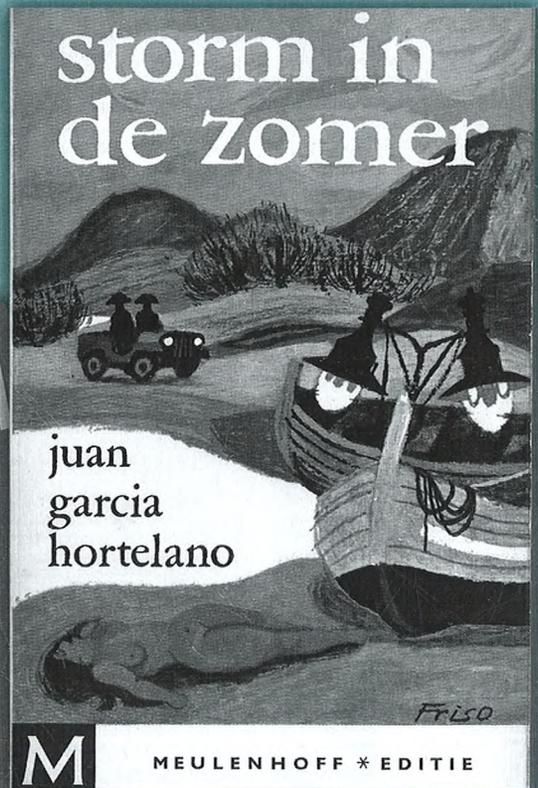
## SOMMERSTORM

JUAN GARCIA HORTELANO

Fangslende roman om overklassely i Franco-Spanien. Tilkendt Formentor-prisen.



GYLDENDAL



# storm in de zomer

juan garcia hortelano

FRISO

M

MEULENHOF \* EDITIE

*Bovary* quien, a los nueve años, en la primera línea de la primera carta que escribe (1830), dirigida a Ernest Chevalier, comienza: «Cher ami, tu as raison de dire que le jour de l'an est bête».

Lejos de atender a aquel que pudiera explicar la trayectoria literaria de Juan García Hortelano recurriendo a su *primera salida* al mundo de las letras –el cuento «Carlos (uno y todos)», recogido en *La Hora* el 22 de enero de 1950 y otros relatos del autor que fueron surgiendo por entonces en revistas– pero animada por la misma concepción finalista y aquejada de *ruido* ambiental, la crítica de comienzos de los sesenta, al albur de sus dos primeras novelas y rehuyendo el estudio pormenorizado, prefiere, grávida de determinismo, behaviorizar al sujeto y convertirlo, mirado sin ser visto, en cromó expedito, a la espera de que el tiempo lo transforme al fin en sí mismo; si ello no bastara, en el afán por categorizar anatemizando, se le aísla sin más, como se lee en el *Suplemento* (núm. 35-6, “*Acento amarillo*”, 1961) al núm. 14 de *Acento cultural*:

[...] A García Hortelano le tomaban el pelo con su reciente “Formentor”, el premio que le ha hecho millonario: “Desde ahora, los escritores españoles se dividen en dos grupos: García Hortelano y todos los demás.”

Contra semejante medida de la eternidad se revelaba Carmen Martín Gaité en 1972 en un artículo publicado en *Triunfo* y que acabaría encabezando *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*:

[...] ¿A quién no le ha agobiado alguna vez su propia biografía, quién no ha sentido el deseo de arriar el personaje que la vida le impele a encarnar y con cuyo espantajo irreversible le acorralan los malos espejos, esos ojos que no saben mirar ni leer más que lo ya mirado o leído por otros?

En «Los malos espejos» la escritora salmantina reivindicaba la sed de espejo, la mirada inédita, para cifrar en dicha aventura la posibilidad de conocer rigurosamente:

Y solamente aquellos ojos que se aventuraran a mirarnos partiendo de cero, sin leernos por el resumen de nuestro anecdotario personal, nos podrían inventar y recompensar a cada instante, nos librarían de la cadena de la representación habitual, nos otorgarían esa posibilidad de ser por la que suspiramos.

Aparejado el azar –al margen de las tempranas recuperaciones en prensa de *Tormenta de verano*, recién fallecido el autor–, resulta curioso notar que fuera Carmen Martín Gaité quien primero pugnase por sacar del purgatorio al autor

madrileño con su prólogo de 1992 a dicha novela, que lleva por título «Dos pesquisas». Allí la autora concita la atención en torno a esos dos aspectos fundamentales del relato: su apuesta por el género policiaco –tildado repetidas veces de menor en el texto– y el hecho de que su protagonista es al mismo tiempo el creador del espacio de la narración, la urbanización –de ciudad la tacha repetidamente el personaje– donde principalmente esta se desarrolla. Sin embargo, no tiene en cuenta algo que Lluís Izquierdo subraya en «Desde el pasado de aquel presente», el más reciente prólogo a *Tormenta de verano*: que las páginas de esta novela de la mirada con sirena varada son un comentario a los hechos narrados, no una descripción de estos, vislumbre que dota el relato con una profundidad inusitada –metafictiva–, que ha pasado casi desapercibida; aquí Ulises es, también, Demódoco.

Es cierto que Martín Gaité confiere a las páginas de su prólogo un carácter de tanteo percusor, «mirada al mismo tiempo distante y cercana»; tal vez demasiado distante como para recordar unas líneas de *L'emploi du temps*, novela cuajada de referencias artísticas en que, por cierto, se alude a la mítica de Caín como «constructor de ciudades»:

[...] tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective qui le met à mort [...]

Tal vez, por volver a la mirada de Martín Gaité, demasiado cercana, volcada sobre el texto que le ocupa en el prólogo, como para establecer un diálogo entre este y la mejor de sus novelas de aquel tiempo, *Ritmo lento*, que gozó de la temprana apreciación de Luis Martín-Santos; cuestión de contexto, de *modales* –por traer a estas páginas a un celebrado crítico de entonces, Lionel Trilling–: «un zumbido y susurro cultural de alusiones». Sorprende, si se piensa en *Ritmo lento* (novela cuyo protagonista, que es pintor y que no *emplea* en ello su tiempo –adaptar el tiempo a la medida del hombre es olvidarlo, no emplearlo–, tiene por afán principal la pesquisa; cuyas dificultades respecto del compromiso moral horadan un texto que establece que la finalidad del arte está en el arte mismo), que la única referencia a la pintura de Martín Gaité en el prólogo a *Tormenta de verano* sea emparentar la desnudez del cadáver con el contraste entre juventud lozana y muerte descarnada que presenta antecedentes ilustres en la tradición de dicho arte.

Conviene abundar sobre lo pictórico en la novela de García Hortelano y calibrar su aporte para una nueva lectura de la obra. Al ovillo de su propio prólogo, hila Lluís Izquierdo en un artículo sobre el Primer Coloquio Internacional de Novela en Formentor, «Unas notas sobre el periplo horteliano», un breve entrama-

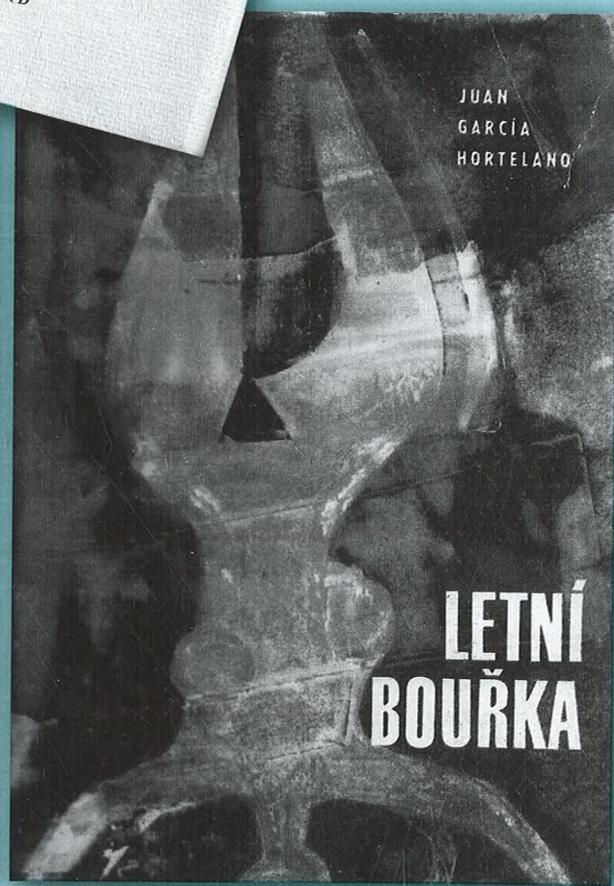
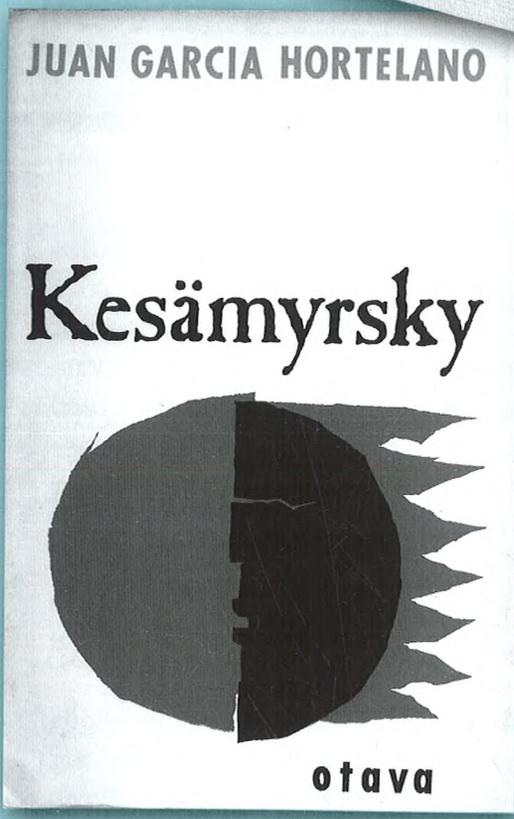
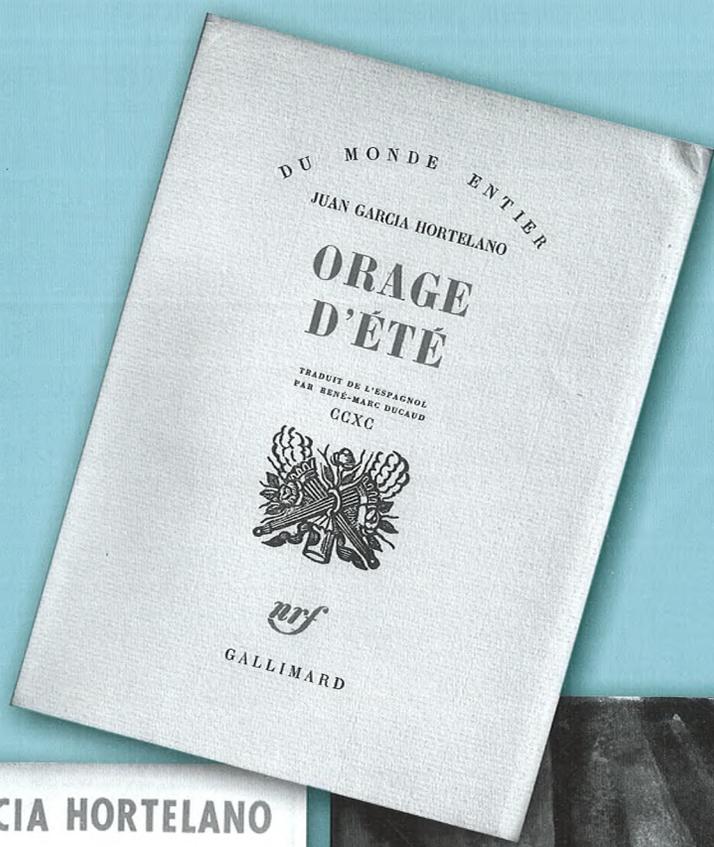


*Juan García Hortelano con Gabriel Ferrater en el Premio Formentor a su novela Tormenta de verano (1961)*

do sobre la pintura en *Tormenta de verano*. Con acierto, centrando sus comentarios sobre el personaje de la pintora Claudette, la sitúa al abrigo de Titorelli, su colega de *El proceso*. La atención concedida a Kafka es indudable en Hortelano: «Arañas», uno de sus relatos, fue publicado en Índice de Artes y Letras acompañando no por casualidad a «Odradek»; baste también hojear «Un vagón lleno de monos» o admirar la sutileza de la asimilación de los procedimientos del escritor praguense en *Nuevas amistades* a través, por ejemplo, del manejo del enigma –CYII– o del uso del chiste –la *variación* que se lleva a cabo, mediante el personaje de Pedro, del que, en *El proceso*, anota el director de la sucursal y que K nunca llegará a conocer–.

En *Tormenta de verano* la incorporación de la pintora a la novela es, como en *El proceso*, un elemento estructural cuyo alcance Marthe Robert pondera en su *Kafka*:

[...] sigue en esto una tradición novelesca bien establecida: la de los grandes novelistas del siglo pasado y de principios del nuestro, quienes, como Balzac, Dickens, Zola, Gide y tantos otros, colocan en



su obra a un escritor o a un artista, al que presentan abiertamente como intermediario, a fin de expresar a través suyo las dudas y las esperanzas, las luchas íntimas y el combate social ligados a su propia condición.

[...] el arte del pintor Titorelli, que siempre pinta los mismos paisajes de campos grises y monótonos, sin atractivo ni talento, pero que es, pese a todo, el pintor oficial de la Justicia, o en otros términos, de la colectividad...

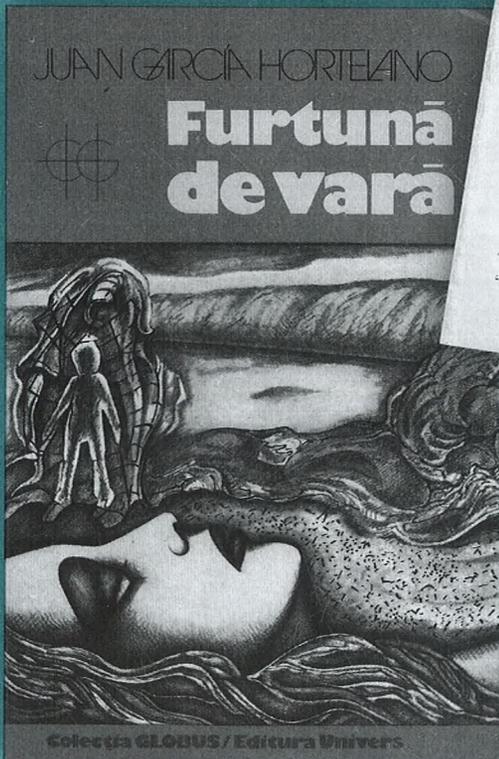
Tras la pintora se halla sin duda Titorelli, pero este esquema no es el único del que se sirve Hortelano en su novela. Se trata, sí, de la incorporación de esquemas prácticos ajenos pero para conseguir reengendrarlos, hacerlos propios.

Interesa, en este sentido, atender a la relación dialéctica que acontece entre los dos *creadores* del relato, Javier y Claudette. Justo antes del primer encuentro entre ambos –capítulo 3–, Javier habla con el hijo de su hermano, Joaquín, y le comenta *en passant*: «me parece bien que aparezcas siempre de la manera más insólita, porque le prestas a la vida una variedad que, en general, no tiene.» Esa abulia parece alentar en el subrayado de que casi todas las obras de Claudette son marinas; sin embargo, el efecto que Claudette suele producir en Javier es exactamente el mismo que le produce Joaquín: sacarlo del marasmo. Como práctica de una existencia, la práctica del arte define, en tanto que seres humanos, no sólo el carácter del artista sino también el del espectador. Cuando se ven y la pintora muestra a Javier una de sus obras, su apreciación reviste para este el carácter de una experiencia de clase: *entiende*, remarca con su interés por la técnica en la pintura que el arte no es en modo alguno una actividad inocente; que exige cierta cualificación; que con tratarse el arte, en la singularidad de una obra, de la puesta en común de un mundo, su acceso está vedado para muchos. Para la pintora, por otra parte, la experiencia supone dar a conocer una obra al amigo, que deviene, si no igual, *lector*, al saber apreciar el trabajo.

Se manifiestan de este modo, pese a pertenecer a un mismo grupo, las diferencias que separan a ambos *creadores*: Claudette, con su repetición serial de marinas, trata de agotar ese mundo; Javier, al tener de su lado el aparato económico, está más volcado en el carácter de ceremonia del arte –rito y simulacro–. Y así se conduce cuando –capítulo 8–, al interesarse el inspector de policía por las reproducciones que tiene en el salón, opera al revés: Javier le responde desabridadamente que «el Dufy no es una reproducción». Al haber de declarar don Julio que no *entiende*, aflora en la novela el problema entre apariencia y realidad como una cuestión de lenguaje.

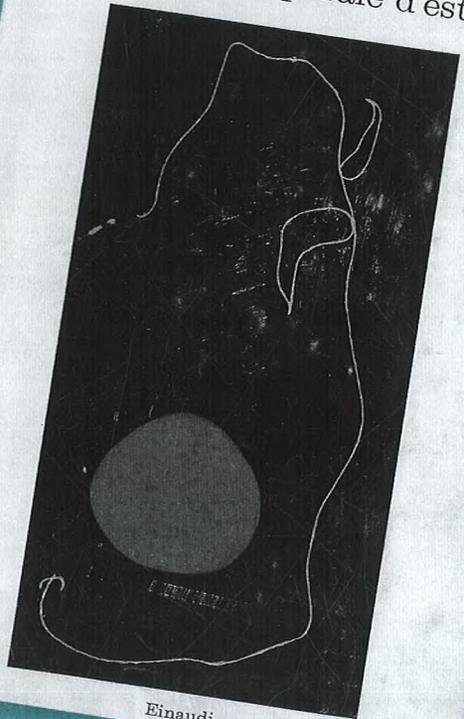
*tormenta  
de verão*

JUAN GARCIA HORTELANO  
Prêmio FORMENTOR 1961



Juan García Hortelano

Temporale d'estate



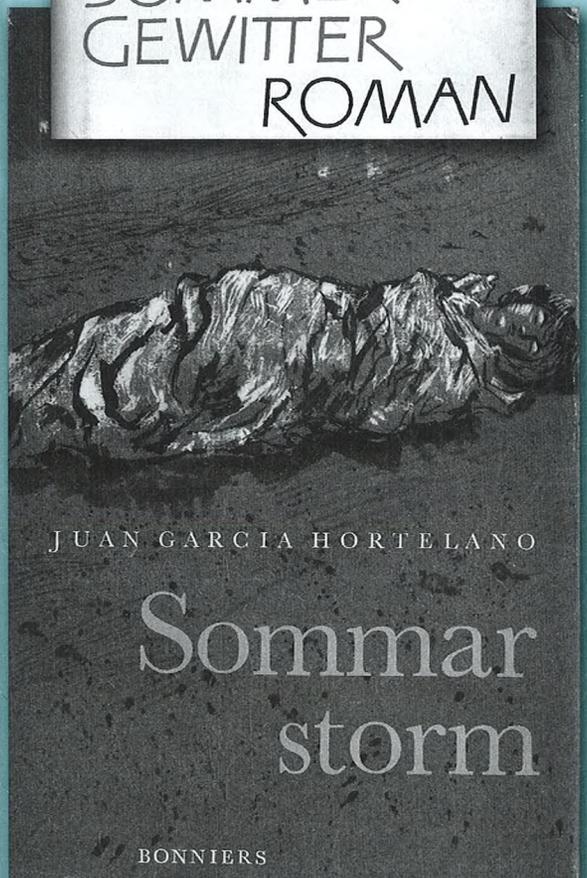
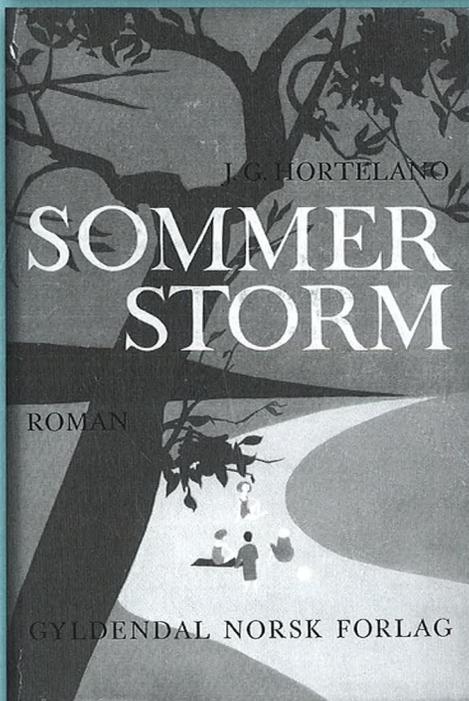
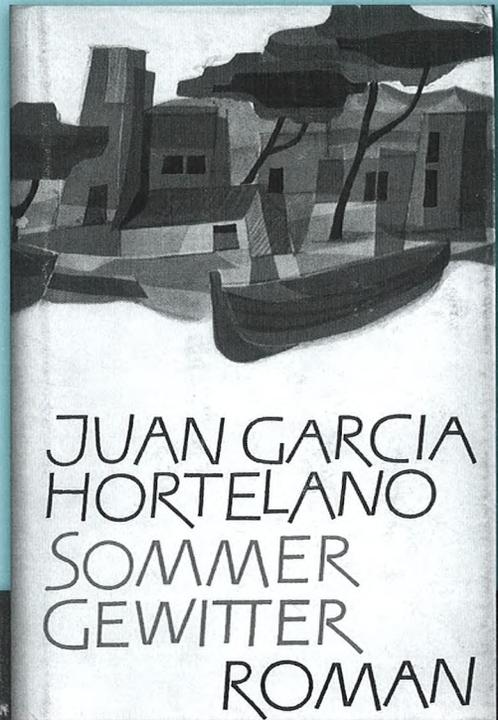
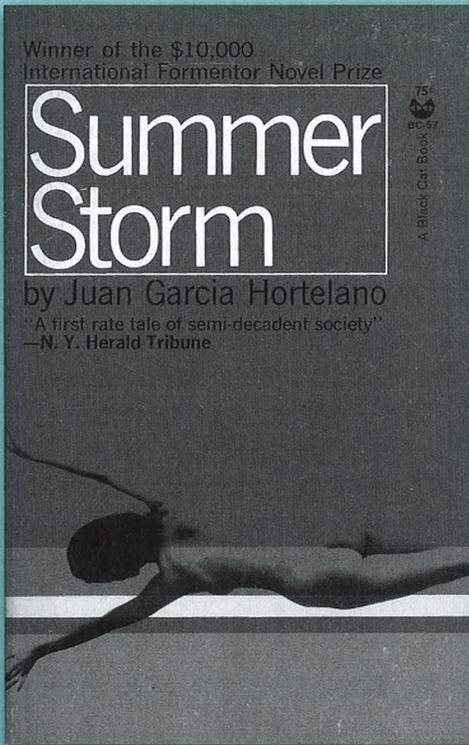
Einaudi



*Entrega del Premio Formentor (1961) a Juan García Hortelano por su novela Tormenta de verano, en presencia de Carlos Barral, Jaime Salinas y el editor Giulio Einaudi*

Claudette procede en su vida al igual que en su obra, dejando que sea la naturaleza quien imponga su orden, su propia lógica. Pintora *en plein air*, realiza en sus marinas, trabajando del natural, un estudio preciso de las apariencias. Sólo de este modo podemos entender que, en el encuentro casual que sucede entre ambos –capítulo 4– cerca del lugar desde donde Javier imaginó la colonia veraniega este, que aprecia su trabajo, le tiende inconscientemente una mano que Claudette, sorprendida, le estrecha, así como que le resulte «la persona más limpia y más inteligente» que conoce: la considera *en artiste*. Javier, que ve todo como el arte, se sitúa ante la pintura del mismo modo que usa de la memoria o siente el tiempo atmosférico; el *aristocrático*, marcadamente romántico, regido por el principio del placer: «El placer consistía en usar la memoria en conjunto, sin solicitarle precisiones, sin tratar de saber [...]»

Atendiendo de nuevo a las relaciones entre lenguaje, apariencia y realidad y como un eco del apretón de manos entre Javier y Claudette (también, por sus implicaciones, primer atisbo sugeridor de lecturas de aquel otro que se observa en «La Liberté invitant les artistes à prendre part à la XXIIème exposition des Indépendants», el Rousseau de *Gramática parda*), resuena en la novela el episodio



de «*Las Lanzas*» –capítulo 32–; cuando Andrés requiere de Javier el conocer, en la reanudación de su interrumpida amistad con Emilio, quién hizo de Espínola, la pregunta no es baladí: el carácter escenográfico de *La rendición de Breda* elude la realidad en cuanto plasmación de las condiciones ejemplares de la guerra –falta de humillación– y socava la verdad, pues hay siempre en el grupo un vencedor y un vencido, una manera de definir en él el poder y la posición.

La situación, la disputa entre Emilio y Javier, se originó en el error de interpretación (también de interpretación *pictórica*, pues supone observar los hechos desde la postura crítica de la transgresión ética –rechazo del desnudo por aberrante, aparecido en un ambiente neutro que se quiere controlado y que no tendría que albergarlo–) que da origen a la novela, consecuencia del atender Javier a los aspectos adjetivos –desnudez– más que a los sustantivos –muerte– del cadáver que aparece en la playa. Parecido error de interpretación –los errores de lenguaje son crímenes, ya se sabe– lleva en *Le Côté de Guermantes* a M de Charlus, usando de la misma referencia y motivo velazqueños, a sostener una acalorada discusión sobre similar asunto –el poder y la posición social– con el narrador, momentos antes de que éste comience a ser plenamente consciente del *paysage moral* del círculo del Faubourg Saint Germain.

Si a lo recién mencionado y al motivo del Dufy –se trata sin duda de una de sus marinas de juventud– conformándose en *Tormenta de verano* como el de los *Le Sidaner* para el abogado de Mme de Cambremer en *Sodome et Gomorrhe* se le suma el *huis clos* –la playa y la urbanización, el grupito de veraneantes con su comportamiento y lenguaje de clase–, así como Claudette funcionando en la novela –con el trasfondo de Titorelli– a la manera de Elstir, parece claro el modo en que, a estas alturas de su producción, García Hortelano había interiorizado la lectura de *À la recherche du temps perdu*: no sólo en su capacidad para reproducir la *frase polifónica* –lectura spitzeriana– con su multitud de planos (ese «equivalente lingüístico de la mirada» que traspone en la lengua «esta amplificación interior del acontecimiento psicológico» hasta abolir la distancia entre la visión subjetiva y la realidad objetiva, magistralmente plasmado en el capítulo 6 de *Tormenta de verano* en aquella descripción que arranca de «No había nadie en el bar de la estación de servicio» para acabar en «aleteaban las llamas de las velas sobre el fondo negro») sino también, y sobre todo, en lo que la novela proustiana posee de *physiologie du bavardage* –lectura benjaminiana–.

Ante las manifestaciones pictóricas es donde la mirada de Javier –mirar y ver en cuanto posibilidad de conocer, apariencia y realidad como cuestión de lenguaje–, a caballo entre la hiperestesia y la amnesia, se vuelve, por morosa, más

incisiva: ocurre con su descripción –capítulo 12– de la reproducción del grabado que encuentra en casa de Angus, descripción *ilusoria* (siguiendo el razonamiento de Michael Riffaterre en «La ilusión de éfrasis») en cuanto pone de manifiesto una interpretación de aquel dictada por su función en el contexto literario.

El grabado de Jean-Michel Moreau *el Joven* –se trata de *Monsieur, c'est un fils*– ilustra un aspecto de la vida contemporánea del Antiguo Régimen y nos devuelve la imagen de un arte galante, de espaldas a los conflictos de la sociedad de su tiempo, arte de un período agotado en el que pretenden seguir viviendo algunos de los personajes de la novela y del que, irónicamente, ya sólo es garante Angus, la prostituta, como *defensora* de ciertos valores tradicionales. Desde su posición en el diván, Javier escucha la radio (noticias de Japón, de Corea del Sur, donde Eisenhower ha sido objeto de un recibimiento *entusiasta*) y escruta el grabado. Mientras lo describe, conecta ambas realidades; la lectura que parece deducirse es una sustitución de roles: el presidente norteamericano como «padre» (insólito) de un Franco «hijo» que le presenta el aya, en la línea de denuncia de la progresiva americanización que invade España a cambio del reconocimiento del trabajo del dictador como «centinela de Occidente».

Y es que el *proceso* de Javier en la novela es el de la asunción de una óptica; cuando en el capítulo final, *enmarcando* (en un gesto propio de pintor que impone su visión del mundo aislándolo mediante la pintura) a Claudette (que le ha dado una *lección* al definirle –capítulo 19– como neurasténico, que no revolucionario), *imagina* –a modo de *ejercicio*– un *cuadro* en el que la pintora, en el centro y en el momento mismo de la creación, es el objeto de la *pintura*, lo hace desde la perspectiva de su propia percepción, de la vivida: ese es el tipo de representación de que se encarga el arte cuando el artista, como el Cézanne de Merleau-Ponty, representa el objeto encontrándolo *detrás* de la atmósfera; o cuando, como el Manet de Mallarmé, se entiende que en arte el medio más seguro para aprender a nadar es lanzarse al agua –cosa que casualmente caracteriza también el comportamiento de Claudette.

Volviéndose él mismo artista, recuperando la impasibilidad –narratología parda; el tiempo de la novela no es el tiempo del relato–, este Caín detective podrá finalmente asesinar a su ciudad –que va poblándose de cucarachas– ofreciéndonos, con la respuesta –de *lector*– de Luisa dando nombre a la pintura de Claudette, un paisaje con sirena que representa un mundo tan complejo como el de una playa con cadáver, si no más real. Ni cuerpo sin historia, ni paisaje sin geografía; apelando a una de las cualidades más paradójicas de la pintura, su *legibilidad*, el Demódoco en que da Javier, según piensa u observa, retrata la épica de los per-



sonajes que canta, que esconden su miedo –y sus certezas– tras el envoltorio de sorna de sus propias palabras –capítulo 24–:

[...] A mí [...] lo que mejor me sienta es el whisky. Si no fuera tan caro...

–Y que lo falsifican.

–¿Quién lo falsifica?

–No sé quién. ¿Te das cuenta de que nunca sabemos quién hace las cosas?

Estas pinceladas sobre *Tormenta de verano*, que no agotan la novela, pretenden mostrar que la evolución narrativa de Juan García Hortelano a principios de los sesenta estaba sujeta a un camino de superación, no atendido por la crítica, de su apropiación constante de esquemas de referencia que, pese a la peripecia nacional, le sumergía directamente en las corrientes de la novela europea de la época: del «ojo de la cámara» de Dos Passos a la «cámara *stylo*» del *nouveau roman*, teniendo como brújula el rasgo común que Juan Benet, en carta de aquellos años a Carmen Martín Gaité, encontraba en Kafka, Proust y Faulkner: «los tres son capaces de abandonarlo todo [...] por indagar el sentido más cabal y último de una sola palabra.»