

LA RESPUESTA LITERARIA DE *LOS PUERCOS DE CIRCE*

FRANCISCO JUAN QUEVEDO GARCÍA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Los puercos de Circe de Luis Alemany es una de las novelas más relevantes de lo que se ha denominado narrativa canaria de los años setenta, y que constituye otro intento literario —de los más sólidos, como se demuestra en la actividad editorial de esa década— que intenta ahondar en el conocimiento del ser insular.

Esta narración responde a los enigmas de la vida de posguerra en una isla. Es una respuesta literaria al interrogante que supone la sociedad en la que se halla. Analizaremos en este trabajo diversas maneras de concretar esa respuesta. Así veremos el juego narrativo que obedece a un planteamiento estructural bien delimitado en la obra, la reflexión sobre la literatura, y el uso del humor como elemento crítico. Todos estos aspectos son partícipes del propósito de explicación de la realidad canaria que se manifiesta en *Los puercos de Circe*.

ABSTRACT

Los puercos de Circe by Luis Alemany is one of the most outstanding novels in what has been called the Canarian fiction in the seventies. It means another literary attempt —of the most solid ones, as it shows the publishing activity of that decade— that tries to deepen in the knowledge of being an islander.

This fiction deals with the problems of postwar life in an island. It is a literary answer to the problems of the local society at that time. In this paper we will discuss the different ways of materializing such answer. We will go through the fiction resources that closely follow a well structured planning of the novel, the reflection on literature and the use of humour as a critical element. All these aspects take part in the aim of explaining the Canarian reality which becomes evident in *Los puercos de Circe*.

Los puercos de Circe, de Luis Alemany, es una novela que construye la cotidianidad pesadosa de la vida en una isla. En el marco narrativo que se nos presenta nos encontramos con este personaje:

Piensa todo eso contemplando su propio rostro en el espejo, un rostro que ella sabe bello, que supo bello al cotizarlo; al invertirlo, al hipotecarlo en el momento en que era preciso decidir pero ella no lo sabía todavía, en los alegres años cincuenta y pico, cuando el colegio, las monjas, los ejercicios espirituales, los libros forrados de azul, los exámenes en el Instituto, eran sustituidos por esa imagen del mundo que gira exclusivamente entre el Club Náutico y el Casino y la terraza del Atlántico y la suntuosa puesta de largo y los bailes de Carnaval y el aperitivo en los bares de moda y los guateques y los alféreces de Milicias y la curiosidad y la vanidad y la emancipación decimonónica, única permitida a la buena sociedad femenina: cheque al portador, ley de la oferta y la demanda, operación mercantil a corto —¿largo?— plazo, inversión de un rostro, de unos senos, de una vagina, contra una tranquilidad, un hogar, una integración perfectamente estable en un engranaje antropofágico y frío. Y ahora sí llora enfrente mismo del espejo, sin apartar la mirada de él, complaciéndose morbosamente en las facciones deformadas, en la belleza rota por los sollozos, con los brazos crispados sobre el lavabo, con el albornoz abierto dejando al descubierto su cuerpo erguido, unos senos agitados convulsivamente. Lloro sus treinta y pocos años absurdos, su niñez desaprovechada, su juventud perdida, su matrimonio, su viaje de bodas, su amor desbaratado, arrinconado, olvidado, sustituido; llora la aceptación de todo, la comodidad que la obliga, la triste dignidad que la ata a su lujo no a su hogar, a sus joyas no a sus hijos, a sus electrodomésticos no a sus principios, a su puesto en la sociedad no a su marido, a su costumbre no a su¹.

El narrador nos ha descrito a una mujer sobre la que se ciernen la angustia, el desconsuelo y la falta de complacencia consigo misma. Todo esto se resume en esta oración: “Llora sus treinta y pocos años absurdos”. Ella es producto de una educación, de una cultura que en su madurez repasa con reproche: “su niñez desaprovechada, su juventud perdida, su matrimonio, su viaje de bodas, su amor desbaratado, arrinconado, olvidado, sustituido”. Luis Alemany aprovecha hasta su desnudez para explotar su conmoción: “el albornoz abierto dejando al descubierto un cuerpo erguido, unos senos agitados convulsivamente”.

Esta mujer desestima su pasado, el de “los alegres años cincuenta y pico, cuando el colegio, las monjas, los ejercicios espirituales, los libros forrados de azul”; y aquel otro inscrito en un “mundo que gira exclusivamente entre el Club Náutico y el Casino y la terraza del Atlántico y la suntuosa puesta de largo y los bailes de Carnaval y el aperitivo en los bares de moda y los guateques y los alféreces de Milicias”. A este ambiente de jolgorio, apoyado tanto en el asíndeton como en el polisíndeton que lo enfatizan, se le añade un elemento discordante: “y la curiosidad y la vanidad y la emancipación decimonónica, única permitida a la buena sociedad femenina”.

El remordimiento por haber aceptado las reglas del juego se acrecienta al mismo ritmo que aporta la narración: “cheque al portador, ley de la oferta y la demanda; operación mercantil corto —¿largo?— plazo, inversión de un rostro, de unos senos, de una vagina, contra una tranquilidad, un hogar, una integración perfectamente estable en un engranaje social antropofágico y frío”. La construcción sintáctica auspicia la tensión que se desprende de esos momentos.

Luis Alemany nos ofrece en *Los puercos de Circe* una contemplación de la sociedad canaria de posguerra que se constituye en una respuesta literaria al interrogante que le supone tal entorno. Antonio Alonso nos dice que esta novela “teje una retícula en capas separadas para mostrar al completo los sentimientos humanos, aquéllos que unen inexorablemente individuo y sociedad”². En este caso, bajo el

enfoque de una mujer que mira hacia atrás con desagrado, y que se sabe envilecida por “la aceptación de todo, la comodidad que la obliga, la triste dignidad que la ata a su lujo no a su hogar, a sus joyas no a sus hijos, a sus electrodomésticos no a sus principios, a su puesto en la sociedad no a su marido, a su costumbre no a su”.

El autor emplea unas construcciones sintácticas similares que redundan en esa “aceptación de todo”. Éstas le atribuyen un sentido de atadura definitiva a una existencia que en el presente deplora. Al respecto, debemos atender al “su” final que no posee núcleo en el texto. Esa ausencia es un mecanismo reflexivo sobre las circunstancias que se nos están narrando, sobre la “aceptación de todo” por parte de esa mujer, y demuestra la apertura al lector que se lleva a cabo en *Los puercos de Circe*. Daniel Duque señala en este sentido:

Aunque, aparentemente, la muerte de un personaje en el epílogo pudiera parecer un desenlace, no es tal; téngase en cuenta que ésta es una novela de personaje colectivo y nada sabemos de lo que será de todos los demás cuando leemos la última palabra.

En puridad, *Los puercos de Circe* no puede tener desenlace porque no tiene argumento. Tendrá, pues, que ser el lector quien desentrañe esa metáfora final, esa visión tragicómica de la sociedad canaria que nos propone Luis Alemany en esta novela³.

EL JUEGO NARRATIVO

El comentario de Daniel Duque constata que *Los puercos de Circe* es una novela que conforma el entramado de la realidad isleña, incorporando una “visión tragicómica” que tendrá que desenmascarar el lector. Por otra parte, la falta de argumento no obstaculiza el que la obra disponga de interés narrativo, de una expectativa que se consigue, entre otros medios, con los procedimientos experimentales. Recurramos de nuevo a la opinión de Daniel Duque:

[...] a lo largo de toda la novela observamos una tendencia «conceptista» de la prosa que tiende a «exprimir la correspondencia que se halla entre los objetos». En el fondo, Alemany es un barroco que ve en la viveza del ingenio, esto es, en la novedad de la expresión y en la audacia artificiosa, la base esencial del estilo. Como en las obras de nuestros maestros del XVII, todo estriba en lograr una feliz asociación de ideas que ofrezca alguna dificultad a la inteligencia, porque como decía Gracián «La verdad, cuanto más dificultosa es más agradable». Como buena obra barroca, *Los puercos de Circe* precisa una comprensión inteligente que explique el asombro que produce su lectura, lo que los preceptistas del conceptismo llamaron «el acierto de juicio».

No olvidemos que uno de los componentes fundamentales de esta novela es el humor y que con la finalidad de crearlo aparecerán gran cantidad de figuras, figuras que tensan la prosa y la dinamizan, que la deforman y la conforman buscando lo que toda obra artística busca: comunicar «algo» con «novedad»⁴.

La ruptura de la norma en *Los puercos de Circe* comunica “algo” con “novedad”. Hemos hablado de la falta de argumento en esta novela, ¿se configura, pues, ésta solamente como una concatenación de juegos lingüísticos? En modo alguno; su estructura nos transporta a ese “algo” surgido de la realidad en la que se origina el texto, a los seres que se introdujeron en éste, poniendo en duda la cohesión de la sociedad que cuestiona. Esos juegos lingüísticos son uno de sus útiles para conseguirlo:

—Y es desalentador que la tarde del domingo está empezando, ¿no? Por favor —cambia de tono al ver acercarse al camarero—. ¿Tú?

—Un coñac —dice Carlos.

—Dos coñacs —asiente Eduardo.

—¿No habíamos venido a tomar café? —pregunta Carlos mientras que el camarero se aleja bajo los árboles de la plaza.

—Es un eufemismo.

—¿El qué? ¿El café? —sonríe Carlos.

—No, por favor, chistes de los años cuarenta-y-hambre no: *La Codorniz* está llena de ellos⁵.

Uno de los numerosos mecanismos lingüísticos que se registran en *Los puercos de Circe* —«los años cuarenta-y-hambre»—, nos traslada a la tragedia de los años posteriores a la Guerra Civil, y encuadra a los dos dialogadores en el contexto de la posguerra española, como lo hace también la referencia a *La Codorniz*.

“Y es desalentador que la tarde del domingo está empezando, ¿no?” Esta interrogación busca el confirmar una experiencia desmotivadora. Notamos el tedio depositado en estos personajes, anclados en una sempiterna conducta que no son capaces de variar, pese a que no se sienten bien con ella. Estos hombres prosiguen las vías rutinarias de su sociedad, aunque no estén de acuerdo con las mismas. De ahí su estado de desaliento ante lo que les va a suceder la tarde del domingo, que presumen va ser idéntica a la del anterior o a la del próximo. Son ficciones desilusionadas en un ámbito que vive de las señas de identidad del pasado, y en el cual no se sienten dichas.

Dentro de los juegos literarios empleados por Luis Alemany en *Los puercos de Circe*, vemos cómo incorpora composiciones musicales en el proceso narrativo:

Se han apagado algunas de las luces que iluminaban el recinto, y las mesas se van escondiendo en los rincones que aparecen de repente donde hace un momento no podía uno imaginarse que existieran rincones, sorprendidas por la voz pegajosa que envuelve a todo el mundo Dís-tin-gui-do-pú-blicó, la empresadestelocal seee complasenpresentar aaa todosustedes aaa laaa simpáticaestilista de la cansión ligera Ma-Ri-Na queinterpretaparaustedes eel bo-ni-to-bo-le-ro que llevaportítuló Per-fi-dia [...] *Naaadieeeee*, afirma la voz impersonal de Marina a través de todos los altavoces, mientras José Luis comenta que es lamentable que los espectáculos de las salas de fiestas de una ciudad como Santa Cruz de Tene, *comprende lo que suuufro yo* rife puedan seguir toda, chist, por favor, caya mi sielo, susurra haciendo más ruido aún la muchacha del traje verde que se les acercó hace un rato, y que ahora está sentada con ellos en una mesa acariciando con una mano profesional y alicaída el antebrazo derecho de Rafa, *tanto*⁶.

Se distinguen diferentes elementos estilísticos que recrean una escena caracterizadora del espacio en el que nos coloca Luis Alemany,

una sala de fiestas. El novelista plasma el espectáculo —“Se han apagado algunas de las luces que iluminaban el recinto y las mesas se van escondiendo en los rincones que aparecen de repente”, “Dís-tin-guido-pú-bli-có”—. Tanto la alusión a los efectos escenográficos de la luz, como el énfasis del presentador, descrito con la división silábica, contribuyen a la formación del ambiente.

Anteriormente, Luis Alemany nos había hablado de la relación de su literatura con el concepto de espectáculo: “pude tener entonces como referentes inmediatos a Berlanga y a Azcona, en un retorno al territorio espectacular que nunca perdí de vista”. En este sentido, podemos relacionarlo con la obra de Alonso Quesada, con la “modernidad de su prosa y el aliento presagiador de su técnica narrativa —según Ventura Doreste, con afortunados enfoques cinematográficos”⁷.

Tras la presentación de la cantante “simpáticaestilista de la canción ligera Ma-Ri-Na”, comienza a desplegarse en la narración el intercalado de partes del “bonito bolero quelledaportituló Per-fidia”: “José Luis comenta que los espectáculos de las salas de fiestas de una ciudad como Santa Cruz de Tène, *comprende lo que suuufro yo, rife*”. Esto hace que el lector asuma mayores matices de lo que está aconteciendo, mientras que el escritor no detiene el proceso novelesco que, ahora, camina precisamente sobre la canción:

No creas, cabecea Rafa con los ojos entornados, para los que no somos melómanos en absoluto existe una serie de músicas que son capaces de enervarnos, de sacarnos de quicio al oírlas impensadamente. Pero cantadas así, bromea José Luis rebulléndose sobre la silla, no importa, no importa, debe ser un problema generacional, ¿verdad?, yo he dicho muchas veces que los que tenemos ahora nuestra edad pertenecemos por fuerza a la generación del bolero y no hay más cojones, *que ya no puedo sollozar*, y la sala se despierta otra vez del letargo con la estridencia de los altavoces que va desde la barra hasta las mesas, *solo temblando de ansiedad estoy*, pues yo no me considero en absoluto, protesta José Luis, no lo dudo, puede que tú vibres con la Novena, pero yo no; yo me he quedado en los boleros, en los tangos, en los fox lentos: existen dos o tres docenas de canciones ligeras, cada una

de las cuales encontramos ligadas a algo determinado de nuestra vida, pero los boleros, *todos me dejan y se van*⁸.

La música se liga a una época determinada, la posguerra española, “los que tenemos ahora nuestra edad pertenecemos por fuerza a la generación del bolero”. El anhelo por reconocer el pasado como elemento insoslayable para aproximarse a su cultura, argumento común de la narrativa canaria de los setenta, hace que Luis Alemany recale en unos años sellados con los boleros:

[...] *si puedes tú con Dios hablar*, el bolero son los años cuarenta y pico para mí, ¿eh?, y José Luis sigue contemplando a Rafa con el humo enmascarándole el rostro, ascendiendo por el ambiente enrarecido [...] Los boleros son aún, José Luis, insiste Rafa bajo la mirada censora de la muchacha de verde que tiene unos ojos muy bonitos y una voz muy ronca, mis últimos años de colegio, y mis primeros bailes en casas de niñas bien de Madrid, y mis primeros, *Y el mar, espejo de mi corazón* [...] me recuerdan, fíjate, cosas tan diversas como las salidas del colegio a la hora del atardecer que en Madrid ya es de noche, ¿sabes?, no como aquí, y Rafa manotea sobre la mesa, llamando un poco la atención porque decidieron sentarse, *si tus labios no me quieren*, en una mesa muy poco recatada, demasiado al borde de la pista, demasiado a tiro de los reflectores que juegan con el escote semoviente de Marina, la de las lentejuelas, el escote y las caderas, y al mismo tiempo un baile en casa de una niña rubia con la melena larga que se llamaba Maripili y la sala de casa con toda mi familia por la noche, y mi padre oyendo Radio Nacional con la cara muy seria⁹.

Los recuerdos se rememoran con el fondo musical del bolero. Luis Alemany devuelve las imágenes de un tiempo ya transcurrido, y lo hace con una preocupación extrema por los detalles significativos: “la sala de casa con toda mi familia, por la noche, y mi padre oyendo Radio Nacional con cara muy seria”. Y esta seriedad, posible correspondencia de la situación social, contrasta con el espacio narrativo de la sala de fiestas, en la que iluminan “los reflectores que juegan con el escote semoviente de Marina, la de las lentejuelas, el escote y las caderas”. Toda esta escenografía forma parte del universo de José Luis, de ese personaje identificado con una cultura a la cual no renuncia; deu-

dor de la misma, desde el “baile en casa de una niña rubia con la melena larga que se llamaba Maripili”, hasta el semblante serio de su padre al oír Radio Nacional. Es una cultura conocida. Jorge Rodríguez Padrón comenta al respecto:

He leído en algún lugar que sólo se puede ironizar, que sólo se puede hacer humor de aquello que se conoce bien, de aquello de lo que uno es arte y parte. Y esto sucede en el caso de Luis Alemany: se penetra en la historia, en la sociedad, en la cultura, en la vida cotidiana, en el hombre de la isla y rastrea una conducta (una moral) y una experiencia (una épica). Pero historia, sociedad, cultura, hombre, son él mismo [...] Porque es la isla, a fin de cuentas, el único personaje protagonista de la novela. En ella se hunden, se anegan en el tedio y en la abulia todos los seres que la pueblan. Seres quizá topificados, demasiado escogidos en un muestrario relevante, pero no por ello menos certero y riguroso, la isla (las islas) sigue viviendo del tópico, es ella misma tópico. Dejarlo al descubierto, desenmascararlo, puede ser una cura de humildad beneficiosa para todos¹⁰.

Desde esta perspectiva, los recuerdos, las evocaciones al pasado que realiza José Luis, el personaje de *Los puercos de Circe*, en ese entorno lleno de luces y de ritmo musical, lo son también de “la isla (las islas)”. Este espacio asume el protagonismo de la novela, la colectividad se constituye en ficción central. Tanto José Luis como Eduardo, o Carlos, en sus conversaciones sobre turistas extranjeras, o sobre literatura, son paradigmas de una realidad que se quiere configurar en la narración. De este modo, adquiere especial significación el aspecto dramático que la isla produce: “En ella se hunden, se anegan en el tedio y en la abulia todos los seres que la pueblan”. Palabras con crudeza, como la que encierra *Los puercos de Circe*, pero que radican en la experiencia de los personajes que protagonizan esta obra. Son miembros de una generación que tiene la posguerra a sus espaldas. Se educaron bajo sus consignas. Conllevan este pasado con el tópico de la insularidad —«la isla (las islas) sigue viviendo del tópico, es ella misma tópico»—; en el que se advierte la intensificación de lo cotidiano y la dificultad de zafarse de todo ello.

Otro ejemplo del juego lingüístico en *Los puercos de Circe* es el siguiente:

A mí, déjate de royoh ni de películah, ¿a mí?, ¡leche!, yo no quiero foyone ni amarrado. ¿Quíse tú? ¿Quéso no son foyone, de qué? Cuando meno te dah cuenta te meten en un lío... Yo mi trabahito durante la semana, la piba lo domingo, pa ir a la playa, a lah Teresita, por ahí, mi vasilón lo sábado, ¿no?, buscándose uno loh planito y loh lote, ¡coño! [...] pero de foyone, ya te digo, ¡leche!, que todah esa cosa de sindicatoh y de jaleoh, par coño su madre, que yo lo que quiero e que me dehen tranquilo. A mí, pa que pase lo der vieho la chiquilla, ¿de qué? Eseh como tú, coño, con ése tendríah cablar, que cuando le digo lo que testoy disiendo a ti, bueno lo de lo plane y loh loteh, no, claro, ni lo de lah cargasera y loh porvo, ¡ño, le digo eso y shíá mano..., er cabreo que cagarra er nota! Pero, ¿oihte?, cuando le digo estah cosa, así ma o meno, ¿no?, me suerta un royo der caraho parriba; y yo ni caso, mano, ¿de qué? A mí, ¿de qué? ¿Pa que me pase lo que lehtá pasando a ér y lo que te va a pasal a ti como sigah metido en ehtah cosa de sindicato...? ¿De qué!? ¡Leche, coño, leche! Te lo digo porquere amigo, que a mí ehtah cosa nimportan un güevo, ¿oihte? ¡Ah, yo no sé nada!, a mí eso no minteresa, pa mí toah esa cosa de delegadoh y de royoh y tal, son todoh una partida mamone, ¿oihte?, y cuando no son mamone, son uno infelise como tú cacaban ma jodidoh quer caraho... ¡No, mira vel! Pregúntale si no ar vieho la piba pa que veah... aunquehtaría dacuerdo contigo de toah manera, no mehtraña, porque se manda ca royo er nota, corvídate, mano, y ma jodido quehtá no puedehtar [...] Yo mi trabaho, mi royito, la piba... No, mira vel, ¿te va vorvel loco?!

Luis Alemany nos muestra en esta cita dos posiciones en una España que inicia los años setenta. Una la encarna ese personaje que expone con rotunda claridad —amparado en su expresión, que intenta ser plasmada de la forma más real posible, aun incurriendo en la quiebra ortográfica— la conveniencia de estar desligado de cuestiones que puedan ocasionarle problemas. Su filosofía se basa en estos conceptos: “¡Ah, yo no sé nada!, a mí eso no minteresa”, “Yo mi trabaho, mi royito, la piba... No, mira vel, ¿te va vorvel loco?”.

El “tú” al que se refiere este personaje de *Los puercos de Circe* representa una segunda manera de entender la vida, que se sustenta en

el compromiso social. Un compromiso al que espera un fin nada halagüeño: “yo ni caso, mano, ¿de qué? A mí, ¿de qué? ¿Pa que me pase lo que lehtá pasando a ér y lo que te va a pasal a ti como sigah metido en en ehtah cosa de sindicatoh...?”. Esta traslación literaria de construcciones coloquiales —un cambio de registro lingüístico— resalta las diferentes posiciones que estos seres adoptan en su vida, así como el singular entramado social que los impulsa.

LA LITERATURA COMO RECURSO

Luis Alemany plantea en *Los puercos de Circe* distintos modos de existencia que tienen en común la realidad de la que surgen. De esa misma realidad, y subyugada por ella, surge la literatura, la cual, si no es otro modo de existir en la novela, sí que es parte inherente a la existencia de algunos de sus personajes:

—Todo esto te lo acabas de inventar ahora, naturalmente.

—Naturalmente, dear —cabecea Eduardo afirmativamente.

—¿Por qué no lo escribes?

—¡Mierda! —gruñó Eduardo apurando su copa de coñac—. Ya salió el escritor que llevas dentro.

—En serio, joder: he leído cuentos tuyos que no eran tan buenos como esto que me acabas de contar.

—Por eso dejé de escribirlos. Un día llegué a la conclusión de que hablaba mejor que escribía y consideré que había que decidirse por una de las dos cosas [...] ¿Por qué no lo escribes tú? Tú amas la literatura.

—Tanto como tú —concluye Carlos sonriendo y dando vueltas a la copa de coñac sobre su base de cristal—. En serio: ¿no has vuelto a escribir?

—Cartas.

—No me lo explico —sonríe Carlos suavemente.

—¡Ah! —exclama Eduardo echándose hacia atrás y aspirando una bocanada del aire soleado de la tarde—. Hay tantas cosas que no podemos explicarnos nunca [...] tú, creador y estudioso constante del fenómeno literario, te estás mordiendo la cola inútilmente porque estás encerrado en un grotesco callejón sin salida que (claro está) no conduce a ninguna parte; y

para escapar del cual sólo cabe hacer una cosa —Eduardo se señala el pecho con el dedo pulgar de la mano izquierda—: dejar de caminar y sentarse en un rincón. Lo demás, mon cheri, es tirar barro a la pared¹².

Observamos el marchamo de inútil que se le atribuye a la literatura, pese a considerarse esta narrativa como un medio de explicación de la identidad insular. Al respecto, argumentamos dos reflexiones. Primera, esa consideración de inutilidad de la literatura es resultado de la decisión de explicar su cultura que asume la narrativa canaria de los setenta. De este modo, va a dejar traslucir un mare mágnum de opiniones desalentadoras, entre las que también se encuentra la referida a la capacidad redentora de la literatura.

Segunda, se puede interpretar que, aún a través de su negación, la literatura se entiende como útil en *Los puercos de Circe*. Es cierto que en el diálogo que sostienen Carlos y Eduardo hay una invocación a desistir del “fenómeno literario”, el cual, según Eduardo, sitúa a su contertulio en “un grotesco callejón sin salida que (claro está) no conduce a ninguna parte”. Pero el propio proceso metanovelesco de enjuiciar en la creación los ofrecimientos de la literatura, nos lleva a vislumbrar la crítica a una sociedad de la que parte este razonamiento de Eduardo: “sólo cabe hacer una cosa —Eduardo se señala el pecho con el dedo pulgar de la mano izquierda— dejar de caminar y sentarse en un rincón”. Obviamente, Luis Alemany no lo ha hecho en esta novela:

—Las verdades siempre las dicen los borrachos: acuérdate de Allan Poe, de Verlaine, de Jarry, de Noé. Por eso molestan los borrachos.

—Porque se emborrachan, claro —dice Carlos sonriendo.

—No, mon petit. Pas du tout: expresión francesa que, como decía una amiga mía que había estudiado idiomas en la Academia Berlitz, debía traducirse por “no del todo” —Eduardo levanta los ojos y mira fijamente a Carlos—. ¿Los traductores de Losada habrán estudiado idiomas en la Academia Berlitz?

—Eres un pedante —masculla Carlos encendiendo un cigarrillo con mano torpe—. Y cada día más. Antes por lo menos escribías. Y bastante bien, ya lo sé —corta con un gesto—: luego dejaste de escribir, ahora te

dedicas a tomarle el pelo a la literatura, a reducirla por la vía del absurdo. Te advierto que eso es muy cómodo, que está al alcance de todos dedicarse a pinchaglobos [...] es más honesto trabajar como hacen otros, como hacemos otros... Dar la cara, firmar los papeles y publicarlos —Carlos escacha el cigarrillo sobre el cenicero con rabia—. Tú te encoges de hombros, te apartas de todo y lo abandonas todo... Llegará un momento en que dejarás de leer y te dedicarás a ver la televisión.

—¡Ah, no! [...] ¡La maldita pedantería! ¿Es que ustedes creen realmente que es más importante llenar treinta folios con “ausencias infinitas de distancias” o “soledades vacías de tristeza” y publicarlo después?¹³

Asoma otra vez en las páginas de *Los puercos de Circe* la discusión acerca de la literatura entre Eduardo y Carlos. Gracias a ellos se origina un texto metapoético centrado en la necesidad o no de la escritura. Este motivo se nos presenta con una intensa situación narrativa, la cual denota la importancia que posee el mismo para estos personajes: “Nononono”, “¡No es fácil, coño!”, “Carlos escacha el cigarrillo en el cenicero con rabia”, “¡Ah, no!”, “¡La maldita pedantería!”.

Los argumentos esgrimidos por uno y otro son expuestos de forma apasionada. Lo que se plantea en sus posturas es la actuación frente a la sociedad, bien a través de la creación literaria como defiendo Carlos, bien a través de la postura burlesca de Eduardo, alejado del acto de escribir porque piensa que no va a añadir nada nuevo a la realidad, ni siquiera va a ser capaz de contar totalmente esa realidad, por lo que ésta le ofrece más.

Sin embargo, Carlos le recrimina a Eduardo el que no se comprometa con la escritura, el que haya desterrado de sus actividades la invención literaria, y que, además, se burle de ésta: “Antes por lo menos escribías. Y bastante bien, ya lo sé —corta con un gesto—: luego dejaste de escribir, ahora te dedicas a tomarle el pelo a la literatura, a reducirla por la vía del absurdo”.

Carlos cree en el papel notarial que puede desempeñar la literatura, el de dar carta de autenticidad, aunque desde la perspectiva de la creación, a la existencia de la que nace. Esta postura le proporciona la

impronta de lo perdurable, por ello es importante para él dejar constancia de su acción ante la sociedad: “es más honesto trabajar como hacen otros, como hacemos otros. Dar la cara, firmar los papeles y publicarlos”. El escritor que está dentro de *Los puercos de Circe* insiste en consolidar la conveniencia de la literatura:

—La creación literaria tiene un valor: es la única que te justifica.

—De acuerdo —asiente Eduardo—. Pero a mí, no. Entre crear y explicar lo que otros han creado, prefiero crear, por supuesto: no por otra cosa, sino porque es una labor independiente. Pero de eso a sentirme obligado a crear... Prefiero trabajar desde fuera, observándolo todo, mirándolo todo, enterándome de todo...¹⁴

Carlos y Eduardo se ratifican en sus planteamientos. Son dos personajes con los que Luis Alemany trabaja el concepto de la literatura en *Los puercos de Circe*. En esta novela dirime la justificación de ese arte sin apartarse de la sociedad en la que surge la ficción. La pregunta —y la consiguiente respuesta— sobre la efectividad del trabajo literario, quedan ensambladas en la propia obra:

—Nunca se sabe dónde vas a parar —dice Carlos—. Eres un hombre complejo, coño.

—No, my love, soy un complejo de hombre. Hábil juego de palabras, afortunadamente intraducible.

—¿Por qué no escribes todo eso? —Carlos habla jugando con el vaso sobre el mostrador: el agua que rodea la piedra de hielo del fondo se va volviendo cada vez más blanca, menos amarilla, menos ambarina—. Todo eso es interesante, ¿no crees? Puede ser literatura.

—¡Es literatura! —el señor del rincón pide otra copa con un gesto. Da la impresión de que no quiere hacer ruido, de que se dispone a atender religiosamente la perorata—. ¡Es literatura ya! Por eso no necesita escribirse. Además yo no escribo [...] esta conversación sólo interesa aquí, ahora, en estas circunstancias: ahora es una novela, y para serlo en el papel —Carlos le entrega un billete al camarero y señala con el dedo los tres vasos— tendría que estar todo: el bar, el camarero, el domingo por la tarde, la pareja de aquella mesa, la tartamudez de Jo-o-orge, el señor aquél..., todo. Voici le roman! Sólo metiéndonos aquí, en nuestras pieles actuales sirve esta charla. Lo demás es literatura. Pero con minúscula¹⁵.

Una poética se estructura en este texto con los juicios que Carlos y Eduardo establecen sobre la literatura. ¿Es posible trasplantar la realidad al acto ficticio de la creación literaria?, ¿tendría ello relevancia fuera de lo real? Éstas parecen ser las interrogantes que aglutinan las intervenciones de estos personajes. Al respecto, Eduardo afirma: “Esta conversación es una novela”, “Lo que pasa es que no se puede escribir. Porque esta conversación sólo interesa aquí, ahora, en estas circunstancias: ahora es una novela”. Al mismo tiempo que se niega la posibilidad de escribir todo lo que sucede en el bar en que se encuentra discutiendo con Carlos, el proceso metanovelesco nos permite confirmar esa posibilidad, pues toda la escena se inserta en *Los puercos de Circe*.

Luis Alemany —demiurgo— nos conduce por medio de sus personajes a la duda acerca de los condicionantes de la literatura. Eduardo opina que en la creación que quiera contar lo que sucede en ese momento “tendría que estar todo: el bar, el camarero, el domingo por la tarde, la pareja de aquella mesa, la tartamudez de Jo-o-orge, el señor aquél..., todo”. Es motivo de reflexión la incapacidad de aprehender todo por parte del escritor. No obstante, es obvio —y lo es incluso por lo que dice Eduardo, ya que él es en sí un hecho novelesco— que el autor escoge de la realidad aquellos aspectos que considera oportunos para realizar su labor creativa. La forma de utilizarlos va a aportar el dato caracterizador de su producción ficticia. Precisamente, sobre el fundamento ficticio de la literatura, Wellek y Warren indican:

El núcleo central del arte literario ha de buscarse, evidentemente, en los géneros tradicionales de la lírica, la épica y el drama, en todos los cuales se remite a un mundo de fantasía, de ficción. Las manifestaciones hechas en una novela, en una poesía o en un drama no son literalmente ciertas; no son proposiciones lógicas. Existe una diferencia medular y que reviste importancia entre una manifestación hecha incluso en una novela histórica o en una novela de Balzac, que parece dar “información” sobre sucesos reales, y

la misma información si aparece en un libro de historia o de sociología. Hasta en la lírica subjetiva, el “yo” del poeta es un “yo” ficticio, dramático. Un personaje de novela es distinto de una figura histórica o de una persona de la vida real. Sólo está hecho de las frases que lo retratan o que el autor pone en su boca [...] El tiempo y el espacio de una novela no son los de la vida real. Hasta una novela sumamente realista (el mismo “trozo de vida” del escritor naturalista) está construida con arreglo a ciertas convenciones artísticas¹⁶.

Con esta idea, vemos cómo en la última cita de *Los puercos de Circe* nos es presentada una escena creada por el novelista para hacer hincapié en la polémica del ser de la literatura y de su utilidad. Sin embargo, el que ese fragmento se sitúe en el plano de la ficción, no implica un alejamiento de la realidad como basamento. Es, en concreto, esa realidad la que hace posible el diálogo entre Carlos y Eduardo. Sobre todo, es la búsqueda de una fórmula para ejercitar la crítica a la misma la que fomenta tanto la necesidad de la literatura, como la incertidumbre sobre ello.

Ya hemos mencionado que la justificación más notoria a favor de la literatura en *Los puercos de Circe* es la propia novela. Mientras Eduardo recela de la escritura se está confeccionando la obra. Volvemos a recalar en esta idea para comentar una intervención de este personaje: “—No, my love, soy un complejo de hombre. Hábil juego de palabras, afortunadamente intraducible”. Es evidente que su definición acerca de sí mismo enlaza con la literatura. Es un “hábil juego de palabras”, como si fuera una metáfora, o una paradoja. En las anteriores palabras de Welck y Warren leíamos que un personaje de novela “está hecho de las frases que lo retratan o que el autor pone en su boca”. Eduardo se identifica con alguien conocedor de su ficticia naturaleza, como le ocurriera al Máximo Manso de Galdós, o al Augusto Pérez unamuniano —también deudores del juego establecido entre la ficción y la realidad—. Luis Alemany atenaza esta cuestión: “¡Es literatura! [...] ¡Es literatura ya! Por eso no necesita escribirse”.

La actitud de Eduardo no debe entenderse como una renuncia a la literatura. Ha cambiado su enlace con ésta, ya no será escritor, ahora tomará conciencia de que es un personaje y verá su vida como una novela que no necesita ser recreada.

EL HUMOR PARTICIPE

Jorge Rodríguez Padrón nos ha señalado que “sólo se puede ironizar, que sólo se puede hacer humor de aquello que se conoce bien, de aquello de lo que uno es arte y parte”¹⁷; y que esto ocurría en Luis Alemany. En *Los puercos de Circe* sus personajes ironizan sobre algo que conocen, sobre sí mismos, sobre su existencia, y sobre su entorno. No necesitan ir más allá de esos límites para descubrir una visión burlesca, tragicómica:

—Nononono... —Eduardo sacude la cabeza confuso—. Es falso, falss-ssó —las eses se le empiezan a deslizar empujadas por el alcohol—. Burlarse de las cosas no es fácil...

—Es facilísimo.

—¡No es fácil, coño! Hay que tener un profundo conocimiento de algo para burlarse de eso. Prueba a burlarte de la música concreta, prueba a hacer frases ingeniosas acerca de la histología: Yo me burlo de lo que entiendo porque lo entiendo¹⁸.

Una burla que tiene implícita una convicción: “Hay que tener un profundo conocimiento de algo para burlarse de eso”. Esta idea nos sitúa en un punto fundamental de la novela, la capacidad de introspección en la cultura canaria. Eduardo dice: “Yo me burlo de lo que entiendo porque lo entiendo”. Fomenta una marcada crítica a una sociedad de la que puede burlarse, a la que puede criticar porque pertenece a la misma y la conoce. Este personaje comporta una postura antiheroica sabedor de lo que ha constituido su memoria y de lo que le enseña el presente. A lo largo de la obra vemos que esta postura está promovida por el desánimo y por el empuje de la incredulidad, y no por el desinterés.

La ironía se liga de modo insoluble a la crítica. Un hecho que ya había marcado en la literatura canaria el quehacer de Alonso Quesada:

Las *Crónicas de la ciudad y de la noche* corresponden a la reacción de un espíritu admirable frente a “su” sociedad isleña. En cambio, *Smoking-room*—cuentos de ingleses coloniales— y la novela melliza *Las inquietudes del Hall* revelan la reacción de una sociedad —cuya voz crítica se encarna en Alonso Quesada— frente a un grupo extraño que se comporta dentro de esa sociedad (tomemos el término a la biología), que se conduce, digamos, como un “inquilino”. En todos estos volúmenes las cualidades líricas e irónicas llegan al máximo¹⁹.

Luis Alemany también persigue el análisis de sociedad, lo que lo conduce al sarcasmo. Es una manera de alcanzar el compromiso literario que se perfila en la narrativa canaria de los años setenta, a través de la aplicación del humor. *Los puercos de Circe* aborda un mundo de difíciles relaciones con sus miembros, que se sobrelleva con el uso de una visión mordaz. Existe una inclinación a la burla porque ésta proporciona retazos de lúcidas intervenciones que implican desahogos momentáneos en un ámbito atosigador. El propio escritor declara sobre su creación literaria:

El humor (tan menospreciado por las ortodoxias que supervisaban oficiosamente nuestros derroteros creativos) fue mi válvula de escape, y la crítica social que traté de ejercer a su través pudo tener entonces como referentes inmediatos a Berlanga y Azcona, con un retorno al territorio espectacular que nunca perdí de vista.

Mi acceso a la novela —al final de esa década²⁰— no se debió tan solo a un proceso estrictamente cuantitativo que me invitara —me incitara— a rebasar los límites espaciales del cuento y, consecuentemente sus mundos expresivos: he dicho en varias ocasiones —y lo repito ahora— que mi reconciliación con el género novelístico se produjo a partir de las lecturas encontradas de *Tiempo de silencio* y de *La ciudad y los perros*, no solamente como valoración de unas obras y de unos autores concretos y determinados sino —sobre todo— como comprobación de la capacidad experimental del lenguaje, algo así como el definitivo descubrimiento de la posibilidad de establecer un equilibrio consecuente entre el testimonio y la imaginación²¹.

Nos habla de sus influencias literarias de *Tiempo de silencio* y *La ciudad y los perros*, novelas representativas de la renovación en la narrativa española de los años sesenta, y nos expone varios elementos esenciales en su producción: el humor, la crítica social y la experimentación con el lenguaje. En *Los puercos de Circe* se advierten de forma muy clara, así como su interrelación. La referencia explícita al humor nos lleva a estas ideas:

[...] durante las épocas de perturbación, el mundo accidental tiende a «imponerse objetivamente» y el humor aparece como una defensa ante ese orden anormal de cosas en donde el individuo corre el riesgo de ser sacrificado [...]. El humor finge superar la contradicción que existe entre mente y mundo, pero su lucidez «negra» suscita su aparición en el mismo momento en que su resolución parece accesible²².

El humor en *Los puercos de Circe*, con la presencia de la ironía, aviva la crítica a la sociedad isleña; y con las experimentaciones lingüísticas capta la atención del lector, para sustraerlo a esa crítica que se instaure en la narración:

—Perocoñocésarnoseaspesado..... —la voz de Miguel Ángel ahoga la de César.

—... de dos horas y cuarto seguidas.

—Perfectamente —Eduardo sigue sentado en el taburete haciendo oscilar el vaso en la mano derecha y manteniendo el cigarrillo con la izquierda. Detrás de él, el adjunto de Internacional diserta sobre los problemas universitarios con uno de los líderes marxistas de Filosofía y Letras: el adjunto de Internacional es un hombre de ideas muy avanzadas. El líder de Filosofía asiente constantemente y de vez en cuando dice sí, sí, por supuesto, y qué duda cabe. El adjunto de Internacional es un hombre abierto al diálogo— [...]

—Claroñoñotejode —apoya Miguel Ángel.

—Pero acepto la proposición de Miguel Ángel, no por otra cosa que porque los sábados son días aburridísimos y porque de no ir con él, aprovechando que su padre le cede el coche, Carlos terminaría metiéndome en una desagradable conferencia en la que un tipo desagradable se empeñará en explicarnos, supongo que desagradablemente, cosas sobre Góngora como si uno no hubiera leído *Las Soledades* en su momento²³.

Este fragmento se halla en un apartado de la novela que tiene como título “LA LAGUNA, DISTRITO UNIVERSITARIO”. Sus protagonistas se encuentran en un bar de esta ciudad hablando de la posibilidad de ir al Puerto de la Cruz a pasar una noche de sábado. Sobre esta base dispone el autor una cotidianidad signada por el tedio: “acepto la proposición de Miguel Ángel no por otra cosa que porque los sábados son días aburridísimos”.

En este panorama se desarrolla el humor, la crítica social y el experimentalismo lingüístico: “Perocoñonoseaspesado”, “Clarocoñonotejode”. En la obra se condensa el pesimismo y la ironía. Lo vemos en el desinterés con que acoge Eduardo el viaje al Puerto de la Cruz, al que accede finalmente para evitar una “desagradable conferencia” sobre *Las Soledades*, así como en el tratamiento que se le da a la conversación entre “el adjunto de Internacional” y “uno de los líderes marxistas de Filosofía y Letras”.

Es el contexto literario el que evidencia la escasa relevancia que se le asigna a ese encuentro en un bar de La Laguna. Lo que dicen estos personajes se diluye ante una situación social que atosiga y que parece insalvable. Luis Alemany ridiculiza esa conversación. Consolida con ella el ambiente de esos momentos, pero a la vez le concede una relevancia mínima a las posibilidades de acción del “adjunto” de incesante verborrea y a las de su interlocutor: “El líder de Filosofía asiente constantemente y de vez en cuando dice sí, sí, por supuesto, y qué duda cabe. El hombre de Internacional es un hombre abierto al diálogo”.

Subyace una actitud burlesca ante esas ficciones que se consideran relevantes en el entorno universitario. El escritor nos hace un guiño que desmantela su relevancia en favor de la desmotivación que alienta el existir de ambos. Un existir que el novelista recrea sin el ropaje de las apariencias, nos lo muestra en su desnudez, a pesar de que en tal estado comprobemos una realidad doliente. De todos modos, Luis Alemany nos propone para no enlodarnos en esa realidad, encauzar los pasos por el conocimiento de lo que somos:

porque todo, todo, todo, empieza y termina entre estas cuatro costas que nos unen, que nos separan, que nos encierran, que nos limitan, ¡ésa!, ésa es la palabra: que nos limitan, que nos constriñen, que nos marcan la falsilla a la cual debemos atenernos forzosamente, nos basta con eso..., estamos excusados de todo lo que vaya más allá del terreno que podemos recorrer con los zapatos, nada —nada verdaderamente importante, queda claro— puede trascender en absoluto por encima de las aguas azuladas²⁴.

NOTAS

- 1 ALEMANY, L.: *Los puercos de Circe*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Interinsular Canaria, 1983, pp. 69 y 70.
- 2 ALONSO, A.: «Introducción», en *Los puercos de Circe*, 1989, p. 16.
- 3 DUQUE, D.: «Prólogo», en *Los puercos de Circe*, 1983, p. 31.
- 4 *Ibíd.*, pp. 26 y 27.
- 5 ALEMANY, L.: *Op. cit.*, 1983, p. 124.
- 6 *Ibíd.*, pp. 257 y 258.
- 7 ARMAS AYALA, A.: «El cuento literario en Canarias», en *Homenaje a Elías Serra*, tomo I, 1970, p. 184.
- 8 ALEMANY, L.: *Op. cit.*, 1983, p. 258.
- 9 *Ibíd.*
- 10 RODRÍGUEZ PADRÓN, J.: *Una aproximación a la nueva narrativa en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1985, p. 221.
- 11 ALEMANY, L.: *Op. cit.*, 1983, pp. 117 y 118.
- 12 *Ibíd.*, pp. 126 y 127.
- 13 *Ibíd.*, pp. 168 y 169.
- 14 *Ibíd.*, p. 169.
- 15 *Ibíd.*, pp. 158 y 159.
- 16 WELLEK, R. y WARREN, A.: *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, 1985, pp. 30 y 31.
- 17 Ver cita núm. 10.
- 18 ALEMANY, L.: *Op. cit.*, 1983, p. 168.
- 19 DORESTE, V.: «Alonso Quesada, prosista», en *El Museo Canario*, núms. 73/74, 1960, p. 179.
- 20 Los años sesenta.

- 21 ALEMANY, L.: «Entre el rigor y la libertad», en *El Urogallo*, diciembre de 1988-enero de 1989, p. 39.
- 22 DUROZOI, G. y LECHERBONNIER, B.: *El surrealismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, pp. 214 y 215.
- 23 ALEMANY, L.: Op. cit., 1983, pp. 72-74.
- 24 *Ibíd.*, p. 328.