La vida perra de Juanita Narboni[1] de Ángel Vázquez

La singular trayectoria narrativa de Ángel Vázquez (1929-1980) desemboca en *La vida perra de Juanita Narboni*. Los personajes centrales de sus novelas anteriores están dibujando ese teatro de sombras del pasado que es la vida de la Narboni. Teatro de quienes han perdido lo que no han de encontrar nunca y cuya liturgia predilecta es un pecado por omisión: mujeres cincuentonas que llegan a entender a destiempo las ligaduras de un cuerpo entendido como cárcel.

La vida perra es la antítesis del sensualismo, excentricidad e indolencia con que una narrativa sobre Tánger nos ha venido acostumbrando desde el siglo XIX hasta Paul Bowles. Tradición orientalista que presentaba a un Marruecos a disposición de Europa, para que Europa realizara allí sus proyectos y sueños. Tánger es tanto una opereta como el horizonte obtuso de cualquier ciudad de provincias, donde Juanita tuvo como único privilegio lanzar su perorata contara los muertos o las macetas. La Narboni nunca reinó en ese decorado, ni fue invitada a participar en ningún banquete, se sintió siempre como una intrusa. El mito de la libertad, de los alimentos terrestres en una geografía del placer queda reducido a una amarga confrontación con la soledad.

Nuestra novela es fundamentalmente una crónica y una confesión de soledad. Crónica por su definida singladura histórica por la ciudad de Tánger –desde los años treinta a los setenta– a través de los fragmentos de conciencia del personaje, y confesión por la naturaleza literaria del discurso de la Narboni. Para la construcción de esta confesión Ángel Vázquez rescata del olvido el lenguaje de su madre y su tertulia de amigas hebreas y cristianas. Nuestra novela es también memoria de un lenguaje: *la yaquetía.* Lenguaje virgen en la historia de la literatura española hasta *La vida perra*, pese a otros intentos muy convencionalizados de transcripción. Recordemos los episodios de Pérez Galdós: *Aita y Tettauen* y *Carlos VI en la Rápita*, así como *Luna Benamor* de Blasco Ibáñez y *La pared de tela de araña* de Tomás Borrás.

La novela comienza en un *ahora* alrededor de los años sesenta, que corresponde al deterioro de Juanita y la ciudad. Desde este *ahora* la narradora desciende desordenadamente en su pasado (años treinta, cuarenta y cincuenta) cuando Juanita se relacionaba con los vivos. Anotamos un primer apunte de su discurso irónico: la distancia entre quien experimentó los hechos y quien los cuenta *ahora*. La ironía es también una categoría estructural que separa e interpreta las experiencias vividas de su

[1] *2.ª ed., Barcelona, Seix-Barral, 1982.*

posterior comprensión. La segunda parte retoma la secuencia inicial y desde dicho *ahora* la narradora despliega su devenir por el Tánger de finales de los sesenta, tras la abolición del Estatuto Internacional en 1956, cuando Juanita sólo podrá hablar con los muertos. Aquí el lenguaje irónico será el mediador entre la experiencia actual y el deseo definitivamente anclado. Juanita Narboni se verá obligada a sustituir los fantasmas del recuerdo por los fantasmas de su imaginación. *La vida perra* dibuja en su composición el doble movimiento de la confesión: el de la huida de sí en busca de otro tiempo (primera parte) y el de la búsqueda desesperada de algo que la sostenga y aclare (segunda parte). Movimientos que suponen el desajuste entre vida y verdad, ya que la confesión es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo por horror de su ser a medias y en confusión.

La relación entre Juanita Narboni y Tánger está marcada por la laceración, la culpa y la incomprensión recíproca, así como la relación consigo misma está marcada por la fractura. Subráyese cómo en su monólogo una opinión es inmediatamente desmentida o una afirmación pasa a ser negada. Se ha eliminado por completo la noción de progresión, síntoma del estancamiento de la conciencia del personaje. Esta amarga dualidad entre alguien que en nosotros mira y decide, y otro que llevando nuestro nombre es sentido como extraño y enemigo, será un segundo artilugio al discurso irónico del personaje de Ángel Vázquez.

La relación entre lenguaje y vida, entre signo y significado, es discontinua; la naturaleza de esa duplicación es esencial en el entendimiento de la ironía. El lenguaje irónico divide al sujeto entre el yo empírico que existe en un estado de inautenticidad y un yo que sólo existe en forma de un lenguaje que afirma el conocimiento de esa inautenticidad. La disyunción del sujeto no constituye un proceso tranquilizador por mucha risa que implique, entre la plenitud de la carcajada y la inmanencia de la tragedia, la sonrisa se nos congela. En cuanto Juanita empieza a cuestionar la inocencia o la autenticidad de su estar en el mundo, pone en marcha todo un proceso que dista de ser inocuo. Este proceso puede iniciarse como un juego ocasional, con un hilo suelto, pero muy pronto se deshila y deshace todo el tejido del yo: es el momento del vértigo total, del mareo al punto de la locura. La cordura puede darse sólo porque estamos dispuestos a proceder dentro de las convenciones de la duplicidad y el disimulo. Tan pronto la máscara queda al descubierto, el ser auténtico aparece inevitablemente al borde de la locura: recordemos en la segunda parte el disparatado diálogo con el gato o el momento en que olvida el rostro de su madre. El lenguaje prevalece hasta en las etapas más avanzadas de autoenajenación, se constituye en único suceso de una vida en blanco, y por tanto podría ser una forma de terapia, la cura de la locura mediante la palabra oral (narrador) o la escritura (autor).

La ironía divide el flujo de la existencia temporal entre un pasado que es pura mistificación y un futuro acosado para siempre por la caida en la inautenticidad. El sujeto puede conocer esa inautenticidad pero nunca podrá superarla. Sólo puede volver a exponerla y repetirla a un nivel cada vez más consciente, pero siempre atrapada en la imposibilidad de hacer que este conocimiento se adapte al mundo real. La ironía se disuelve en la espiral cada vez más estrecha de un signo lingüístico que va alejándose de su significado. Toda confesión termina con una evidencia: Juanita jamás podrá alcanzar su pasado, carece de futuro, y prevalece ahora la visión eterna de la esterilidad rocosa de la condición humana. Tras la muerte de su madre y la huida de su hermana, la Narboni irá empinando la botella, y con todo su conflictivo equipaje de drama y melodrama, de poesía y cursilería, no tendrá otra salida que hablar con los muertos.

José Teruel Benavente

Guerra, posguerra y literatura*

La condición de escritor inteligente y seguro la ganó García Hortelano muy pronto, cuando apenas era autor de unos pocos relatos y dos novelas, *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano*. El lector ha de remontarse al año 1961 para que esa descripción se ajuste a la letra, cuando la vida intelectual española vivía una euforia menor pero insustituible basada en un editor (Carlos Barral), una afinidad política (el PCE clandestino) y una vaga confianza en las obras y haberes morales de sus pares en Madrid, Barcelona, Salamanca o Sevilla. Estos dos volúmenes retrotraen al lector muchas veces a esa época, y al núcleo duro de sus motivaciones estéticas y morales más importantes y duradero. Allí donde se aliaron algunas voluntades en torno a la urgente y cruda rememoración de la guerra civil (la habitación particular llena de fantasmas de una infancia inaudita) y allí donde fueron urdiendo el modo de superar su potente onda expansiva. Nada de lo mejor de la obra de García Hortelano se explica sin esa referencia mítica a una infancia liberada de control social, familiar y escolar, dotada de una lógica aventurera y secreta que ha reconstruido en los relatos de la Riánsares, de Tano, de Concha –los dos primeros de *Gente de Madrid*– pero también en «Gigantes de la música», «Carne de chocolate» y, en general, los cinco primeros relatos de *Mucho cuento*, todos ellos

* *Juan García Hortelano,* Cuentos completos, *M., Alfaguara, 1997, 684 p., prólogo de Juan Cruz Ruiz..*
Juan García Hortelano, Crónicas correspondidas, *M., Alfaguara, 1997, 391 p., prólogo de Manuel Lope.*