

## REFLEXIONES SOBRE 'EL PEZ SIGUE FLOTANDO' DE D. MEDIO

Emilietta PANIZZA  
Università di Padova

0. Dolores Medio publica su tercera novela, El pez sigue flotando en marzo de 1959 (1). Juzgada positivamente por los críticos, conformes con subrayar su característica "polifónica", al presentar el texto "pasiones humanas bien vistas" (2), la novela -aunque elaborada con la misma técnica de la obra que la precedía, Funcionario público- encanta por su manera de dibujar un conjunto de seres humanos con "una agilidad y gracia que dejan muy atrás las ingenuas y complicadas pretensiones de la primera novela" (3), introduciéndonos "mediante un ágil procedimiento narrativo" en la vida de una serie de familias de una casa de vecindad madrileña (4).

Indudablemente "cuajada(s) de motivos existencialistas" -como apunta Gonzalo Sobejano (5)-. El pez sigue flotando representa, dentro de la producción de la novelista ovetense, una manera evidente de experimentalismo narrativo que renueva formalmente su primer modo de narrar. Teniendo en cuenta este factor, junto con el principio según el cual la lectura de un texto es un proceso activo que permite dotar el texto mismo de un sentido (6), damos a continuación nuestras deducciones, relativas a las modalidades comunicativas que hemos creído descubrir, con una lectura entre crítica y "disponible", en la novela de Dolores Medio.

1. Afirma Mariano Baquero Goyanes que "una estructura novelesca es algo que se va haciendo -para el lector- según éste avanza en la lectura de la obra, y cuya total disposición no se le revela -al igual que ocurre con la sonata o la sinfonía- hasta que ha concluido el último capítulo, hasta que ha sonado la última nota" (7). Eso ocurre propiamente al lector de El pez sigue flotando, cuya estructura se desarrolla en treinta y cinco capítulos sin numerar (8). El título de cada capítulo está constituido por el nombre y el ape-

llido de un protagonista. Al mismo personaje van dedicados unos cuantos capítulos; a otros protagonistas se les concede una sola aparición, relativamente breve, pero no por ello menos real y legítima (9).

Los capítulos se ensamblan algo anárquicamente, a manera de "festones" que se engarzan constituyendo un conjunto variado. En éste, cada "festón" refiere parte de una historia, que se presenta en la cadena hablada con las "señas de identidad" de su agente.

Las existencias de los protagonistas se siguen a través del vaivén algo inconexo de una invisible cámara cinematográfica. En diferentes planos espaciales, se enfocan los sucesos de los personajes, no ya según un orden "normal" de los acontecimientos, sino respetando, una vez, la asociación referencial de nombres (10), y otra, la voluntad arbitraria del narrador, quien presenta y acompaña a sus criaturas, en algunos casos, fuera de la casa de vecindad donde viven.

Para conocer el desarrollo de las anécdotas, sería suficiente leer las secuencias que tienen como denominador común a los mismos personajes o a protagonistas enlazados entre sí sentimentalmente -como Marta Ribé con Tata, Senén Morales con Gina Planell o Madame Garín con el Doctor Brau-. La lectura seguida de esas secuencias facilita la trama de unas mininovelas de las que cada capítulo constituye una pequeña "entrega". Cada "serie" de capítulos contiene, pues, un tema y los capítulos, a intervalos bastante regulares, "asegura(n) el interés del lector" (11); a veces, con una anécdota lineal -en la que los acontecimientos tienen, más o menos explícitamente, un principio, un desarrollo y un final (12)-; y otras veces, con una anécdota abierta (13), en la que el personaje, después de ser presentado en la escena, se pierde de vista y no se sabe nada más de él. Las anécdotas lineales son los núcleos importantes, representan los acontecimientos fundamentales de la novela al desarrollar -como decíamos- un tema, aunque bastante escueto. Las anécdotas abiertas son satélites suplementarios, no indispensables, tal vez, pero capaces de dar una indiscutible condensación psicológica del personaje de que tratan. Resultan, acaso, más interesantes que las anécdotas lineales, exactamente por esto: porque suponen un sinfín de opciones, omitiendo intencionalmente un final absoluto y dejando, así, la libertad más completa al lector de inferir conjeturas personalísimas.

Por lo general, los argumentos son coherentes y, aunque las estructuras formales en capítulos espaciados se alojan de la implantación tradicional de la novela, las posibilidades de relación que presentan no son abstractas, sino conectadas directamente a problemas y conflictos de cada día. Las dimensiones imaginarias de las diversas secuencias respetan, en efecto, la realidad empírica y, en los límites de lo ficticio, el autor implícito sabe graduar, con una "incisiva selezione di carattere funzionale" (14), la alternancia de los episodios. La estrategia comunicativa, con la que se dirigen las modalidades de intervención de los protagonistas, connota una carga fuertemente enigmática en algunas situacio

nes, creando un efecto de suspense bien cohesionado, hábilmente puesto en juego con indicios y digresiones pertinentes (15). Un poco menos logrado resulta, en cambio, algún efecto de sorpresa, que parece algo forzado y poco convincente (16).

En conjunto, la estructura barroca de la conexión desigual de capítulos y personajes, resulta altamente dinámica y juega de forma inteligente con dichos efectos de indeterminación y sorpresa. Como en la arquitectura barroca, pues, lo inusual de la disposición no permite "una visione privilegiata, frontale, definitiva, ma induc /e/ l'osservatore a spostarsi continuamente per veder l'opera sotto aspetti sempre nuovi, come se essa fosse in continua mutazione" (17).

El marco "imaginario" que encierra la estructura zigzagueante de los capítulos y de los asuntos es de tipo circular y las circunstancias vitales de Lena Rivero -quien, según lo que pensamos, zurce lo deshilvanado de las varias existencias representando, no solo metafóricamente a la escritora "real"- responden también a los cánones de una dinámica barroca, en su movimiento direccional (18). Lena Rivero, en realidad, abre y cierra formalmente la novela, pero con su visita a la casa de unos amigos el día de Nochebuena, la relación que entreteje con el escultor, y, sobre todo, la vuelta a su piso, parece representar simbólicamente la variabilidad de la vida y lo implacable de un Destino que comparte con sus vecinos, en el mismo espacio vital. Todos los personajes van y vienen o desean salir del sitio donde viven, pero están atados y sometidos a algo que no pueden cambiar y los subyuga: a ese hierático PEZ del acuario de Lena, símbolo indolente de una conciencia colectiva reducida a lo cotidiano más vulgar y anodino. El hecho mismo de ser vil plástico, material que le permite flotar indiferente, imperturbable y eternamente igual a sí mismo, cualesquiera que sean los accidentes que afectan a los habitantes de la casa de vecindad, explica cómo este PEZ-CONCIENCIA admite, por repetida que sea, la situación que se le impone: porque sabe que las circunstancias siempre son necesarias y en lugar de rechazarlas, se identifica deliberadamente con ellas.

2. La mañana se va abriendo poco a poco, como una puerta que Alguien empujara con suavidad. No se ve la Mano que abre la puerta, pero la luz va penetrando en el patio, se va colando por las ventanas, va despertando a los vecinos y poniendo a la casa en movimiento.

La primera ventana que se abre es la del ático: Un marco gris. Una cortina blanca. Después, una mano que sostiene un vaso de zumo... (9).

El narrador extra-diegético de El pez sigue flotando, con un ritmo evidente de cámara lenta (el empleo, en ese caso, de las formas verbales analíticas confirma y aumenta la sensación de lentitud con que se enfocan acciones y objetos, unos tras otros), nos introduce, así, en el medio ambiente que va a descubrirnos a continuación: los pisos de una casa de vecindad madrileña, situada en la calle de Medellín.

Enfocando los acontecimientos personales de algunos vecinos, con un cambio de planos que tiene -como subrayamos- mucho de la técnica cinematográfica, el autor implícito de la novela "se permite situar su cámara donde mejor le parece y variar continuamente su posición para mostrarnos la vida de sus personajes bajo una incidencia imprevista" que recoge varios y variados aspectos de esa vida misma (19). Debido a la presencia de dicha cámara el lector tiene como la sensación de que los sucesos que va presenciando se desarrollan a medida que el enunciado narrativo se describe:

Senén Morales se ajusta el nudo de la corbata y carraspea para aclarar la garganta. Dice después: - Las diez de la mañana y sin vender una escoba (14);

José Cilleiro asoma la cabeza por la ventanilla de la portería. Tras de la cabeza sale medio cuerpo. El medio cuerpo de José Cilleiro permanece retorcido, en una postura incómoda, hasta que Víctor Senosiain sube la escalera (101).

Una gota de sudor le baja rodando desde la frente y se le queda detenida un segundo en la punta de la nariz. Después da un salto y va a posarse sobre el teclado.

Marta busca un pañuelo. No lo encuentra. Acaba por limpiarse con el borde de su vestido. Y continúa escribiendo (230).

Como puede comprobarse, el narrador queda bastante en la sombra. Al menos, así parece en unos cuantos apartados de la secuencia narrativa. Y hasta las deixis definitorias por medio de las que se nos presentan los personajes y que nos ponen directamente frente a ellos, sin ninguna introducción formal (20), confirman la impresión de que la voz narradora quiere borrarse detrás de los ademanes, pensamientos y actuaciones de los agentes del texto.

En realidad, no siempre el narrador puede o consigue desaparecer, haciéndose imperceptible, detrás de sus enunciados. Su presencia resulta patente cuando se dedica a descripciones explícitas de ambientes o personajes -con pormenorizadas informaciones dirigidas a dibujarlos- o cuando penetra en una u otra conciencia como para reflejar lo casual de la vida corriente:

Todo es vulgar y ramplón en la tiendecita que Senén Morales posee en esta céntrica calle de Chamberí. La tienda tiene el aspecto impersonal y descolorido de las viejas tiendas que no pueden sostener la competencia de los grandes almacenes. No tiene dependientes. Sirve solo a su clientela, poco numerosa. Y a veces, sucede que una mujer entra en la mercería, mira en torno suyo, como buscando a alguien y antes de preguntar por un artículo sale diciendo haberse equivocado (14);

Se levanta perezosamente. Estira la falda. La ridícula falda corta y estrecha que se le pega a los muslos, que se cife, incitante, a ellos... Siempre usa faldas negras, muy estrechas. Y blusas

de nylón rojas, muy ceñidas, que descubren más que velan los pechos duros. El contraste es violento y excitante. Cuando un hombre entra en la sala se fija en ella. Y las otras la envidian. Más guapas, mejor vestidas, pero los hombres se fijan siempre en la pequeña de las piernas largas y los pechos puntiagudos (108);

El cigarrillo se va quemando solo.

Una fina espiral de humo se desprende del cenicero y sube hasta el techo, perfumando la habitación. Lena usa como cenicero un pequeño fuda de cobre que, en otro tiempo perdido ya en el tiempo, sirvió a Heidi Rivero para quemar sus pastillas de Armenia.

Lena lo recuerda: El pibetero estaba colocado sobre el tocador, junto al espejo de plata repujada, junto al cepillo, junto al polissoir y, a determinadas horas, en vecindad plebeya con el infiernillo de alcohol en el que Heide calentaba sus tenacillas (137).

También las formas indirectas libres -que se encuentran a menudo a lo largo del discurso- descubren al narrador, cuya voz resuena tanto en los momentos en que esas formas indirectas se presentan como "narrated monologue" (21), cuanto en los párrafos en que se expresan como "narrative report" (22). En el primer caso, la presencia de frases elípticas, de formas enfáticas o hiperbólicas, y de coloquialismos de la intervención del narrador. No obstante, la impresión de escuchar realmente al personaje es fuerte, haciéndose la prosa impresionista y siempre dominada por una ostensible emotividad:

Marta Ribé está furiosa. ¡Otra vez este cuento del asilo! Está visto que a Tata le agrada irritarla. Trabaja toda la tarde sobre la máquina, "sacán dose los ojos" y partiéndose las costillas hasta dolerle el pecho y al final ¡un disgusto con la vieja! Y todo por este cantar de siempre. Indudablemente Tata quiere irritarla (29);

¿Ma visto mal o el señor Senosiain lleva un caballo?

Claro está que no se trata de un caballo de carne y hueso y José Cilleiro no puede protestar de la compañía del señor Senosiain. Pero sí puede extrañarse ¡caramba! Tiene derecho a extrañarse, por que los vascos... son gente seria, que no cometē excentricidades como la escritora del ático derecha o el doctor Brau (101);

¡Señor Morales, señor Morales!... Eso será siempre para su colaboradora. ¡Señor Morales!... Bien y ¿qué puede hacer sino aceptar la situación, como ella acepta la suya?...Gina, la admirable Gina... No sabe si envidiarla o compadecerla. Será mejor, de momento, compadecerse a sí mismo. Sí, eso es. Lo mejor... (223).

Cuando se emplea la técnica del "narrative report", la mediación del narrador está fuera de dudas. Entonces, su jui

cio apreciativo pone al descubierto su presencia y la estructura de su enunciado, comprometiendo mucho menos al protagonista, permite comprender que los acontecimientos ya no se desanudan de la experiencia directa de ese último. Puede continuar adoptándose el punto de vista del personaje, pero la compenetración con él es mucho menos evidente. La presencia de términos deícticos de tiempo o de espacio, de adjetivos calificativos y de símiles asegura la presencia de las formas indirectas libres, con considerable mediación por parte del que cuenta. No puede olvidarse, por otra parte -como sugiere Giulio Herzeg-, "che lo stile indiretto libero, in tutti i casi, significa tensione e una specie di eccitamento, di vario grado naturalmente" (23):

Sí, Miren le oye. Pero ya no llora. No la asusta la brutalidad del hombre. Pasó el momento difícil. Ya está. Hechos consumados.

Víctor tampoco insiste en su posición. ¿Para qué? Hablaría, hablaría...

Para nada. Miren le ha desarmado con su astucia. Le ha vencido con dos palabras. Con las dos palabras que Víctor Senosiain no se atreve a pronunciar. Entonces, mejor será dejar las cosas como están... por el momento (52):

Marta siente deseos de retirarse y dejar sin respuesta al comisionista. Así. Por meterse donde nadie le llama...

Pero no lo hace. Bruno Jiménez es un buen amigo. Hasta le ha regalado, en una ocasión, unas muestras de polvo, de colonia y de pasta para los dientes, que llevaba en su muestrario. Bruno Jiménez es un buen hombre, pese a su aspecto superficial y a su maldita guitarra. Y Marta le aprecia. También él aprecia a Marta. Cuando no está de viaje -cosa que ahora sucede rara vez- Bruno Jiménez resulta un entretenimiento... Es como una válvula de escape para sus nervios desequilibrados (186).

Otras veces es difícil decidir exactamente si las formas indirectas libres son palabras del narrador o del personaje. Hay momentos en que sus voces se confunden y se funden. Son momentos en que las "possibilities hover above the sentence. A feeling established that the narrator possesses not only access to but an unusual affinity or "vibration" with character's mind" (24). Lena Rivero, que desarrolla en el texto el papel de una escritora, habla o piensa en un idiolecto que puede ser muy cercano -además de coincidente- no solo al del narrador, sino al del autor implícito del relato:

No. No se puede trabajar así. Lena Rivero tiene razón... Además hace sol. Cuando hace sol, da gusto pasear. Callejear. Lena Rivero dice siempre callejear.

Se quita los zapatos. Pone unos viejos... Así, con los zapatos viejos está mejor. ¿Y la cartera? Si aquí está la cartera... Toma la cartera, aunque está segura que hoy tampoco va a necesitar-

## EL PEZ SIGUE FLOTANDO

la. Andar...Andar...Andar.

Andar es agradable cuando hace sol. También es agradable andar bajo la lluvia...

Andar...Andar...Andar...

Lena Rivero deja su trabajo y sale a la calle (13).

El juego estilístico, que enlaza el pensamiento de la protagonista con el del narrador, engendra una oscilación continua entre la presentación de los acontecimientos concretos, efectuada por éste, y la conciencia de aquél. Insistiendo la protagonista en su muletilla de tono "universal" (Andar es agradable cuando hace sol) y refiriéndola a sí misma, destaca una necesidad que forma parte de la profunda intimidad de su yo. De esta manera, pone en segundo término al narrador quien, a través de lo incompleto de las frases y los infinitivos descriptivos que emplea, da libre curso al subjetivismo de su personaje y "permette una comunicazione saltellante, in cui dominano determinati elementi, ritenuti dallo scrittore-personaggio importanti, mentre altri sono addirittura tralasciati, senza che ciò urti l'attenzione del lettore e comunque cagioni una confusione nella comunicazione stessa" (25).

Se comprende que el deseo inconfeso del narrador es que hablen los personajes, que sean ellos los que ocupen la parte central de la escena, que sean ellos los que se descubran a través de sus propios pensamientos y palabras. He aquí por qué el diálogo y, sobre todo, el monólogo interior, ocupan gran parte del discurso narrativo.

A través del diálogo, los protagonistas plasman su afectividad y exponen sus problemas, entrecortando, a veces, sus charlas con reflexiones interiores. Las intervenciones directas del narrador, en esos diálogos, se limitan a breves acotaciones que no suponen ninguna particular profundización analítica en el interior del personaje, sino que matizan las actitudes de éste a través de algún dato visual:

Julia Garín deja el cepillo a un lado, se arregla el pelo, que se le ha desordenado con el trajín, desabrocha tres botones de la chaqueta y abre la ventana:

- Buenos días, señor Jiménez.

- ¡Ah! Buenos días, Madame Garín.

Julia Garín hace con la mano un ademán de enfado.

- ¡Madame Garín! ¿Qué es eso de Madame? Ya le he dicho que es mi nombre profesional. Prefiero que me llame señorita Julia, o Julia, simplemente.

Y tras un gesto de coquetería:

- Por favor, señor Jiménez, no me haga vieja...

Piensa:

(- Ahora me dirá él. "Muy bien, la llamaré Julia, pero no le consiento que me llame señor Jiménez. Llámeme Bruno. ¡Caramba! Tampoco soy "viejo". Y entonces yo...)

- Está bien, Madame Garín, ¡perdón!, señorita Julia... El hábito no hace el monje, ¿no le parece?

Quiero decir que el nombre es lo de menos...Lo de... lo de menos, claro (118-119).

El diálogo mantiene siempre un aire convencional -debi do a la presencia de los guiones que indican las intervencio nes de los hablantes, pero resulta marcadamente subjetivo, expresando una real preocupación de fondo. Cuando es bastan te largo, continúa respetándose en él la técnica explicativa de tipo teatral; la acción se desenvuelve mediante un flujo de palabras que obedecen a la duración temporal del episodio y se mantiene, con relativa escrupulosidad, en el orden lógico-cronológico del acontecimiento:

Entra Miren en la habitación. Levanta la persia na. Se acerca a la cama, y le arrebatla las ropas de un tirón, inclinándose después sobre él:

-Vamos, chico, que es tarde.

Todo un poco mecánico, sin entusiasmo, sin su acostumbrada vivacidad.

Victor la retiene. La atrae sobre sí, impidién dolo cualquier intento de huida.

- ¿Qué te pasa, Miren?

- ¿A mí? Nada.

- ¿Cómo que nada? ¿Por qué estás triste?

- Sí no estoy triste, Víctor. Por favor, suéltame.

- Ni pensarlo. Le vas a decir ahora a tu marido lo que te pasa, porque a ti te pasa algo. No me lo niegues.

- ¿Qué quieres que me pase?

- Yo qué sé. Cualquier tontería. Pero estás enfadada, esto es indudable. Y hasta creo que conozco el motivo...

Bruscamente Víctor Senosiain salta de la cama, va a sentarse en una butaca y atrae a la mujer sobre sus rodillas (46-47).

Con esos diálogos -bien breves o extensos- el narrador procura desaparecer de la escena (26). Invita a sus protago nistas a ocupar el primer término de la acción y, en el jue go de espejos que sus palabras refractan, la subjetividad de éstos encuentra cauce en lo vibrante de sus expresiones. Hechos e impresiones se filtran, en suma, a través del mundo conceptual de los personajes, introduciéndose su punto de vista. Para acceder a ese punto de vista el autor implícito permite que el narrador penetre en el cerebro de los varios agentes y transforme sus pensamientos en expresiones verba les, con la impersonal exactitud de un experto taquígrafo (27).

Gracias a formas de "direct tagged thought" y de "direct free thought" (28), el subjetivismo de los persona jes sigue campeando en el texto sin impedir que ellos consi gan establecer con el lector una comunicación personal direc ta, cuya espontaneidad no menoscaban los recursos gráficos del paréntesis y del guión como medios de separación entre la realidad y el subconsciente (29):

A Sandalia se le pone la cara roja. Verdad es lo del pastel (...)

Piensa, aturrida:

(- Costarme, sí que me ha costado, si se miran así las cosas. Pero una, ¿qué va a hacer? El muchacho es joven, tiene sus gastos... "¿Quién te quiere a ti, Sandalia?". ¡Ah, ah!... Quitá allá, muchacho. Trasto de chico... Pero una ¿qué va a hacer? (66);

Senén Morales vuelve a pasear nervioso por la habitación. Desde la puerta a la ventana. Desde la ventana a la puerta.

(- No; Hay algo más que simple interés. Hay algo más. Hay...eso. Cuando ella llega...pues eso. Eso...Como si saliera el sol. Como si el sol entrara por la tienda. "Buenos días, señor Morales". "Buenos días, señorita Gina...". No. Mi querida Gina. Mi pequeña Gina. Buenos días, mi pequeña Gina...) (114)

El "direct free thought" no se emplea en párrafos de considerable extensión y en ellos puede decirse que "tout s'organise seulement en fonction des obsessions du personnage qui parle /en nuestro caso, que piensa/" (30). Entre una reflexión y otra llega a plasmarse una verdadera acción (como en los episodios que se refieren a Lena Rivero, Marta Ribé, José Cilleiro) o a desarrollarse un sentimiento real (como en las situaciones de Senén Morales y Veve Martínez): lo que permite clasificar la técnica de monólogo interior, entendido como "disquisición que alguien formula en soledad, producto de una inmersión en la intimidad de su conciencia" (31). Ese monólogo interior se mantiene, por lo general, lógico, directo, siempre referido a hechos reales; monólogo reflexivo, en el que la palabra no degenera en juego caprichoso o en puzzle de significación.

Las reflexiones de los personajes surgen constantemente in media res, se desarrollan con los acontecimientos que les afectan, nacen por asociaciones psicológicas de contigüidad física o de evocación, y siempre en relación con las circunstancias inmediatas o próximas, nunca como puro fluir de la prosa:

- ¡José!  
- Díga usted, señorita.  
- ¿Tiene alguna carta para mí?  
José mira con codicia a Veve Martínez. Y se dice:

(- Bien está la muchacha. ¡Qué atracones se dará el tío ese!... El que sea. ¡Yo qué sé! Porque habrá alguno. Buena está la chica).

En voz alta:

- No, señorita. Ninguna carta (37);

El mercero se pasea por la habitación. Desde la puerta a la ventana. Desde la ventana a la puerta. Un paseo de cuatro metros mal medidos, con vuetita a la izquierda... De vez en vez tropieza contra la cama, contra la mesa... pero sigue paseando.

(- Ella sólo quería vender sus cosas. ¿No es eso? Y entró en mi tienda. Pudo entrar en otra tienda. ¡Pero entró en mi tienda! Y ahí queda eso) (111).

Las asociaciones mentales de los personajes no reproducen la que se conoce como stream of consciousness, ni ninguna modalidad del anarquismo expresivo que puede encontrarse en autores maestros de ese estilo, como el Joyce de Ulises o el Faulkner de El sonido y la furia. Son meditaciones que se amoldan perfectamente al que está pensándolas y que no representan nunca "el caso y los accidentes de la mente, de la conciencia, sin patrón, sin disciplina ni claridad" (32). En ciertos momentos, dichas asociaciones derivan, eso sí, en la variedad del soliloquio, originado cuando el personaje, objetivándose a sí mismo, "se desdobra en una segunda persona singular (tú) refiriéndose a sí mismo" (33). En contados casos, los agentes, para resolver consigo mismos un conflicto o un malestar que los apremia, se "autotutean", después de haber recurrido a un apóstrofe de cortesía, que adquiere un matiz agudamente sarcástico, sobre todo cuando no sirve solo para infundirse valor o invitar a la prudencia, sino para desahogar la pena del alma angustiada:

No se atreve a concluir su pensamiento. Va hasta el espejo. Se mira. Se afloja el nudo de la corbata.

(- Formalidad, señor Morales, formalidad, que ya hay nieve en las cumbres...)

Pasa los dedos suavemente sobre las sienes.

(-...nieve en las cumbres, ¿comprendes? Y ella es casi una muchacha) (23).

(-...si te lo decía yo, señor Jiménez. Te decía yo lo que iba a suceder. Y tú, que no, que todo se arreglaría... ¿Arreglarse? Sí, sí... Ya lo estamos viendo. El que se chincha siempre es el pobre diablo. ¿Que a uno se le presenta una oportunidad...? Pues nada: veinte duros o no hay modo. ¡Cochinas brujas! Para ellas es el negocio. Que si miedo a las multas, que si la cárcel... Zorras alcahuetas. Colgadas había de verlas y era pequeño castigo... Veinte duros, dijo ella, o no hay función...) (58).

Todos los personajes enfocan situaciones y acontecimientos desde el punto de vista interior y su libertad de pensamiento es la libertad del que tiene por axioma fundamental el que "la verdad habita en el interior del hombre" (34). Los personajes, con sus monólogos, dejan libre curso a su psiquis consciente y actúan según los imperativos de ésta. Sin embargo, a pesar de que respeta su libertad, el narrador no los abandona nunca, como si le perteneciera a él la tarea de enlazar los hilos sueltos de sus reflexiones. Hay momentos en que el narrador, "imagen fugitiva que no se deja aproximar y reviste constantemente máscaras contradictorias" (35), supone, deduce, conjetura. Mira con un ojo espiritual a sus personajes, y haciéndose conciencia narradora, quiebra abiertamente su silencio con una nítida intrusión de autor. "Es evidente que en este caso -como propugna Oscar Tacca-

el narrador cuenta asumiendo el punto de vista y la "conciencia" del personaje" (36), y al hacerlo su voz adquiere un tono confidencial e intimista, llegando a tutear cariñosamente al protagonista:

Lena se alarma. Su impaciencia crece. (...)  
Acaricia las flores. Vuelve a olerlas. (...)  
En fin, Lena Rivero, ya no hay motivo para salir de casa. Aquí está tu mesa, aquí están tus cuartillas: Siempre en blanco por tu pereza, por esa atención dispersa que se te va tras de cualquier cosa... ¿Qué tal si trabajaras hoy para distraerla, mejor, para sujetarla? (143).

Otras veces, se permite hasta penetrar en la psiquis "inconsciente" de los personajes, con una intervención que va más allá de su mente y los sumerge con su propio punto de vista, al preocuparse por la moralidad de su conducta y al poner diáfano al descubierto su lucha interior:

Veva Martínez le deja hacer. Siente deseo de iniciar su juego perverso. Calentar bien al hombre, "ponerle negro". Y así, dejarle plantado en medio de la pista. Es su venganza.  
- Una venganza injusta, Veva Martínez. El hombre juega limpio. Tú eres la sucia. El toma lo que paga. En el precio del whisky está comprendido. Acuerdo tácito. ¿O es que no sabes que cobras lo que cobras por aguantarles?

Si, claro que lo sabe.  
Veva Martínez se separa bruscamente de su pareja. Mira en torno suyo... ¿Quién le deslizo a su oído estas palabras? ...Nadie. Está claro (109).  
Juana Galán sube las escaleras ocultando la muñeca tras de su bolsillo. Si ha comprado una muñeca para su niña no importa a nadie. Pero como ella sabe que no la ha comprado...

Se disculpa:  
(- Bueno, no es para tanto. Ni los que roban millones se atreven a pronunciarla. Dicen de una manera elegante "un buen affaire". O de un modo más vulgar, un estraperlillo... y al fin y al cabo...yo...)

- Tú has robado, Juana. La niña te dejó confiada su muñeca. Y tú se la has quitado. Y además, con todas las agravantes: abuso de confianza, soledad, falta de riesgo... Bien, bien, por algo se empieza... ¿Verdad que resulta fácil?

Juana aprieta la muñeca contra su pecho, sujetando los latidos de su corazón. También le laten las sienas. Es el cansancio. La carrera. Cinco pisos que ha subido aceleradamente... Pero es también la voz que viene de alguna parte...

- Tú has robado, Juana...Has robado... (162-163). (Subrayados en el texto).

A somar la cabeza a la narración tan patentemente como lo hace, en ese caso, el narrador, confundiendo su voz con la Weltanschauung del autor implícito, dejándose, mejor di-

cho, desbordar por éste, es técnicamente una fórmula anticuada. Puede decirse -como afirma Andrés Amorós al hablar de la novela decimonónica- que son intervenciones desafinadas y que "todas estas...apariciones interrumpiendo su relato, (nos) resultan chocantes y hasta desagradables" (37). Son recursos que no descalifican la novela, en su conjunto, pero sí le restan valor por lo que atañe a renovación técnica.

A pesar de lo dicho, el monólogo interior desempeña, en El pez sigue flotando, un papel destacado y bien diferenciado, según los personajes que lo utilizan. Aunque se aplica, de vez en cuando, de una manera que no siempre parece surgir de la necesidad interna del personaje, representa muy bien la técnica de expresar el contenido psíquico y los procesos mentales de un protagonista "directamente de éste al lector, sin la presencia del autor, pero con una audiencia tácitamente asumida. El punto de vista que se presenta es siempre el del personaje, y el nivel de conciencia suele aparecer como cercano a la superficie" (38).

También el empleo del indirecto libre marca una pauta consciente y sería de adaptación de una técnica, cuyo fin es el de caracterizar las vivencias de los personajes con unas formas en las que "se desliza con toda naturalidad la intimidad pensante" (39). El compás impresionista de ese estilo acaba por entrelazarse "normalmente" con las expresiones directas y relativamente escuetas del monólogo interior, y el narrador demuestra particular habilidad en simultanearlos en el mundo afectivo de sus héroes.

Lo demuestra claramente la relación que acaba por crear se entre lectores y personajes, cuyos pensamientos vívidos tienen tal fuerza de captación que "dépersionnalisé, le lecteur, au lieu de regarder en inmutable spectateur une action qui se déroule devant lui, tâtonne dans une comédie d'ombres dont fait lui-même partie..." (40). Y sin que la monotonía de una única voz desarraigada de la realidad se imponga, sino manteniendo el contacto con muchas conciencias cuyas voces alcanzan al que lee, sin distorsiones absurdas, agarradas como son, esas conciencias, a su cotidianeidad limitada y no pocas veces frustrante.

3. Gracias a las voces de esas conciencias, el lector está en condiciones de recuperar el tiempo cronológico de los varios capítulos que, subsiguiéndose de manera aparentemente arbitraria, pulverizan la biografía de los personajes en una serie de momentos discontinuos. Los protagonistas, al destacar los problemas que les afectan, reconstruyen en el plano temporal el "desorden con sentido" en el que se insertan sus experiencias.

En cuanto al tiempo de la aventura, ésta puede situarse, históricamente, alrededor de los años 50. Marta Ribé afirma, en cierto momento, que tiene veintinueve años, y cuando habla con Tata (la que fue niñera de su madre, antes que suya), ésta le cuenta "cosas de su infancia, de la época en que el cuerno de la abundancia se volcaba sobre su casa" (41): lo que ocurría antes del conflicto civil, si se tiene

en cuenta la afirmación de la anciana según la cual "Después...cambiaron las cosas. Llegó la guerra y todo se lo llevó la trampa" (42).

El paso de las estaciones puede detectarse, además, a través de los episodios de Lena Rivero -la cual sale para celebrar las Navidades con sus amigos- y de la propia Marta Ribé, quien habla, antes, de los días que "acortan" (43) y del calor pegajoso que hace en su habitación, y, más tarde, se queja del calor del verano (44).

Es, sin embargo, en la historia de Víctor Senosiain donde se percibe claramente el transcurrir del tiempo, donde se definen con relativa exactitud los momentos cronológicos de la historia que se narra. Cuando aparece el personaje de Senosiain le vemos encarado con una paternidad que acepta con perplejidad:

(-...nuestro hijo... ¡Tonterías!... A cualquier cosa... Nuestro hijo... Otro Víctor Senosiain... ¡Hola, papá!... ¡Qué gracia!... Nuestro hijo... Las mujeres... Siempre se salen con la suya... No, si el caso es que a mí... lo mismo. Me da lo mismo. Pero fastidian. Se nos acabó la vida de solteros... Nuestro hijo...) (52).

El embarazo de su mujer continúa con las peripecias del caso, y entre una secuencia y otra, el lector viene en conocimiento de que han pasado varios meses:

- Ven aquí, fierecilla... /le dice, un día, Víctor a su mujer/. No te enfades... Supongo que será verdad lo de las pataditas, que Víctor III es un muchacho enérgico, que hace rabiar a mamá... ¿De acuerdo? (105).

Por fin, la decepción por la muerte prematura del niño destaca la temporalidad objetiva en que se ha desarrollado el acontecimiento:

- Se ha malogrado... /le advierte, entristecida, la señora Planell/ Se asfixió al nacer... de cualquier modo... Ocho meses... no suelen vivir (195).

A pesar de esta línea temporal, sobre la que transcurre la vida de los cónyuges Senosiain, el tiempo predominante de El pez sigue flotando es el presente. El narrador, haciendo que su acto de escritura se coloque en el mismo orden que el de la historia, al enfocar exteriormente los acontecimientos como si nos los ofreciera en "toma directa", está obligado, de cierta manera, a emplear este tiempo de Indicativo.

Es el presente el verdadero "tiempo humano, efectivamente vivido, relativo y problemático" -como sostiene Andrés Amorós- (45). Sobre todo cuando parece hacerse atemporal, porque su duración "plus ou moins considérable (...) s'estompe (...) derrière une durée psychologique, existentielle, non mesurable par l'horloge ou le calendrier..." (46). El

tiempo-no tiempo lo connotan momentos como aquéllos en los que Marta Ribé

... sigue trabajando. Una hora... Dos horas... Y escribe una hora más, dos horas más, tres horas más..." (27).

sin percibir exactamente que esas horas pasan, atenazada como está, por ellas, en un ambiente en que se deslizan sobrecargadas de minutos; momentos como cuando

Veva quiere dormir. Pero no puede. Corre al cuarto de baño a lavar sus mallas (42),

ella también acosada por un tiempo inconmensurable que le impide descansar cuando lo necesita. Y sí, para Juana Galán

un minuto... dos minutos... El tiempo no tiene valor para ella (154),

es siempre el tiempo presente el que da la pauta de la situación, el que manda, el que se impone en la conciencia de los personajes. Esa conciencia que -en opinión de Ernesto Sábato- "contiene el presente, pero es un presente lastrado de pasado y cargado de proyectos para el futuro, y todo se da en un bloque indivisible y confuso" (47).

Para explicar el pasado, en El pez sigue flotando, están las secuencias anacrónicas de tipo retrospectivo durante las que el discurso se interrumpe: se evocan, entonces, acontecimientos anteriores que se refieren a un pasado (que parece) remoto, feliz y añorado, como el de la infancia, o al triste pasado de la guerra o de una infeliz experiencia matrimonial y paterna:

¿Qué entonces recuerda Lena Rivero? Su infancia, su adolescencia, vividas en una pequeña ciudad del Norte. Cierra los ojos y el patio de la casa de Chamberí desaparece ante ella. Su ventana se abre ahora sobre un jardín. Ha nevado. A la luz de la luna, el jardín tiene el aspecto fantasmagórico de los bosques de los países del Norte... (78);

El recuerdo de su infancia despierta siempre en Marta Ribé su ternura hacia la criada. Tata era la única persona de la familia que la comprendía (95);

La escena le recuerda otra escena parecida, que le ocurrió a él hace doce... No, catorce años. Eso es; catorce años. Iba su chico a la escuela. Fue por la feria. Se le antojó una cartera de cocodrilo... ¡Buen cocodrilo le diera Dios al gitano! Pero el chico había cogido una perra por la cartera... (168-169).

Semejantes "analexis", interiores a la marcha del discurso narrativo, se vuelven iterativas, a veces (como en el caso de Bruno Jiménez), para destacar, a manera de leitmotiv, el punto que más le duele al protagonista. Son anacro

nias que suspenden el curso de lo narrado por un momento relativamente breve, sin propugnar ningún escamoteo con el tiempo a la manera de Proust. No hay, en ellas, "ese regreso irracional al pasado a base de sensaciones, reminiscencias e impresiones" que ha hecho famosa e insuperable la técnica del escritor francés (48).

La vuelta al pasado se realiza -como puede comprobarse con un tempo novelístico más bien rápido, que no supone ninguna búsqueda catártica del tiempo perdido. El empleo del presente histórico o del imperfecto, en las descripciones que conciernen al pasado, postula una conciencia que percibe los acontecimientos pretéritos tan claramente como si hubieran ocurrido poco antes del instante mismo en que la memoria empieza a recordarlos. La evocación contrapuntística del pasado sirve, en realidad, como explicación del presente. Ello puede verse palpablemente en el episodio del Doctor Brau.

El reencuentro cotidiano con ese pasado, por parte del Doctor, asienta sobre la técnica del contrapunto temporal todo su coloquio con Julia Garín (la soltera decidida a descubrir el secreto del Doctor, al verle cada mañana comprometido con poner un ramo de rosas frente al retrato de una mujer). La secuencia que los presenta, uno a la vera del otro, imbrica alternativamente el cuento del Doctor con los comentarios sarcástico-folletinescos de la mujerzuela. En un acelerado vaivén de planos temporales, el relato del Doctor se entrelaza -como un rápido flash-back- con las conjeturas ridículas de la soltera desilusionada. Al final, todos los fragmentos de una vida pasada se resumen en una breve serie de momentos en cuyas pausas Julia Garín se apresura a poner al descubierto el problema que le afecta en aquella actualidad: el de su soltería. Por eso, cada vez que el Doctor se le dirige llamándola por su nombre profesional -Madame Garín- ella rectifica tozudamente:

Señorita Garín. Estoy soltera (179-181-182).

Madame Garín encuentra su identidad solo en el presente. Es el "ahora y aquí" su verdadera realidad; y no solo la suya, sino la que distingue la de los otros personajes, quienes tienen la sensación de vivir una existencia desdichada, amarga, incomprendida.

La perspectiva de un futuro, en que las esperanzas se hagan asequibles, se vislumbra raramente en algunas existencias. Es un futuro que se cuele muy tímidamente en la vida de los seres que pueblan la casa de vecindad y les deja entrever la posibilidad lejana de un rescate material o moral: José Cilleiro sueña con llegar a ser el conserje de una casa señorial; Veva Martínez piensa en rescatarse de la vida insostenible que la ata al night-club donde trabaja, con un amor limpio; Senén Morales, después de la desilusión con Gina Plancell, sigue a Juana Galán, persiguiendo, quizá inconscientemente, la posibilidad de una nueva experiencia; y Marta Ribé, antes, vive esperando la muerte de Tata y, después, se lanza a la calle en busca de algo no muy bien definido.

Las esperanzas de los protagonistas se empapan, sin embargo, de sutil melancolía y llegan a ser irónicamente amargas por la oposición que existe con su situación presente. El futuro puede permitirles fantasear, pero el acontecimiento en que esperan depende de circunstancias ajenas. Casi siempre tienen que enfrentarse con el presente "desmesuradamente real" en que se mueven. Su futuro es el tiempo fantástico, imaginario, que muy poco va a cambiar sus vidas. Una piedra de toque es la historia de José Cilleiro: portero de la casa, José está seguro de que conseguirá un nuevo destino. El futuro categorico, con que refuerza su seguridad, subraya la inequívocable convicción de su éxito:

(- ...lo conseguiré /dice para sus adentros/. Vaya si lo conseguiré. Cuando el señor Bofill promete una cosa, la cumple. Y el señor Bofill me ha dicho "José...") (32).

El fracaso de sus proyectos no tarda en llegar y lo devuelve a la cruel realidad. Pero, durante el tiempo en que mece sus aspiraciones, para hacer que su hipótesis sea lo menos imaginaria posible, vive en un futuro todo suyo, concretándolo en los objetos que le rodean. Decide, pues, de antemano que en su nueva situación tirará su mechero de yesca, para sustituirlo con un encendedor. Al realizar, a ojos abiertos, su ensueño:

Sonríe con malicia y concluye:  
(- Bueno... cualquiera de los americanos me lo regalará...)  
(...)  
(-... y de los buenos. Extranjero. Lo extranjero es lo bueno (...). ¿Entonces?... Encendedor extranjero) (36).

Solo cuando nos enteramos de su fracasada admisión, se comprenden, en todo su alcance, los comentarios del narrador a aquellas fantasías suyas:

Pero entre tanto que un extranjero -posible inquilino de la casa nueva- le regala un encendedor, José Cilleiro frota su piedra, prende la yesca, enciende el cigarrillo. Un cigarrillo que se le ha humedecido entre los labios y le cuelga muerto sobre la barbilla (36-37).

En estas constataciones -como resulta claro- se reincorpara un presente con un valor que definiríamos omnitemporal. En él, las afirmaciones adquieren el significado de un fallo inapelable, legítimo en cualquier momento de la vida del personaje. Para éste -y otros agentes de la novela-, el "ahora y aquí" se transforma en sentencia gnómica, indefinidamente idéntica a sí misma.

En el contexto de los tiempos sincrónicamente adyacentes, el presente puede, pues, calificarse de "tiempo sin Tiempo" -como afirma Heinrich Weinrich (49)-. Un tiempo que encadena a los seres en un círculo de momentos siempre iguales; un tiempo

... cuya duración es infinita /y que/ debe repetir, de período en período, una disposición idéntica de las cosas. Esto es fatal, luego es fatal que todas las cosas vuelvan a ser (77).

Lena Rivero, quien está leyendo semejante teoría en un texto (en el texto), se resiste a aceptar la tesis de un tiempo obsesivo, fatídicamente repetido, aun cuando exista en él, una "ennoblecedora partícula de eternidad". No obstante, aunque las vidas de algunos protagonistas dejan la puerta entreabierta al futuro o presuponen un cambio, las existencias de Bruno Jiménez, de Madame Garín, o del Doctor Brau resultan representativas para marcar lo angustiosamente cíclico de un tiempo siempre igual, en el que el presente parece no tener ni pasado ni futuro, insertado como está, en la monotonía del espacio que sirve de telón de fondo a todas las escenas.

4. El lugar principal de dicha escena es -cómo ya dijimos- una casa de vecindad, situada en la calle de Medelín, en Madrid. Materialmente: una construcción de cuatro pisos, con portal y portería, más dos áticos, sin ascensor, con un patio de luces interior al que se asoman las ventanas de los protagonistas. Pisos de gente modesta (solo cuatro de los inquilinos poseen teléfono), alquilados o realquilados por personas que tienen bastante dificultad para "mantenerse a flote".

En el reducido espacio de los pisos se mueven y están retratados los agentes del texto. Algunos de ellos los vemos actuar fuera de la casa y, sin embargo, los sitios extra-territoriales por los que transitan, son siempre definidos y "psicológicamente limitados", sean ellos calles céntricas, tiendas, jardines públicos u otras viviendas.

Las indicaciones que se refieren al espacio metafórico -entendiendo por tal el creado por el autor implícito- son, por lo general, mínimas, con respecto al espacio propiamente literario, y son representaciones que resultan subjetivas aun cuando están filtradas por la objetividad del autor. La relación de los protagonistas con el espacio en que se insertan no es nunca indiferente. Los seres pensantes de la novela lo presentan, a veces, como espacio perceptivo, contienen -en palabras de Ernesto Cassirer (50)- "elementos de los diferentes géneros de experiencia sensible: óptica, táctil, acústica, kinestésica": entonces lo reconocen impregnado de ruidos y olores y, en este caso, las percepciones "materiales" del espacio tienen fuerza bastante para desarraigarnos de la monótona cotidianeidad que incumbe sobre ellos, alejándonos de una realidad casi siempre aplastante:

Por la ventana abierta, entra el vaho caliente que sube al patio, mezclado con los olores de las cocinas. Olores fuertes de verduras cociendo, de escabeche, de embutidos. Alguna vez -rara vez-, el olor del café predomina sobre los otros olores.

Marta Ribé los aspira profundamente y se queda quieta, con los ojos cerrados, la barbilla apoyada

sobre las manos (25);

Se levanta. Va hacia la ventana. La ventana está cerrada pero a través de ella entran en la habitación todos los ruidos del patio: los de la cocina, con su incesante batir de huevos, moler café, freír y machacar. Dominándolos todos, el ruido monótono de las zambombas y de los panderos, como un tam-tam salvaje... Las voces de los pequeños Planell se elevan un momento y vuelven a apagarse, ahogadas por el estruendo.

Con la cara pegada a los cristales, Lena Rivero permanece quieta, sugestionada (78).

Son instantes en que el espacio "está lleno de memorias y esperanzas; lo cual de alguna manera permite personificarlo, sentirlo como una realidad cuya consistencia varía según quien la observa o la vive" (57). En estos tipos de espacio, los personajes piensan, recuerdan, añoran con profundidad inusual; en estos espacios, los protagonistas parecen encontrar abrigo y protección, aunque -si nos acercamos y miramos más detenidamente- nos damos cuenta de que es el espacio de su conciencia el que tiene la verdadera capacidad de alejamiento y ensoñación.

Hay personajes que se sienten a sus anchas en el espacio donde se mueven y traban con él una armoniosa relación de la cual no pueden prescindir. A menudo no completamente conscientes, ellos mismos, de la armonía por la que están compenetrados (tanto es así que la representación del lugar en que actúan se enfoca desde el exterior, por parte del narrador), saben que la consonancia con el ambiente es solo momentánea y superficial. Es el caso de José Cilleiro, para quien

La portería -dos metros de largo por uno de ancho-, es (...), además de un buen puesto de observación, un lugar bastante cómodo y agradable. Sin levantarse de su butaca de mimbres, con su cojín de borra bien mullido, José Cilleiro ve quien entra en el portal y quien sale de él. También las piernas de las mujeres que suben por la escalera. Y suben todas, porque en la casa no hay ascensor. Sobre esto, que ya es un buen entretenimiento, José Cilleiro puede entregarse a sus pensamientos y al mismo tiempo darse un baño de pies, que bien lo necesitan a causa de sus callos (32).

Con eso y todo, ya sabemos que el portero no está contento y sueña con una plaza que no le haga sentir tan "esclavo" como su actual espacio.

Por su parte, Víctor Senosiain goza de la intimidad de su alcoba y

Cuando abre los ojos, la claridad del amanecer empieza a filtrarse por las rendijas de la ventana. Se apresura a cerrarlos para no verla, con un gesto infantil con el que trata de defenderse del madrugón: Si no se ve la luz no ha amanecido. Puede

volverse hacia la pared y dormir otro rato.

Se vuelve. Se arropa bien. Pero sabe que con ello no conseguirá engañar el reloj y a las ocho le obligará a levantarse y a empezar la danza (44).

No solo el hecho de levantarse para ir a trabajar le molesta a Víctor Senosiain, sino él destaca su insatisfacción por vivir en una residencia "sin ascensor", y planea su traslado a otro piso, antes de que nazca el niño que él y su mujer esperan.

En realidad, la relación más corriente de los vecinos con su ambiente es una relación conflictiva. Casi todos ellos contemplan con mal talante el espacio que los rodea y en el que están obligados a vivir. Dicho espacio representa, en la uniforme cotidianeidad de su existencia, la soledad en la que están confinados y en que se proyecta la grisura de su vida diaria, en una contradicción coincidente: la de la víctima que, para rescatarse, se haría verdugo de los que considera como sus perseguidores:

Por las mañanas /nos cuenta el narrador, refiriéndose a Marta Ribé/ se le llena la máquina de polvo, de hollín y hasta de pelos, que arroja al patio la criada joven de Tía Romana.

(-¡Cochina! -piensa Marta-. Asco de vivir en una habitación interior y tener que aguantar estas quarradas de las vecinas. Dígales usted algo. ¡Como fieras! Que si molestan a las señoritas que se vayan a un exterior, que si patatín, que si patatán... Y más polvo. Y más pelos... Anda que si yo viviera encima de ella iba a acordarse...) (53).

En cuanto a Senén Morales, el mercero, se nos dice:

Le molesta la mancha de la pared. Aquella mancha que antes se le antojaba como dos manos unidas.

(- ¡Asco de casa! ¿Por qué no blanquean la habitación? Uno no puede vivir en una pocilga).

Va y viene por la alcoba, como otras veces, tropezando con la cama, con la mesa... (226).

Este ir y venir por un espacio angosto es la delirante oscilación que se permiten los inquilinos de la casa. En las cárceles estrechas, que son sus pisos, se mueven acosados por sus angustias interiores, como fieras enjauladas, incapaces de alcanzar plenitud existencial y una perspectiva vital de dimensiones ampliamente humanas. El espacio es su confinamiento. Los poderes que lo rigen -los de aislamiento, de la incomunicabilidad social y moral, de la monotonía gestual- remiten obsesivamente a la alienante clausura que se les impone:

Tata permanece silenciosa, apoyada contra los almohadones, con las manos cruzadas sobre el vientre. Mira el ir y venir de Marta por la habitación, sin atreverse a decir nada para calmarla (29);

Senén Morales vuelve a pasear nervioso por la

habitación. Desde la puerta a la ventana. Desde la ventana a la puerta (114);

Julia Garín recoge los alfileres que las muchachas han dejado sembrados sobre la mesa. Julia Garín dobla los patrones y los guarda en su caja de cartón. Julia Garín enrolla la cinta métrica y la coloca sobre la máquina. Julia Garín busca el cepillo en el cuarto trasero y...

... cepillo en mano, va hacia la ventana (118).

La impotente e incontrastable inercia, que está por debajo de todos esos movimientos, no se despliega en vitalidad ni siquiera cuando la textura "física" del espacio varía. Veva Martínez trabaja en un cabaret y Bruno Jiménez en la calle; a Juana Galán la vemos sentada en el parque del Retiro, y a pesar de ello, los tres están encadenados en sus puestos, como si no se desplazaran en absoluto o captaran el espacio que los rodea como algo que no les atañe y los subyuga. Su actividad (o inactividad, en el caso de Juana) les cosifica, y ellos resultan un objeto más, un robot deshumanizado, en el ambiente que les sirve de fondo. ES un espacio que los forma en sentido negativo y con el cual quedan incomunicados.

Bruno Jiménez es la metáfora viviente de esta incomunicabilidad, y su robotización exterior está perfectamente alcanzada. Recorriendo las calles más céntricas de Madrid, para hacer propaganda al "sastre Gentil", el hombre es blanco de la ironía de niños y caballeros. En el espacio a que lo obligan sus recorridos, las dimensiones desaparecen y la sucesión de las calles se reduce a una alucinante decodificación de puntos "estratégicos", rebuscados con la coherencia de una pesadilla:

El sol cae de plano sobre su cabeza, pero el hombre no se inmota. Así, sin pestañear, sin contraer un músculo de la cara, gira hacia la derecha, hacia la izquierda, otra vez hacia la derecha... Da la vuelta entera (123);

El hombre de la calle gira sobre sus talones. Ahora hacia la izquierda. Ya está bien así, otra vez de frente. Diez pasos... ¡No! Ahora veinte pasos. Ha de cruzar la calzada.

Bien, ha ganado la acera (126);

Bruno Jiménez ha llegado al Banco de España. Reconpone su gesto. ... Y después, media vuelta a la derecha... Media a la izquierda... Ahora vuelta entera... (127).

Si es verdad que el espacio "es producto de una situación, y se tiñe de lo que ella significa" (52), siendo la situación la de la incomunicabilidad e insularidad, el espacio de El pez sigue flotando no puede ser más que el de la mutua incompreensión. Fuera y dentro de la casa de la calle de Medellín se vive codo a codo, sin conocerse, o conociendo se -como dijimos- muy superficialmente. Los inquilinos "instalados en un tiempo-espacio contiguo, pero impenetrable, escapan -según la acertada afirmación de Ricardo Gullón- al contacto y a cualquier tipo de comunicación" (53). Se confi-

nan, ellos mismos, en el estrecho espacio que les pertenece, negándose a los que podrían reclamarlos. Senén Morales, por ejemplo, aun sintiendo un movimiento de simpatía hacia Marta Ribé "... sin saludarla, se apresura a bajar la persiana" porque "le molesta la intromisión de los vecinos en sus asuntos" (54). No se participa en la vida ajena; más bien se fisisgonea o se interviene para corroborar el carácter sombrío de todas las relaciones humanas. El frío que nota Lena Rivero en su habitación, a pesar de la calefacción, no se debe solo al "viento helado del Guadarrama": es un frío emocional que se asocia y conecta con la melancolía indefinible que aferra su alma y la empuja a buscar abrigo en la casa de sus amigos, en otra parte de la ciudad:

Entonces será mejor calentarse en la chimenea de los Ortega, comer su pan y beber su vino. Y... (...)

Bebiendo junto a la chimenea, están los hombres. Todos, sin duda como ella, porque se encontraban solos... (80).

Debido a la atmósfera de insularidad que reina en la casa de vecindad, es casi natural que los objetos adquieran una animación especial, interponiéndose decisivamente en las vidas de los protagonistas. No se sobreponen a ellos, pero viven una especie de simbiosis con el personaje, el cual les confiere a menudo una analogía antropomórfica conforme con su estado de ánimo:

Bruno Jiménez toma la guitarra. Pasa los dedos sobre las cuerdas, sin rozarlas apenas. De pronto rasguea fuerte y canta a media voz (...)

Bruno Jiménez arroja la guitarra sobre la cama. Las manos se le crispan... Para descargar la tensión que sufre, necesita romper algo, destrozarse algo...

Por ejemplo, la almohada.

Y la almohada entre sus manos se convierte en un cuerpo roto, que cae blando, dócil, sobre la cama.

(- ¡Así! Así debí apretarla. Sin compasión... ¿La tuvo ella de mí?... /está pensando en su mujer que le ha abandonado/ Pero luego uno piensa... No merecía la pena) (61-62).

Los objetos viven, pues, en íntima conexión con los seres que los miran, los tocan o los manejan, y se adaptan a sus condiciones; su pasividad se anima para alcanzar lo que podría llamarse una "humanidad objetalista", que se origina en el fracaso, en el dolor, en la desilusión de las distintas personas.

Incapaces de relaciones humanas intensas, los personajes -casimismados y solitarios, no siempre por su propia voluntad- dirigen su atención a los objetos, volcando sobre ellos sus frustraciones o sus esperanzas. Las cosas se transforman, de cuando en cuando, en un silencioso interlocutor, complaciente o antagónico, según quien las observa y "significan, en un contexto espacial al que impregnan y del que son impregnadas/" (55). Lena Rivero transforma, así, el pez

de plástico de su acuario en el símbolo de la conciencia (o del destino); Marta Ribé golpea su máquina de escribir como si viera en ella el chivo expiatorio de su insatisfacción; Veva Martínez busca a Dios en el fondo de su vaso; Julia Garín charla delante de la silla vacía como si en ella estuviera sentado el hombre más condescendiente, y José Cilleiro, después de liar un cigarrillo, considera el mechero como "su inseparable amigo", que "va siempre en su bolsillo como algo vivo, algo así como una viscera" (56), y llega a hablar con él como con una persona de carne y hueso, en una divagación "a solas":

(- Sí, chico. No te ofendas. Una porquería. Tam bién yo soy una mierda, claro. Pero, luego, en la casa nueva, con el uniforme... ¡Ea, se acabó el mechero! Un encendedor ) (36).

Entre la voz monologante y el mechero, que no puede hacer oír su voz, es claramente perceptible una dualidad espacial que hace patente el abismo de indiferencia entre el Yo dialogante y el tú ficticio que no puede contestarle. En el hueco de silencio que se crea entre el hombre y el objeto, el bache espacial es insalvable y se relaciona, sin lugar a dudas, con la formación de una ideología narrativa: la de la insularidad humana que resulta ser base del tipo de ambiente que la casa de vecindad representa. Para dejar la última palabra a una protagonista, en la vivienda y en su espacio de la calle de Medellín, "non seulement impliquè, mais délibérément suscité comme une présence" (56):

(...Los "entes" se mezclan a ciertas horas, en una intimidad impuesta por las circunstancias, pero después, cuando se cierran las ventanas y se aquieta el patio, "cada mochuelo a su olivo", que diría Senén Morales. ...) (10).

5. Los "entes", de los que habla Lena Rivero, se insertan en el tiempo y el espacio de la casa de vecindad, no ya como subsidiarios de la acción, sino como agentes dotados de un particular paradigma de rasgos caracterológicos. Todos los personajes, aun poseyendo unos datos personales ficticios, adquieren una sólida personalidad literaria. Cada uno de ellos -como afirma Cesare Segre- "costituisce un fascio di attitudini e di tratti caratteriali che, sia egli un individuo atipico oppure un tipo tradizionale o una maschera -a seconda delle poetiche e dei generi letterari-, costituisce ipso facto la spiegazione dei suoi movimenti e contiene la possibilità di sviluppi ulteriori. Il personaggio (...) attua l'unificazione delle funzioni, che hanno senso perché attuate da lui, diramantisi da lui" (57).

Los protagonistas "clave" de *El pez sigue flotando* -con rasgos específicos muy o suficientemente caracterizados con respecto a la trama- son trece. Cinco son personajes masculinos: Senén Morales, el mercero; José Cilleiro, el conserje; Víctor Senosiain, el marido feliz; Bruno Jiménez, Factótum, según las oportunidades de trabajo que se le presentan; y el Doctor Brau, el sicoanalista. Las protagonistas femeninas

son nueve: Lena Rivero, la escritora; Marta Ribé, la mecanógrafa; Veva Martínez, artista de cabaret; Tía Romana, la bon dadosa anciana; Madame Garín, la maestra de corte; Tata, niñera de Marta; Juana Galán, viuda joven y madre de una niña; Gina Planell, la joven esposa de la familia más acomodada de la casa; y, aunque no se le dedique ningún capítulo especial, Miren Senosiain, mujer de Víctor. Como fugaces com par sas, aparecen y desaparecen por la escena del texto, un pequeño séquito de figurillas que, aunque apenas esbozadas en su poquedad humana y literaria, alcanzan estatuto y dignidad de personajes, por lo que dicen y hacen (58). Es el caso de la señora Felina, de Sandalia y Benita, de Ade Ortega y, sobre todo, de la "vieja Planell", suegra de Gina.

La forma de ser de todos esos personajes se actualiza tanto a través del juicio expresado, en forma de monólogo interior, por los protagonistas sobre sus vecinos, como a través del juicio del narrador quien enfoca, generalmente con motivos de estilo indirecto libre, a los protagonistas desde un punto de vista que simula su voz.

Gracias a los juicios personales que los agentes emiten sobre los seres que los rodean, la psicología exterior de éstos queda grabada en el discurso narrativo. La particular estimación que las diferentes personas suscitan en los distintos protagonistas connota así un cuadro psicológico basado en datos extrínsecos, pero legítimos a los ojos de los que dictaminan. La manifestación de sus dimensiones psicológicas se descubre poco a poco, a medida que la narración se desenvuelve, creando un juego de perspectivas fundamentado, por lo general, en elementos subjetivos que fluyen -lo repetimos- de entidades distintas de la del narrador. Raramente, en efecto, éste asume directamente la responsabilidad de un juicio valorativo, prefiriendo modos de discurso que lo distancian de sus actores, sin pasar por alto en absoluto, su vinculación ideológica y afectiva con ellos.

Bajo la inquisitiva mirada de los moradores de la casa, Senén Morales aparece, pues, como un hombre raro y original (según Lena Rivero y Gina Planell), infantil y un poco "judío" (en opinión de su amigo Juan Bonet), ordenado (a los ojos de Marta Ribé), vulgar y tonto (para Madame Garín), fundamentalmente tímido y honesto (según el narrador). Bruno Jiménez es: un pobre titiritero (y en la modificación semántica que el epíteto supone cabe toda la piedad "despreciativa" de Veva Martínez), un buen muchacho (para Madame Garín), un buen hombre y un buen amigo (para Marta). Por su parte, el Doctor Brau es: tan raro como Senén Morales (según Lena Rivero), excéntrico y desahogado (si se tiene en cuenta el juicio del portero), un poco loco, pero un buen partido (según las teorías de Madame Garín, para la cual "Todos los psiquiatras acaban locos") (59).

En cuanto a las mujeres, a Lena Rivero se la considera algo rara: José Cilleiro la vio "bajar montada en el pasamano como cualquier bruja" (60); Senén Morales teme su curiosidad demasiado inquisitiva, y el Doctor Brau desconfía de ella, porque sabe que transforma a los inquilinos en "objetos" de sus novelas, Marta Ribé despierta la piedad de todos

y todos la consideran una buena chica: Senén Morales la compadece, pero cuando duda que ella se meta en sus cosas, la considera molesta; mientras Bruno Jiménez siente por ella una ternura indefinible. A Veva Martínez se la define como una gran "cochina" por su actividad de bailarina. De Madame Garín todos conocen la mala lengua (como apunta Sandalia) y Senén Morales la define "el corveidile de la vecindad" (61). José Cilleiro alaba, por su aspecto honrado a Juana Galán; mientras Senén Morales juzga a Gina Planell según los sentimientos que provoca en él y que son de bienestar, de desconfianza, y hasta de rabia.

A propósito de Gina, los juicios que se entretajan sobre su persona son generalmente de envidia, por la suerte que ha tenido "casándose con un hombre rico". Veva Martínez, Madame Garín, y Marta Ribé están convencidas de que la Planell es feliz y afortunada. Estas mujeres no saben, en cambio, lo infeliz que es su vecina, víctima de una suegra egoísta, pesada, que le escatima la peseta a ella y a su marido y se mete hasta en sus relaciones íntimas.

Y el drama de Gina no es de los peores. En realidad, cada personaje de la novela tiene su drama personal —grande o pequeño— y actúa acomodándose a él. Detrás de las paredes de la casa de vecindad, cada cual lucha contra un Destino que lo aprieta. El sesentón de Senén Morales tiene que enfrentarse con su chifladura por Gina y el fracaso de su ilusión. Marta Ribé se "saca los ojos" para mantenerse a sí misma y a Tata, angustiada por su íntimo deseo de encontrar la libertad con la muerte de la ancina y el cariño que la une a ella. Veva está harta del cabaret y de los hombres que la manosean "con razón", porque beben y pagan. José Cilleiro ansía dejar la portería "vieja" por una nueva y le juegan la trastada de dársela a otro. Los Senosiain aceptan la idea de tener un hijo y deben conformarse con la desilusión de un aborto. Bruno Jiménez no sabe cómo salir de una situación económica asfixiante, está separado de su mujer (a quien mal dice por haberle llevado al hijo) y acepta los trabajos más inusuales, haciendo de hombre-propaganda por las calles o de titiritero. Tía Romana sueña con un pasado lejano e imposible, y se consuela tomando unas copitas de anís con Sandalia y jugando a los naipes con Madame Garín y la Planell. Juana Galán está desesperada, porque la escasa pensión de su marido no es suficiente para alimentar adecuadamente a su niña y ella no encuentra trabajo. El Doctor Brau tiene una vida descansada económicamente, pero muchos remordimientos por no haber sabido comprender el amor que le brindó un día una mujer de su pueblo. A Madame Garín le duele su soledad y paga con duras lágrimas su soledad. En cuanto a Gina Planell, para manejar algún dinerillo, hace labores para Senén Morales, a escondidas de sus deudos.

De las pequeñas miserias que aquejan a cada uno de los inquilinos, los otros vecinos no saben nada, ni desean enterarse de los problemas ajenos. Viven incomunicados —como ya subrayamos— "separados, en celdillas clausuradas, solos" (62), y las situaciones en que se desarrolla su existencia son el vacío, la repetición, la desesperación. Si intervienen para ayudar a alguien, resaltan su egoísmo, su despotis-

mo, y anulan sus raros momentos de generosidad con actitudes mezquinas: la señora Falina acude para echar una mano a Marta con Tata, pero piensa para sus adentros:

(- Se morirá. Si se muere, la chica dejará en seguida la habitación. Subiré la renta) (130);

la vieja Planell parece conmovida por lo que acaba de ocurrir a los Senosiain, pero no sabe hablar a Víctor con dulzura y aprovecha la ocasión para regañarle:

-... y ahora cuidado, ¡señor Senosiain! ...Pocos juegos y pocas tonterías... Todo ha ido bien, pero su mujer tiene abierta la fosa durante cuarenta días (195-196).

Todos los vecinos de la casa, aun cuando aparentan interesarse por su prójimo, lo hacen "por cumplir", sin verdadero interés, extrañados respecto de los otros y de sí mismos también. Las formas de aproximación que los unen son muy débiles. Cuando las hay, son relaciones binarias de antagonismo las que descuellan: Senén Morales se enamora de Gina, y al final ésta le resulta más enemiga que amiga; Marta tiene con Tata una relación conflictual de amor-odio que es patológica; los Senosiain afirman que se quieren, pero cuando se trata del embarazo de Miren, Víctor lo "aguanta" más que aceptarlo serenamente; Madame Garín va a ver al Doctor Brau y queda desilusionada en sus expectativas de enamorarle; y Lena Rivero accede a la cita con el escultor a regañadientes, algo enojada por la actitud de seguridad que el hombre ostenta con ella.

Cuando ocurre que se reúnen más de dos personas al mismo tiempo, la enajenación interpersonal es casi una regla. Lo vemos claramente en casa de Tía Romana y de los Ortega. En la primera, se juntan, para jugar a los naipes con Sandalia y la anciana, Madame Garín y la vieja Planell:

Las cuatro mujeres se han sentado en torno a la mesa. En las manos de las cuatro están las cartas, pero la imaginación de cada una anda en estos momentos un tanto alejada del tapete verde (68);

en casa de los Ortega, un huésped pregunta, la noche de Navidad, "qué le pasa a Lena", y Ade Ortega contesta:

Como pasarle..., nada. Quiero decir nada nuevo. Pero ya sabes como es... A veces, ahora mismo, creemos que la tenemos entre nosotros y ¿quién sabe dónde está Lena (88)?

A pesar del ensimismamiento que los caracteriza, los personajes de El pez sigue flotando se comprenden sólo a través del conjunto de relaciones que los une momentáneamente o los separa unos de otros. En su modo de ser, arraigadamente "celular", se descubren afinidades que permiten dibujar la iconografía de sus caracteres según esquemas arquetípicos. Si sus experiencias, sus situaciones, los acontecimientos que les atañen se articulan entre sí de tal manera que dan

la sensación de que hay una gradual transformación psicológica co-caracterial en ellos, la evolución axiológica de su Weltanschauung es a menudo sólo aparente. En realidad, el valor funcional de sus maneras de actuar se saca de un conjunto de rasgos bastante reducido: son tipos monolíticos, "flat-characters" -según la conocida terminología de E.M. Forster- "ché attraversano le circostanze e sono frutto di una singola circostanza che li definisce" (63). Los protagonistas masculinos, sobre todo. Son ellos los que aparecen como víctimas, conscientes e inconscientes, de las mujeres; son todos ellos los que se demuestran, por naturaleza, soñadores, sobresaliendo su poca conciencia de lo que es la realidad y de cómo hay que usarla. Senén Morales -como ya sabemos- se enamora de Gina Planell, sin saber tampoco quien es. Tiene sesenta años y hasta su encuentro con la mujer no sabía lo que significaba enamorarse. Alrededor de Gina crea toda una red de fantasías absurdas e infantiles, pero, aunque defraudado en sus expectativas, al enterarse de que Juana Galán es viuda, "se interesa de pronto por la mujer", y la sigue "casualmente, sólo casualmente" (subraya el narrador) (64). Al lector, en este caso, le queda la responsabilidad de inferir la conclusión que más le agrada, pero si ha de tener en cuenta las "cualidades" del señor Morales, puede colegir, sin demasiado miedo a equivocarse, que se tratará de otro chasco. A José Cilleiro se le cae la baba tras las mujeres jóvenes y guapas de la casa, y formula, mirándoles las piernas, unos pensamientos muy "adecuados". Su verdadera manía, sin embargo, no son las chicas, sino la "nueva portería" que le ha prometido el administrador. Sus esperanzas chocan con la realidad, siéndole negada la plaza en favor de un "lameculos". Pero José no deja de construir sus castillos en el aire, y vuelve a echar cálculos y a trazar planes, como la lechera del cuento:

(... porque tener casa hoy día es una bicoca, Damián lo dice. "Eres el rey, José". Casa, luz y carbón... Y calefacción... Y gas... "Eres el rey, José"... El domingo a la tarde iré a darme una vuelta por aquello... Las obras adelantan, según parece... Cálculo ya que para Navidad...) (241).

Víctor Senosiain no acepta, de buenas a primeras, el embarazo de su mujer, pero como la gravedad avanza, trae al hijo, que todavía no ha nacido, regalos exagerados e inadecuados. A menudo repite la frase "Cualquiera entiende las mujeres", destacando su básica incomprensión por ellas, pero cuando llegá a su casa por el aborto de Miren:

Vuelve a la cama y abraza a Miren. Lloro... Y es Miren, la compañera, la que saca fuerza de su flaqueza, para consolarle:

- Víctor... Víctor... no seas chiquillo. Ya verás, el año que viene... (197).

Bruno Jiménez tiene ojeriza a todas las mujeres: a Benuita (porque le excita sin conceder nada), a su mujer (porque le ha abandonado y le ha quitado su hijo), hasta a Marta (porque siendo una "buena chica" quiere casarse honradamente). Bruno está dispuesto a ganarse la vida como sea, se so-

mete a cualquier trabajo, pero continúa poniéndose su careta de titiritero aun cuando podría pasarlo por alto: Frente a una pareja de extranjeros, que se ha parado mientras vende monos a los chiquillos, no duda en hacerse el payaso con tal de venderles un toro-juguete. Por su parte, el Doctor Brau resulta realmente ridículo con la historia de sus lejanos amores. Arrepentido por no haber comprendido a la mujer que le quiso, le brinda, ahora, cotidianamente, su obsequio con un ramo de rosas ante su retrato. Cuando la solterona de Madame Garín quiere descifrar, detrás del episodio, algo folle tinesco, él aprovecha la ocasión para mofarse de su soltería y la fría ironía del Doctor resulta incomprensible e insolente cuando voluntariamente recalca la significación cáustica del deíctico "señora", para echarle en cara que ella no está casada.

El patrón por el que están cortados los personajes femeninos resulta, contrastivamente -nos parece-, más variado y polifacético. Las mujeres de la novela son más bien individuos que tipos, "round characters", dotados de una complejidad psicológica capaz de sorprender siempre positivamente. Aunque el interés que despiertan no radica tan sólo en esa complejidad, puede decirse que es ella la que confiere un empuje dinámico a la acción. Casi todas las mujeres de El pez sigue flotando recorren un camino que lleva a la búsqueda de sí mismas y de su identidad, en contraste directo con el mundo que las rodea. Lena Rivero es el prototipo de ellas. De profesión escritora, se dedica a su trabajo con discontinuidad, dejándose frecuentemente interrumpir por mil pequeñas circunstancias cotidianas. De carácter incoherente, posee un componente infantil que la une instintivamente a la naturaleza y no le quita el deje pillo propio de la infancia. Sus vecinos la consideran "rara", y ella a su vez los juzga extravagantes, dignos de ser "material" para sus novelas. Fundamentalmente huraña, para conservar su libertad, adquiere hacia el varón una postura despectiva (como con Marcos Laya) o desconfiada. No le gusta la soledad, pero tampoco se encuentra a sus anchas en fiestas y entre amigos. Es una mujer que ha escogido vivir sola, con su trabajo, y que acepta el amor de un hombre, antes, con la susceptibilidad de la que no desea ser dominada por el varón, y después, dándose a él con una entrega totalmente femenina. Su relación heterosexual impone a la axiología social del noviazgo una evolución indudable (considerados los tiempos) y el narrador lo destaca cuando dice:

Es cierto que el hombre la necesita. Pero Lena Rivero no piensa en ello cuando va a visitarle, sino que es ella quien le necesita (250).

El hecho de que sea el narrador el que interpreta el punto de vista de Lena con una focalización interna, y que no sea ella misma la que pone el problema, como pensamiento interior, parece una forma de pantalla en la que el protagonista se resiste a proyectar una verdad que la sobrepasa. Lena, a través de esa pundonorosa mediatización formal, busca a alguien que la ayude a adquirir conciencia de sí misma y de su independencia. Lo logra, al poner como centro de su interés vital y espiritual su propio yo, como sigue explican

do el que cuenta:

... la vida le fue achatando sus ideales... Le dejó solo el "yo" como único objetivo. Un "yo" que empieza a burlarse de todo con suave ironía... (251).

El yo de Lena Rivero no es una limitada exaltación de sí misma, sino la justa valoración de una identidad en la cual "la compasión hacia el individuo, hacia su pequeña tragedia..." (65) cabe con tierna afectividad. El enfoque burlesco con el que se esfuerza por mirar la realidad traduce quizá sus incertidumbres de fondo, las mismas que marcan la evolución de su conciencia en la cotidianidad que comparte con sus vecinos. En esta cotidianidad la problemática femenina se hace, a veces, acuciante.

Debido a las críticas situaciones en que cada una de las protagonistas vive, se comprenden (y justifican) las actitudes de enojo, trasgresión e insinceridad con que reaccionan en el pequeño mundo que las cobija. Así, se disculpa a Marta Ribé y a Veva Martínez cuando sueñan con el matrimonio para rescatarse de la necesidad material que las aqueja y las ata, una, a la máquina de escribir, la otra, al cabaret; se siente lástima por Madame Garín cuando vierte lágrimas amargas sobre su soltería, aunque es una mujer charlatana y murmuradora; se entiende la preocupación de Tata por querer que Marta la encierre en un asilo para no ser una carga sobre ella. Se compadece también a Juana Galán, cuando roba un juguete a una niña rica para regalárselo a la suya, y se simpatiza con Tía Romana, cuando se consuela de su soledad con unas copitas.

La situación de las "casadas" es igualmente penosa: la de Gina, porque -como sabemos- gana algún dinerillo para su traerse a la tacañería de su suegra y lo hace con la triquiñuela de las labores vendidas a Senén Morales; la de Miren, en cuanto su condición de "feliz esposa" revela ampliamente el malentendido en que se sustenta su matrimonio. Bien mirado, su unión resulta más una estratégica "guerra de los sexos" que un enlace responsable de afinidades electivas. El sentimiento que une a Miren con Víctor alcanza momentos de profunda ternura, pero si el hombre admite que su mujer "le ha desarmado con su astucia" (cuando le obliga a aceptar su embarazo) (66) y declara que "las mujeres... siempre se alzan con la suya" (67), significa que la comunicación establecida a nivel de pareja es más "epidérmica" y superficial de lo que aparenta ser. Los dos se entienden, por supuesto, pero sin comunicación verdadera, porque "el entendimiento solo exige la comprensión de lo comunicado, mas no que lo comunicado sea todo lo comunicable" (68). El autor implícito no aclara hasta qué punto los sentimientos más íntimos de la pareja se definen en una reciprocidad de conciencias, por que tal vez no cree en una completa reciprocidad. A pesar de ello, los "materiales" humanos que se mueven en su texto le interesan, y mucho. Y lo deja claramente entendido cuando el narrador interpreta el último pensamiento de Lena Rivero sobre sus vecinos:

Todos, como ella, cargados con sus pequeños afanes. Con sus ansias más o menos confesables. Con su carga de sueños o de proyectos... Cada uno, un mundo. Ni mejor ni peor que el suyo... Son ellos, precisamente, sus vecinos de patio, como un símbolo del pequeño vivir en el que ahora se ha refugiado (252).

La intervención, en forma impersonal, del narrador, mientras el libro se cierra, es significativa en el sentido de que esclarece "il problema della narrazione in terza persona, nella misura in cui si avvicina al racconto storico che esclude ogni intervento dell' "allocutore" nella narrazione" (69). Los personajes de El pez sigue flotando son historia, mejor dicho, intrahistoria: "Son hombres y mujeres que nacen, crecen, aman y un día se mueren sin dejar ni voces ni gritos, si estas páginas no hubieran existido" -como diría Manuel Alvar- (70). Y, a pesar de sus vidas menudas (71), todos ellos demuestran muy atinadamente, con sus vidas sencillas, trazadas en las páginas de un libro, como "il personaggio non sia riducibile a un ruolo pragmatico, appiattito su una dimensione attivistica senza sfondo ontologico, e nemmeno a un grumo statico di attributi, ma sia un ente complesso in movimento che si trasforma... o comunque che manifesta dinamicamente le sue varie e poliedriche dimensioni" (72).

6. Todas las pequeñas historias de esos protagonistas presentan verdades que no pueden dejar indiferente al lector. Sus peripecias cotidianas de seres que viven su condición de hombre o de mujer con la dignidad -diríamos casi el heroísmo- del que sigue adelante aun sabiéndose víctima de antemano, dan la visión de un microcosmos en el que los acontecimientos más insignificantes cobran valor absoluto porque son -insistimos en ello- historia actual.

No hay intenciones de denuncia escandalizada ni de crítica social declarada en el texto que los presenta. Novela de "protagonista colectivo" -como seguramente la definiría Santos Villanueva (73)-, lo colectivo, en ella, sirve solamente de contraste para mejor percibir la soledad del hombre, esa punzante soledad que caracteriza unos modestos habitantes de una cualquier casa de vecindad madrileña, "donde vive(n) bajo un mismo techo diversas historias de unos seres que, en el fondo, nada tienen que ver unos con otros" (74).

Insertados en un proceso que, en la monotonía de su re-hacerse cotidiano, rememora el mito de Sisifo, todos ellos no son nada sin el ambiente que los rodea ni el tiempo que los estigmatiza. Ambiente y tiempo sirven de aglutinantes en la articulación episódica que los reúne y la novela que les va dedicada, "abierta" y "barroca", mantiene, en cierto sentido, una textura "clásica". En efecto, como "la mayor parte de la novelística clásica responde al esquema de la sucesión y yuxtaposición de episodios relativamente aislables" (75) que se unifican en función de aquella circularidad por la que -en el personaje de Lena Rivero- el final

produce el encuentro con su punto de arranque.

A esto puede añadirse la agilidad del estilo con que se presentan las vivencias de los varios seres, la espontaneidad y la gracia con la que los personajes se expresan. El modo de contar es fresco y genuinamente expresivo, salpicado de sabrosas frases hechas, muy aptas para reflejar el entramado social de las situaciones. Dolores Medio, por lo visto, "prefiere documentar la vida cotidiana de la clase media baja, para ella un micromundo de la sociedad española" (76), y lo hace con mucha discreción. Si no faltan —como vimos— soluciones técnicas que podrían definirse como "regresivas" (al poner el narrador su voz más allá de la omnisciencia y al llamar, así, a la memoria un mundo lejano sin demasiada coherencia estructural dentro de la obra) y que reflejan las formas de un realismo chato y superado, puede afirmarse que, junto con una decantada asimilación de técnicas nuevas, El pez sigue flotando supone un remozamiento y una evolución dentro de los cánones literarios de la escritora y, sin llegar a procedimientos extremados, se sitúa dignamente entre las logradas tentativas de modernización de la novela española, al menos en el campo de la producción femenina de los años 50.

## EL PEZ SIGUE FLOTANDO

### NOTAS

1. La escritora empezó su carrera literaria con Nina, un cuento que le valió, en 1945, el Premio Concha Espina (recogido por la Editorial Aguilar, en el volumen 176 de la Colección Crisol, dedicado a cuentistas españoles contemporáneos). Tres años más tarde, vio la luz El milagro de la noche de Reyes, serie de relatos infantiles (Burgos, Ed. Hijos de Santiago Rodríguez, 1948).

La obra que destacó a un primer plano a Dolores Medio fue la novela Nosotros, los Rivero, Premio Nadal de 1952 (Barcelona, Destino, 1953). A la novela, que alcanzó una popularidad no conocida hasta entonces por ningún novelista, siguieron, en 1954, dos novelas cortas: Compás de Espera, publicada junto con otros cuentos (Barcelona, Ed. Plaza), y Mañana (Madrid, Ed. Cid).

Su segunda novela, Funcionario público (Barcelona, Ed. Destino, 1956), acabó por confirmar el talento narrativo de la novelista ovetense. Esa novela ha sido traducida al ruso, al rumano, al chino, lituano, ucraniano y se ha hecho una edición en Estados Unidos, para el estudio del castellano en las Universidades de Oxford y Nueva York.

La novela El pez sigue flotando es de 1959 (Barcelona, Ed. Destino) y Diario de una Maestra de 1961 (Barcelona, Ed. Destino). En 1963 se publicó Bibiana (Madrid, Ed. Bullón y Barcelona, Ed. Destino, 1967), primera novela de la trilogía inacabada "Los que vamos a pie", a la que pertenece también La otra circunstancia (Barcelona, Ed. Destino, 1972).

El señor García, novela corta, es de 1966 (Madrid, Ed. Alfaguara) y Andrés, colección de cuentos ganadora del Premio Sésamo, de 1967 (Oviedo, Ed. Richard-Grandío).

En 1974, Dolores Medio publicó la novela Farasa de Verano (Madrid, Ed. Espasa-Calpe) y las narraciones de El Bachancho (Madrid, Ed. EMESA). De 1981 es El fabuloso imperio de Juan sin Tierra (Barcelona, Ed. Plaza y Janés).

Mañana y El señor García han sido reeditadas, junto con la novela corta El Urogallo, que da el nombre al texto (Gijón, Ed. NOEGA, 1982); mientras una serie de narraciones "asturianas" han sido recogidas por la autora en un volumen dedicado a su "tierrina", con el título de La última Xana (Gijón, Fundación Dolores Medio, 1986).

Muchas de las novelas de la escritora (entre otras, Nosotros, los Rivero, Funcionario público, El señor García, Milagro de Santa Olaya, Fatic de Luces etc.) las han llevado a la pequeña pantalla. En su haber de autora, Dolores Medio cuenta también con cantidad de ensayos, conferencias, guiones, biografías -como las de Isabel II de España (Madrid, Ed. Rivadeneyra, 1966) y de Selma Lagerlöf (Madrid, Ed. EPESA, 1971) y una Guía de Asturias que forma parte de la Colección Grandes Guías de España (Barcelona, Ed. Destino, 1970).

Actualmente, está trabajando en sus Memorias: uno de los tomos ha sido publicado con el título Atrapados en la ratonera (Madrid, Ed. Alce, 1980). También se dedica a su Fundación (Fundación Dolores Medio), que concede el Premio de Novela Asturias.

Según información de la propia escritora, de próxima publicación son los siguientes títulos: Oviedo en mis recuerdos, Nina y otras narraciones, Lena Rivero y otras narraciones, Trilogía de novelas sobre el campo asturiano, Testamento literario de una novelista, un tomo de poesía y En el viejo deaván (memorias).

2. J.L. ALBORC, Hora actual de la novela española, Madrid, Ed. Taurus, 1962, T. II, p. 342.
3. Loc. cit.
4. J. DOMINGO, La novela española del siglo veinte, Barcelona, Ed. Labor, 1973, t. II, p. 61.
5. G. SOBEJANO, Novela española de nuestro tiempo, Madrid, Ed. Prensa española, 1975, p. 275.
6. U. ECO, Lector in fabula, Milano, Ed. Bompiani, 1979, pp. 5-11.
7. M. BAQUERO GOYANES, Estructuras de la novela actual, Barcelona, Ed. Planeta, 1970, p. 85.
8. En Nosotros, los Rivero y en Funcionario público los capítulos se subseguían con números romanos y las novelas se dividían en dos partes principales.
9. Lena Rivero encabeza cuatro capítulos; Senén Morales, cinco; Marta Ribé, seis; José Cilleiro, cuatro; Veva Martínez, Víctor Senosiain y Bruno Jiménez, tres; Madame Garín, dos; Tía Romana, Tata, Juan Galán, el Doctor Brau y Gina Planell, uno tan solo.
10. La técnica no es nueva. Había sido explotada ya ampliamente por Luis Romero, en La noria. Con esta novela, El pez sigue flotando tiene más de una característica en común: no sólo vuelve a proponer el mismo tipo de monólogo interior, a manera de soliloquio puesto entre paréntesis -como veremos más adelante-; también algunos de sus personajes hacen pensar directamente en otros de La noria. Así, por ejemplo, Veva Martínez tiene algún parecido con la Dorita de Madrugada galante; José Cilleiro recuerda al chófer de Peregrino en su ciudad, y Gina Planell tiene el mismo apellido de uno de los protagonistas de Cansancio. No queremos profundizar más nuestra comparación. Lo cierto es que, teniendo en cuenta otras secuencias de los dos textos, parece casi que Dolores Medio haya querido empezar allí donde Luis Romero ha suspendido su análisis, reduciendo el macrocosmos ciudadano del escritor catalán al microcosmos particular de una casa de vecindad.
11. R. BUCKLEY, Problemas formales en la novela española contemporánea, Barcelona, Ed. Península, 1973, p. 58.
12. Cf. las historias de: Lena Rivero, Senén Morales, Marta Ribé, José Cilleiro, Veva Martínez, Víctor Senosiain y Madame Garín.
13. Abierta, en el sentido de inacabada; una anécdota "che l'autore pare consegnare all'interprete più o meno come i pezzi di un mecca no apparentemente disinteressandosi di come andranno a finire le cose". Cf. U. ECO, Opera aperta, Milano, Ed. Bompiani, 1962, p. 28.
14. C. SEGRE, voz Finzione, en Enciclopedia Einaudi, Torino 1979, T. IV, p. 213.
15. Nos referimos propiamente al episodio de la muerte de Tata, hábilmente sugerido con antelación. Cf. D. MEDIO, El pez sigue flotando, Barcelona, ed. Destino, 1959, pp. 133 y 236. De esta edición

se sacan todas las citas de nuestro artículo, inmediatamente seguidas de las páginas correspondientes y, por lo general, con subrayados nuestros.

16. Cf. los acontecimientos que atañen a Senén Morales, especialmente el "reconocimiento" de la identidad de Gina Pianell. Cf. D. MEDIO, op. cit., pp. 210-211.
17. U. ECO, Opera aperta, cit., p. 32.
18. Un movimiento circulatorio, como el del Quijote, cuya trayectoria dinámica presenta -según J. Casaldueiro- la idea del Destino. Cf. J. CASALDUERO, Sentido y forma del Quijote, Madrid, Ed. Insula, 1970, p. 23.
19. C.E. MAGNY, L'âge du roman américain, citado por R. BUCKLEY, en op. cit., p. 20, n. 6.
20. Con algunos personajes se emplea otra técnica, caracterizada a veces por una presentación escueta y mínimamente funcional: "Pequeño. Seco. Nervioso. Ojos penetrantes, parapetados tras de sus gafas. José Bonet le recibe con una amable sonrisa". Cf. D. MEDIO, op. cit., p. 21.
- 21 y 22. S. CHATMAN, Story and Discourse, Ithaca and London, Cornell University Press, 1978, p. 203.
23. G. HERCZEG, Lo stile indiretto libero in italiano, Firenze, Ed. Sansoni, 1963, p. 76.
24. S. CHATMAN, op. cit., p. 207.
25. G. HERCZEG, op. cit., p. 111.
26. Procura desaparecer, porque, en puridad, subyace irreductiblemente a la voz de los personajes. Como subraya Wolfgang Kayser, "... ni siquiera el estilo directo predominante encubre el hecho de que la escena (...) es siempre obra de un narrador que la configura y matiza, que esa escena es narrada y no representada, por mucho que se diferencien las voces, el narrador permanecerá siempre en el primer plano de la audición y de la conciencia". Cf. W. KAYSER, Intepretación y análisis de la obra literaria, trad. de M.D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Ed. Gredos, 1976, p. 241.
27. "Aunque el narrador, sobre todo en el monólogo interior, tiende a desaparecer, su eliminación -como observa acertadamente Oscar Tacca, en la línea de lo que afirma W. Kayser- no sirve (...) más que para realizar su presencia: (...) Nada como el monólogo interior para mostrar aquel desdoblamiento real, sino aparente, entre personaje y narrador. (...) Porque el monólogo interior es, en efecto, una contraditio in terminis; actividad mental pre-lógica vertida en los cauces lógicos del discurso, impresión convertida en expresión, callada intimidad transformada en comunicación". Cf. O. TACCA, Las voces de la novela, 3ª, Madrid, Ed. Gredos, 1985, p. 100.
28. S. CHATMAN, op. cit., p. 182.
29. La fórmula del paréntesis, para contar los pensamientos de los per

sonajes. la había empleado ya -como dijimos- Luis Romero. Dolores Medio la usa abundantemente en Funcionario público y en novelas posteriores a El pez sigue flotando. La doble puntuación que la escritora emplea, respetándola tozudamente sin variarla, tal vez sea una norma ingenua, si se quiere, pero bastante funcional para marcar la profundidad y el encerramiento de los pensamientos mismos. Lo que NO acaba de convencer, en cambio, es el entrecomillado de frases internas a los pensamientos con el objeto de fijar una idea todavía más interior. En semejantes casos, el monólogo resultaría, sin dudas, más eficaz, si se presentaran los sintagmas de dichas frases en una sucesión inconexa de carácter nominal.

30. R.M. ALBERES, Métamorphoses du Roman, Paris, A. Michel Ed., 1966, p. 182.
31. O. TACCA, op. cit., p. 100.
32. S. BURUNAT, El monólogo interior como forma narrativa en la novela española, Madrid, Ed. Porrúa, 1980, p. 24.
33. T. YERRO, Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual, Pamplona, Ed. Universidad de Navarra, 1977, p. 72.
34. A. AMORÓS, Introducción a la novela española contemporánea, 3ª, Madrid, Ed. Cátedra, 1974, p. 79.
35. T. TODOROV "Les catégories du récit littéraire", en Communications, n. 8, Paris, Ed. du Seuil, 1966, p. 146.
36. O. TACCA, op. cit., p. 68.
37. A. AMORÓS, op. cit., p. 83.
38. S. BURUNAT, op. cit., p. 20.
39. G. VERDÍN DÍAZ, Introducción al estilo indirecto libre en español, en R.F.E., Anejo XCI, Madrid, C.S.I.C., 1970, p. 81.
40. R.M. ALBERES, op. cit., p. 194.
41. D. MEDIO, El pez sigue flotando, ed. cit., p. 95.
42. Ibid., p. 96.
43. Ibid., p. 28.
44. Ibid., p. 231.
45. A. AMORÓS, op. cit., p. 87.
46. R. BOURNEUF-R. OUEILET, L'univers du roman, 4ª, Paris, Presses Universitaires, 1985, p. 130.
47. E. SÁBATO, El escritor y su fantasma, Barcelona, 1983, p. 21, cita do por A. AMORÓS, en op. cit., p. 130.
48. T. YERRO, op. cit., p. 105.
49. H. HEINRICH, Estructura y función de los tiempos en el lenguaje,

## EL PEZ SIGUE FLOTANDO

- trad. de F. Latorre, Madrid, Ed. Gredos, 1968, p. 32.
50. E. CASSIRER, Antropología filosófica, trad. de E. Imaz, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 89.
51. R. GULLÓN, Espacio y novela, Barcelona, Ed. Antoni Bosch, 1980, p. 1.
52. Ibid. p. 60.
53. Ibid., p. 37.
54. D. MEDIO, El pez sigue flotando, ed. cit., p. 115.
55. R. GULLÓN, op. cit., p. 2.
56. M. RAIMOND, "L'expression de l'espace dans le nouveau roman", en Positions et oppositions sur Le roman contemporain, Actes et Colloques n° 8, París, Ed. Klincksieck, 1971, p. 183.
57. C. SEGRE, Le strutture e il tempo, Torino, Ed. Einaudi, 1974, pp. 45-46.
58. En el caso de esos personajes menores tenemos en cuenta lo que afirma Gerald Prince, según el cual "affinchè un partecipante logico possa apparire como un personaggio, occorre che sia messo in primo piano almeno una volta nel racconto, invece di essere relegato sempre nello sfondo a far parte di un contesto o di un ambiente generali. Cf. G. PRINCE, Narratologia, trad. Di M. Salvadori, Parma, Ed. Pratiche Editrice, 1984, p. 111.
59. D. MEDIO, El pez sigue flotando, ed. cit., p. 122.
60. Ibid., p. 101.
61. Ibid., p. 208.
62. G. SOBEJANO, op. cit., p. 115.
63. H. GROSSER, Narrativa, Milano, ed. Principato, 1985, p. 260.
64. D. MEDIO, El pez sigue flotando, ed. cit., p. 228.
65. Ibid., 251.
- 66 y 67. Ibid., p. 52.
68. C. CASTILLA DEL PINO, La incomunicación, Barcelona, Ed. Península, 1970, pp. 16-17.
69. R. BOURNEUF-R. OUELLET, op. cit., p. 202.
70. M. ALVAR, "Vidas menudas de Castilla", en Saber leer, Barcelona, mayo 1987, n° 5, p. 6.
71. Menudas, sí, pero con savia tan vital que les permite sustentar su historia con todo lo bueno y lo malo que cada ser humano tiene en sí y que es lo que las dignifica. Bastaría considerar también el exergo nietzchiano que encabeza la novela y que explica clara-

mente por qué la autora ha elegido esas vidas: "Odio las almas estrechas, sin bálsamo ni veneno, hechas sin nada malo ni bueno". Cf. D. MEDIO, El pez sigue flotando, ed. cit., p. 8.

72. A. MARCHESI, L'officina del racconto, Milano, Ed. Mondadori, 1983, p. 187.
73. S. SANZ VILLANUEVA, Tendencias de la novela española actual, Madrid, Ed. Cuadernos para el Diálogo, 1972, p. 58.
74. M. BAQUERO GOYANES, op. cit., p. 120.
75. Ibid., p. 37.
76. J.J. SMOOT, "Realismo social en la obra de Dolores Medio", en Novelistas femeninas de la posguerra española, Ed. de J.W.Pérez, Madrid, Ed. J. Porrúa Venero, 1983, p. 95.

