

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 16 (2006)

Artikel: Prólogo Roger Wolfe y el Neorrealismo español de finales del siglo XX
Autor: López Merino, Juan Miguel
Kapitel: 3.3.: Novela
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840906>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Desarraigo absoluto, existencial y social. Va más allá de la náusea sartreana: es el vómito, si se me permite decirlo así.»

III.3. NOVELA

III.3.1. *Dios es un perro que nos mira*

El problema de la violencia es que se fragua siempre en la imaginación. Pocos resistiríamos la súbita realización de nuestras más violentas fantasías; pero quizá convendría que eso mismo sucediera de vez en cuando, aunque sólo fuese para hacernos renegar de la violencia de una vez para siempre (OG: 52).

Si los poemas y relatos de Wolfe son de un realismo directo, algo así como un anotar *a vuelapluma* el trasiego del día a día o la crónica de los sucesos cotidianos de un urbanita, las novelas en cambio las reserva para hacer ficciones puras más próximas a la fábula que a la leyenda y más ambientales que narrativas. En las novelas la prosa de Wolfe es más descriptiva y minimalista que *relatora*: «Son novelas de atmósfera, en las que pretendo reflejar la sensación de asfixia, de descomposición y de puerta cerrada que me produce el mundo en el que vivo. En las novelas no hago historias lineales sino atmosféricas, onettianas»³⁷³.

Refiriéndose a *Dios es un perro que nos mira*, dice: «Es muy distinta esa novela de mis dos libros de relatos. Yo reservo el relato para el material más o menos autobiográfico, o viceversa, pero mis novelas son ficciones puras; y, más que novelas, son parábolas, alegorías» (QF: 24). La crítica más atenta ha señalado unánimemente este aspecto. Según Luis Antonio de Villena, la obra «no es estrictamente una novela realista. Trata de despistar con algo que se parece al realismo, pero esta primera novela de Roger Wolfe es, mejor, simbólica»³⁷⁴. También en este sentido, Jordi Gracia ha dado

³⁷³ Entrevista de Juan Luis Tapia, «Vivimos en una sociedad de secretos a voces», *Ideal*, 5-V-2001, p. 50.

³⁷⁴ Luis Antonio de Villena, «Sangre, golpes, sexo», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 20-XI-1993, p. 8.

de lleno en el clavo al afirmar que esta novela es «una metáfora violenta y original»³⁷⁵.

Dios es un perro que nos mira, declaraba Wolfe meses antes de su publicación, era «una novela titulada provisionalmente *El sur es un sitio grande*»³⁷⁶, verso de Cernuda y frase del último párrafo de la narración. Poco después tituló definitivamente la obra *Dios es un perro que nos mira*; pero antes de ser publicada por Espasa Calpe se le exigió que cambiara el nombre y se decidió por *El índice de Dios*, que también es una cita del libro. En el poema «Los grandes» leemos: «Y en cuanto al título, / sencillamente inaceptable. / Lo ha dicho el de arriba. Palabra de Dios. Porque ése que te ha dado la mano, / a ése considéralo así. / Dios.» (MB: 80) Y en una entrevista publicada hacia la época de la redacción de ese poema, Wolfe confesaba: «*El índice de Dios* es un título elegido por mí, pero no es el título verdadero de esa novela. Esa novela se llama *Dios es un perro que nos mira*, título que no pretendía ni pretende ser ofensivo y que por cierto es cojonudo. Pero la editorial dijo: “Esta novela no se publica con ese título”. Así que lo cambié»³⁷⁷. Era mi primera novela y el problema, a largo plazo, tiene remedio.»³⁷⁸

³⁷⁵ Jordi Gracia, «Prosa bruta, lírica y expansiva», *El Periódico*, 6-XII-2002, p. 23.

³⁷⁶ Entrevista de Mario Antuña, «Soy, hipercronista, hiperrealista; escribo de lo que hay», *Diario 16*, 16-VI-1993, p. 36.

³⁷⁷ Reproduzco parte de una carta de Wolfe al editor (2-IX-1992) en la que se habla con detalles sobre este asunto del título y también sobre qué significa titular:

«Es necesario que entiendas que el título de la novela TIENE QUE SER certeramente “vago”, certeramente “abstracto”, certeramente filosófico, litúrgico, cuasi místico, espiritualmente orgásmico, y en una palabra ATEMPORAL. ATEMPORAL es el nombre de la movida. ATEMPORAL. ¿Qué hubiera pasado si a Camus le da por titular su novela *Maté a un moro en la playa* en vez de *El extranjero*? EL TÍTULO TIENE QUE SER ATEMPORAL. El título tiene que remontarse por encima del tiempo y de las cosas. El título tiene que ser total, globalizador, oceánico, cósmico, brutal, metafísico, vírico, lúcido, orgánico, poético, ensimismado, extraterrestre, telúrico, infernal, sísmico, peripatético, sublime, trágico, cómico, absurdo, maravilloso, contundente, pero por encima de todo, por encima de lectores, críticos,

mercados, mercadillos, librereros, transeúntes, inválidos, vendedores de la ONCE, presidentes de la United Fruit, tiene que tener una CUALIDAD BEATÍFICOETEREA QUE REDIMA NUESTRA TRISTE CONDICIÓN. ¿*El ángulo muerto*? Vale, puede que no esté mal. Pero no es lo que yo quiero. NO ESTÁ A LA ALTURA DE LA NOVELA. NO ESTÁ A LA ALTURA DE LAS CIRCUNSTANCIAS. NO ESTÁ, DE HECHO, Y CON TODOS MIS RESPETOS, A LA ALTURA DE NADA. Mi novela no es, Dios mío, lo último de Pérez Merinero, ni lo último de Juan Madrid, ni libreme Dios lo último de Elmore Leonard. Quiero creer que mi novela es ALGO MÁS. (Qué carajo «quiero creer»; dejémonos de falsas modestias: ESTOY CONVENCIDO de que mi novela es algo más.) Necesita un título que sea como un puñetazo en el diafragma de la eternidad. Algo que SE ELEVE POR ENCIMA DE LAS COSAS. De acuerdo, *El sur es un sitio grande* no es exactamente –ni exactamente ni puede que de ninguna manera– «un puñetazo en el diafragma de la eternidad», pero tiene un algo, tiene ese algo ATEMPORAL, créeme, a pesar de ser un jodido poeta, o precisamente por eso, sé lo que estoy diciendo. Es un título PENSADO PARA QUE DURE. Los retrovisores de los coches NO DURAN. SE ROMPEN. Dentro de unos años ni siquiera HABRÁ COCHES. YO QUIERO ALGO QUE ESTÉ FUERA DEL TIEMPO. Y *El sur es un sitio grande* cumple esa exigencia.

»En cuanto a *Dios es un perro que nos mira*, no quiere ofender ni ofende A NADIE. NO ES OFENSIVO. Es un título que si algo hace es QUITAR EL ALIENTO. Si yo viera ese título en un escaparate, entraba DE CABEZA en la librería. Te lo juro. Y toda la gente que conozco haría lo mismo. Es un petardazo sideral de efecto retardado. Es BLADE RUNNER. Es un cruce de galaxias. ES Thomas Wolfe en ácido. Es sencillamente inmejorable. Me llena. Me satisface. Me recuerda a Dostoyevski descargando gabarras en las estepas zaristas de Siberia, con una cadena en cada pierna y una bola de quince kilos entre las dos. Me recuerda a Miguel Hernández escupiendo fragmentos del pulmón izquierdo en la cárcel de Alicante y escribiéndole una nana con extracto de cebollas a un hijo que nunca llegó a ver. Me recuerda a Céline arrastrando su instrumental clínico manchado con la sangre de los pobres por los barrios bajos de París. Me entenece. Me arranca las lágrimas. Me hace gritar. Me sacude. Me agarra por el cuello y se niega a soltarme. No puede ofender. En modo alguno puede ofender. Al revés: LOS PERROS SON LO ÚNICO BUENO, BONDADOSO Y PURO DE LA NOVELA. LOS PERROS SON LA IMAGEN DE LA DOLIENTE

Este asunto del título, que en un principio puede parecer baladí, cobra toda su importancia una vez leído el libro. Tal y como afirma Luis Alberto de Cuenca en un breve y enjundioso estudio sobre esta novela –en el que nos apoyaremos a menudo a lo largo del capítulo–, «el cambio del título parece una bobada, pero a mi juicio es relevante y afecta a la opinión que del texto pueda hacerse el lector»³⁷⁹. El título *Dios es un perro que nos mira*, dice Wolfe, no pretendía ser ofensivo, y esto se entiende tan pronto como uno lee la novela. Los perros del protagonista son el símbolo de la bondad y la inocencia, el único elemento natural y *limpio* que aparece en toda la obra. «La única imagen positiva del libro es el perro»³⁸⁰, confiesa Wolfe, que ha dejado escritos aforismos como el siguiente: «Si quieres saber lo que es el amor, cómprate un perro» (HG: 151); o como este otro: «Se suele dar por sentado que la vida de un ser humano vale más que la de un animal. ¿Por qué? Yo doy por sentado justamente lo contrario» (HG: 152).

A este respecto, Alfredo Saldaña ha señalado con tino que en toda la narrativa de Wolfe, y en especial en esta novela, «el ser humano es despojado de algunas de sus cualidades específicas y presentado como un animal irracional más» y, tal y como ocurre aquí

HUMANIDAD. LOS PERROS SON EL OJO TRIANGULAR DE DIOS. LOS PERROS ERAN LOS QUE LE LAMÍAN LAS HERIDAS AL POBRE SAN FRANCISCO DE ASÍS. Yo lo sé. Once años en Jesuitas. Conozco el Nuevo Testamento. Sé que ese título no es ofensivo. Es más, hasta se puede leer como un título DECIDIDAMENTE CRISTIANO. Al margen de que Dios no es monopolio de ninguna creencia o religión.»

³⁷⁸ Entrevista de Juan Miguel López Merino y Pepe Ramos, «Un ciego con una linterna en una mano y una pistola en la otra», *El Pájaro de Papel*, 1996.

³⁷⁹ Luis Alberto de Cuenca, «La primera novela de Roger Wolfe», *Ínsula*, n° 566, febrero de 1994, p. 21.

³⁸⁰ Entrevista de Gabi Martínez, «Poemario incomprendido», *Integral*, noviembre de 1995, p. 77.

con los perros, «en ocasiones sucede lo contrario, se atribuyen cualidades humanas a animales irracionales»³⁸¹.

En la novela sólo los perros carecen de culpa, sólo ellos –dice Cuenca– «son ajenos a la destrucción y al terror del universo que los circunda y a la furia asesina con que su amo siembra el caos de cadáveres, con cuyos desechos los alimenta. Representan la mirada de un Dios bondadoso e ingenuo a quien le salió mal su creación»³⁸².

Hacia la mitad de la obra hay una escena clave en este sentido. En su sencillez, es el momento más estremecedor del libro, a pesar de tanto plato fuerte como contiene. Y es así porque se trata del primer y casi único momento en que entrevemos que el despiadado dueño de los animales también ama y padece. El protagonista llega a casa después del trabajo y descubre que durante su ausencia alguien ha intentado entrar en su morada, y que han acribillado a balazos a dos de sus perros y a otro lo han dejado agonizando. «Me arrodillé y le cogí la cabeza entre las manos y me las lamió. Tenía un ojo muy abierto y lo clavó en los míos. Y me siguió mirando tan fijamente que me llevó un momento darme cuenta de que estaba muerto.» (DPM: 87) Y la mirada del perro³⁸³ es en ese instante la de un dios que muere a manos de su engendro, la humanidad, y que en un gesto fugaz de infinita tristeza se apiada de la inocente estupidez de su criatura, y la perdona porque no sabe lo que hace. Y en ese instante Dios es un perro que nos mira. Hay un aforismo en donde Wolfe confiesa qué entiende por Dios y el cual encaja con lo dicho hasta ahora.

Muy bien, la pregunta del millón: ¿crees en Dios? Bueno, no sé. Sí, yo creo que sí. Dios es la bondad, la piedad, la comprensión, la reflexión, el estar a gusto en la piel de uno mismo. Eso, eso sería Dios: estar a gusto en la propia piel. Los budistas lo llaman la verdadera naturaleza de la mente. Los cristianos, estado de gracia. (HG: 62)

³⁸¹ Alfredo Saldaña, «Roger Wolfe, una sensibilidad otra», en George Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble, CERHIUS, 1996, p. 265.

³⁸² Luis Alberto de Cuenca, *op. cit.*

³⁸³ «La mirada de un perro es la cosa más pura y noble y maravillosa que hay». Roger Wolfe, Carta inédita, 1-XII-2001.

Los únicos seres capaces de estar a gusto en su propia piel son los perros y, en algún momento, la Puri, que es tan inocente y cándida como ellos. El resto, la ciudad, la población entera, padece un delirio supino, el mayor de los desquiciamientos. El mundo está fuera de sus casillas. Es un mundo *desgraciado*, sin gracia, un mundo regido por la estupidez y la mezquindad humanas, y no por el mal, como ha dicho la mayoría de la crítica al referirse a la novela. El mal en estado puro, es decir, el mal amoral, gratuito, *inocente*, lo representa el poder: la quintaesencia del mal es el poder, la omnipotencia, la inmunidad, de todo lo cual se deriva la indiferencia absoluta, la arbitrariedad. Y este tipo de poder es el poder del Estado; y de alguna manera también el del protagonista, que vive de espaldas a los preceptos y a la manipulación mental de aquél y por tanto puede permitirse ejercer él mismo de tirano a pequeña escala. *Dios es un perro: todo está permitido*, podría ser el lema de este Ángel Exterminador. Pero los fantoches y desposeídos que pueblan la ciudad de la parábola no llegan a ser malos; lo que son es ruines, viles, necios. A este respecto Wolfe ha escrito algunos fragmentos bastante esclarecedores. Valgan dos como muestra:

Qué demonios.— Es evidente que el mundo está regido por el demonio. Pero no, como muchos creen, por el del mal, sino por otro infinitamente peor: el de la estupidez.³⁸⁴

La característica que mejor define al ser humano no es exactamente la maldad, porque aunque no es bueno yo creo que tampoco es estrictamente malo, sino la mezquindad. (HG: 60)

Cuenca dice con razón que «La Puri es el Dios del tramo final de la novela; representa al Eterno Femenino»³⁸⁵. Muertos los perros, es esta cándida prostituta la representante de lo divino. Comparte con los perros la inocencia, su *no pertenencia* al infierno que los rodea. De hecho, la actitud del protagonista hacia ella es en un principio exactamente la misma que tiene hacia sus perros, y la baja a vivir con ellos al sótano, sabiendo que pronto también ella comerá de su mano. «Está en el sitio más caliente de la casa y los perros la respetan,

³⁸⁴ *Id.*, Carta inédita, 21-XII-2000.

³⁸⁵ Luis Alberto de Cuenca, *op. cit.*

incluso la han empezado a querer, porque se le acercan y la lamen. Y ella no dice nada. Tiene los ojos petrificados como dos canicas incrustadas en plastilina, y no dice nada.» (DPM: 135) La misma mirada ausente y piadosa de los canes, y el mismo mutismo animal, el mismo silencio sagrado.

A pesar de este patético invento que hemos dado en llamar lenguaje, nada que sea realmente importante se expresa nunca con palabras. Eso es algo que los animales han sabido siempre, y por eso callan mientras el género humano justifica su demencia con enrevesados códigos léxicos que un día se llevará definitivamente el viento, cuando el universo se hunda de nuevo en el agujero negro de la nada, y las cosas vuelvan a lo que nunca debieron dejar de ser. El gran silencio cósmico que algunos han llamado Dios.» (DPM: 143-44)

Si los perros son el trasunto de Dios y un asesino es el de un Cristo vengador, La Puri, cuyo nombre no es casual, representa a una santa *sui generis* o a una *virgen* fornicadora. La Puri es la María Magdalena del protagonista, una suerte de purificación, de tentativa de vuelta a valores como la ternura. En palabras de Jaime Priede, se trata de «la mujer que le hace por primera vez no sentirse ajeno a sí mismo»³⁸⁶. Su primer apareamiento es descrito así: «Me ha recibido entre sus piernas encima de la taza del váter, y yo estaba preparado para entrar. La luz de la ventana ha enmarcado su cuello reclinado entre gemidos contra la pared, y he visto un enajenamiento casi místico desdibujarse por las comisuras de su boca como los sollozos de una *madonna* hablando en voz baja con Dios». (DPM: 144) La alegoría no podría ser ni más redonda ni más paródica. Estamos ante una divina comedia terrenal, ante una humana comedia, un descenso a los infiernos urbanos.

El protagonista es, por tanto, a su manera, otra de las personas del Verbo, «una suerte de Jesucristo al revés que no se resigna a las lágrimas y cuya ira clama venganza»³⁸⁷, como afirma Cuenca. Desde este punto de vista, su absoluta falta de moral coincide con la omnipotencia de la divinidad, así como con la del Poder Total,

³⁸⁶ Jaime Priede, «Mariposas en la boca del estómago», *La Voz de Asturias*, 2-XII-1993, p. 39.

³⁸⁷ Luis Alberto de Cuenca, *op. cit.*

Centralizado o Global del Estado. La moral es cosa del rebaño, no del pastor, que en cualquiera de sus formas siempre se autodenomina «bueno»; y sus ovejas lo creen. Pero el protagonista de *Dios es un perro que nos mira* ni es oveja ni pastor, sino lobo, y como tal se comporta; y podría hacer suyas estas palabras de Jorge Martínez pertenecientes a un tema de *El apóstol de la lujuria*: «Soy el lobo malo del bosque. Existo porque el bosque existe.» En este sentido dice Wolfe: «El protagonista es un ser anónimo y está abierto a varias interpretaciones de las que cada uno puede sacar sus conclusiones. Puede interpretarse como un vengador o como un reflejo del mundo desquiciado que le rodea. Y la verdad es que no sé si es víctima o verdugo, lo que sí está claro es que es un producto de la sociedad en la que vive»³⁸⁸. Un producto, podríamos añadir, no previsto por la maquinaria del Poder. Se trata de un hombre lúcido, demasiado lúcido; tanto que es incapaz de insertarse en el delirio colectivo, incapaz de amor o dolor (salvo por sus perros), incapaz de reconocerse en un mundo echado a perder por los hombres. Su actitud –no así sus actos– es la del Mersault de Camus en *El extranjero*: la indiferencia absoluta, el nihilismo total, la carencia de lazos, la ausencia de moral. Pero mientras Mersault opta por la inmovilidad, nuestro protagonista decide actuar tal y como su amoralidad prescribe: sin contemplaciones. No estamos ante un psicópata, como se apresuraron a decir varios críticos tal vez para quedarse más tranquilos, sino ante un misántropo redomado, un odiador de hombres llevado hasta sus últimas consecuencias, un «clarividente». El loco no es él sino el mundo que le rodea. Frío como el hielo, cuando asesina se encuentra por completo en sus cabales. Este personaje bien podría hacer suyas las siguientes afirmaciones de su creador, con el cual coincide en lo esencial:

El 90% de la humanidad no sirve absolutamente para nada (TM: 18).

Mientras quede un solo ser humano en el planeta no va a haber paz para ningún ser vivo sobre la superficie de la tierra (TM: 54).

Blancos, negros, rojos, amarillos, cianóticos, qué más da: todos somos un perfecto ejemplo de la misma inmundicia, de la misma basura, de

³⁸⁸ Entrevista anónima, «El índice de Dios», *Antena Semanal*, 23-I-1994.

este auténtico error de la naturaleza que en definitiva es el ser humano (TM: 56).

La vida de la mayor parte de las personas es desechable; un completo y lamentable derroche sin sentido (HG: 152).

No hay nada más inútil, más absolutamente gratuito que el ser humano medio (HG: 152).

Hay una larga serie de detalles como éstos que nos hacen sospechar que el anónimo personaje de la novela tiene mucho del autor o viceversa. La narración es en primera persona, y el que el narrador carezca de nombre fomenta la mistificación entre el autor y él. Como ha dicho Wolfe, y ya dijeran entre otros santos de su devoción Sábato o Baudelaire, «un verdadero escritor no escoge sus historias; es escogido por ellas. Y todas son la misma historia: él mismo» (HG: 160). Y da la impresión de que Wolfe ha querido imaginarse a sí mismo al límite, desligado por completo de cualquier lazo con la sociedad, y ha creado a este Don Quijote criminal, a esta «especie de Rascolnikov posmoderno»³⁸⁹, a este «Jesucristo invertido»³⁹⁰ —como dice el propio Wolfe—, a este asesino que tal vez haya leído aquello que dejó dicho Bretón: la mejor obra de arte es salir a la calle y emprenderla a tiros con la multitud.

He aquí un recuento de algunos de los flagrantes parecidos entre autor y narrador: la ya citada similitud de opiniones; la debilidad por los perros (el narrador tiene una jauría de ellos y Wolfe tiene dos boxers); el aspecto físico (ambos son altos y rubios); su predilección por el cuero negro: el narrador lo considera su traje de batalla y Wolfe figura en muchas de las fotografías de sus primeros libros y apariciones en prensa de negro o con prendas de cuero (de hecho, en la fotografía de la primera edición de la novela parece que Wolfe pretende fomentar el equívoco y posa vestido por completo de negro, con un semblante duro y una mirada tan penetrante como la quincalla del narrador de la obra); ambos han sido ex alcohólicos; y ambos saben lo que es trabajar de mozo de supermercado. Hacia la

³⁸⁹ Alejandro Medina, «Dios hace zapping», *Egin*, 6-II-1994, p. 36.

³⁹⁰ Roger Wolfe, «¿Cómo escribí *El índice de Dios?*», en *Cómo escribí...*, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Oviedo, 1998, p. 192.

mitad de la novela, el narrador nos habla del único libro que conserva, una edición en inglés de las obras completas de Shakespeare, y recuerda otros tiempos en los que era otro y poseía una biblioteca. «El único libro que conservo, tras el día de la pira que contemplé arder durante horas en el descampado, todos mis libros convertidos en humo y al mismo tiempo ese otro yo que fui.» (DPM: 78) Acto seguido se transcribe una cita en inglés de Willy, como el narrador llama al clásico inglés. Este puñado de palabras parece sintetizar la visión de mundo tanto del protagonista del libro como la del propio Wolfe:

life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing...

También son «sospechosamente» parecidas a las opiniones del protagonista las palabras del siguiente poema (AE: 55):

MI PERRO Y DIOS

El hombre
es el único ser del universo
que necesita a Dios.
La naturaleza no necesita a Dios.
Mi perro no necesita a Dios.
A mi perro Dios le da
soberanamente por el culo.
Me necesita a mí, es cierto;
pero eso es porque mis ancestros
ataron a los suyos a la rueda
del mal karma endémico humano.
Lo cual no demuestra en modo alguno
que el hombre sea superior en nada.
El hombre es un error. El hombre
no más que el hijo de la triste puta
de su propio absurdo.
La historia de su presencia en el planeta
es la historia de una pila de patrañas,
un monumental camelo,

una sideral estafa.

Todo es mentira.

Todo está permitido.

Esta sospecha de que el narrador es un trasunto del autor se convierte en «certeza» en *Fuera del tiempo y de la vida*, donde se habla de un tal Roger Wolfe que escribió un supuesto libro. En esta segunda parte de la trilogía hay un fragmento que, además de seguir jugando a dejar en el aire un aroma ambiguo, fagocita y convierte la primera parte en un elemento más de la nueva entrega. El siguiente diálogo no tiene desperdicio:

—Bueno, el tipo escribió un libro. Las supuestas confesiones, ¿cómo decirlo?, ¿apócrifas?, de un asesino de masas [...] Pero, y esto es lo sorprendente, parece ser que las andanzas del protagonista que describía coincidían casi exactamente con las del loco de los perros que andaba descuartizando gente por ahí.

—Me parece que me he perdido. ¿Qué pasaba con los perros?

—El tipo, el asesino de masas que andaba actuando en Malavada. Nunca consiguieron cogerle. Se hacía llamar, o lo llamaban el Samurai. Descuartizaba a sus víctimas y se las daba de comer a sus perros. Tenía una cómplice, una tipa que creo que había sido prostituta, que tampoco apareció. Se cargaron a un montón de gente. Su especialidad eran los homosexuales, las viejas, los chaperos.

—Pero, entonces, a Wolfe, ¿no lo detuvieron?

—Sí, claro. Le dieron un buen repaso en la comisaría. Pero al final tuvieron que soltarlo. No se le pudo probar nada.

—La falta de pruebas nunca ha sido un problema.

—No, claro que no. Pero no sé. Hubo problemas. Parece ser que el tipo era una especie de leyenda del underground, ¿sabes? Una especie de comodín que tirios y troyanos jugaban a utilizar como emblema. Posiblemente un pobre diablo. Vivía en una casa en la Zona Sur de Malavada, con una jauría de perros. El tipo estaba medio chiflado. (FT: 153-54)

J. Ernesto Ayala-Dip ha observado a este respecto que «uno quisiera encontrar entre el narrador y el autor una distancia que nos avise de un juego o parodia; faltando esa distancia uno no tiene más

remedio que creer que la cosa va en serio»³⁹¹. Suponemos que Ayala-Dip no hablaba del todo «en serio» cuando afirmó tal cosa, porque resulta obvio que la parodia existe: lo que ocurre es que incluye al propio autor.

Volveremos a este asunto de la identidad del narrador cuando nos ocupemos de *Fuera del tiempo y de la vida*.

Hablemos ahora de otro aspecto importante de la novela: su apabullante violencia. En palabras de José Ángel Mañas, en esta obra la «obsesión por la violencia alcanzó extremos desconocidos hasta entonces en la literatura española»³⁹². Pero no se trata de mera violencia gratuita, aunque en el marco narrativo y en manos de su protagonista sí lo sea. Cuenca nos informa de que la obra iba originalmente precedida de una nota a modo de declaración de intenciones en la que se hablaba de las «crecientes dificultades de amplios sectores de la opinión pública para distinguir entre realidad y ficción»³⁹³; la frecuencia con que aparecen en la novela noticias en prensa, radiadas o televisadas, indica la importancia que en ella tiene el tema de la manipulación de las conciencias. El libro, en este sentido, refleja la *producción de realidad* que llevan a cabo los medios de comunicación. Tal y como Oliver Stone consigue en *Asesinos natos*, esta novela hermana la brutalidad con el periodismo y nos lanza a la cara un buen pegote de violencia elevada a su máximo exponente, esa violencia que Hollywood produce a gran escala y que el planeta deglute diariamente ante pantallas de televisión. «Al concentrar tanta violencia –dice Cuenca–, tanta desolación y tanta obscenidad aparentemente gratuitas en las 163 páginas de su novela, Wolfe, como Jean Genet, ha querido decir: “Esta mierda es vuestra. ¿No os gusta cómo huele?”»³⁹⁴. Es tanta la importancia que tiene en la novela este asunto, que cuando Wolfe tuvo que cambiar el título optó por uno que no dejara de hacer referencia a Dios; pero esta vez no lo emparentó con un perro sino

³⁹¹ J. Ernesto Ayala-Dip, «Un cobrador poco creíble», *La Nueva España*, suplemento cultural, 18-XII-1993, p. IV.

³⁹² José Ángel Mañas, «La guerra de Roger Wolfe», *Lateral*, nº 50, febrero de 1999, p. 10.

³⁹³ Luis Alberto de Cuenca, *op. cit.*

³⁹⁴ *Ibíd.*

con un repetidor de televisión. El título con que la obra fue publicada es una cita del siguiente fragmento: «la antena del repetidor de televisión, un dedo señalando al paraíso que en las noches malas se adivina envuelto en su eléctrico resplandor rojizo y en las buenas se recorta sobre el horizonte como el índice de Dios indicándote el camino a seguir» (DPM: 17). Esa antena que se vislumbra en lo alto de la línea más alta de la ciudad es el norte a seguir, el punto de referencia de sus habitantes, su deidad.

Todo es una pila de mierda de proporciones monumentales, un verídico anapurna de porquería. Échale un vistazo al circo de la actualidad más inmediata. Secuestros, asesinatos, violaciones, torturas, descuartizamientos, transmitidos segundo a segundo como un espectacular acontecimientos deportivo por nuestros queridos mass media. Les encanta, lo devoran, se lo comen, tragan sin masticar, engullen, degluten, les corren las babas y la grasa por la jeta, y luego un sonoro eructo colectivo y vamos a por la próxima sensación, la próxima actuación, el próximo surtido de fiambres cubiertos de mierda, la siguiente manifestación de histeria programada, el siguiente show, que no decaiga, por dios que no decaiga, el espectáculo debe continuar. El circo de nunca acabar, y dónde habrá un poco de paz, dónde ir para escapar de esta horda humana, de esta plaga, de esta marabunta que deshace y jode y estropea y enmerda todo lo que toca.³⁹⁵

Cuando hablemos de *Fuera del tiempo y de la vida*, se ampliará el número de datos disponibles sobre esta ciudad y sobre el Estado al que pertenece, pero mientras tanto nos atendremos a la información que ofrece la primera parte de la trilogía. En la novela, la ciudad no tiene nombre³⁹⁶; sí lo tiene su zona central, que se llama Malavada y recuerda por su nombre y características al barrio madrileño de Malasaña. Los barrios de la periferia son escuetamente

³⁹⁵ Roger Wolfe, Carta inédita, 13-VII-1997.

³⁹⁶ «Estoy convencido –escribiría Wolfe años después– de que el error que yo mismo cometí con mi novela *Dios es un perro que nos mira* fue precisamente el de descontextualizar la acción narrativa. Casi me atrevo a afirmar que si esa novela hubiera estado ambientada en un Madrid, una Barcelona, un Londres o un Glasgow concretos, y en un tiempo concreto, su repercusión hubiera sido mucho mayor. El afán apriorístico de construir una obra para que dure puede ser paradójicamente lo que dé al traste con su permanencia.» (OG: 51)

denominados como Zona Sur (donde reside el protagonista), Zona Oeste, etc. Se trata de una metrópoli industrial arquetípica, síntesis de muchas de ellas. «La ciudad que describo en el libro puede ser cualquiera. De hecho la ciudad de la que hablo está formada por una mezcla de grandes ciudades que conozco y por otras que están en mi imaginación. Lo único que hago es reflejar una especie de infierno urbano que está presente en la mayoría de estas ciudades.»³⁹⁷ En este infierno urbano abundan la escoria social, la delincuencia estatal (Fuerzas de Supervisión del Estado), la vecinal (Grupos de Vigilancia Activa) y la subversiva (Resistencia Activa y Comité de Liberación Animal), la hipocresía gubernamental (representada por la Brigada de Asuntos Morales, que es algo así como una versión puesta al día de la Inquisición), las revueltas sociales como la de SUTRAPO (Sindicato Unificado de Trabajadores Polivalentes) y, por supuesto, las razias carniceras del protagonista de la novela.

Si se pasa todo esto por el espejo convexo de los medios informativos –tal y como se hace en el libro– el resultado es algo bastante parecido a la farsa continua que se emite día tras día en los televisores de cualquier habitáculo del planeta.

Las alegres raciones de brutalidad que nos ofrecen un día sí y otro también las páginas de los periódicos –afirma Cuenca–, las pantallas de los televisores y el peor cine norteamericano; la estremecedora indiferencia con que se acogen a diario los hechos más atroces que mente humana pueda concebir; la siniestra frivolidad con que la gente se regodea en las miserias del prójimo; la explotación de la tragedia cotidiana de los más desfavorecidos hasta los límites de la más grotesca caricatura; la falta general de gusto, de clase, de bondad y de inteligencia: todo ello metido en un paquete bomba y enviado contra reembolso al lector.³⁹⁸

En este sentido, Santos Sanz Villanueva ha afirmado que esta «sarta de atrocidades constituye un testimonio nauseabundo de una realidad que se asoma con harta frecuencia a los medios de comunicación con tintas espeluznantes y cuya ocultación no tendría el efecto mágico de anularla. Vaya esto en innecesaria defensa del

³⁹⁷ Entrevista anónima, «El índice de Dios», *Antena Semanal*, 23-I-1994.

³⁹⁸ Luis Alberto de Cuenca, *op. cit.*

derecho del autor a recrearla y hasta en reconocimiento de su valor al hacerlo.»³⁹⁹

Por eso la novela es, ante todo, dura, o –como ha afirmado Guillermo Altares– «brutal»⁴⁰⁰. «También hay maneras de narrar duras, donde la verdad y la crueldad de la vida humana cortan la respiración»⁴⁰¹, ha escrito Germán Gullón. El propio Wolfe ha dicho:

Una vez un amigo [...] me dijo con respecto a *El índice de Dios* que cuando acabó de leer el libro no se atrevía a moverse porque tenía miedo de mancharse de mierda. Sin querer o queriendo, me soltó uno de los mejores piropos que man soltao hasta la fecha: eso era essatamente lo que yo pretendía conseguir, y al menos en un caso lo conseguí. Y si consigues los efectos buscados en al menos un lector es que has triunfado.⁴⁰²

El libro es, por tanto, un mazazo asestado con el fin de sacar a sus *víctimas* del aturdimiento mediático; algo así como una buen zurdazo mental que las despierte y haga caer en la cuenta de la gran falacia de la realidad establecida. Para ello el autor no duda en echar mano de todo instrumento útil: desde lo macabro y grotesco hasta la parodia de los topicazos al uso del cine norteamericano. Según Cuenca, Wolfe «no duda a la hora de recurrir al esperpento, al *kitsch*, al tremendismo premeditadamente escabroso para conseguir sus objetivos. Por ahí la novela desemboca en la parodia, una parodia tan retorcida y desquiciada como el mundo –la parodia del mundo– que nos rodea»⁴⁰³.

En lo que a las numerosas y detalladas escenas de sexo se refiere, el libro es algo insólito en las letras españolas. Con un estilo brutal y minucioso, violento y pormenorizado, las prácticas sexuales más variadas y desviadas de la norma son descritas a cámara lenta y con una crudeza detallada. De estos pasajes no se deduce una

³⁹⁹ Santos Sanz, Villanueva, «Un error de la naturaleza», en *Diario 16*, suplemento «Culturas-Libros», 18-XII-1993, VIII.

⁴⁰⁰ Guillermo Altares, «Pedazos humanos para los perros», *El País*, suplemento «El País de las Tentaciones», 26-XI-1993, p. 45.

⁴⁰¹ Germán Gullón, *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona, Caballo de Troya, 2004, p. 64.

⁴⁰² Roger Wolfe, Carta inédita, 19-VI-1998.

⁴⁰³ Luis Alberto de Cuenca, *op. cit.*

intención de excitar al lector sino de provocarle escalofríos, tal es la frialdad y distancia con que son plasmadas. No es el goce sino la pura animalidad lo que empuja al protagonista a copular con hombres y mujeres de todo tipo. Tal y como Alejandro Medina ha afirmado, en la novela «lo sexual ya no reposa sobre el goce»⁴⁰⁴. Es un sexo –valga la expresión– sin deseo, sin concupiscencia, sin elección. Al protagonista lo mismo le da sodomizar a un cuarentón obeso que a una menopáusica con accesos de histerismo. «Su comportamiento no es ni homo ni hétero, sino más bien asexual»⁴⁰⁵, dice Cuenca. Los bruscos coitos y felaciones son de una mecánica puramente animal que colinda con la pulsión de muerte. En la balanza entre *eros* y *thanatos*, el segundo elemento rompe el equilibrio. Vaya como ejemplo el siguiente fragmento, impresionante y perfecto:

⁴⁰⁴ Alejandro Medina, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁰⁵ Luis Alberto de Cuenca, *op. cit.*

La siguiente extensa cita (HG: 123-24) resulta muy esclarecedora para entender este aspecto del comportamiento del protagonista de la novela. Obsérvese, por cierto, la sorprendente coincidencia con una de las tesis mantenidas por el filósofo Otto Weininger en *Sexo y carácter*, libro que Wolfe no había leído cuando escribió estas palabras:

«Se afirma que la bisexualidad es realmente una homosexualidad encubierta, cuando lo cierto es que tanto la homosexualidad como la heterosexualidad son bisexualidades reprimidas. O más exactamente, *sexualidades* reprimidas. Eso que llamamos «homo» o «hetero» sexualidad no existe, salvo en casos contados que no son más que la excepción que confirma la regla. (Quiero decir que sí es posible encontrar casos de homosexualidad o heterosexualidad pura y dura, pero –si la gente fuera verdaderamente sincera– descubriríamos que son rarísimos, y en mi opinión, además, pertenecen claramente al ámbito de la patología.) El homosexual y el heterosexual se definen como tales en un comprensible afán de protegerse, de buscar el cobijo de una colectividad que los ampare y les confiera un sentimiento de pertenencia, pero sus impulsos sexuales jamás son químicamente puros, porque en un individuo sano no puede existir tal cosa. El ser humano es *sexual*; no puede haber otra esfera de la vida en la que sea tan inútil, estúpido y absurdo poner etiquetas como en el área de la sexualidad.»

Metió la mano, sacó mi rabo tieso y empezó a chupar. Le agarré del pelo y sacudí su cabeza, arriba y abajo, como un melón agujereado sobre mi polla. Salivaba recorriéndome el nabo. Empujé hasta el fondo y se atragantó, y levantó la cabeza, tosiendo y buscando aire. Se la empujé hacia abajo otra vez, le clavé la punta hasta la campanilla y me corrí. Luego le agarré bien fuerte por el cuello de la camisa con una mano y tiré hacia arriba con la otra, un tirón limpio que le partió el cuello como a un conejo.

Le solté, un manojito de pelo grasiento entre los dedos, y su cabeza rodó hacia abajo golpeando la radio y subiendo el volumen de repente, las gafas desencajadas y la boca hinchada y escupiendo semen, y se quedó tieso (DPM: 10).

La novela puede leerse como un *psicokiller*, incluso como una novela negra o simplemente de aventura urbana, pero su lectura profunda está relacionada con los libros de la Biblia, con el Apocalipsis –por ejemplo– o con un contra-Evangelio, y la figura de su héroe anónimo es, como ya hemos dicho, una representación del Ángel Exterminador o un Cristo invertido. La novela combina así dos aspectos comunes al arte, el simbolismo y la atmósfera de la realidad: símbolos llenos de vida real y cotidiana.

Luis Antonio de Villena ha advertido del grave peligro de no ir más allá de la primera de las posibles lecturas arriba mencionadas, lo cual nos privaría de uno de los elementos clave de la obra:

Pero tal lectura única de sexo, navaja y pistolas [...] dejará fuera el valor simbólico de este texto, voluntariamente directo y duro, que trata de demostrarnos, por la ley del subrayado excesivo, el espanto del mundo contemporáneo, donde todo lleva a la violencia y al sexo repudiados y exaltados oficialmente en una contracción terrible.⁴⁰⁶

La estructura de la obra es lineal, en muchos sentidos cinematográfica, y su trama, aunque sencilla, va estirándose hacia el cielo como un zigurat. El personaje sin nombre –el *único* personaje–, aunque es el mismo de principio a fin, monolítico y asentado en una idea fija, se nos escapa porque el autor lo quiere así; lo que hace que

⁴⁰⁶ Luis Antonio de Villena, «Sangre, golpes, sexo», en *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 20-XI-1993, p. 8.

uno afirme, con J. Ernesto Ayala-Dip: «difícil hacerme un perfil del protagonista»⁴⁰⁷.

Por lo que se refiere al sentido del texto «hay que subrayar –en palabras de Santos Sanz Villanueva– la perfecta amoralidad, en su más puro sentido, del punto de vista desde el que se cuenta: Wolfe ni bendice ni condena, y el final abierto –sin castigo a tanta tropelía– deja bien a las claras la condición de documento impasible de su novela.»⁴⁰⁸

Como modelos de esta novela hay que mencionar el relato largo «El Cobrador» de Rubem Fonseca⁴⁰⁹ y *El extranjero* de Albert Camus. Sobre el primero dice Wolfe: «Esa novela [*Dios es un perro que nos mira*] me la inspiró Rubem Fonseca, cuyo magistral relato “El Cobrador” es el modelo del que me serví para escribirla. O, por decirlo de alguna manera, el fogonazo inicial a partir del cual cristalizó, mucho tiempo después, esa novela» (QF: 24). Y en cuanto a la mezcla de un modelo y otro: «En *Dios es un perro que nos mira* quise cruzar a Mersault con el Cobrador. Acabaron dándose por culo sin que yo pudiera evitarlo» (TM: 92). Si del Cobrador se toman los actos, de Mersault se toma el vacío interior. Como Mersault, el personaje de Wolfe es un nihilista total que no dice sentir aquello que no siente, incluidos amor o dolor. No es la náusea ni el vacío lo que domina a uno y a otro, sino el hastío, la desazón, la abulia, el sentimiento de absurdo.

En lo que al estilo se refiere el ramillete de posibles influjos se amplía. «*El índice de Dios* –afirma el propio Wolfe– además de una pedrada es un ejercicio de estilo.»⁴¹⁰ El implacable *tempo*, la rítmica y sostenida cadencia de los párrafos debe mucho al Dashiell Hammett de *Cosecha roja*. «Una de las mayores influencias de *Dios es un perro que nos mira* –y me refiero a su ritmo– es *Cosecha roja*.» (QF: 24) Valga como ejemplo el arranque de la novela:

⁴⁰⁷ J. Ernesto Ayala-Dip, *op. cit.*, p. IV.

⁴⁰⁸ Santos Sanz Villanueva, *op. cit.*, p. VIII.

⁴⁰⁹ El primer crítico que supo ver la deuda de Wolfe con Fonseca fue J. Ernesto Ayala-Dip (*op. cit.*, p. IV): «[...] dos libros parejos en ánimo de dibujar un carácter violento casi por excelencia, una especie de estudio de una personalidad patológica».

⁴¹⁰ Entrevista de Alberto Piquero, «Literariamente, soy un escritor español», *La Voz de Asturias*, 9-XII-1993, p. 39.

Eran las tres de la mañana y en el parque no había mucha luz. Estaba sentado en un banco de piedra fumando un cigarrillo y esperando.

Tenía frío, tenía frío en las manos y tenía el culo frío y duro y se me estaba durmiendo encima de la piedra.

El conductor se acercó lentamente siguiendo el curso del río, con las luces de posición, giró y entró en el parque. Dio un par de vueltas y se detuvo bajo los árboles. Las luces de posición se apagaron y quedó la luna.

El conductor encendió un cigarrillo y vi el destello del mechero y luego el punto rojo del cigarro encendido y el humo que se escapaba por la ventanilla (DPN: 7).

La preocupación de Wolfe por la musicalidad del texto es obsesiva. He aquí un párrafo bastante esclarecedor y autocrítico al respecto:

Aunque parezca mentira el ritmo me persigue aún más en prosa que en verso, y si una página no me cuadra en el oído de la mente no me vale. Me vuelvo loco con el ritmo; cada oración, cada párrafo, tiene que «sonar»; si no suena, no me vale. Pero es jodido porque sabes lo que pasa, lo que pasa es que de repente te encuentras con asonancias chungas que recorren un párrafo sin que te hayas dado cuenta, y si te despistas tienes el maldito sonsonete persiguiéndote otra vez. Yo por ejemplo no puedo releer El índice de Dios sin encoger a veces la cara; ese libro está tan apretado que a veces chirría; hay asonancias chungas que si examinas bien el texto podrás descubrir. Si lo lees «con el oído» te darás cuenta. Hice lo que pude para reducir el sonsonete al mínimo pero a veces me traiciona; la necesidad de que cada frase, cada oración «suene bien», «encaje» y «se acople» finalmente es más fuerte que yo. Y efectivamente, a veces las páginas se acoplan como cuando alguien llama a una emisora radiofónica con el aparato de radio demasiado cerca del teléfono.⁴¹¹

El humor, el dinamismo y la precisión descriptiva de Raymond Chandler se dejan ver en numerosos fragmentos antológicos como los siguientes:

Primero fue un cóctel molotov en el cuartel general del SUTRAPO, en la Zona Oeste. El coordinador general ni siquiera tuvo ocasión de que se le cayera la cara de vergüenza, porque se quedó sin ella. Las quemaduras de

⁴¹¹ Roger Wolfe, Carta inédita, 7-VI-1996.

tercer grado se encargaron de eso y de dejarle el resto del cuerpo como un fragmento de escoria carbonizada (DPM: 140-41).

Saqué el fusco y le di plomo al del bigote, y el aire lo chupó hacia arriba y desapareció como si se lo hubiera tragado una aspiradora (DPM: 119).

Estamos en el tercer piso y desde la ventana puedo ver la autopista de circunvalación, ocho carriles de mermelada sucia fluyendo en ambas direcciones, y como siempre, unos vienen y otros van.

El rumor del tráfico vibra sin cesar en los cristales, y por la noche el fulgor amarillento de las luces resplandece en el cielo como una bengala incombustible. (DPM: 155)

Pero el humor –como pasa en toda la obra de Wolfe– es más ambiental que eventual. Por eso es difícil dar ejemplos sin falsear la realidad. Pasa como con los chistes: lo importante no es tanto *el qué* sino *el cómo*. En *Dios es un perro que nos mira* se respira cierto leve aire de cachondeo, de recochineo. Es un sarcasmo tan afilado como el filo del machete del protagonista: su corte es apenas perceptible. O tal vez sea tan brutal que resulte difícil, o más bien incómodo, *pillar* el registro. En este sentido la novela es algo así como las barrabasadas gráficas de El Roto.

Del Hemingway de los cuentos está presente en la novela la carencia absoluta de ahondamiento oscurantista, o en otras palabras aquello de que «la piel es lo más profundo», como dijo Válerly tal vez refiriéndose a algo más profundo. «Hemingway [...] tenía su teoría del iceberg: muestra sólo la parte de arriba y eso le dará más fuerza a lo que se oculta bajo la superficie. Yo personalmente pienso que los picos de iceberg pueden ser útiles en muchos casos.» (HG: 61) No otra cosa, por cierto, hace Camus en *El extranjero*: penetrar en lo más hondo de los personajes desde una técnica totalmente aséptica y realista, sin monólogos interiores ni estilos indirectos libres.

Cuenca señala algunos parentescos más: «los exabruptos blasfemos de Louis-Ferdinand Céline, y su absoluta negación de todo (*Viaje al fin de la noche*, *Muerte a crédito*); la taquicárdica y angustiosa desesperación del mencionado Jim Thompson (*El asesino dentro de mí*, *La huida*, *1280 almas*); la premeditada brutalidad del Camilo José Cela de *La familia de Pascual Duarte*; registros onettianos que recorren todas las páginas como una especie de resaca

subliminal»⁴¹². El parecido con Céline es más *ideológico* que estilístico; es en algunos fragmentos de *Todos los monos del mundo* y de *Hay una guerra* donde la comparación es más lícita. *La huida* se nos viene irremediabilmente a la cabeza cuando leemos el final de la novela, que parece un homenaje a la de Thompson. Y el que el tremendismo de Cela sea santo de la devoción de Wolfe es indudable habida cuenta de su opinión sobre el *Pascual Duarte*: la considera la mejor novela española de la posguerra.

Otros aspectos importantes en cuanto al estilo. Cuenca menciona «la puntuación, la repetición de palabras y la alternancia de frases cortas con largas oraciones envolventes»⁴¹³. El propio Wolfe amplía esta lista en el siguiente texto de uno de sus cuadernos de escritor:

La atmósfera se puede conseguir [...] a base de «fallos». Fallos, pero no trucos. El uso sistemático del polisíndeton, la repetición de palabras, el exceso de adverbios, la yuxtaposición de tiempos verbales aparentemente incompatibles, el comenzar las oraciones con conjunciones copulativas, los lugares comunes, las frases hechas, son «fallos», cosas que un texto bien escrito no debe contener. O eso es lo que siempre nos han dicho. Pero en manos de un buen artesano, de un artesano que sea capaz de crear sus propios moldes, se convierten en aciertos. Y eso es lo que yo quiero conseguir. Dicho en pocas palabras: para poder a crear mi propia obra, me fue necesario darme cuenta de que se trata de aprender a escribir mal. (TM: 92)

Dios es un perro que nos mira está minada de ese tipo de «fallos» y son ellos en gran medida los que hacen que la prosa de Wolfe no tenga apenas nada que ver con la de sus coetáneos, y también son estos premeditados y acertados errores los que convierten la lectura de la novela en una experiencia sin igual en las letras españolas. Los «fallos» más flagrantes son los siguientes:

a) La repetición de palabras y de la conjunción «y»:

Tenía frío, tenía frío en las manos y tenía el culo frío y duro y se me estaba durmiendo encima de la piedra. (DPM: 7)

⁴¹² Luis Alberto de Cuenca, *op. cit.*

⁴¹³ *Ibid.*

b) El salto indiscriminado de un tiempo verbal a otro aparentemente incompatible:

El destinatario del cóctel era un chico joven que se había atrincherado muy cerca de nosotros y que intentaba disimular la borrachera con la misma falta de práctica con la que pretendía ocultar su tierna edad. El camarero le ha servido su exótico brebaje. [DPM: 147]

c) La fragmentación en párrafos distintos de aquello que habitualmente se acostumbra a redactar en uno solo:

Encuentro por fin la habitación y me detengo en el hueco de la puerta.

El chico yace ahora boca abajo entre un revoltijo de sábanas manchadas.

La lámpara de la mesita de noche se derrama por la tersura intonsa de su culo.

Estoy encima de la cama y le he cogido la cintura y me introduzco entre sus piernas. Gruñe y restriega la cara hundiéndola en la almohada y se deja hacer.

Tengo la polla tan dura que me duele. Se la clavo y lo cabalgo. (DPM: 151)

d) Frases largas sin una sola coma o punto y coma:

Entonces saco la polla y la meneo en algún coño mustio que en un tiempo menos triste y más lejano quizá sirviera para algo más que para justificar la presencia de un bidé en un cuarto de baño de una casa todavía más desangelada y vacía que la bolsa escrotal y la cabeza de todos los maridos ricos y enfermos de aquellos sacos grasientos de pellejo (DPM: 91).

e) Diálogos sin acotaciones:

—Así que, ¿cómo fue lo de la frente?

—Un encontronazo.

—¿En el trabajo?

—Algo así.

—¿Qué pasó?

—Dos muertos y un herido.

—Cada día estás peor.

- Es la verdad. Me lo gano matando gente.
- ¿El qué? ¿El paraíso? ¿O el infierno?
- Hay demasiada competencia.
- ¿En dónde?
- En los dos sitios. (DPM: 125-126)

f) Pasar de narrar en primera persona (que es como está escrita la práctica totalidad de la novela) a hacerlo en segunda, tal y como ocurre en el capítulo cuatro y al final del seis.

Estamos, en fin, ante una prosa fresca, viva, dura, ágil. Una prosa ronca que aparentemente raspa la corteza y en realidad consigue sajar con agudeza el tronco entero. Una prosa que apela a los sentidos, una prosa que se ve, que huele, que suena.

Abrí la compuerta de la caldera y reavivé las ascuas con el machete, añadiendo papeles viejos de periódico y astillas, y eché dentro la bolsa de plástico, que se adhirió a las ascuas echando humo y se hizo un pegote semilíquido antes de fundirse humeando entre las llamas. Eché dos paletadas de carbón encima y cerré la caldera y subí a la cocina y dejé caer la trampilla detrás de mí. Los perros seguían en faena y los oía devorando y oía el rumor amortiguado de sus gruñidos abajo, en la oscuridad caliente y húmeda del sótano, y hasta creía oír o tal vez adivinar el siseo de la carne despegándose como tiritas y el húmedo chasquido de los huesos al partirse. (DPM: 20)

En opinión de Wolfe «es difícil escribir novelas realistas en España sin caer en el costumbrismo. Lo que falta es *vastedad*» (HG: 155). Y es precisamente esa *vastedad* lo que él persigue y consigue plasmar en esta obra. De hecho, si intentamos definir esta novela con un solo adjetivo, entre los vocablos que se nos vienen al instante a la mente se encuentran «potente», «abrupta» o «violenta», pero el más adecuado es «fuerte» (en la siguiente de sus acepciones según María Moliner: «lo que tiene mucha intensidad o eficacia y produce mucho efecto o impresión»). Y es esto precisamente lo que Wolfe considera el elemento más importante en literatura: «Entre los muchos parámetros aplicables al juicio de una obra, supongo que finalmente el más válido sería la *fuerza*» (HG: 59).

Como dato curioso, decir que el crítico Ignacio Echevarría le dedicó a la novela una reseña insultante en la que, con un tono

irrespetuoso y venenoso, descalificaba sin miramientos al autor y la obra⁴¹⁴. Sus últimas palabras eran éstas:

Cabe aventurar que en ellos [en sus libros de poesía] la sobriedad y el laconismo es [sic] una estrategia suficiente de la poquedad. En el caso de esta novela no cabe duda: la inanidad es el resultado de la más disuasoria incompetencia.⁴¹⁵

Según Germán Gullón, «los malos reseñistas no saben cómo reseñar un libro de manera consistente. [...] Las premisas básicas incluyen desdeñar las novelas realistas y los estilos directos de expresarse.»⁴¹⁶

Tales reseñas [...] pretenden sembrar un poco de cizaña, de odio, sobre las páginas del autor, para demonizarlo, convertirlo en persona non grata, apartarlo, y esto ha ocurrido siempre, porque el autor ofrece una visión del mundo y de la vida abierta, progresistas, que trata los problemas de la actualidad con franqueza, sin encubrirlos.⁴¹⁷

Antes de terminar, una interesante reflexión sobre el libro, diez años posterior a su redacción y prueba de que el autor y el narrador de la novela son, fueron, serían, habrían sido, *la misma persona*, ya que Wolfe hace suyas las palabras de su personaje:

⁴¹⁴ Wolfe se ha referido a este hecho en los siguientes términos («¿Cómo escribí *El índice de Dios*?», en *Cómo escribí...*, Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1998, pp. 192-193): «la novela [...] fue acogida como casi todo lo que hago: con manifestaciones de furibundo entusiasmo por un lado, y de no menos furibundo desprecio por otro (tengo el honor de haber recibido la peor crítica que los tiempos recuerdan en el diario *El País*; y han oído bien: he dicho *el honor*; entre otras cosas, porque no me cabe la más mínima duda de que un día no muy lejano voy a poder darme el gustazo de ver pasar por delante de mi puerta el metafórico cadáver del oligofrénico que redactó esa crítica).»

⁴¹⁵ Ignacio Echevarría: «El lobo feroz», *El País*, «Babelia», 11-XII-1993, p. 11.

⁴¹⁶ Germán Gullón, *op. cit.*, p. 111.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 115.

[...] vuelvo la vista sobre mi propia obra, y resulta que me encuentro con Sartre a cada paso, cuando en su día, al escribir todos esos libros, nunca me acordé conscientemente de él. ¿Qué es El índice de Dios, si no es un libro sartreano? Hay incluso en él un brevísimo pasaje en el que llego a comentar que «todos somos hijos de nuestros actos», lo cual es Sartre en estado puro. Y luego la constante reivindicación de la contradicción, que recorre todos mis libros, y también de la rebeldía permanente, y de la vida como proceso de «autodemolición». Mi permanente huida hacia delante.⁴¹⁸

Y como colofón, he aquí el párrafo que recoge ese breve pasaje y con el que la novela prácticamente toca a su fin:

La Puri se está peinando junto a la ventana. Se ha lavado el pelo y ahora se lo está peinando. El último sol refulge en sus cabellos negros como una bendición que desentona con el viejo tumulto de mariposas que me sacude la boca del estómago, pero está bien. Las cosas, finalmente, no pueden ser más que como tienen que ser. No tiene nada que ver con el destino. Recuerdo comentarlo con Gino, pobre diablo, y no estar seguro ni yo mismo de lo que pretendía decir. Pero creo que ahora lo comprendo. Un poco más. Esta vida es un limbo del que no se pasa a parte alguna, era verdad. La única realidad, entonces, son nuestros actos, sean verdad o mentira, porque es la única realidad práctica que hay. Y somos hijos de ellos. (DPM: 162)

III.3.2. *Fuera del tiempo y de la vida*

El título de esta novela es una frase tomada de *La vida breve* de Onetti. Como dato curioso, señalar que tanto este título como el de la otra novela son versos eneasílabos con los acentos de mayor intensidad en 1, 4 y 7 con rima asonante *i-a*.

La prehistoria de *Fuera del tiempo y de la vida* es en sí toda una novela. Tras un período de redacción de casi dos años (desde agosto de 1994 hasta mediados de 1996) la obra estaba terminada y en busca de editor. «Tengo una novela dando tumbos por ahí desde hace meses, cosechando rechazos. Ahora está en manos de una agencia literaria y veremos qué pasa. Soy escéptico. Me llevó casi dos años escribirla y casi me saca una úlcera y por lo que veo tiene el

⁴¹⁸ Roger Wolfe, Carta inédita, 23-II-2001.

mismo efecto sobre los editores.»⁴¹⁹ El escepticismo de Wolfe no era infundado, porque un año más tarde, en agosto del 97, dice: «Estoy enfrascado en 3ª versión 2ª novela –rechazada ya por *siete* editoriales– y ando medio loco»⁴²⁰. Siguió trabajando en la novela hasta diciembre de ese mismo año y después de una pausa de más de siete meses volvió a la carga con ella; la rescribió una y otra vez, la corrigió hasta la extenuación y la envió sin éxito a bastantes editores más. Hasta que un buen día, en un arranque de autocrítica feroz, decidió deshacerse del manuscrito y destruyó todas las copias en papel y en soporte informático. Por suerte una copia se salvó de la quema y algún tiempo después Wolfe dio con ella y decidió volver a las andadas. Finalmente, en noviembre de 2001, la novela es publicada. Las siguientes palabras escritas a mediados de 1999 relatan mucho mejor lo ocurrido; son de una autocrítica demoledora y tal vez equivocada:

Otro manuscrito que tengo por ahí, y desde hace ya tanto tiempo que ni quiero acordarme, es el de mi segunda novela, que debe de haber sido rechazada por un mínimo de 12 ó 15 editores hasta la fecha. La verdad es que se me ha hecho odiosa hasta a mí. Y entre otras cosas porque es un texto atípico, una especie de experimento que me salió mal. Un ejercicio de estilo hipertrofiado, y luego hiper corregido. En mi vida he sufrido tanto escribiendo nada como esa novela. Es una paja mental barroca y enrevesada, un auténtico ladrillo intragable –al menos desde el punto de vista más comercial–, y la verdad es que no me sorprende que los editores la hayan rechazado. Yo creo que hubiera hecho lo mismo, en su lugar. Y el caso es que llegó un momento, hace meses, durante la enésima revisión del engendro en la que me enfrasqué, en que finalmente me dije: «Muy bien. Se ha terminado. A la puta basura con esto.» Y lo hice. Tiré todas las copias que tenía, y borré el original del disco duro del ordenador [...] No pasó mucho tiempo antes de que empezara a recriminarme a mí mismo por haber cometido semejante barbaridad [...] Y hete aquí que un día, rebuscando desesperadamente en el archivador donde guardo mis disquetes, me cruzo con un viejo disco de 5 _ pulgadas que por algún extraño milagro contenía una de las versiones primitivas de la novela. No era la última versión, pero era algo. [...] tras meses de esfuerzo renovado, y nuevas correcciones, y desesperación creciente, llegué finalmente a una versión de la novela sobre la que no estoy dispuesto a trabajar más, le puse punto y final, y me dije:

⁴¹⁹ Roger Wolfe, Carta inédita, 5-VIII-1996.

⁴²⁰ *Id.*, Carta inédita, 11-VIII-1997.

«Para bien o para mal, aquí está y así se queda». El resultado sigue siendo un texto que no parece mío, y si algún día se publica me temo que tendría que salir con pseudónimo, porque yo creo que mis incondicionales no me van a perdonar una paja mental como ésta. Pero un experimento es un experimento, y ese engendro me ha robado tres o cuatro años de mi vida. Además, creo que contiene muchos pasajes francamente buenos. Como ejercicios de estilo al menos. En realidad es lo que desde un principio pretendió ser: un ejercicio de estilo; una colección de lo que en inglés llaman set pieces. Que luego se me fue de las manos. Pero creo que de alguna extraña manera conjura una serie de influencias que hay en mí y que siempre he llevado dentro, aunque en cierto modo contradigan mi credo literario supuestamente oficial. Estoy hablando de Onetti, Faulkner, o incluso de lo que me haya podido llegar, por terceros, de Proust (al que no he leído). O del Valle-Inclán de Tirano Banderas. Es decir, autores y obras que se supone que a un escritor como yo no le deberían gustar. He ahí, sin embargo, el misterio de la simultaneidad posible de los gustos. (QF: 123-25)

Esta segunda novela, junto con una futura entrega, forma parte de una trilogía en la que unas historias se insertan en otras como cajas chinas y en la que personajes y autor se entremezclan en la ficción del modo en que ocurre en las tres novelas de Ernesto Sábato. El nombre de la trilogía será, por cierto, el *falso* título de la primera parte, *Dios es un perro que nos mira*, es decir: «El índice de Dios». Así pues, *grosso modo*, en lo que a entramado narrativo se refiere, *Dios es un perro que nos mira* es a *El túnel* lo que *Fuera del tiempo y de la vida* es a *Sobre héroes y tumbas*.

Dios es un perro que nos mira aparece en *Fuera del tiempo y de la vida* como la obra de un tal «Wolfe», el cual parece más una leyenda que una realidad. El siguiente fragmento confirma nuestra sospecha de que Wolfe y el narrador de *Dios es un perro que nos mira* son la *misma* persona, a la vez que deja en el aire un tufillo de ambigüedad al convertir, mediante unas simples comillas, al Wolfe autor del libro en pseudónimo o heterónimo de alguien.

Era un manuscrito toscamente grapado, de hojas amarillentas, algunas de ellas mecanografiadas con una máquina muy vieja, de caracteres irregulares que se incrustaban en las mustias rugosidades del papel. El resto estaba escrito a mano, con tinta negra: letras nerviosamente garabateadas, correcciones, círculos, flechas, tachaduras. [...] En la primera página del manuscrito destacaba un título, escrito en toscas versales subrayadas con la misma vieja máquina: DIOS ES UN PERRO QUE NOS MIRA. Debajo, el

escueto apellido de nuestro cavernícola, entre comillas angulares añadidas posteriormente a mano, con un rotulador negro: «Wolfe». ¿Por qué aquellas comillas? En una tercera línea, entre paréntesis, las palabras: Una parábola. Quizá por eso.

Ojeé por encima las páginas. Debían de ser unas 100. Texto apretado. ¿Novela? ¿Cuaderno de bitácora? ¿Crónica de la descomposición de una mente enferma? Había perros y había muchas muertes. Había un personaje central sospechosamente similar a nuestro Wolfe. Había dosificados regueros de sangre y parrafadas de psicología más o menos popular. Había mucho sexo, y —quizá esto fuera lo más importante de todo— una habitación exactamente igual que la que ocupaba el dueño de aquella casa. (FT: 173-74)

Si *Dios es un perro que nos mira* es una novela rápida, lineal, ágil, móvil, *Fuera del tiempo de la vida* es lenta, circular, estancada; si una describe las afueras del régimen, la otra se encarga de su meollo; si en la una el narrador es un *outsider*, un renegado, un disidente, un francotirador, en la otra lo es un funcionario, un pobre diablo, un siervo de la maquinaria estatal, aunque descrea de ella; si en una las víctimas son peleles, en la otra las víctimas son los propios verdugos; si en una se narra un estado de cosas terminal, en la otra («una alegoría sobre la maldad, la corrupción y la decadencia»⁴²¹) se describe su desmoronamiento. Con todo, las atmósferas de una y otra novelas tienen puntos en común:

—Parece evidente un cambio de registro respecto a *El índice de Dios* [...]

—Hasta cierto punto la atmósfera es similar. Y la buena literatura de verdad la crean las atmósferas. Pero en esta novela he querido hacer un ejercicio de estilo; hay una clara voluntad de tensar cada frase al máximo. [...] En la primera mi obsesión era darle un ritmo galopante a la narración.⁴²²

Fuera del tiempo y de la vida es una novela difícil: si «*El índice de Dios* fue pretendidamente sencilla, de una escritura

⁴²¹ Entrevista de Mariano García, «La vida es dura para todos, pero terriblemente bella», *Heraldo de Aragón*, suplemento «Cultura/Espectáculos», 15-VII-2000.

⁴²² *Ibid.*

“desnuda”», *Fuera del tiempo y de la vida* es «mucho más densa y llena de referencias, complicada», una «parábola atmosférica, una especie de alegoría con diversas tramas y subtramas»⁴²³. Y casi siempre que un libro necesita más de una lectura se trata de un libro que puede ser leído muchas veces: la primera lectura es ardua; la segunda, gratificante; la tercera, un placer. Como sucede con las obras de otros escritores de la desesperanza (Céline, Onetti, Faulkner, Beckett o el ya mencionado Sábato) la lectura de esta novela es en su totalidad exasperante, debido sobre todo a su omnipresente y sofocante atmósfera claustrofóbica. Para leer esta novela se reclama la participación activa del lector; un lector macho, como dijo –tal vez eligiendo mal el adjetivo– Cortázar; un lector que no se deje llevar, sino que vaya. Y rápidamente ese lector avezado se da cuenta de que los personajes están condenados de antemano, perdiendo así cualquier atisbo de esperanza de una historieta al uso; y también de que –como confiesa el narrador– sólo queda la posibilidad de hacer conjeturas e ir dando forma con ellas a una de las posibles crónicas de la descomposición: «reinvento tramas para una historia tan desprovista de sentido como todas y que quizás se hubiera podido escribir de otra manera».

Inmersa en la misma agobiante atmósfera de pesadilla que la anterior novela, y acentuada en esta ocasión por un espesamiento estilístico premeditado que complementa la áspera dureza de aquella, esta obra narra el desmoronamiento de un régimen político imaginario, pero tremendamente real, en el que víctimas y verdugos se confunden en un macabro vodevil de la crueldad. Estamos –al igual que ocurre con *Dios es un perro que nos mira*– ante un descenso pormenorizado a los infiernos terrenales. Pero esta vez es el núcleo mismo del infierno lo que se retrata, y no los alrededores. Ningún palo queda por tocar: incesto, prostitución, corrupción, drogas, alcoholismo, orgías macabras, aberraciones sexuales, torturas, descuartizamientos, canibalismo, fanatismos religiosos y conspiraciones que, tras el desmantelamiento del estado de cosas por parte de las hordas del Sur, se transforman en un «sálvese quien pueda» en el que ya no queda nada que vender porque ya todo estaba

⁴²³ Entrevista de Susana C. Miralbés, «Hacemos literatura de la resistencia», *Heraldo de Aragón*, suplemento «Cultura/ Espectáculos», 10-III-2001.

hace mucho saldado: «Saldados los cacharros, saldados los conceptos, saldado el bien común, la democracia, la patria, la justicia, el rey, el pan, la paz, la convivencia...»

Pero a pesar de la abundancia de iniquidades se trata de una historia prácticamente despojada de acción. Ya hemos dicho que se trata de un libro lento, espeso, tortuoso. Una tormentosa sensación de estancamiento y desaliento nos sofoca desde la frase que da comienzo a la novela hasta el punto y final que la cierra. Ocurren cosas, pero no parece haber cambios; tienen lugar esta y aquella aberración, pero no se siente avance alguno: la descomposición es tan lenta, viene de tan atrás, que parece estar ahí desde siempre; y cuando finalmente y por completo tiene lugar, apenas se percibe transición alguna: lo que tenía que pasar, lo que estaba pasando, finalmente pasa. Así, los actos, la acción, son sólo perchas en las que colgar la descripción minuciosa de la putrefacción. Onetti dijo en *El pozo*: «los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene». Según Juan Carlos Ara Torralba⁴²⁴, esto es posible gracias al acertado «troquelado de la narración», que hace que ésta se sostenga a pesar de su «final previsible»:

El programa narrativo y simbólico [...] está trazado desde el inicio, pero Wolfe sabe demorar, adelantar, retrasar determinados elementos que, si bien no ayudan a suspense alguno (que, repito, no lo puede haber), sí mantienen vivos nudos de interpretación cuya intelección se va captando a medida que se suceden los violentos actos. Ciertamente, la novela atrapa por el lenguaje mismo, por la rotundidad retórica.

Con Onetti también comparte Wolfe la creación de un trozo de geografía imaginaria. El espacio que Wolfe crea no está tan centralizado, no gira todo él en torno a un único punto, sino que se disuelve en varios puntos de igual o nula importancia. Mientras Santa María es un lugar aislado y autónomo, Pústula, Postema y Gangrena son partes integrantes de una red apenas descrita pero presente. Pero existe una diferencia más importante: si Onetti narra la agonía de la metrópolis en todas y cada una de sus novelas, en ésta Wolfe relata la

⁴²⁴ Juan Carlos Ara Torralba, «Biodegradable: el explícito encanto de la Serie B». *Trèbede*, abril de 2001, p. 93.

descomposición, la caída del orden o caos establecido que hace posible esa metrópoli.

En cuanto a la técnica narrativa se ve una clara influencia de *Cuando ya no importe*, la última de las novelas del uruguayo. (1) Al igual que el Carr de Onetti, Roberto Dumas, el narrador en primera persona de *Fuera del tiempo y de la vida*, va anotando sus recuerdos y creando dos niveles narrativos: el presente (en el desierto que rodea a Gangrena y desde el cual, castrado y sumido en la más baja de las desidias, Dumas anota su versión de los hechos, a la espera del fin definitivo) y el del recuerdo (que es donde tiene lugar el relato de la caída del régimen). El primero de ellos es estático; el otro consiste en fogonazos de pasado, desfigurados y borrosos saltos en el tiempo con escaso orden cronológico. A este respecto el narrador dice: «la satisfacción de conceptos como orden, concierto, coherencia, concisión, carece ahora de sentido». Y (2) las dos voces hablan desde una ausencia absoluta de toda esperanza (a este respecto dice Dumas: «anotarlo todo, desembarazarme de este insoportable lastre de iniquidades y derrotas para aligerar el tormento del tránsito definitivo»). Los dos narradores parecen empezar sus relatos a partir de estas palabras de Wolfe:

La realidad es fragmentaria y no hay novelas en la vida.

Nuestra vida es una sucesión de instantáneas que se encuadran en una trama inconexa, carente de argumento real. Hay sólo dos problemas: haber nacido y tener que morir. El tercero tiene que ver con la tarea del escritor: entretener la espera.

No hay camino, no hay origen ni destino, no hay antes ni después, ni porqué, ni explicación.

Tan sólo dos puntos en medio de la nada.

Haber nacido. Tener que morir. (HG: 13)

De Raymond Chandler, tal y como dijimos que ocurría en *Dios es un perro que nos mira*, se ve la huella en la precisión y economía descriptivas, en la credibilidad y brillantez de los diálogos y en un buen número de frases bautizadas «chandlerismos». Valga como ejemplo el siguiente: «el bigotito le temblaba en el labio superior como una mosca atrapada en gelatina. Una telaraña de babas le colgaba de los dos días de barba del mentón»; o este otro: «me desplomé encima de ella como el flanco muerto de una res en el mármol de un matadero»; o este último: «El parche de Gandano se

agitó sobre su ojo como una costra de nata en un cazo de leche hervida.»

A lo largo del libro se respira un aire de novela negra, lo cual no significa que lo sea; se trata más de una atmósfera, de similitudes ambientales, que de una adscripción al género. También, en lo que a la trama se refiere, el libro comparte cierta tensión con la novela negra, pero al contrario de lo que ocurre en ella en *Fuera del tiempo de la vida* no hay ni vencedores ni vencidos, así como tampoco hay un ejemplo ético por parte de ningún personaje. Una vez más, esta vez en lo que se refiere a la influencia de la novela negra, Wolfe parece beber de Onetti, en cuya obra también saltan a la vista los aspectos arriba citados.

La aridez de *Gangrena* parece sacada de *La peste* de Camus; los vericuetos burocráticos y el absurdo y el misterio de la pirámide del poder, de *El proceso* y *El castillo* de Kafka; del «Informe sobre ciegos» de Sábato, las escenas truculentas y surrealistas como la del *delirium tremens* del narrador; el declarado espesamiento estilístico, del *Tirano Banderas* de Valle-Inclán; y de la prosa de ficción de Sartre, la omnipresente sensación de «puerta cerrada» que se respira a lo largo de todo el libro.

Según Germán Gullón, «el temple emocional de los personajes y del espacio en que se mueven predomina sobre su consistencia física»⁴²⁵. Los numerosos personajes de la novela no son del todo *reales*; parecen más bien proyecciones con ligeras variantes del puñado de obsesiones que dominan al autor. Tal y como ocurría con el narrador de *Dios es un perro que nos mira*, muchos de los personajes de esta novela dan la impresión de ser posibles Wolfe o partes de él. Esto, por supuesto, no es nada nuevo: «Madame Bovary soy yo», que decía Flauvert, pero en el caso de Wolfe da la sensación de que existe la intención premeditada de fomentar la sospecha y también de no dejar que se convierta en certeza. Paso a enumerar los casos más claros. Roberto Dumas, el narrador, en su condición de escritor, tal vez sea el caso más flagrante. Hay dos datos determinantes para la sospecha: es rubio, como Wolfe, y ha nacido en el mismo año que éste, 1962, y curiosamente es ésta la única fecha que aparece en toda la novela. El caso de Destuches es algo más

⁴²⁵ Germán Gullón, «El reverso de la realidad», *ABC*, suplemento «ABC Cultural», 28-VI-2001, p. 10.

complicado. Es obvio que el personaje es un trasunto de Céline, escritor admirado por Wolfe, y cabe pensar que se trata del único personaje del que tanto Wolfe como el narrador sienten piedad. Tal vez Wolfe, cuando define a Destuches como un «hombre enloquecido y derrotado» (FT: 124), se imagina a sí mismo en las condiciones de la ficción. En lo que se refiere a El Inglés, «ridículo borracho con ínfulas pseudoaristocráticas» (FT: 195) y caricatura del arquetípico europeo afincado en las colonias, de gran envergadura y entrado en años, llama la atención primeramente su nacionalidad. También es llamativo el hecho de que no sólo hable castellano sin el menor asomo de errores (lo cual no ocurre en el caso de Adbul), sino el que también sea capaz de escribirlo con soltura y hasta con una trasnochada y sarcástica grandilocuencia. Da la impresión de que Wolfe, a la hora de crear este personaje, se ha imaginado a sí mismo a los cincuenta años y convertido en un alcohólico desde hace algunas décadas. También cabe la posibilidad de que el personaje sea un trasunto más o menos fiel de la figura paterna, aunque tal vez esta posibilidad sea remota. Y por último, Sanjuán, máximo mandatario que brilla por su ausencia y al que, como a Dios, nunca nadie ha visto. Es significativo que el lugar donde Wolfe pasó su infancia y adolescencia sea un pueblo llamado precisamente San Juan sito en la provincia de Alicante. Todas estas *coincidencias* distan mucho de ser casuales. Salta a la vista que Wolfe traza una especie de mapa de su pasado, de sus posibles futuros y de sus obsesiones y fantasmas con el denso entramado de personajes que recorren las páginas del libro.

Otros personajes de mayor o menor peso son Arístides Gandano⁴²⁶, jefe del Servicio, tan carente de escrúpulos que alcanza

⁴²⁶ El aspecto físico de este personaje, tuerto, obeso y con bigote, es prácticamente idéntico al del personaje anónimo que hace las veces de camarero en el relato «Apariciones» de *Quién no necesita algo en que apoyarse*. Este personaje también parece ser un delincuente y tener a su cargo a subalternos. Por otra parte, la atmósfera de todo el relato es la misma que se respira en esta novela. He aquí el fragmento que describe a esta versión primitiva de lo que luego se convertiría en Gandano:

«El barman estaba apoyado en la barra, acodado encima de un periódico abierto, un cigarrillo entre los dedos. Les había estado observando durante varios minutos, registrando sus movimientos en la oscuridad de la calle con un ojo pequeño que parecía danzar con vida propia dentro

lo monstruoso y el cual se deleita en salpicar sus afectadas declamaciones ante sus subalternos con versos prestados; Alejandro Argento, dramaturgo públicamente venerado, sádico y pervertido verdugo en la intimidad de las orgías patrocinadas por las altas esferas del Estado; Bertolino, Cococha, Lalanda, Rubiera, Berigastáin, todos ellos altos funcionarios moralmente depauperados al servicio de la apisonadora del Poder y compañeros de Roberto Dumas, el narrador; Linda Jackie, Mona Lisa y Adela, mujeres degradadas y en las que a pesar de todo reside la única posibilidad de redención; el ya mencionado Abdul, esperpéntico guiñol que merodea por Gangrena; Angelo Tommasi, engendro coprotagonista del *delirium tremens* de Dumas, escena delirante y desquiciada; y Roger Wolfe, el misterioso autor y posible protagonista de un libro titulado *Dios es un perro que nos mira*. La fatalidad es genérica: todos los personajes tienen un destino común, salvo Roberto Dumas, el narrador, que vive los acontecimientos como mero observador o como protagonista involuntario, que conserva aún algún jirón de humanidad y que finalmente, ante la muerte de todos sus colegas, queda como cronista de la hecatombe, «encargado» de desandar el pasado, de rastrear las palabras dichas y las atrocidades cometidas que den algún sentido al relato («barro las profundidades del pasado como un foco que escrutara el lecho del océano; simas sin fondo donde indescriptibles monstruos marinos campan al amparo de un impenetrable manto de tinieblas»). Porque si el desenlace preestablecido es la condena, es lógico que no interese hacia dónde se encaminan los personajes, sino las inmundicias que les definan, ya que es en los hechos pasados donde reside el único resquicio de posible intriga.

del cuenco deforme de su cara. El otro lado de su rostro era una enorme cicatriz de caramelo endurecido alrededor de un hueco vacío, donde los párpados se unían como un insecto encogido. Tenía un bigote negro, fino, trazado con toda la crueldad de la que la vida había sido capaz encima de una boca torcida y desdentada. Era gordo, con una cara gorda que se hinchaba y deshinchaba por momentos, abultada y desigual como una enorme patata arrugada. La mano que sujetaba el cigarrillo era un bulto de piel tensa y reluciente, como si alguien le hubiera insuflado un líquido malsano que amenazara con hacerla estallar.» (QN: 23)

Otro aspecto importante ya apuntado es la creación de una geografía y de un estado ficticios, tal y como han hecho numerosos novelistas a lo largo del siglo XX. El país es una península que comunica con el continente por el sur. La capital se llama Pústula, situada en el sudoeste, a orillas del mar. En el centro del país se encuentra Postema; al norte, Malavada (escenario de *Dios es un perro que nos mira*); en la costa oeste, Vistarota; en la costa este, Algándara, tal vez ciudad natal del narrador y de algunos otros personajes compañeros suyos de universidad; al sur de Pústula y alejada de la costa, está Carcinema; y al sudeste, junto a la frontera, Gangrena. En el interior, al sur de Postema, se hallan las Montañas, de las que nace el río Pilenos, el cual baja en dirección sudoeste atravesando la Llanura hasta desembocar en Pústula. Desde Carcinema hasta más allá de Gangrena se extiende el Desierto. En lo que a Pústula se refiere son tantos y tan detallados los datos contenidos en la novela que es posible esbozar un posible mapa de la ciudad sin alejarnos mucho de la realidad. Además, como toda nación, ésta cuenta con un máximo mandatario (Sanjuán), con moneda propia (el postolito), con ejército y policía (Cuerpos y Fuerzas de Supervisión del Estado), con alto funcionariado (El Servicio), con centros de formación de funcionarios (Sección de Juventud), con organismos de manipulación mediática (Censura), con banca (Banco de Pústula), con facciones rebeldes (Los Hijos del Fundamento) y con un grupo terrorista (Comité de Liberación Animal).

En cuanto a los nombres propios dados a ciudades, personajes y demás elementos, la intención de Wolfe es casi siempre la de caricaturizar tanto a unas como a otros. Como casos más claros cabe citar las ciudades Carcinema (corrupción de «carcinoma», que significa ‘cáncer del tejido epitelial’), Gangrena, Malavada, Vistarota, Postema y Pústula. Postolito, el nombre de la moneda, significa ‘concreción o cálculo prepucial’. Obvio también es el apellido del narrador: Dumas, que como escritor es lo más distante que se pueda imaginar del autor de *Los tres mosqueteros*. El caso de Mona Lisa no necesita comentarios; el apellido del dramaturgo Argento brilla por sí mismo; el de Lagana, otro tanto de lo mismo; y el de Lalanda (‘lalación’ significa «hablar balbuciente de los niños, consistente en especial en pronunciar la “r” como “l”») y por extensión «anomalía que consiste en hablar de manera semejante, en

los adultos») quizás tenga algo que ver con su condición de «desdentado». El nombre de Arístides Gandano, con ese prefijo griego *aristos*- adulterado, parece querer ratificar su condición de jefe y de «sarasa con pruritos de finura»; mientras que, por el contrario, su apellido (Gandano, probablemente procedente del arcaísmo ‘gandir’, que significa «comer»; y del que se deriva ‘gandido’, que según María Moliner en Hispanoamérica significa «comilón» y en Zamora «cansado») lo emparenta con su cualidad de «mole» o «sobrealimentado», con sus «ciento veinte fofos kilos». La unión entre un nombre tan elevado y un apellido tan bajo refleja a la perfección esa «esencial vulgaridad que su permanente espectáculo de impostada sofisticación hacía más patente todavía». También menos evidente resulta el propósito humorístico en nombres como Algándara (‘gándara’ significa «tierra baja, inculta y llena de maleza»), Rentero («que paga algún tributo»), Rubiera (que en Venezuela significa «calaverada o travesura» y en Puerto Rico «diversión»), Cococha (del vasco *kokotxa*, «cada una de las protuberancias carnosas que existen en la parte baja de la merluza y el bacalao») y el nombre de la moneda nacional, postolito («concreción o cálculo prepucial»). Y para terminar con este recuento onomástico, señalar que el único apellido corriente, Sanz (¿San?), curiosamente pertenece a uno de los pocos personajes —puede que el único— que se salva de la parodia:

Hombre taciturno, severamente piadoso, instruido a su manera, poco amigo de los efluvios verbales de un Gandano, Sanz era un filósofo de a pie, con años de calle en los talones, que no encontraba atractivo alguno en las insidiosas sutilidades de la crueldad emocional. Sanz era lo que se suele llamar un buen tipo. (FT: 163)

Y después de esta excursión por las profundidades del nomenclátor de la obra, pasemos a hablar de su estilo. Las novelas de Wolfe, como dijimos al hablar de *Dios es un perro que nos mira*, son parábolas, alegorías. En ellas se respira un aire de fábula truculenta, como si todo tuviera lugar en un ámbito fantasmagórico y desquiciado («Un sueño. Jirones de una pesadilla. Balbuceos de máscaras vacías. Naturalezas muertas. Nada.»); y ello sin rozar la literatura fantástica, valiéndose únicamente de convenciones realistas, de diálogos absolutamente verosímiles, de seres aplastados.

Como hizo Valle en sus esperpentos, Wolfe aplica a lo real una lente telescópica distorsionadora; se trata de seleccionar y dar forma (o deformar) una parcela de la realidad para arrojar luz sobre su totalidad. Al servicio de este fin están el minucioso bordado, el puntillismo estilístico, el barroquismo (bien entendido), la sonoridad de las frases, su verbalismo agobiador, el merodeo en el detalle, la vivisección verbal con que estas páginas están escritas; dando forma todos estos elementos a una visión de lupa que dibuja con precisión el detalle y escamotea la visión del conjunto, el cual sólo se esboza. La energía de un estilo así sitia el tema central, lo rodea, lo alude y elude, perfilándolo, sin llegar a mencionarlo, de manera que las elusiones son tan significativas como lo que sí se dice. Son los hechos más nimios los que se describen más minuciosamente; darle una calada a un cigarrillo o llevarse un vaso a la boca son gestos rutinarios que no importan en sí, sino por su capacidad de hablarnos de todo lo que está ocurriendo dentro y fuera de los personajes que los realizan. Al describir cómo un personaje dialoga sobre algo carente por completo de importancia (tanto en la trama de la novela como de por sí) o cómo hace algo tan trivial como encender un nuevo pitillo, el autor consigue comunicar el estado anímico de ese personaje⁴²⁷. Mediante cuatro pinceladas verbales Wolfe es capaz de hacernos ver todo un barrio y la angustia que apelmaza y revuelve las entrañas de todos sus habitantes. De ahí que deseché recurrir al monólogo interior o a mencionar el pensamiento de ningún personaje en ningún caso, salvo los del narrador, y que a pesar de todo sea tan patente en la novela la sensación de interioridad, de intimidad.

Los siguientes ejemplos de descripciones físicas, además de mostrar la maestría estilística de Wolfe, y su humor afilado, manifiestan cómo con el retrato de la corteza es posible retratar

⁴²⁷ «Todo escritor que se precie es consciente, por ejemplo, de que las prolijas descripciones físicas de un personaje son inútiles; mucho antes de que el lector termine de leerlas, ya se habrá formado su personal idea del aspecto de ese personaje; y esa idea, que a menudo no coincide con la descripción hecha por el autor o que incluso puede chocar con ella, ya no cambiará. (De ahí que las más eficaces herramientas de caracterización de un personaje sean el diálogo y la propia acción narrativa.)» (OG: 46)

también la savia. De Alejandro Argento, «el dramaturgo», «el de los bastones de empuñadura nacarada», se nos dice:

Tenía cara de poeta romántico sometido a dieta estricta de caroteno y baños de luz ultravioleta. Su barbita rala, un pastiche elegantemente cuidado, se adhería a la piel de su rostro como un apósito de vodevil. Largos años de impecable entrenamiento masturbatorio parecían haber tallado sus falanges, esbeltos husos marfileños que asían el nácar o la plata de sus famosos puños de bastón con la misma desdejada melancolía con que seguramente se aplicaba a secretas felaciones en los cuartos traseros de su mansión en las colinas, durante sus legendarias sesiones de vino y mariposas. (FT: 78)

De Humberto Rubiera:

Un tipo de ojos desorbitados y desaliño extrañamente orgánico, de poderosos músculos que se repartían desigualmente por su cuerpo, como si sus diversas partes lucharan entre sí por el dominio de una fuerza bruta que no tuviera nada que ver con él y que era patéticamente incapaz de armonizar. Era de una suciedad salvaje y primitiva; un desaseo atávico que transcendía la ofensa y te hacía pensar en fogatas nocturnas y aquelarres a la luz de la luna. Un ser oscuro, brutal e inocente a la vez, de disposición autista. Tenía cierta aureola de desequilibrado. Y creo recordar que un esplendoroso pasado deportivo. Plusmarquista nacional de algo. (FT: 20-21)

y de Angelo Tommasi:

«una cabeza pequeña y arrugada, del tamaño de un melón pequeño»;

«La cabeza coronaba el cuerpo minúsculo y rechoncho de un enano, embutido en un traje que a pesar del tamaño de su inquilino se las había arreglado para quedarle pequeño. Una corbata cuyo flamante colorido saltaba pegando gritos de la tela que le asfixiaba el cuello»;

«manitas de muñeca articulada» (FT: 98);

«Tenía una cara redonda, anfractuosa como una enorme nuez garrapiñada, retorcida sobre sí misma en una serie de sinuosas circunvoluciones de carne que formaban espesas capas y sustratos por la circunferencia de su rostro. Aquella cara parecía provista de movimiento propio: ondulaba impelida por una respiración entrecortada, anegada en el reflejo cambiante de la luna, como una masa de gelatina semiendurecida

alrededor de dos ojos que eran pequeños botones de porcelana negra bajo el voladizo deforme de la frente. La boca era diminuta, de labios picudos, gallinescos, de los que cabría esperar más que algún cloqueo agudo y aflautado.

»Y sin embargo era la voz lo que subrayaba el sobresalto físico de su primera visión; un rugido cavernoso que sugería la presencia oculta de un ventrílocuo con un macabro sentido del humor.» (FT: 98-99)

Igual que Céline y Onetti, dos de sus más directos maestros, Wolfe consigue tanto en ésta como en su anterior novela el más escabroso y escurridizo tipo de obra artística: la que brota sobre el estiércol de lo indeseable, de lo repudiable, de lo repugnante. Es un tipo de literatura arriesgadísimo, ya que si no alcanza de lleno la categoría de gran obra se queda por ley en la mera abyección.

Para cerrar este apartado valgan como remate las siguientes palabras, siempre tan poco autocomplacientes, del propio Wolfe:

Ni yo mismo sé lo que acabé haciendo, o intentando hacer, en *Fuera del tiempo* y de la vida. Es un homenaje a los muchos afluentes contradictorios que configuran el cauce principal de mis esfuerzos creativos. Onetti. Chandler. La novela negra. Unas gotas de Faulkner. Todo el peso ciego de la filosofía mal leída de la que quise empaparme en mi adolescencia. Sartre anda por ahí, y Camus, y Kafka, y luego Sábato, cómo no. Es una puta pesadilla. Un pugilato con fantasmas. Un informe, efectivamente, como decías tú, y no sé si de humanos o de monstruos y lecturas mal digeridas. Un escupitajo de flemas atascadas durante años en mi sistema. Una suelta de lastre, en definitiva. Por otra parte, es también un enésimo intento fallido, como todo. Ya lo dice Bukowski: la desesperación de no hacer más que arañar la superficie. Y, sin embargo, eso es precisamente lo que nos impulsa a seguir adelante.⁴²⁸

III.3.3. Trilogía en curso

Las siguientes dos citas son todo lo que aquí puede decirse de una obra que está por escribir:

La trilogía se va a llamar «El índice de Dios». Constará de Dios es un perro, de *Fuera del tiempo*, y luego del tercer volumen, que cada vez se

⁴²⁸ *Id.*, Carta inédita, 23-II-2001.

va perfilando más en mi cabeza (empecé a darle vueltas con una idea inicial a principios del año pasado), y que creo que podré escribir sin demasiados problemas. Lo que no sé es cuándo.⁴²⁹

Sí, yo también me acordaba el otro día de aquel paseo nuestro durante el cual te conté esa idea que había tenido para una hipotética tercera parte de «El índice de Dios». Se me había ocurrido poco antes; la estaba empezando a rumiar. Ahora ha variado ligeramente. La rumia es un proceso clave. Las «ficciones puras», en mi experiencia –llámense si se quiere «novelas»– hay que dejarlas ir gestándose a fuego lento en la cabeza durante a veces mucho tiempo. Van creciendo como un embarazo. Luego te sientas y lo intentas poner todo en pantalla o papel, y ahí hay un nuevo proceso de reembarazo, a medida que escribes. Por eso duele tanto, y hace sufrir tanto, la escritura de novelas. Porque estás creando todo un mundo que al principio es paralelo al mundo real en que vives, pero luego va invadiendo y usurpando esa realidad y absorbe cada pensamiento que tienes, y creciendo y extendiéndose hasta que no deja un milímetro libre, y finalmente te impide seguir adelante con tu vida, porque te reclama y te quiere todo para él. Pero, claro, tienes –a menos que seas millonario y vivas solo– que seguir adelante con «tu vida»; con las cien mil interrupciones alimenticias que son nuestra búsqueda del pan de cada día, y todas las movidas que ese espantoso proceso lleva consigo, y entonces sobreviene la esquizofrenia ya declarada, y todo es un mesarse los cabellos y cagarse en Dios. Cuando yo escribí *Fuera del tiempo* la cosa llegó a alcanzar límites de delirio. Por eso tuve que abandonar tantas veces, y luego volver a la carga. Esa novela me exigía todo; no me dejaba en paz ni un maldito segundo. Y no podía ser. Los berrinches eran diarios. Yo hasta creo que mis oscilaciones graves de estado de ánimo empezaron ahí, en la lucha con ese puto intento imposible. Que salió luego abortado, claro. Algún destello hay en él, no digo que no. ¡Pero si vieras la perfecta imagen mental de ese libro que hay en mi cabeza, lo que yo quería conseguir! Luego, claro, no se hace más que arañar la superficie.⁴³⁰

⁴²⁹ Roger Wolfe, Carta inédita, 18-V-2002.

⁴³⁰ *Id.* Carta inédita, 21-V-2002.