

VICTORIANO
SANTANA SANJURJO

 **SOLTADAS**
[de literatura y...] **UNO**



COLECCIÓN MERCURIO

80


MERCURIO
EDITORIAL

DE LITERATURA

1

EL RELOJ DE CLÍO,
UNESPEJO BRILLANTE PARA NOVELISTAS¹³

Emilio González Déniz, *El reloj de Clío*

UN PRINCIPIO. SIETE APUNTES PARA SIETE BÚSQUEDAS

Emilio González Déniz conoce el arte de novelar y mucho; tanto, que nos ha regalado a los que gustamos del género un inmejorable tratado sobre el complejo universo de posibilidades expresivas, temáticas y organizativas que giran alrededor de un autor cuando se decide a componer una obra que, además de cumplir con los fines del entretenimiento intelectual, se expande como un producto cultural trascendente y digno de formar parte del patrimonio poético de una lengua.

González Déniz, el veterano, el sabio, el escritor de escritores, acaba de dar un sonoro y grandioso puñetazo en la mesa donde los hispánicos reparten los méritos literarios con su

13. La primera versión de este texto se publicó y registró por primera vez el 22 de enero de 2021 en mi blog *Soltadas.sadalone.org*. Dada la extensión, consideré que ningún medio de comunicación estaría interesado en su publicación. Esta dificultad me la transmitió también el propio González Déniz en un amable correo que me remitió tras recibir el mío con el archivo adjunto del artículo que había dedicado a su novela. Tuvo a bien copiarlo en el blog *Bardinia. Sobre la teórica diferencia entre humanos y bestias* que tiene en *Canarias7*. La fecha de su entrada es también el 22 de enero. Para mi sorpresa y alegría, el periódico digital *Infonorte Digital* tuvo a bien reproducir el artículo en cuatro partes (23, 25, 26 y 28 de enero); y lo mismo hizo el blog *Noticias de Agüimes* entre el 27 de enero y el 17 de febrero.

impresionante *El reloj de Clío* (Ediciones La Palma, 2020). Tan impactante ha sido ese «Yo estoy aquí» que, sin duda alguna, lo han sentido, por un lado, los numerosos docentes e investigadores que tienen clara la misión de separar el trigo de la paja para alimentar de manera sana el conocimiento; por el otro, tanto sus colegas como quienes aspiran a tener ese mérito, haya o no de donde sacar para ello; y también, ya puestos, los muchos lectores leales que no le faltan (aquí entro yo) junto con los que podrían llegar a serlo si tuvieran a bien conocerle y no distraerse con juntaletas; y, cómo no, los editores, sean de la calaña que sean, flanqueados como siempre por mecenas y mercenarios; y, por último, para no hacer más prolija esta relación, cuantos tienen curiosidad por saber de qué va eso de las “buenas letras” y si es aplicable el enunciado a la joya que nos convoca, pues se abusa tanto de la expresión que es inevitable pensar que estamos ante un eslogan mercadotécnico. Todos los enumerados, no creo andar errado, son testigos de este fundamental título que afianza a nuestro autor en el lugar donde se ubican los imprescindibles, su habitación desde hace ya muchos años.

La lectura de *El reloj de Clío* que te ofrezco a continuación se estructura tomando como referencia la genial novela: las siete búsquedas que la configuran son las guías que utilizaré para compartir contigo una serie de observaciones muy específicas en torno al considerable valor literario y cultural que, a mi juicio, tiene esta obra que González Déniz.

Si cuanto diga contribuye a ponderar la calidad que atesora la pieza, habré cumplido de manera cabal con mi cometido y eso, no lo niego, me alegrará; y si no fuera así, si a pesar de todo lo escrito no consigo que la capten, quedará demostrado que no soy capaz de atender como se merece aquello que me he propuesto, lo que no debería entristecerme si tenemos en cuenta que esta incapacidad didáctica contribuye a destacar la que posee el título que nos ocupa cuando se propone mostrarnos qué hay detrás de la composición de una novela.

APUNTE 1. SOBRE LA ESTRUCTURA.

La estructura es el cimiento de todo texto y la ensambladura de las partes que componen *El reloj de Clío* es un prodigio que conviene no desatender. La idea del laberinto creativo se ha formalizado en la gestación de una disposición de contenidos compleja que responde a estos principios: siete grandes bloques que llevan en sus enunciados el término “búsqueda” y que están relacionados con un narrador cada uno siguiendo un orden: Corentio, Lionell Halifax, Kress O’Neill, Walter Díaz, Davinia Lovell, Omar Ketala y uno sin nombre propio encargado del último bloque, intitulado “Hasta la destrucción total”. Es significativo el vocablo que comparten, íntimamente ligado con la connotación de laberinto y con el propósito principal de quienes se hallan en su interior: salir. En un laberinto, lo único que cabe hacer es buscar la salida o, ya puestos, intentar la manera de no dar con ella. En cualquier caso, todo lo que se ha de realizar conlleva una suerte de indagación.

En la novela, cada búsqueda lleva asociada una orientación específica que se expone en el título del enunciado: la primera se concreta en la “gloria”; la segunda, en el “nuevo orden”; la tercera, en el “sufrimiento”; la cuarta, en la “libertad”; la quinta, la “verdad”; la sexta, el “placer” y la séptima, la “destrucción”. En siete términos se encierra el camino de un autor a la hora de plantear su ficción. Cada bloque es un avance dentro del laberinto que el protagonista recorre en su búsqueda de la novela paradigmática que anida en su voluntad de escritor. Teseo Yedra, en su afán de sostener sobre su historia particular el desarrollo del relato que elabora, termina asumiendo que, en el fondo, lo hecho no deja de ser una autobiografía. Todo anhelo de respuestas para componer se inicia con las preguntas ancladas de un modo u otro a la propia existencia de los creadores: «Me pareció que tu vida, como en el mito, está enmarcada en las siete búsquedas que están reflejadas en tu novela» [299], le dirá Nanda Marrero.

Si miramos con cierta distancia la tabla de contenidos que aparece al final del libro, podemos observar algunos detalles que, ceñidos a la estructura de la obra creativa, ayudan a captar su mecanismo de composición. Veamos: cada búsqueda está compuesta por un enunciado principal y varios secundarios. Entre unos y otros, la novela que nos ocupa distribuye en 71 apartados su materia. Si tenemos en cuenta que empieza en la página 11 y termina en la 305, fácil es concluir que a cada uno le corresponden unas dos hojas impresas por ambas caras, aproximadamente. Como nos situamos ante un espacio de desarrollo narrativo breve, González Déniz consigue asentar en el lector la idea de que se nos está mostrando un mosaico de instantes sueltos de la vida del protagonista.

Conviene no desatender esta decisión porque forma parte de sus brillantes instrucciones sobre cómo novelar: frente a la opción de la unicidad (un narrador, una historia, un desenlace) está la convivencia de muchos quiénes y qués, con sus cuándo y sus dónde particulares, en un ámbito presidido por la diversidad de enfoques; frente a la simplista estructura capitular que convierte al novelista en un mero guía de caminos para que fluya el relato está la compleja articulación de niveles y subniveles en un desarrollo que exigen del creador la asunción de que no puede renunciar a la tarea de gran arquitecto que le corresponde. Nada más racional que la toma en conciencia que dentro de una página escrita, desde lo más minúsculo a lo más extenso, todo existe porque decide que así sea.

APUNTE 2. SOBRE METALITERATURA E INTERTEXTUALIDAD

El reloj de Clío es, ante todo, un vasto y admirable ejemplo que nuestro autor ha elaborado para demostrarnos empíricamente las múltiples sensaciones y decisiones que confluyen en alguien que tiene en mente un proyecto editorial. El cimiento de su exposición cabe sintetizarlo en estos términos: el manuscrito de una novela de Teseo Yedra que recibió un

premio literario ha aparecido tres décadas después de que se lo enviara a su agente la víspera de su trigésimo tercer cumpleaños. A partir de aquí, González Déniz comenzará a desplegar los numerosos trucos que atesora y que todo buen autor debería poseer si aspira a tener esta condición.

A mi juicio, el primero tiene que ver con la metaliteratura como recurso de conciencia creativa que no conviene descuidar, aunque su grado de explicitud varíe. Téngase en cuenta que de los muchos temas que se pueden abordar en una creación literaria hay uno que compete exclusivamente a los verdaderos maestros de la palabra: el de la poética como arte y ciencia de la experiencia. Solo los muy grandes son capaces de situar y mostrar en el singular recorrido de unas páginas los caminos de escrituras que ha transitado para que el producto final de sus inquietudes fuera en cada momento el que debía ser. De todos los gigantes, ¿cuántos, como González Déniz, han conseguido que su ejercicio metaliterario personal cumpla, por un lado, con la diafanidad exigible a una exposición pedagógica y, por el otro, con las excelencias que se espera de una obra que lleve su firma?

Aunque es una perogrullada afirmar que un autor literario es ante todo lector, lo cierto es que nunca viene mal recordarlo, y más en estos tiempos en los que es sumamente accesible publicar y muy fácil caer en la tentación del demonio de «ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer e imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros y tantos dineros cuanta fama», como apuntaba Cervantes en el prólogo de la segunda parte del *Quijote*. De ahí que sea inevitable complementar el ejercicio metaliterario con las referencias a otros autores y títulos que deben estar en la valija cultural de todo escritor: Borges, por ejemplo, que es omnipresente a lo largo de la novela («Después de Borges, otras cosas. Las hay» [56] afirmará Corentio); García Márquez [101]; Unamuno y Machado [102]; Horacio, Virgilio, Sófocles [134], Nietzsche [165]; Quevedo, Góngora, Gracián,

Cervantes [189]; *Ana Karenina*, *Guerra y paz*, *Doctor Zhivago*... [102].

De las lecturas interiorizadas surge el recurso de la intertextualidad, que se convierte en una necesidad técnica, estética e ideológica. Esta asunción puede ser sumamente explícita, como sucede cuando se hace mención al relato “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges (1941), donde podemos leer lo siguiente:

«Algo entiendo de laberintos: no en vano soy bisnieto de aquel Ts'ui Pên, que fue gobernador de Yunnan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el *Hung Lu Meng* y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres. Trece años dedicó a esas heterogéneas fatigas, pero la mano de un forastero lo asesinó y su novela era insensata y nadie encontró el laberinto [...] Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros».

Omar Ketala, uno de los narradores de las siete búsquedas, transmutado en Teseo Yedra, afirmará:

«El laberinto de Borges, aquel en que un glorioso personaje chino abandona su gloria mundana para construir un laberinto y escribir una novela que, eso es lo verdaderamente insólito, resultaban ser una misma cosa, me dio la idea de crear encrucijadas sin fin entre los capítulos de mi obra» [256].

La intertextualidad también puede vertebrarse como una reflexión acerca de los estilos literarios. En la página 132, al hilo de la etapa de bolero de nuestro protagonista, se lanza esta afirmación sobre el género musical: «El bolero es llorar por dentro, una satisfacción masoquista, un regodeo en el propio dolor, vamos, una juerga». En la 134, uno de los narradores expone lo siguiente:

«Cuando leyó Teseo una tras otra las tragedias del autor griego [Sófocles], pensó que aquellas también tenían mucho de bolero [...] “Sófocles, verdadero inspirador del bolero; no está mal, y Kafka de los tangos. ¿Qué ritmo inventaría Flaubert? Ah, sí, Flaubert hizo la música de la película *Emmanuelle*”» [134].

Por último, hay que señalar la existencia de una intertextualidad sutil, más imperceptible para los lectores porque se confunde con temáticas y géneros sobre los que puede no tener un conocimiento cabal. En nuestra obra, detecto este tipo en la exposición que realiza Espinoza en torno a la idoneidad o no de que te dejen cuando aún amas a la persona que te abandona [187-188], que a mi juicio se enmarca en la más pura tradición renacentista de las églogas y novelas pastoriles del siglo XVI.

APUNTE 3. SOBRE EL AUTOR, EL PROTAGONISTA Y LOS NARRADORES

Las anotaciones de este tercer bloque giran en torno a las voces que sostienen la narración, que en *El reloj de Clío* percibo supeditadas a una mayor que va más allá de los límites del objeto de lectura. Retomo la mención al carácter metaliterario para formular una pregunta que considero clave en mi análisis: ¿hasta qué punto, cuando analizamos la conciencia creativa, deudora de la experiencia compositiva, es posible marcar una distancia entre autoría y narración? En el caso que nos ocupa, creo que el valor del componente metaliterario de la novela adquiere una dimensión más sólida desde el momento en el que asumo que González Déniz no deja de estar presente, lo que es coherente con el propósito didáctico del producto y su razón de ser como ejemplo de cómo se confecciona, aunque nuestro autor no haya declarado explícitamente su función pedagógica.

El maestro interviene desde que manifiesta su intención de jugar con las identidades. De alguna manera, no va a permanecer al margen de lo que suceda en las páginas que nos ofrece. ¿En qué momento se formaliza esta voluntad? En tres certeras citas que pone al principio y que conviene atender, como todas las que se insertan en las obras literarias y que muchos lectores, por error, optan por no considerarlas parte del texto dándoles en ocasiones un carácter paratextual que las transforma en adornos. La primera, de Baudelaire,

aparece antes de la nota del editor, en consecuencia, es un mensaje cuyo ámbito se extiende a toda la novela; dice así: «El mejor truco del diablo es convencernos de que no existe». Las otras dos pueden leerse al principio de la primera búsqueda, que ha sido asignada a Corentio. Son las únicas que proceden de escritores diferentes al narrador que toma la palabra, como sucederá con el resto de las indagaciones, que recogen citas de los mismos que abordan el apartado del libro que les corresponde. Los autores de Corentio son dos: por un lado, el omnipresente Jorge Luis Borges con «Un hombre es todos los hombres»; por el otro, Luis Goytisolo, «Tu vida es una historia escrita por otro».

Tres citas, tres avisos que conviene no desatender porque poseen la clave de lo que González Déniz nos propone con su extraordinaria industria literaria: mostrarnos el truco para, aun así, demostrarnos que puede asombrarnos con el prodigio de la palabra. Admira el hecho de que, estando avisados de lo que va a ocurrir, caigamos de lleno en la fascinación de lo sucedido.

Cuando al final de la novela, en la página 304, se afirma «quién sabe si Teseo Yedra es yo mismo, o si yo soy él y todos sus hombres», el lector se ve inevitablemente envuelto en el delicioso dilema de si es el narrador de los narradores, el de la nota del editor, quien habla o si, por el contrario, es el propio González Déniz que ha asumido la doble función de ser creador y contador. ¿Es él, como se lee en esa página, «la única [fuerza narradora] que en ese instante puede dar fin, cabo y cierre a las siete búsquedas»? Esta pregunta, atento a la percepción que obtengo del sentido último de la novela que nos convoca, me conduce a otra: ¿Cuánto del creador hay? Esa es una tarea que obliga a los buenos novelistas a buscar complejos equilibrios entre ese ego que puja por tomar partido de lo que se cuenta y esa cesión del relato a un portavoz, aunque se disfrace de primera persona.

Como es imposible determinar dónde empieza uno y termina el otro, nos quedamos con los detalles, con ese dejar

caer que convierte *El reloj de Clío* en un reto intelectual, una cualidad inherente a las obras literarias que merecen el calificativo de joyas fundamentales. La experiencia me condujo a una serie de conexiones que, lo reconozco, hicieron más grata la lectura. Cuando hablé de boleros, pensé en su *Boleros para una mujer* (1985) y palpé la posibilidad de estar ante una autobiografía encubierta. Tras pasado el umbral de las doscientas páginas, di con un hecho significativo: Teseo había compuesto un libro llamado *Arena caliente*, ambientado en la vida en el Sahara Occidental [210]. Una curiosa sensación de certeza me inundó: en 1995, González Déniz publicó una novela titulada *Sahara*. Cuando en la página 257 se mencionó el título de *Relatos fétidos*, esta convicción adquiría tintes de verdad absoluta: en 2016, nuestro autor firmó *El tren delantero*, que vio la luz en Mercurio Editorial y que recoge una serie de relatos de corte erótico compuestos por una tal Madame Parlourde y traducidos por la coprotagonista de la novela, Vesta Laserre. ¿Todo es un guiño para despistar? Quizás. Lo descarto tanto como lo acepto; pero...

La frontera entre el narrador y el autor está bien definida. Nadie se la salta o, mejor dicho, nadie se la debería saltar. Conviene ser prudentes en cada intento de sortearla porque se corre el riesgo de interpretar como veraz lo que no pasa de verosímil. Ciertamente es que, en ocasiones, la cantidad de artificio para el camuflaje puede resultar insuficiente cuando nos encontramos con detalles tan llamativos como los expuestos o como este otro que surge en medio del océano textual: en la página 222, Omar Ketala afirma «[...] Igual que en esta novela. Su autor habla de la isla, la capital y el Mar que la rodea, aunque omite, acaso con deliberación, sus nombres propios. Tal vez sea un intento pueril de universalizar la narración. Cualquiera sabe». Creo firmemente que el expositor de la sexta búsqueda se refiere a *El reloj de Clío*, mas no el título de Teseo, pienso, sino el de González Déniz, aunque quizás estemos hablando del mismo libro, ¿no?

Entrar en este terreno tan detectivesco permite abordar la lectura atendiendo al placer de lanzar dardos a diestro y

siniestro con el propósito de saber la identidad de los que se esconden detrás de los personajes que se citan. ¿Quién es quién? Tres preguntas a modo de ejemplo: una, ¿cuál es el referente inspirador de ese compañero de Nanda en un periódico local, con el que vive una aventura, que no merece otro calificativo que el de «hombrecillo tan gris que ni siquiera tiene nombre en esta novela»? [255]; dos, ¿de quién es, en la vida real, la imagen de ese tal Carlos, marido de Arcadia, que tuvo militancia política en la izquierda y que ahora pertenece a la burguesía? Cambio de estatus que se valora en estos términos: «Es natural, no podía esperarse de él otra cosa que incoherencia. Triunfan los listos, ascienden los incoherentes; los demás, sobreviven» [284]. Y tres: ¿quién es la Salomé que en el mundo real decapitó a un figurado Juan el Bautista y que en la novela ejerce de madama?

¿Curiosidad propia de correveidiles? Sí. ¿Morbo? Sí, vale, lo acepto. Mas interesan las respuestas en la medida que permiten perfilar a la persona real que ha servido de base para configurar a Nanda y, quizás, en una suerte de caída de fichas, se logren descubrir las identidades no ficticias de Laura, Arcadia, Esther, Salomé, Alma... El saber quién inspiró a quién en una novela nos permite conocer la influencia del mundo que rodea a nuestro autor y cómo se ve plasmada en sus escrituras en función de la relación que mantiene con él. Dentro de cien o doscientos años, esta búsqueda de identidades formará parte de relevantes estudios académicos en torno a la novela (que los habrá, por supuesto que los habrá). La importancia que le damos a saber de qué barro se moldeó la figura de Alonso Quijano es equivalente a la que hay, habría y habrá por conocer quiénes están detrás de los personajes de González Déniz que, por las razones que sean, ahora deben verse como simples creaciones al servicio de la ficción. Buenas serán las pesquisas, pero insisto en la necesidad de ser prudentes si optamos por hacer una lectura de sabuesos, pues el riesgo de caer en conclusiones erróneas es muy elevado, y más si se trata de obras maestras como la que nos ocupa, tan llena de puertas que dan a habitaciones que despistan.

Del juego de identidades participará Omar Ketala en el momento en el que deja a un lado la condición de distante expositor en 3ª persona para asumir la primera e identificarse con todo lo que pasa en la vida de Teseo Yedra. Este cambio es, de alguna manera, homólogo al del autor cuando parece pedir a su principal narrador que le deje intervenir. En este sentido, en esta alteración de proyección y, consecuentemente, de la lectura cabe ver la esencia de la mejor literatura. González Déniz sabe y nos hace saber que quien maneja la cámara, controla la imagen; y quien habla es el que marca las directrices de lo que se puede y debe conocer. Es una tarea de proporciones, como cualquier compuesto químico. Las dosis de narradores y la función que se les atribuya condicionarán la historia y la conciencia que el lector ha de asumir sobre su desarrollo.

El reloj de Clío comienza con un homenaje encubierto al primero de los novelistas en lengua española, Cervantes, con el recurso del manuscrito encontrado, que posibilita la multiplicación de las perspectivas que ofrece la voz narradora: alguien expone lo que alguien ha contado. Esta situación se enriquece si permitimos que el autor se inmiscuya en el texto que debía trasladar a los lectores un narrador principal y si, para más inri, repartimos la misión de transmitir los hechos entre varios, que tomarán la palabra cuando les corresponda. Delicioso intríngulis que permite consolidar la imagen del laberinto en el que se encuentran los creadores cuando aspiran a dar forma lingüística a este complejo universo de relaciones. La alusión a la naturaleza de relato coral estará presente a lo largo la lectura.

«Asomados a la balastrada de la inmortalidad, seis hombres y una mujer observan al novelista Teseo Yedra, que hoy ha cumplido años con la caída de la tarde» [58]. Los siete ya identificados (¿quién es el sexto hombre?) son los narradores de los bloques de búsqueda que una voz superior irá anunciando; una voz que considero la octava y que, al igual que el resto, tiene clara su función, aunque Kress O'Neill no la

tenga presente cuando afirma: «aquí estamos los siete para escribir tus memorias por ti» [135]. Son como los fantasmas de las navidades pasadas que se aparecen a un Teseo “Scrooge” con el único interés de mostrarle cómo ha llegado hasta ese *Reloj de Clío* que ha entregado a un agente y que ha sido comedido a lo largo de treinta y tres años. Envuelto en su decepción, uno de ellos le echará en cara por qué están en un bar contemplando su propósito de ahogar sus penas:

«Hoy mismo volviste a insistir en la invitación para que todos tus amigos estén presentes en tu cumpleaños. En tu bolsillo espera el frasco de estricnina que vaciarás en los fondos de las copas antes de que el champán se mezcle con la muerte. Acaso te has decidido por ese veneno porque mantiene conscientes a los moribundos hasta el último instante. Cuando por esa puerta entre el primero de ellos, empezará a materializarse tu libertad en su destrucción» [207].

Establezco, llegados a este punto y tras lo expuesto, la siguiente disposición de voces: González Déniz, consciente de su función y sin dejar de estar presente, cede la palabra a un narrador principal, el de la “nota del editor”, el “acta histriónica” y el del “cierre”; quien, a su vez, hace lo propio con otros siete (escritores todos). Los ocho darán cuenta de la vida novelesca (comerciante [76], cargador de ladrillos o empleado municipal [119], profesor [120], periodista...) de Teseo Yedra, alguien que, aspirando a ser un autor reconocido, buscará durante muchos años entre sus instantes vitales la obra que le consagre y que, de algún modo, sirva para justificar su existencia.

El complejo proceso en el que se adentra el protagonista ya viene marcado en su nombre: «Teseo, buscador de una salida al laberinto; y Yedra, símbolo de la trepa y la adherencia» [54]. Todos los novelistas, nos dicen las voces, habitan en un laberinto:

«No hay mayor laberinto que un papel en blanco. Son tantas y tan variadas las posibilidades de crear, y tan pocas las certezas de encontrar salida, que ejercer de novelista viene a ser la mayor de las osadías que un hombre pueda cometer» [111].

La mención a la idea de «espesura laberíntica del folio en blanco» [244] y el deseo de hallar una escapatoria son recurrentes a lo largo de la obra y toman forma en Teseo Yedra: su nombre representa la dificultad; el apellido, la dependencia de esa hiedra llamada “inspiración”.

Para el protagonista, como quizás ocurriera con González Déniz cuando dio vida a Nanda, Salomé, Arcadia, etc., los personajes principales de la novela que anida en sus deseos serán una representación literaria suya: en *Las bienaventuranzas*, Teseo Primus es una imagen propia, aunque no deja de reconocer el exceso de proyección autobiográfica [95]. Más adelante, en otra incursión, se convertirá en Paul-Teseo [241]. El novelista tiene tantas vidas como quiera recrearlas, pero una sola eternidad, nos dice el narrador Kress O’Neill. Su homólogo en la sexta búsqueda, Omar Ketala, afirmará: «Reflejaba de este modo Teseo Yedra sus propias vivencias en la novela; tergiversadas, sin duda, pero suyas a la postre» [241].

Engrandece esta situación el hecho de que cada narrador apunta a un recorrido de la vida de Teseo Yedra que mantiene alguna relación con el trayecto vital que ellos mismos han tenido y sobre el que se viene a dar cuenta en el preliminar del bloque de búsqueda que le corresponde gracias a la intervención de la voz narrativa principal, el octavo, el “primus inter pares”. Por eso, cada interviniente se siente autorizado, atento a lo que ha sido su parte en la novela, a proponer al protagonista, en el enunciado “Destrucción de destrucciones”, el último de nuestra obra, un final alternativo, que llegará a contradecirse con el que sugieren los otros: el veneno de este será el agua destilada de aquel; el abandono del local se contrapone al *happy end* de Ketala, etc. [302].

Publicar libros satisface hasta cierto punto la necesidad, pero nunca es suficiente. La gran obra es el proyecto que siempre está en el horizonte y al que se aspira a llegar; mientras tanto, se van cubriendo pequeñas parcelas del tramo con

la esperanza de que sirvan para hacer factible el principal propósito de su labor como autor.

«La quema de *El Anticristo* en la pira de la corrección fue una muestra más de mis deseos de gloria. Una novela mediocre no debe salir a la luz, para eso estaban las novelitas de aprendizaje que tenía escritas. Ahora la obra habría de ser sólida, maciza, indeformable por los siglos» [218].

Más adelante, el Indio de Avellaneda, el último narrador, declarará tomando a Nanda como referencia:

«Ella sabía que las obras conocidas de Teseo no eran más que ejercicios de aprendizaje. La gran novela de Teseo Yedra se estaba escribiendo hacía veinte años, y siempre acababa en una pira o en un basurero» [281].

Sin su participación, jamás se hubiera puesto el punto final. Un día se enteró de que le habían premiado un título suyo, *Las siete búsquedas*, sin que lo hubiera enviado a ningún concurso, y supo que había sido ella la responsable:

«Mecanografié al pie de la letra la ilegible copia que me enviaste y la presenté al premio. Como no tenía título, lo puse por mi cuenta. Me pareció que tu vida, como en el mito, está enmarcada en las siete búsquedas que están reflejadas en tu novela. Así que ya la has acabado, eres libre para crear lo que quieras sin tener que arrastrar la rémora de tus frustraciones» [299].

La imagen del laberinto se complementa en *El reloj de Clío* con la de una matrioska: dentro de la novela que firma nuestro autor se hallan las piezas de cada narrador que, a su vez, incluyen algunos fragmentos compuestos por Teseo. En el fondo, esta representación encaja con la visión de la vida como un conjunto jerarquizado y abigarrado de decisiones, percepciones, sentimientos, expectativas... que habitan en los apartamentos del azar y del libre albedrío que tenemos los humanos. González Déniz sabe de la importancia de no desvincular el fenómeno vital del hecho narrativo; de ahí que arroje a su protagonista al foso de una búsqueda (la que le ha de permitir la composición del relato final) que solo va a poder fructificar cuando haya asimilado quién es como individuo. Aquí es donde entran el amor y la vida, los dos

conceptos existenciales que amparan nuestra condición de humanos y, en consecuencia, que son objeto de atenciones por parte de los creadores, con independencia del arte que manejen, para elaborar aquello con lo que hemos de sentirnos identificados.

Los grandes temas novelescos, abordados desde las diferentes casuísticas que los envuelven (aceptación y rechazo en el amor; tránsito y muerte en la vida), están presentes en nuestra obra, como cabe esperar de este particular manual sobre cómo novelar que nos ha preparado González Déniz. Son el fundamento de la escritura. Davinia Lovell, la única mujer narradora, lo declara: «El amor y la muerte son los pilares donde se asienta gran parte de la literatura, por no decir toda» [117]. A estos asuntos se le añadirán otros que reconoce bajo la denominación de trucos de novelista. Teseo los padece, los asimila y los proyecta en la escritura que va conformando. La decepción que asola al protagonista no es más que el resultado de una conclusión universal profunda e intensamente humana: tanto hecho para terminar igual que el resto.

En este conjunto de incertidumbres y certezas, aparece la muerte, que en un texto literario puede tener como símbolo el punto final. ¿Cuándo ponerlo? ¿Cómo saber que el proceso ya debe acabar? El problema adquiere en Teseo un rasgo de mortificación absoluta porque la asociación entre vida y novela le impulsa a cambiar permanentemente la escritura a medida que pasa el tiempo; de ahí que Nanda recomendara con firmeza:

«Ponle ya punto final, de lo contrario, puedes pasarte escribiéndola toda tu vida. Tal y como tú la quieres, no podrás conseguirla en estado vegetativo porque el último capítulo será tu muerte y el epílogo tu entierro» [281].

Plantear el momento conduce a la toma de decisiones que, de un modo u otro, condicionarán el futuro de la novela; por ejemplo, decidir si se deja abierta o cerrada, como se apunta en la página 296. En cualquier caso, el autor siempre está condenado a escribir sobre su vida y, con ello, sobre todas las

vidas; y, en consecuencia, a no cesar en la búsqueda [304]. Solo la muerte física del novelista permitirá la certeza absoluta del punto final, aunque el narrador principal, portavoz de González Déniz, declare como aviso *urbi et orbi* que

«nadie debe añadir palabra alguna después de mi cervantino “vale”; así que cerrado queda el texto, para que ningún desaprensivo pueda cometer la torpeza de apostillar lo que en este punto finalizo. Si algo hubiera después, no será cosa mía» [305].

Estas palabras recuerdan las de Cervantes cuando, en el prólogo de la segunda parte de la más célebre de sus novelas, afirma: «te doy a don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios».

APUNTE 4. SOBRE LOS TIEMPOS

Los tiempos vitales de Teseo están contenidos en los de cada narrador que da cuenta sobre los vaivenes del novelista. A su vez, estos relatores están supeditados al que marca el narrador principal, cuyo estilo se confunde con la voz de Corentio, la primera de todas las voces y quien, bajo la influencia de la constelación de Virgo, contempla al ebrio autor de *Las bienaventuranzas*, luego intituladas *Los inmortales*, posteriormente *Las siete búsquedas*, más tarde *El reloj de Clío*, en un bar llamado Límite, antes denominado Utopía, la víspera de su trigésimo tercer cumpleaños, justo el día que envió a su agente el manuscrito encontrado tres décadas después, el mismo que sirve de fundamento para la novela:

«Hoy es ese gran momento esperado y temido durante años y resulta que no percibes sensación especial alguna. Una pena. Tanto Borges, tanto invalidar el tiempo, tanto jugar al gato y al ratón con el reloj de la musa Clío... Para nada; es este un anochecer de octubre sin sello que lo diferencie [...] En realidad, cumplés años; los días no se cumplen, pasan» [47].

Años después de la entrega del original, aparece de nuevo el texto y el narrador principal da cuenta de las notas biográficas de Teseo siguiendo una linealidad temporal relativa, pues

queda supeditada a los saltos que hay dentro de cada bloque de búsqueda. Las referencias a *Ben-Hur* (1959) y el Mundial de Fútbol de Chile (1962), por ejemplo, son acontecimientos que sucedieron durante la infancia de nuestro protagonista y que lo sitúan en un marco histórico veraz que, junto con otros que irán apareciendo a lo largo de la novela (el mayo francés, la muerte del dictador en 1975, por ejemplo), servirá para afianzar la exigencia de verosimilitud que demanda el conocimiento de la vida de un escritor cuyo trabajo podía haber sido objeto de una tesis doctoral, como deja caer el Corentio que pulula por la constelación de Piscis [21].

Sin tiempo, no solo no hay relato, sino que no habría absolutamente nada. Esta magnitud física da sentido a lo que existe sometiéndolo a constantes transformaciones. Teseo cambia porque evoluciona como personaje y en cada metamorfosis, que lo envejece más, se acerca hacia lo que debía ser la razón de su vida: la gran novela reescrita.

«Le había dicho Cecilio Nuez que cada siete u ocho años se renuevan por completo todas las células del cuerpo, así que a los ocho, dieciséis, veinticuatro, treinta y dos y en todos los años que sean múltiplos de ocho sería un nuevo Teseo Yedra [...] Hace apenas un año, el treinta y dos, comenzó a vivir su quinto cuerpo [...] paradoja: el cuerpo se le hacía cada vez más viejo, a pesar de la renovación tan predicada» [83]

Este “renacimiento” da pie a considerar que se está ante reiterados comienzos en organismos ya iniciados. No es nuevo lo viejo, solo lo parece. Las contradicciones temporales se convierten en un necesario ejercicio creativo que ha de afrontarse cuando se aspira a domar las proporciones entre lo que es y lo que da la impresión de que es. Mas ese es otro frente que exige, en estas humildes anotaciones, unas observaciones particulares como las que a continuación voy a compartir contigo.

APUNTE 5. SOBRE LA VERACIDAD Y LA VEROSIMILITUD

Siempre es interesante atender a la perspectiva que sobre el hecho literario mismo se nos ofrece en un texto a la hora de situar en un lado cuanto merece el reconocimiento de veraz, o sea,

lo que fue y es, que se circunscribe al mínimo patrimonio exigible a un historiador (toda historia es buena si es verdadera, decía Cervantes) y cuanto, en el lado opuesto, representa aquello que podría haber sido, aquello que tiene apariencia de verdad y que demanda que no se reconozca como “mentira” en sentido estricto, pues en la literatura no es posible utilizar este término. Toda ficción es inevitablemente irreal, falsa, pero no una falacia ni un fraude. Por eso, conviene prestar atención en nuestra novela el alcance de la noción de argucia como sutil fundamento de lo literario. Recuérdese en este sentido que hay un vocablo sinónimo, “patraña”, que se utiliza para un tipo de género vinculado con la narrativa.

Corentio cuenta cómo Teseo, ante el resultado negativo de un examen, llegó a una conclusión que, de alguna manera, iba a estar asociada con su futuro como novelista:

«Hay que saber nadar y guardar la ropa, tirarla piedra y esconder la mano, repicar y andar en la procesión... En una palabra: mentir. Claro que hay que saber mentir, su intuición se lo dijo; se habrá de hacer con mesura, y siempre que las circunstancias así lo aconsejen. De poco iba a servirle la brillantez de una discusión contra los doctores si al final los hipócritas (mentirosos con elegancia) aprobaban y él tenía que comparecer en una nueva convocatoria» [33-34]

El arte de engañar permite a un vecino de Teseo Yedra, llamado Olegario Padilla, gozar de la mejor de las consideraciones del barrio: todos le tenían por mentiroso, «pero lo respetaban porque les hacía pasar anochecidas amenas» [42]. El embuste solo cabe verlo aquí como la habilidad para el artificio, la capacidad lingüística que permite la creación de un mensaje convincente que persuade por el valor de sus formas y el acierto en el tratamiento del fondo.

Frente a lo expuesto, la verdad y las consecuencias. Davinia Lovell, al hilo de los trucos de novelistas, afirma: «quien omite la verdad, miente; pero, quien calla, es posible que ejerza la prudencia» [177]. Y la prudencia, falta decirlo, puede salvar vidas, incluida la de uno. El último narrador, Indio de Avellaneda, perdió la suya por culpa de sus valientes

y bellas crónicas favorables a los aborígenes. El Santo Oficio las consideró heréticas. Fue una víctima más de la palabra escrita [271].

Lovell se ocupa de la quinta búsqueda, titulada “ante la verdad”, que se ambienta en el Sahara, donde nuestro protagonista llegó a realizar actividades alfabetizadoras. El suceso más impactante que vivió fue el suicidio de un alumno-soldado, que se produjo tras saber este que su novia había roto el compromiso que tenía con él. Conoció la decisión de la chica gracias a la carta que le envió y que Teseo, su profesor, le leyó [182]: «Nunca odió tanto las letras como entonces [...] fue fiel a la verdad y ello causó la muerte de un hombre» [183].

Conviene destacar el suceso porque trae consigo ciertas asociaciones de ideas sobre las que no podemos estar al margen cuando planteamos las consecuencias de la literatura como manifestación personal con proyección colectiva: escribir presupone la lectura; la lectura conduce al conocimiento; el conocimiento nos lleva a la verdad; y la verdad puede llegar a matar. Esta secuencia nos mueve a establecer una equivalencia entre la escritura y el portar un arma, aunque hay que reconocer que sería un tanto excesiva la equiparación. «Yo sé, en mi peana de inmortalidad gloriosa, que lo que mató al soldado fue la verdad, no el que Teseo se la dijera» [183], dirá Diana Lovell; y el coronel que promocionaba la actividad alfabetizadora de Yedra zanjó el conflicto en el que se encontraba su subordinado tras el incidente con una contundente afirmación: «Las decisiones que tus palabras provoquen no son culpa tuya si estas son ciertas» [183].

Más allá de las hojas blancas del creador, hay un mundo construido sobre certezas, dudas y falsedades que tan pronto como se somete a los dictámenes de la escritura se transforma bajo el parámetro que marca lo que es veraz y lo que merece la consideración de verosímil. Este binomio ocupa a cuantos asumen el quehacer de componer aquello que ha de quedar para la posteridad, un propósito que conlleva un ejercicio de calibración sumamente complejo a la hora de determinar

cuánto de una parte y cuánto de la otra deben tener cabida en las páginas. Intuyo que el maestro González Déniz nos deja caer que, de entrada, construyamos el texto sobre la verdad (la historia), que servirá de base para que la inspiración comience a poner los bloques con los que edificar lo verosímil (la literatura). Edificar. Verbo oportuno. Recuérdese el rol de gran arquitecto ya apuntado.

Por eso, en este espejo brillante donde los novelistas han de mirarse la mención a Clío es constante. A ella se apela en numerosas ocasiones para testimoniar el valor relativo de lo que se compone, pues la musa «duda sobre el profético hacer de los escritores, o bien cree remotamente en la circularidad de sí misma, la historia» (95). Clío fija en los hechos las referencias, pero no interviene en el proceso de modificación o adaptación. Aun así, la exigencia de verosimilitud impulsa a cuestionar el alcance de estas alteraciones. El laberinto en todo esto se halla en la necesidad de crear (recrear, más bien) una historia verídica que sea aceptable y aceptada. La búsqueda de la coherencia determina que las piezas descolocadas del lugar que les corresponde condicionarán la posición de las que sigan. Teseo es consciente de esta consecuencia cuando la narradora Davinia Lowell declara:

«Tal resultado produciría en cadena una sucesión diferente de los hechos posteriores. Habría que andarse con cuidado al intentar escribir la historia del islam, El Renacimiento... ¿Habría sido posible la Revolución Francesa? Muchos de los hechos comprobados cambiarían o simplemente no llegarían a suceder. Supiste entonces, Teseo, lo duro que es encontrar la salida al laberinto» [196].

Hay un tiempo que muestra las secuencias históricas siguiendo un orden. Ese es el que queda bajo la protección de la musa y el que parece reclamar Yedra en un momento determinado de su trayectoria, cuando «creía que el pasado estaba antes que el futuro»; y «por ello, no entendía las licencias que Fariña se tomaba con el calendario» [79]. Frente a la señalada temporalidad, surge la de los anacronismos presentes en las primeras tentativas narrativas del protagonista, cuya

validez queda cuestionada apelando a Borges. Dirá de ellos que son «un viejo truco, demasiado gastado para que fuera utilizado por un escritor con ambiciones» [23]. Su impericia afecta a la naturaleza de lo que compone, mas no a la licencia que tienen los autores para alterar el tiempo a su conveniencia. Sirva como ejemplo el caso de los diferentes narradores de *El reloj de Clío*, quienes murieron antes de que naciera Teseo, lo que no invalida el que puedan hablar del protagonista con conocimiento de causa. Mayor paradoja temporal, imposible.

Del mismo modo, nada impide al personaje principal componer una obra histórica sin respetar la verdadera secuencia de los acontecimientos. Por eso, Clío se cuestiona a los escritores; los relativiza porque los hechos reales ocurrieron de una manera muy concreta que solo la ciencia puede determinar con precisión. La literatura, en cambio, no tiene deudas con la exactitud. El desarrollo de los acontecimientos es lo que le interesa, lo que no deja de ser un problema para la musa, quien se pregunta cómo distinguir lo que es cierto de lo que no lo es si nos llegan los mismos episodios contados y transmitidos por cientos de voces diferentes. La verdad queda tamizada y la sombra de la mentira, con todos los matices significativos que queramos darle, adquiere un peso que parece contravenir el quehacer de la ciencia para poner luz entre tantas tinieblas. En el ejercicio manipulador de la escritura, «Después de mí, el diluvio» pudo decirlo Teseo Primus a principios de nuestra era cristiana y no Luis XV, a quien se le atribuye [194]. La misma licencia tiene uno u otro para apoderarse de la expresión.

Teseo, bajo la forma de Omar Ketalá, dirá:

«Una vez reducidos a cenizas los trabajos y maquinaciones de muchos años, me veía impelido a escribir otra novela. No tenía otra salida si quería recuperar ante mí el respeto que me debía. Lo que desde niño me rondó la mente, y que me hizo escribir de varios modos *Las Bienaventuranzas* (después *El Anticristo*), era el concepto inconformista que todos tenemos del mundo. Una buena muestra de tal rebeldía fue la tentativa de cambiar hasta los hechos históricos ya sucedidos. Quise

perpetrar un atentado consciente contra las estructuras imperialistas; por ello, comencé por arrasar el más imperial de todos los imperios habidos: el Imperio Romano» [221]

El concepto mismo de “reescritura histórica” se refuerza con la imagen de la matrioska que ya se ha apuntado para el juego literario de la novela dentro de la novela. En este caso, abordo la perspectiva de la doble ficcionalidad: la del texto histórico, verdadero, real, que se vuelve subjetivo por la influencia de su autor; y esa ficción de la ficción que representa su quehacer retórico.

Me interesa mucho acercarme a esa apuntada reescritura que, dentro del ámbito creativo del protagonista, no se desentiende de incluir elementos mitológicos en su propósito de narrar asumiendo los poderes que se tiene ante el folio en blanco, donde no cabe democracia alguna. Nadie más dictador que un novelista en el ejercicio de sus funciones y nadie más próximo a la asunción de una condición divina que el autor cuando toma decisiones. En este punto, he de hacerme eco de las fascinantes incursiones de Teseo en la religión porque el ámbito de las deidades y el de los hechos que formalizan su veneración son opuestos. Donde habita la fe no puede esperarse la verdad.

La figura de Jesús de Nazaret adquiere en el propósito creativo de Teseo Yedra un grado de interés superior al de otros personajes históricos que pudo recrear, quizás por considerarlo el mayor de todos y, en consecuencia, el más literario; quizás también por la influencia que ha ejercido en la cultura occidental, a la que pertenece el novelista; y quizás, por último, para no hacer más extensa esta relación de probabilidades, porque detecta ciertos paralelismos entre él y ese Jesús hombre que luego, por sus ideas, será crucificado y se convertirá en Cristo. En el “Rubaiyat once” así lo cuenta Omar Ketala:

«Mi vida, por el contrario, está hecha de altibajos. Si el discurrir de los hombres es su historia contada o escrita, yo he pasado por ahí: exámenes, documentos, estaciones militares, letras de cambio, títulos

académicos, premios literarios. [...] Jesucristo desde los cero hasta los treinta años es solo un recién nacido que, sacado de Israel a toda prisa para que Herodes no lo mate, va a parar a Egipto. Es también un jovencito de doce años que discute con los doctores de La Ley. Después, dieciocho años de silencio. [...] Acaso lo único que nos hace paralelos es haber cumplido treinta años en la sombra y llegar a los treinta y tres crucificados en Gólgotas distintos, Gólgotas al cabo» [242].

El protagonista, a la hora de perfilar a su personaje principal, se ha documentado y encuentra en los hechos que recogen los textos sagrados situaciones que no termina de comprender:

«Jesús fue un extraño líder —escribió en alguna parte—, predicó la revolución para conquistar un reino de entelequia. ¿No habría sido más práctico abogar por la liberación del yugo romano?» [104].

Estos conflictos entre lo que se admite y lo que no le sirven de aval para fijar un relato alternativo, una versión de los hechos tan aceptable como cualquiera otra porque se asienta sobre los campos de la ficción. Sin salir del mesías cristiano, conviene atender a las palabras que Teseo comparte con Nanda y que Walter Díaz, el narrador de la cuarta búsqueda, reproduce:

«El Cristo que yo invento se opone a los romanos, pacíficamente en principio; los combate con la fuerza de la razón y no al revés. No es el Jesucristo sumiso de “Al César lo que es del César”. Eso, con ser el mayor signo de rebeldía del Nuevo Testamento, no pone en duda la preponderancia de Roma sobre los judíos esclavizados [...] Gandhi logró por lo menos unificar a su pueblo contra los británicos; Cristo, en cambio, dejó que Roma acabase con el reino físico de los judíos, aunque luego pervivió en la diáspora» [162].

El Jesús que Teseo Yedra compone se manifiesta de un modo más verosímil que el que aparece en las Sagradas Escrituras, pues parte de aquellas verdades que, como lector, le resultaban imposibles de contradecir. Davinia Lovell dirá al respecto:

«Fue Abdelkader quien le hizo caer de bruces en la cuenta de que el islam, contrariamente a lo que sucede con el cristianismo, predica la Guerra Santa, no la callada sumisión que Jesús propugnó en Israel respecto a los romanos: “Al César lo que es del César...”, decía, y semejante alocución

resultaba crítica para el llano entendimiento de los iletrados, y por eso Teseo ocupó entonces las horas de biblioteca en redactar frases puestas en boca de Jesús. Aquellas nuevas palabras se compadecían más con El Corán que con la flácida teología cristiana» [190].

Para cerrar este apunte sobre el tiempo, por eso de sentirme aludido directamente, quisiera destacar la siguiente reflexión en torno a la docencia que, al hilo de la voluntad de ser profesor del protagonista, elabora el narrador Kress O'Neill en el apartado "Prima" de su intervención, intitulada *Boleros*. En sus palabras, se abordan las consecuencias del presente en el futuro.

«La docencia no es un trabajo normal. Los mecánicos trabajan con tornillos, los médicos con órganos, el sacerdote con la fe. El profesorado ha de hacerlo con el futuro. Es por ello la tarea más compleja de cuantas realiza el ser humano. No cabe la técnica ni el misterio, solo el equilibrio y el razonamiento continuo dará los frutos deseados. Otra cosa será saber el fin perseguido; si el sistema de vida que llevamos no nos gusta hoy, parece una contradicción que preparemos a los niños para que lo repitan mañana. El problema consiste en que si no los enseñamos a navegar por mar tan tenebroso, los echaremos al mundo en la más completa indefensión. Ambas posturas van contra el futuro bienestar del individuo que es educado en tal o cual sistema. ¿Cuál sería entonces la actitud correcta?» [121-122].

APUNTE 6. SOBRE EL ESPACIO

El espacio dentro de *El reloj de Clío* queda circunscrito al binomio que representan la isla y la no-isla: por un lado, la isla como espacio de identidad y punto de referencia donde Teseo va a desarrollar la novela; y, por el otro, lo que se sitúa en el lugar opuesto: «Tenía idea de que su isla quedaba muy lejos, aunque se decía que eran las demás tierras las que se encontraban distantes, un mecanismo de defensa legítimo» [39].

La asunción de la isla en la cosmovisión del protagonista, envuelto en sus contradicciones particulares, conduce a los narradores a dar cuenta de los elementos paradójicos que conlleva formar parte de ese minúsculo espacio geográfico rodeado de la inmensidad oceánica, de ese algo en medio del

todo que viene a ser equivalente al propósito de componer una novela. Halifax, el segundo narrador, apelará a la contradicción entre el carácter paradisiaco de las islas y la hambruna que padecen sus habitantes, como la mujer y el hijo de Cecilio el Albañil [72]. Es posible que esto se deba a que la ciudad principal de ese territorio, Las Palmas de Gran Canaria, nació a partir de un hecho violento:

«Allá por el siglo quince, cuando dejó de ser bosque de palmeras inhabitado y pasó a ser llamado con un nombre parecido al de ahora por una cédula de Isabel de Castilla, una población construida sobre el primer atentado ecológico de la isla, que arrasó con un palmeral» [86].

La violencia, en el fondo, es una marca isleña. Esto parece decirnos el novelista cuando actualiza el proyecto editorial protagonizado por Teseo Primus situándolo, bajo el nombre de Paul-Teseo, en la Francia de Napoleón III:

«Menos mal que Paul venía del esplendor parisino del Segundo Imperio, donde las relajadas costumbres francesas no llegaban nunca a la rigidez de las *vedettas* de Córcega. Pero, claro, al situar la novela en la isla, era de rigor que alguna sangre fuese vertida» [223].

Consustancial a la noción de isla es la de mar, un mar que no se libra de formar parte del universo donde pugnan las contrariedades con las que perciben el espacio los narradores.

«Teseo, como la mayoría de los isleños, vive de espaldas al mar. Es raro, pero los que habitan una isla, mucho más si han nacido en ella, profesan hacia el mar un extraño sentimiento, mezcla de odio y respeto. Lo toman como cárcel e interminable desierto por el que ansían y temen perderse» [130]

El vínculo entre isla y mar es profundo y está ligado a la condición de maníaco depresivo que Arcadia le espeta a Teseo en el "Rubaiyat nueve", narrado por Omar Ketalá [236]. Más adelante, al hilo de la actitud que manifiesta el protagonista ante su labor literaria, Nanda le dirá:

«Conozco a otros escritores y son seres normales, que escriben con la misma naturalidad que duermen. Tú, en cambio haces un drama de

cada escena de tus novelas, vives un mundo irreal. Casi podrías empadronarte en las ciudades que inventas» [285].

La inestabilidad mental tiene un asidero en la concepción de movilidad del terreno, en esa imagen de flotar a la deriva que apunta el protagonista cuando viaja a Madrid con Laura, su mujer, al poco de perder al hijo que esperaban:

«Fue mi primer contacto con la capital de España, con la Península y con Europa. Hasta entonces la única tierra firme que había pisado era África. Las islas no lo son, navegan y navegan a la deriva, empujadas por los vientos que desde todas partes soplan» [217].

En el lado contrario del binomio está la no-isla, que en la novela corresponde a sitios como el Sahara Occidental, Madrid o París. La oposición que representan estos lugares queda expuesta, entre otros pasajes de la obra, en la carta que Alma Padilla le escribe a Teseo informándole de que será madre: «¿Sabes?, me alegra que mi hijo nazca en el continente, lejos de los provincianismos que nos devoran en una isla como la nuestra» [282]. Teseo, nos dirá Indio de Avellaneda, «compartía con ella la idea de que la isla mata lentamente. El mundo insular es campo abonado para las insidias y las traiciones» [283]. Estos sustantivos se unen a la idea de la violencia isleña para acrecentar el lado más negativo del espacio.

La estancia en el Sahara Occidental marcó a nuestro protagonista hasta el punto de componer una novela inspirada en las vivencias que tuvo en la por entonces colonia española: *Arena caliente*. Del desierto dirá: «El Sahara es muy grande, y para un isleño, doble» [179]. La magnitud percibida lo empuja y lo acobarda, prefiere lo tangible, lo que puede controlar, lo próximo: «Prefería la paz monótona y aburrida de una ciudad insular y lejana de todo a la terrible y entretenida aventura de la guerra» [193], sobre la que apuntará una abrumadora reflexión:

«Después las bajas son números en las gacetillas de los periódicos. Viene a ser como el casillero de un marcador de estadio: Sporting 3 - Rácing 2. Ya cada número fue antes baja, y muerto, y ser humano lleno de ilusiones y proyectos que nunca se verán realizados por causa de un

juego estúpido y suicida, un juego del que ni los ganadores sacan ventaja alguna» (211).

Con sus contradicciones, manías y depresiones a cuestas, Teseo escoge el espacio insular porque, entre otras razones, lo ha amoldado a sus pretensiones novelescas. Sirva como ejemplo lo señalado sobre Córcega y el desencanto, por decirlo de algún modo, que sintió cuando conoció París. En la capital francesa, Teseo descubrió que, por un lado, está la ciudad recreada gracias a terceras personas, la de los libros (*Los miserables* de Víctor Hugo, por ejemplo) y, por el otro, la real, la que se experimenta y que lleva a la conclusión de que es «como todas y acaso como ninguna. A veces ni es París. Sí, es una ciudad más: metro, ruido, humo, autocares, personas en tejanos o en corbata. París» [250]. La literatura, nos viene a decir González Déniz, altera los espacios y los adapta a la voluntad creativa de los autores e interpretativa de los lectores. Solo al gran arquitecto le compete decidir cómo será esa geografía que plasmará en los mapas de párrafos y enunciados que encerrará en las páginas de sus laberintos particulares.

APUNTE 7. SOBRE MÁXIMAS DEL MAESTRO

Como le ocurriera a Cervantes con el *Quijote*, que se compuso y publicó cuando el alcaíno ya andaba próximo a su sexta década, el extraordinario ejercicio literario que representa *El reloj de Clío* demuestra que estamos ante una novela escrita por los años, feliz expresión que aparece en la página 243. Cuanto se haya trabajado y vivido con intensidad dará experiencias y permitirá afinar la capacidad de observación, facilitará la selección de aquello que importa y librará de la mala conciencia toda eliminación de lo que sobra.

«La creación literaria es una combinación de elementos que a menudo se desechan por considerarlos innecesarios. No basta con tener imaginación, también se precisa de una técnica narrativa, una sólida cultura y un oficio de escritor. Tal equipaje solo se consigue después de muchos años y muchas papeleras repletas de folios inconclusos o imperfectos a la vista del escritor» [221].

A continuación, expondré algunas máximas que se dispersan en la joya regalada y que caben ser apreciadas como una suerte de perlas de sabiduría que merecen ser recibidas con la apacible voluntad que permitió su composición, la misma que ha estado presente a la hora de ser compartidas por nuestro autor. El alcance que se dé a la interpretación de estos mensajes queda a expensas del lector. Quien con aspiraciones literatas opte por situarse ante ellas de un modo superficial, como si no fueran con él, perderá el acceso a muchas de las claves que configuran el perfil del buen novelista y, por extensión, del buen escritor que de manera tan generosa nos ofrece González Déniz en este ejemplar espejo poético donde mirarse. Veamos:

—**Sobre la búsqueda de la fama:** hay en los que se inician una incuestionable honestidad a la hora de reconocer que buscan la gloria. Se nota, se percibe con claridad este propósito. A medida que avanzan en el oficio, el deseo no periclitaa, pero sí la voluntad de exponerlo. [31].

—**Sobre el éxito de una creación literaria.** Kress O'Neill, uno de los narradores, expone que «escribir una mala novela es tan duro como redactar una obra maestra. El trabajo siempre es el mismo, los resultados no dependen de ti» [112]; y Omar Ketala afirma:

«Escribir novelas no es prepararse para las olimpiadas. No se trata de ganar este o aquel certamen. No; escribir una novela es buscar la forma de contar las cosas desde tu atalaya, distinta a la de los demás hombres. El alcance de la obra se escapa al autor» [252].

Por eso es necesario que los novelistas tengan afinada esa secreta vocación de psicólogos, tal y como señala este mismo narrador en el “Rubaiyat doce” [243].

—**Sobre la dificultad de ser originales,** «solo queda, pues, la posibilidad legítima de escribir bien» [20], nos dice Corentio; lo que aprenderá con el tiempo el Teseo fanático de la gramática seria que aparece en el apartado “Destrucción de

la intimidad”, quien, como articulista, llegará a declarar que «las reglas hay que conocerlas para luego saltárselas si ese es el gusto del autor» [279].

Omar Ketala es más contundente a la hora de plantear el acceso a la originalidad que singulariza el producto literario:

«Todos los novelistas lo pretenden cuando escriben sus obras. Si alguno lo consigue es más bien fruto de la casualidad. Acertar es buena suerte. La mayor parte de las veces no basta con trabajar unas horas de más o de menos, ni de realizar siete o veinte correcciones. Todos los novelistas desafían a la fortuna, que la venzan ya es cosa muy distinta» [252].

Completa esta dependencia del azar su afirmación, ya señalada, acerca de la imposibilidad del autor para determinar el alcance de su obra. Quizás esto condicione la reiteración con la que se vuelven sobre los mismos motivos, temas, estilos... Quién sabe si repitiéndolos alguien termina por captar que existen y se valoran como una singularidad meritoria: «los novelistas escriben siempre la misma novela» [44], apunta Corentio.

—**Sobre la soledad del creador,** dirá Omar Ketala: «Cierta escritor dijo que la literatura es un largo camino hacia la soledad. Yo creo que es al revés, viene de la soledad, al menos la literatura que hace Teseo Yedra [...] Lo más seguro es que la literatura nace y muere en soledad» [257].

—**Sobre el divismo,** se lee en la séptima y última búsqueda lo siguiente:

«Teseo Yedra se veía culpable en el espejo de sí mismo; lo era porque así se sentía y porque obraba y movía a sus personajes desde su atalaya de semidios-novelistas. Podía invocar en sus novelas a la muerte real, pero carecía del don de controlar la realidad y ordenar resurrecciones. Y es que, Teseo, un novelista, es apenas y sobre todo un hombre. Nada más» [275].

Insisto en el valor de esa singularidad de la condición humana (un hombre, solo un hombre), pues la sitúo en el

necesario punto donde la humildad y, sobre todo, la conciencia de que nada de lo humano le es ajeno tienen que hacer acopio entre las virtudes del literato.

—**Sobre la literatura como ejercicio mercantil.** Salomé le espetará al hilo de la dignidad profesional:

«Cada uno vende o alquila lo que tiene: tú engañas a la gente con amasijos de palabras; nosotras, las putas, cobramos, pero damos al menos unos minutos de placer» [292].

—**Sobre la función del arte.** Corentio indica: «El arte verdadero no es práctico [...] La literatura sirve para que alguien llegue un día a la conclusión de que por lo menos ayudó a quienes la hicieron a sobrellevar mejor su existencia. Nada más» [48].

En este sentido, la poesía es un purgante, una suerte de Bálamo de Fierabrás que contribuye a crear la sensación momentánea de alivio de las inquietudes. Por eso, ante el blanco del folio, ante el vacío de ideas, todo se vuelve perturbador:

«¿Cómo iba a contarle que la mayor de mis neurosis literarias era precisamente la de no tener novela entre manos? Teseo Yedra era entonces un jinete sin caballo. Me había quedado solo» [220].

—**Sobre la insatisfacción.** La búsqueda del éxito, su dependencia del azar, las inestabilidades emocionales y mentales, las dudas... todo conduce a replantear el sentido de lo que conlleva asumir la literatura como modo de vida a tenor de la infelicidad en la que se ven sometidos los autores. Corentio le dice al protagonista afirma:

«Eres un hombre culto, capaz de mencionar ahora mismo cien personajes de ficción que la mayoría de los presentes desconoce. Pero, anda, dime: ¿de qué te sirve si ellos se sienten mejor que tú? ¿De qué te sirve si los supuestos ignorantes que te rodean están mucho más cerca de la linde de la felicidad? A lo mejor la felicidad no tiene relación con el grado de cultura; puede que ellos sean felices o infelices en su ignorancia como tú en tu torre de marfil» [50].

UN FINAL. SOBRE LOS DESTINATARIOS

Vuelvo al punto de partida, a lo que ya expuse cuando enumeré los colectivos que deben haber sentido ese «Yo estoy aquí» de González Déniz y que, en el conocido esquema de la comunicación, pertenecen al grupo de los receptores. Señalé en mi lista a curiosos por saber de qué va eso de las “buenas letras” y a editores acompañados por mecenas y mercenarios, dos colectivos que disfrutarán de la obra desde dos perspectivas diferentes: el primero tendrá la respuesta que busca, pues *El reloj de Clío* es una novela con el armazón de los clásicos; un quehacer que, por méritos propios, ha venido para formar parte de nuestro patrimonio literario hispánico. El segundo hallará en una guía de referencia que le ayudará a considerar las calidades que han de atesorar los futuros originales que reciban con el fin de que puedan o no publicarse.

Di cuenta también de docentes e investigadores que tienen o deberían tener clara la misión de separar el grano de la paja para alimentar de manera sana el conocimiento que les toca transmitir, ampliar y proteger. Pienso fundamentalmente en los que pertenecen a instituciones de enseñanza superiores, quienes, supongo, asumirán la realización y dirección de trabajos académicos sobre esta obra y, por extensión, sobre el resto de la producción de nuestro autor.

Mencioné a otros colegas de empresas literarias ya consagrados, felices por ver cómo su vecino ha embellecido el barrio que comparten o profundamente irritados por constatar su incapacidad para cultivar algo tan elevado como *El reloj de Clío*; y hablé de quienes desean formar parte de este vecindario, entre los que hay muchos que pronto se mudarán aquí y un buen número de aspirantes que, por fortuna, jamás tendrán un lugar, a pesar de que, con ridiculez y vanidad, se llamen a sí mismos escritores. Ojalá la novela les muestre y demuestre, por un lado, que el oficio está muy por encima de ese interés desmedido que tienen por posar como celebridades literarias antes que por leer (insisto: leer, leer, leer),

aprender y mejorar; por el otro, que el arte poético va por raijes diferentes a su devoción por la mercadotecnia y su adición a los “likes” y los pulgares enhiestos; y, por último, que no se es escritor por agrupar folios con grafemas, ni por actuar como una plaga bíblica inundando librerías y atascando imprentas.

Y me ocupé en mi relación de gratamente impactados de los muchos lectores leales que no le faltan a González Déniz (aquí entro yo) junto con los que podrían llegar a serlo si tuvieran a bien conocerle y no distraerse con juntaletas.

No perdamos el tiempo con las cáscaras: breve es la vida, escasos los huecos para leer y muy extenso el catálogo de lecturas pendientes que merecen la pena. Comamos el fruto, regalémonos la ambrosía y disfrutemos de la fortuna que supone podernos quedar siempre con las margaritas...

CONTEXTO	11
AGRADECIMIENTOS	21

SOLTADAS UNO

DE LITERATURA

1. ***El reloj de Clío, un espejo brillante para novelistas***
[Emilio González Déniz, *El reloj de Clío*]
Un principio. Siete apuntes para siete búsquedas [25]; Apunte 1. Sobre la estructura [27]; Apunte 2. Sobre metaliteratura e intertextualidad [28]; Apunte 3. Sobre el autor, el protagonista y los narradores [31]; Apunte 4. Sobre los tiempos [40]; Apunte 5. Sobre la veracidad y la verosimilitud [41]; Apunte 6. Sobre el espacio [48]; Apunte 7. Sobre máximas del maestro [51]; Un final. Sobre los destinatarios [55].
2. **Sí, tienes que mirar y leer a Starobinets**
[Anna Starobinets, *Tienes que mirar*] 57
3. **Textos paralelos para dar que pensar**
[Víctor Álamo de la Rosa, *Da que pensar*]..... 65
4. **¿Quién delató a Domingo López Torres?**
[Juan-Manuel García Ramos, *El delator*] 69
5. **Un tío como espejo para políticos corruptos**
[Alexis Ravelo, *Un tío con una bolsa en la cabeza*] 79
6. **Manual para salvar los libros que se perderán**
[Javier Sacher García, *Manual de pérdidas*]
El premio [83]; El autor [85]; La obra [89]; Los libros [101].
7. **Julia Gil, pasión y destrucción en medio del páramo**
[Julia Gil, *Tiempo de pasión, tiempo de destrucción*]
«Tenemos ante nosotros un libro comprometido...» [107]; Sin florituras verbales [108]; Síntesis de la impotencia [109], Propuesta abierta [110].

8. Escritores, un imprescindible... [<i>The Paris Review</i>].....	113		
9. ¿Malos tiempos para la lírica? [Osvaldo Guerra Sánchez, <i>Las siete extinciones</i>]	121		
10. Muestras para un diccionario sadalónico [<i>Cuestiones Objetivables Vislumbradas Inquietamente Después (del) 19</i>] Animación literaria [127]; Articulaciones [128]; Cervantista [128]; Cervantófilo [128]; Composición literaria [128]; Comprensión lectora [128]; Cretinismo literario [129]; Donnadiez [129]; Escritores [129]; Filoflojear [129]; Filolojear [129]; Gratitud [130]; Hábito lector [130]; Incompletitud [131]; Ingratitud [133]; Juntaletras [133]; Lápiz de lectura [133]; Mediación editorial [134]; Mercachifles [134]; Papel higiénico [134]; Pasandojas [135]; Plegaria [135]; Poema [141]; Poesía [141]; Poetario [142]; Poeticosa [142]; Premios literarios [142]; Siribariby [143]; Soldadas [143]; Taller de creación literaria [144]; Tunear [144]; Vocación verdadera [145].			
11. 20 quipus literarios y un poema desesperante I. En la Casa de Saramago [147]; II. <i>In media res</i> , en la red [148]; III. Escrituras de lectura [148]; IV. Libertad o sacrificio [148]; V. Deber <i>vs.</i> indolencia [149]; VI. Intermisión [149]; VII. Bibliotecas y cementerios [150]; VIII. En un gueto libresco [151]; IX. Desidia paternal [152]; X. Al borde del infinito [153]; XI. Llegar sin llegar al final [153]; XII. Miente por mí [153]; XIII. Generación literaria exprés [154]; XIV. Tras la jerigonza y el galimatías, la luz [155]; XV. Menos cuanto más [157]; XVI. Vestigios [158]; XVII. En la Vía Láctea... [160]; XVIII. Borgiano galeno [161]; XIX. Leernos [161]; XX. Maldad justiciera [162]. <i>El poema desesperante</i> [163].			
12. Para una historia teldense de la literatura canaria [VV.AA., <i>Letras a Telde, 1351-2001</i>]	165		
13. Día de las Letras Canarias, manifiesto [<i>El tribuno. Revista bimestral de pensamiento</i>]	177		
14. Para una despedida de Cervantes [<i>Demonios cervantinos / El Quixote sin don Quijote</i>] —Demonios en los nidos de antaño celebrados en el 2016º año..... —Una cruzada cervantófila..... —Por qué leer a Cervantes; por qué leer el <i>Quijote</i> —En el velatorio de Cervantes..... — <i>El Quixote sin don Quijote</i> : I. «Hablemos del escritor antes que del autor del <i>Quijote</i> ...» [208]; II. ¿Por qué una edición paleográfica? [209]; III. A don Antonio Cabrera Perera [210].	183 188 197 201		
			Y...
		15. De presiones prisioneros, los docentes	215
		16. Barrios [mundo mejor > mundo feliz] Orquestados [José Brito López, <i>B.O. Metodología musical desde lo social</i>]	221
		17. Del mar tenebroso al océano afectuoso [Antonio Becerra Bolaños, ed., <i>Poesía atlántica</i>]	227
		18. La Transición, prólogo y epílogo de un relato inconcluso [Fernando T. Romero Romero, <i>La Transición en Agüimes</i>]	233
		19. Donde las huellas, los caminos [Luis López Sosa, <i>Toponimias y antroponimias de Telde</i> , distrito I] «En agosto de 1971...» [285]; «Tenía poco más de 365 días...» [288]; «Tenía 16.579 días de vida...» [293].	
		20. Perenne San Gregorio	299
		21. Samper Padilla. Ante todo, calidad humana	311
		22. Extra omnes I Ego teológico: I. La Iglesia de la Vida [319]; II. ¿Quién hizo a quién? [320]; III. Maldad relativa [321]; IV. Sobre el inicio, un consenso disidente [323]; V. El mérito no hace la adhesión [323]; VI. La puerta [324]; VII. <i>It's happiness, stupid!</i> [325]; VIII. Lector de similitudes mitológicas [326]; IX. Para sobrevivir al azar [326]; X. Confuso celibato [327]; Coda. Divina moción de censura [328]. <i>Lecturas civiles</i> , una introducción [328]. Entre redes: antidisturbios <i>vs.</i> antidemócratas. “Antidisturbios digitales” [334] y “Las redes sociales, amparo de agitadores antidemócratas” [337]. Una verdad republicana [339]. Carta desesperada a un ángel prisionero [343].	
		23. Felípica I de 2020	347
		24. El camino hacia <i>Los cuartos</i> [<i>Los cuartos y los finales</i>].....	359
		25. Más allá de más acá. Del espacio: ordenada (Y) [<i>Cuestiones Objetivables Vislumbradas Inquietamente Después (del) 19</i>]	369
		ÍNDICE ONOMÁSTICO	377



DE LITERATURA

1. **Lectura de una ternura: los caníbales de...** [Víctor Álamo de la Rosa, *La ternura del canibal*]
2. **El gran evangelio de María Magdalena** [Cristina Fallarás, *El evangelio según María Magdalena*]
3. **Pildain desde una exquisita verdad ficcional** [Juan José Mendoza, *A orillas del Guiniguada*]
4. **Sombra de identidades. El informe Silvana** de Sabas Martín [Sabas Martín, *El informe Silvana*]
5. **Un heredero canario de Le Carré, Forsyth y Grisham** [Christopher Rodríguez Rodríguez, *El lince*]
6. **En Pasividad, el diablo anda disfrazado** [Víctor M. Bello Jiménez, *Operación Ática. Bengoechea, caso 1*]
7. **En la finita infinitud del horizonte** [Diana Fleitas Rodríguez, *Horizonte*]
8. **Antologías: didactismo, deleite, homenaje y gratitud** [*Breve antología escolar de la literatura canaria*]
9. **Los descarrilados y las calidades literarias** [Enrique Mateu, Artenara, «Infame esclavitud»]
10. **Algo, no mucho, sobre lectura, literatura y educación**
11. **En el vademécum temporal de Miguel Ángel Sosa** [Miguel Ángel Sosa. *Anatomía del tiempo*]
12. **Librorum prima civitas et sedes** [El hecho: «Pasado, presente y futuro del libro en Telde»; el recuerdo: «Enlibrado para la *prima civitas et sedes*»]
13. **Sobre la denominación «literatura canaria»** [*Breve antología escolar de la literatura canaria*]
14. **Para una despedida de González de Bobadilla** [«Preliminares a la paratextualidad»; «Entre los desafectos y los afectos»; «Pastorilia» y «Consumatum est, Bernardo»]

Y...

15. **Un docente** [*Un docente y otros textos sobre educación*]
16. **Penúltimas lecciones escolares de 2020** [*Cuestiones Objetivables Vislumbradas Inquietamente Después (del) 19*]
17. **En el senado de los egos**
18. **Haz y envés de La Transición. Agüimes como referencia** [Fernando T. Romero Romero, *La Transición en Agüimes*], pág. XXX
19. **Una brújula para la justicia y la memoria popular** [Fernando T. Romero Romero, *La dictadura franquista en Agüimes a través de sus documentos (1939-1953)*]
20. **Pérez Casanova, una oportunidad para no olvidar** [Nicolás Guerra Aguiar. *La represión franquista contra Gonzalo Pérez Casanova*]
21. **¿Sobre dichos y modismos? «Pa'una cabra partía, un macho corco-vao»** [Luis Rivero, *Como dice el dicho*]
22. **Extra omnes II** [«Liberación»; «Mentira es y punto»; «Parlamento fallido»; «Patriotas y patriotas» y «Docentes públicos, ciudadanos concertados-privados»]
23. **La ira** [*Cuestiones Objetivables Vislumbradas Inquietamente...*]
24. **Instantes** [*Pro Marcelas*]
25. **Más allá de más acá. Del tiempo: abcisa (X)** [*Cuestiones Objetivables Vislumbradas Inquietamente...*]