

lescentes perpetra actos de terror, tanto por el procedimiento de meter agujas en botellas de leche, como en la enorme explosión que genera un apocalipsis. Ricardo Menéndez Salmón evita una relación directa entre esta excrecencia y el lugar que denomina *Conforama*, pero el lector percibe que la sociedad del espectáculo, y la naturaleza de parque temático que adquiere la cultura actual es la que lleva a la sobredimensión de la mirada. La cámara que filma es verdaderamente el origen de todo. Todo el mundo quiere verse y contemplar, incluso (y sobre todo) el horror. La tercera parte, titulada «Padres sin hijos», trae el caso de Valdivia y su hija Vera, la novia de uno de aquellos muchachos de la parte anterior. Hay mucho más que incomunicación en el caso de una relación sórdidamente desarrollada, con una dureza sin parangón.

Lo que distingue a Menéndez Salmón es que los casos que imagina (levemente comunicados entre sí) son todos ellos diferentes formas en que un infierno asume la forma cotidiana, hasta suplantarla. Pero no están hechos de pedagogía, ni de esa buena intención que evidencia una tesis moral. Al contrario, si he convocado a Kafka, y si afirmo que Menéndez Salmón es buen discípulo suyo, es porque ha ocultado sabiamente el punto de vista del narrador como sanción superior. Al contrario: parece como si el narrador asumiera la mirada del propio lector: su falta de datos, de explicación y de sentido. ¿Por qué decir absurdo? Incluso el lector llega a preguntarse por el sentido de la plasticidad desde la cual una degeneración es contada, o un monstruo descrito. Esa imparcialidad narrativa es insostenible, porque es un exceso que no puede tolerarse, y la eficacia narrativa de este libro radica en él. Con escalpelo cruel (y fulgurante, a menudo de poeta), va esculpiendo el rostro del monstruo que habita con (en) nosotros. Y todo el libro se convierte en el desafío a su sentido.

El corrector (2009), que externamente parece tratar del asunto de los atentados de Atocha del fatídico 11 de marzo de 2004, en que la metáfora del horror se concreta, tiene un particular estructura dialógica, que la teoría denomina con el adjetivo *metaliterario*. Porque en *El corrector*, Menéndez Salmón, a la vez que se desarrolla una visualización televisiva de aquellos hechos, hace comparecer, al cierre de la trilogía, su obra anterior para firmar su sentido. *El corrector* sitúa en su centro la cuestión de los límites de aquello que llamamos literatura, novela, escritura. Roland Barthes decía que escribir era un verbo

vincula a ella por estar más allá de lo que cuente, ser superior a la anécdota que la hace nacer, haber sido capaz de construir en ella unas frases reconocibles y que tocan el corazón o la cabeza de quien ha de leerla muchos años después de escritas.

En *El corrector*, Ricardo Menéndez Salmón ha dejado que el diálogo que la novela emprende consigo mismo (volveré a lo que tiene esta novela de poética propia) y con otros escritores (están Camus, Thomas Bernhard, están Virgilio, Platón, y la obra se inicia, como dije, con *Los demonios* de Dostoievski), ese diálogo que en pintura ha hecho aparecer a Rothko o en cine Godard, se ha visto empañado por la irrupción en él del señor Ángel Acebes, el señor Aznar López, de Arnaldo Otegi o de G. W. Bush, cada uno con su característica física. Esa elección tan concreta no me ha parecido un acierto. Esta novela cierra una trilogía sobre el horror, y sobre su representatividad, pero en *La ofensa* y *El derrumbe* había tenido formas de representación más elípticas y sabias.

Salvado ese handicap, la última de la trilogía cierra el círculo que en ella se trazó sobre la decibilidad del horror, del dolor, del límite. Platón inició un problema de representación, que el autor de esta novela continúa en su glosa a Spinoza y que por fijarnos tan sólo en los últimos cien años tiene también a Simone Weil, Primo Levi, J. M. Coetzee o Javier Marías.

En el momento de cerrar el artículo convoco un rasgo no dicho aún: su autor concibe la escritura como una ética y se pregunta por la fiabilidad del medio. Es una suerte que tengamos escritores jóvenes como Menéndez Salmón que se atreven a tanto, y que arranque páginas excelentes sobre el sentido de escribir el sinsentido. Las autorreferencias con leve trueque a sus propias novelas anteriores y los alter ego que son Robayna y Vlad, plantean que Ricardo Menéndez Salmón se encuentra decidido a que su literatura sea un camino de implicación propia, mucho más que estética. Ignoro si las que me parecen mejores páginas, las amorosas de la última parte de la novela que cierra la trilogía, y la tabla de salvación que plantean, son o no suficientes y poco importa literariamente que lo sean en la vida; en la novela sí parece que proporcionan una salida del laberinto.

J. M. P. Y.—UNIVERSIDAD DE MURCIA

ROSA NAVARRO DURÁN / ESCRITO EN PIEDRA CON MINIATURAS LITERARIAS

Todo lector aspira a que un libro le dé placer y a que le muestre algo que desconocía: lo gustoso y lo útil mezclados, *aut delectare aut prodesse*, en palabras de Horacio. En *El manuscrito de piedra* de Luis García Jambrina le salen al encuentro diversión y conocimientos, aunque éstos lo hacen de puntillas, sin querer molestar, sin ocultar casi nunca el puro entretenimiento. Tras la palabra prólogo, se lee un lugar y una fecha: «Salamanca, 20 de septiembre de 1497»: el horizonte de

expectativas que se abre es el de una novela histórica, porque la ciudad y el año están asociados a la muerte del príncipe Juan, el heredero de los Reyes Católicos. Cinco páginas bastarán para que el lector se olvide de ese personaje al ser testigo de un asesinato: el de fray Tomás de Santo Domingo a las puertas de la Iglesia Mayor, de la catedral de Salamanca. Luego descubrirá que también el príncipe tiene su papel en el relato y que, por tanto, la precisión temporal no estaba puesta al

Luis GARCÍA
JAMBRINA, *El
manuscrito de piedra*,
Madrid, Alfaguara, 2008.

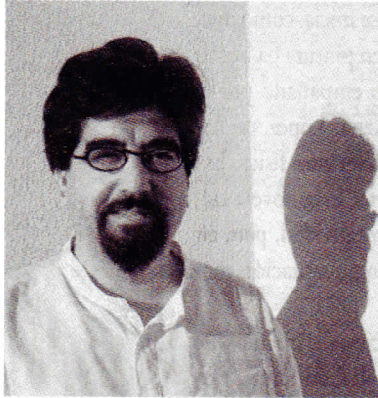




R. NAVARRO
DURÁN/
ESCRITO EN
PIEDRA...

azar. La novela es un mecanismo perfecto; y para que funcione, García Jambrina debió de imaginar con todo detalle su complejo artificio antes de ponerse a escribir. Así empieza:

Aún no había amanecido, cuando fray Tomás de Santo Domingo se levantó del lecho en su celda del convento de San Esteban. Había pasado una mala noche, llena de pesadillas y sobresaltos que apenas le habían dejado dormir. Pero no era el cansancio lo que en ese momento le preocupaba, sino un profundo malestar, una aguda zozobra que lo llenaba de inquietud. Fray Tomás era catedrático de Prima de teología en el Estudio General salmantino. Había sucedido en la cátedra al obispo de la ciudad, Diego de Deza, dominico y teólogo como él, y la había convertido en uno de los principales baluartes de la Iglesia en Salamanca. Para este fraile de pequeña estatura, abdomen abultado, cara rugosa y redonda como una hogaza y manos pequeñas y femeninas, la cátedra era un púlpito desde el que defender con la elocuencia de su verbo la verdadera doctrina y clamar justicia contra los herejes, las brujas y los conversos judaizantes o *rejudaizantes*, como él los llamaba.



Luis García Jambrina.
Foto: Mercedes
Gómez Blesa.

El primer anzuelo que el escritor esconde entre las líneas, la aguda zozobra que inquieta al dominico y que ha llenado de pesadillas su noche, es lo que lleva al lector a acelerar en ese mismo comienzo el ritmo de su lectura. Y no podrá ya menguar su paso, porque se da cuenta de que el tormento interior del fraile está relacionado con la petición de confesión que alcanza a decir con su último suspiro en el pórtico de la Penitencia de la catedral de Salamanca. Un arma que alguien ha sacado de debajo de la capa pone fin a la vida literaria de ese dominico que clama contra herejes y judíos mientras el lastre de un pecado inconfesado le lleva a ese infierno suyo.

En esas primeras líneas hay otros datos esenciales en los que tal vez no se fije el lector, llevado por la curiosidad de saber qué es lo que angustia al dominico, pero que luego reconocerá: esas «manos pequeñas y femeninas», esa elocuente prédica contra brujas y conversos judaizantes, y, en suma, ese ambiente de vida cotidiana en la Salamanca de fines del XV que se irá pintando en el relato.

En esas primeras líneas hay otros datos esenciales en los que tal vez no se fije el lector, llevado por la curiosidad de saber qué es lo que angustia al dominico, pero que luego reconocerá: esas «manos pequeñas y femeninas», esa elocuente prédica contra brujas y conversos judaizantes, y, en suma, ese ambiente de vida cotidiana en la Salamanca de fines del XV que se irá pintando en el relato.

Al final del libro, el escritor hace el inventario «de aquellos textos que me ayudaron a viajar a una época tan fascinante y sugestiva», y comienza con la *Vida y muerte del príncipe don Juan. Historia y Literatura*, de Ángel Alcalá y Jacobo Sanz Hermida, y acaba con la *Historia de Salamanca. Libro V*, de Manuel Villar y Macías. Dime qué lees y te diré qué escribes; el mismo procedimiento de desvelar fuentes es ya significativo. En un repaso a esa bibliografía consultada, vemos, junto a la figura del príncipe Juan y la historia y vida cotidiana de Salamanca, otros dos asuntos: Fernando de Rojas y *La Celestina*, y la cueva de Salamanca. Evidentemente no sigo ahora el camino que hice como lectora de la obra; estoy investigando sobre ese perfecto mecanismo que su autor construye magistralmente y que tiene una eficacia narrativa absoluta arrastrando al lector al desenlace; la prueba es que en pocos meses ha alcanzado ya la cuarta edición.

Un Fernando de Rojas de carne y literatura

En ese inventario, a modo de voluntario escrutinio de biblioteca, se descubre esa otra carta maestra que enseñará enseguida a la lectora, al comienzo del primer capítulo: «Un año más, tras unas vacaciones de verano en su pueblo de origen, Fernando de Rojas viajaba a Salamanca con el propósito de proseguir sus estudios». Precisamente él, el genial autor de *La Celestina*, va a ser el «detective-historia, porque el obispo Diego de Deza —muchos antes de faltar a la vida— son personajes históricos— le va a encargar descubrir al asesino que rigió el porqué de las extrañas circunstancias de la muerte. Él se encuentra, pues, entre personajes conocidos, entre seres históricos que no van a desempeñar su papel conocido, sino otro que le adivina ese dios suyo del siglo XXI. García Jambrina sabe muy bien lo que Horacio en su *Arte poética*: «No es lo mismo que hable un dios que hable un héroe, un viejo caduco o un joven en plenitud de sus fuerzas, que hable una poderosa matrona o una aya servicial, un meretrice errante o el que cultiva un verde campito; [...] el escritor tiene que seguir fielmente la fama o inventar personajes que se correspondan a ella, *aut famam sequere aut sibi conuenientia finge*», v. 119. Así debe tener que ser atrevido, insolente, implacable, impetuoso, que proclame grandes voces que las leyes no se hicieron para él y confíe la justicia a las armas; y Medea debe ser feroz e inflexible.

Fernando de Rojas tiene que responder a su condición para que su nombre no sea de cartón piedra, porque no basta recordar los datos históricos conocidos sobre el escritor. En *El manuscrito de la obra* será un hombre inteligente, culto, un humanista; sabrá muy bien de qué parte hay que estar para sobrevivir, pero también lo mismo que se puede hacer para ayudar a los perseguidos, a los conversos, que él es *ex illis*. Y se encontrará al final del trayecto nada menos que con su personaje, el que le dio un lugar en la historia de la literatura y el que le permitió precisamente revivir en estas páginas literarias. Pero antes oír palabras en boca de otros, que va a dar a ese ente de dios suyo; como las que dice el Tintorro: «De esto forro todo el mundo vestido cuando viene la Navidad, esto me calienta la sangre, esto me sostiene continuo en un ser. Esto me hace andar siempre alegre y contento me mantiene lozano», p. 182. El juego literario traza continuos puentes entre el texto clásico y el contemporáneo.

Se cuenta cómo al pasar el Tormes, Fernando de Rojas se detuvo ante el toro de piedra, y recordó la burla que le habían hecho cuando unos estudiantes cuando llevaba poco tiempo en Salamanca «aprende, necio, que un estudiante de Salamanca un punto ha de valer más que el Diablo», le hizo avivar el ojo y fijarse bien en las cosas que no es estofa literaria de *La Celestina*, sino un guiño literario al *Libro del rillo*, como también lo son el nombre de los parientes lejanos de Sabela, Tomé González y Antona Pérez, en cuya casa de Tejares Fernando de Rojas continuaría la obra que había comenzado otro personaje en el relato, del que nada voy a decir; eran las vacaciones de Pascua de 1502, cuando acabaría el Lunes de Aguas, cuando las mozas de la mancebría gresaban a la ciudad tras el destierro obligado de la Cuaresma.

Rojas, enamorado de Sabela, una bella Areúsa, añorará «aquella época en que se pasaba los días leyendo a Petrarca»; y el lector sabe que sí, que lo leyó muy bien y lo admiró profundamente como puede ser que can los muchos pasajes de sus obras que afloran en *La Celestina*. E

momento esencial de la historia, el de la muerte del príncipe Juan, Rojas recuerda la primera de las *Coplas a la muerte de su padre* de «su admirado Manrique»; y también su tragicomedia atestiguará esta admiración, e incluso podría ser que el fin desastrado del protagonista tuviera mucho que ver con unos versos del gran poeta.

Se recuerda cómo un día el joven Rojas se puso a leer con su discípula Jimena, la hija del noble don Luis de Salazar, el pasaje más peligroso de toda la literatura: las palabras de Francesca de Rímini en el círculo V del *Infierno* de la *Commedia* de Dante. Y lo es porque todo el que lo lee en compañía no puede más que reflejar en juego de espejos el verso «la boca me besó todo temblando», en la traducción de don Enrique de Villena; Bécquer y Unamuno mostrarían también ese camino, de cielo y de infierno, siglos después en sendos poemas. Ese pasaje de las pp. 119-120 no tiene más trascendencia en el relato, pero sí se convierte en clave para apreciar el calado de la labor creadora de García Jambriña. Es la pasión por la literatura la que le movió a escribir sus espléndidos cuentos de *Muertos S. A.* (Almería, El Gaviero editores, 2005), y ella sigue guiando sus pasos en esta novela.

El protagonista es, por tanto, el auténtico Rojas. No ha escrito aún su obra genial, pero está viviendo lo que le llevará a escribirla. Nada tendrá que ver con lo que en ella cuenta, con su argumento, pero sí podremos vislumbrar su experiencia en algunos de sus episodios. Como decía T. S. Elliot, la buena literatura es un río que fluye en los dos sentidos: las obras se enriquecen con las aguas literarias que recogen, pero también las suyas dan nueva fuerza a las anteriores.

La atmósfera veraz de la novela histórica

El manuscrito de piedra es una novela histórica, y en ella se recrea admirablemente la atmósfera de la vida cotidiana. La mirada es la de hoy, y lo que se ve a veces es un auténtico espectáculo; así los puestos fijos del mercado, con sus especialidades, «cada zona con sus propios colores y su peculiar colorido y griterío. Justo al lado, se situaban los roperos, y, por levante, en la parte más baja de la plaza, los carboneros», p. 105. O el cortejo del príncipe Juan con la bella princesa Margarita de Austria, «demasiado reino para tan poco príncipe»; y las fachadas engalanadas, y el olor de las calles cubiertas de tomillo. Contemplamos una cuidadísima reconstrucción histórica, al modo de la que hizo Umberto Eco o con los ojos del gran escenógrafo Patrice Chéreau; pero es sólo el fondo, no se pretende nunca convertirlo en un primer plano y quitarle papel a la trama, muy bien narrada. Lo mismo sucede con el lenguaje, que fluye, que envuelve. Es un registro culto, pero nunca impostado, falso. Escenario y palabra son instrumentos para el relato, y no fines; y la trama avanza al ritmo rapidísimo de la lectura porque jamás carece del ingrediente esencial de una novela policíaca: el misterio.

El lector contempla el espectáculo, vive la atmósfera, pero sabe muy bien que allí está escondido un asesino, que puede volver a matar en cualquier momento, porque sólo se pueden resolver los casos cuando se averigua la razón del crimen. El cadáver de fray Tomás de Santo Domingo tenía dos marcas que había dejado el asesino para que se vieran: encima de la lengua, una moneda de vellón, sin valor; y en una mejilla, un ligero rasguño. El lector puede asociar a este alguna

nota a pie de página al texto de *La Celestina*, pero lo que realmente le interesa es ver qué está indicando el criminal y si ese asesinato es el primero de una serie. Intenta relacionarlo con lo que va sabiendo por si consigue alguna pista, porque está leyendo una apasionante novela policíaca. Goza con los guiños literarios, saborea la perfecta recreación histórica del momento de los hechos, pero lo que le interesa es el desarrollo de la trama, la solución del misterio. Es la prueba de que el relato funciona, de que logra su propósito: hacer olvidar toda preocupación al lector, divertirlo.

Lo que sucede es que además el escritor le está hablando de la actuación de los justos, de la opresión de los salvadores; como dice un fraile, el hermano herbolario: «Están tan obsesionados con la salud de nuestra alma y la pureza de nuestra fe que acabarán por prohibirnos hasta dormir la siesta, para que no tengamos sueños impuros», p. 43. Hay personajes secundarios con los que el lector se encariña como este buen hombre, el fraile herbolario que cultiva con mimo las nuevas plantas que ha traído Colón del Nuevo Mundo y que acabarán destrozadas como toda idea nueva. O Jacinto López, viviendo de un mundo de libros peligrosos y a la vez salvándolos. O el bachiller Alonso Juanes, antiguo compañero de Rojas, que recibe en una trastienda de la taberna que está en la esquina de la plaza de San Martín y ayuda todo lo que puede a los suyos.

Una atmósfera de peligro, de auténtica persecución envuelve todo el relato; y su causa no es la presencia de un desconocido asesino que merodea por las calles salmantinas y que vigila a quien anda a ciegas buscándole, sino la que ejerce la «Santa» Inquisición en nombre de Dios y en defensa de su fe. Amenazas, exclusiones, cárceles, torturas acechan en cada esquina; son los justos, los bienpensantes los que imponen a sangre y fuego sus creencias. Rojas lleva el estigma de su origen, y Alonso Juanes y tantos otros; hay que actuar a favor del poderoso para hacerse perdonar esa marca de nacimiento, hay que huir a Amberes para que su brazo justiciero no te alcance, hay que esconderse donde sea. De todo eso se habla en la obra, aunque no sea su objetivo hacerlo. Y de la cultura de unos pocos que habían vuelto a la tradición clásica, que luchaban contra los bárbaros, contra los afeccionados a una enseñanza caduca, escolástica, y que iban a mostrarle al ser humano su auténtica condición, la de escultor de sí mismo.

El descenso a los infiernos de Fernando de Rojas hará que se encuentre también allá con el fanatismo, con la intolerancia, que la sufra en su propia carne. Liberado, asistirá al ejercicio de la palabra en una utópica lucha por la libertad, por cambiar una organización muy asentada gracias a la alianza entre los poderes que organizan la vida en la tierra y en el cielo. Y, por último, llegará al centro de ese mundo subterráneo, en donde se oculta el topo que mueve los hilos. La última parte de la novela se llena de una atmósfera densísima, en donde creen perderse personaje y lector, pero de la que ambos logran salir para luego saborear lentamente lo vivido, lo leído. Todo se ilumina entonces, como el título, que es una pieza más de esa perfecta construcción literaria.

Novela histórica, relato policíaco para el que quiera sólo deleitarse con la lectura; pero aquel que ahonde más también encontrará cosas que le agraden. No es literatura en vano; es creación literaria en profundidad.

R. N. D.—UNIVERSIDAD DE BARCELONA