



HAL
open science

El espejo roto de Los alegres muchachos de Atzavara. El lector como coautor

Thierry Nallet

► **To cite this version:**

Thierry Nallet. El espejo roto de Los alegres muchachos de Atzavara. El lector como coautor. MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán, 2024, 8 (1), 10.5617/mvmcemvm.11965 . hal-04761085

HAL Id: hal-04761085

<https://hal.science/hal-04761085v1>

Submitted on 7 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

El espejo roto de *Los alegres muchachos de Atzavara*. El lector como coautor

THIERRY NALLET

Manuel Vázquez Montalbán¹ (1939-2003) fue un reconocido observador de su tiempo y toda su obra, tanto literaria como ensayística, queda marcada por sus vivencias y reflexiones personales. Entre sus novelas-crónicas, *Los alegres muchachos de Atzavara* aborda propiamente la Transición. No cabe duda de que el arco temporal de 1974 a 1986 conduce a reflejar ese momento histórico decisivo para España a través de una serie de cambios, como los que tuvieron lugar en Cataluña. Así pues, esta novela recrea la atmósfera de una época capital de la España contemporánea y transcribe su mentalidad, que sigue condicionando en cierta medida el modo de pensar actual. De hecho, *Los alegres muchachos de Atzavara* se integra bajo el rótulo de las novelas de la memoria (Tyras 2003b 151-152) junto con *El pianista*, *Galíndez* o *Autobiografía del general Franco*, con las que comparte esta poética del pluriperspectivismo y de la polifonía.

Sin embargo, un aspecto diferencia *Los alegres muchachos de Atzavara* de otras novelas de la memoria más históricas, intelectuales o políticas: la comicidad. Se desprende de ella un giro humorístico como variación en el mismo juego interpelativo que implica directamente al lector (cf. Nallet). A decir verdad, se trata de una novela divertida y a veces hilarante, pero a la vez comprometida por sus efectos, tanto dramáticos como reflexivos. La teatralidad y la espectacularización de la novela, contada en primera persona mediante una focalización interna en cuatro testigos heterogéneos, caracterizan la representación social de un período movido por las ganas de libertad y de cambio. De ahí que Constantino Bértolo (1988) presente acertadamente a los protagonistas de *Los alegres muchachos de Atzavara* como “un grupo de exquisitos veraneantes que entretienen sus vidas jugando a sentirse libres y liberados”. La liberación colectiva propia de la Transición resuena así con las transiciones más individuales o personales de los personajes novelescos. En este artículo, vamos a estudiar los múltiples ecos, reflejos y contrastes

¹ En adelante, MVM.

producidos por la ficción literaria, que configura el espejo roto de la memoria y juega con el lector implicado, cómplice y coautor de la obra.

El espejo realista: mirada, parecido e interpretación

En esta novela publicada en 1987 se yuxtaponen cuatro testimonios del verano de 1974. La estética vinculada a los recuerdos de cada uno y sus experiencias pasadas en la localidad catalana ficcional de Atzavara contribuye a bosquejar un retrato cómico e irónico de personajes que se miran los unos a los otros. La naturaleza y el género del focalizador, su historia personal y familiar, su cultura, sus costumbres y su ética explican el tono y el “color” que toma cada relato. Su visión, según el perspectivismo orteguiano que se inspira en los versos célebres de Campoamor: “Y es que en el mundo traidor / nada hay de verdad ni mentira: / todo es según el color / del cristal con que se mira” (“Las dos linternas” 1846), colorea el mundo circundante con sus prejuicios y sus juicios de valores frente a la diferencia. Este entramado constituye el primer juego, uno de creación literaria de cuatro voces distintas en la novela.

De hecho, la primera característica de la novela es su construcción a través de cuatro focalizadores diferentes, que dividen la obra en cuatro partes consecutivas y paralelas. El primero, Paco Muñoz, sólo se quedó un par de días en el idílico paraje de Atzavara. Su visión es tal vez la más objetiva porque viene de fuera y queda desplazado entre la “fauna” humana de los alegres muchachos. Se centra en el primer hito del verano: la integración de Vicente Blesa en el grupo y la llegada de los sultanes. Esta parte es la más cómica, por la ingenuidad de Paco Muñoz frente al descubrimiento progresivo de la homosexualidad de su amigo de la infancia. El joven ofrece el reflejo de la transición espacial y social vivida por Vicente, que no le resulta fácil: de La Fabriqueta, un barrio de extrarradio, a la villa costera del libertinaje. Su transición termina mal, con un acceso de violencia homófoba hacia los que le acogieron y su huida avergonzada de Atzavara. Es un fracaso rotundo para él, pues no supo abrirse a la diferencia ni aprovechó tampoco un momento animado por un espíritu de libertad que, años más tarde, en el tiempo de la escritura, recuerda con nostalgia. Sus prejuicios le impidieron adaptarse a una situación entonces intolerable para él.

El segundo testimonio se hace desde el bando de las “muchachas”. Es el punto de vista de alguien perfectamente integrado al grupo, que conoce sus rituales y costumbres y sabe interpretar sus códigos:

me conocía a la fauna de Atzavara, sus alegres muchachos de homosexualidad vergonzante o los matrimonios que hacían vacaciones de licencias adúlteras, dispuestos a no complicarse el verano. Al fin y al cabo todos íbamos a lo mismo, a ponernos morenos y a emborracharnos de vez en cuando, soltar la lengua y seguir engordando los deseos como quistes secretos. (MVM 1987 87)

Montse Graupera se opone al primer personaje, no sólo por su género sino también por su estatus social totalmente antagónico. Gracias a su análisis sincero e íntimo, tenemos acceso a la versión pedante y menospreciante de cierto tipo de burguesía de izquierdas que se mira al espejo y rechaza una imagen que no le favorece. En efecto, el personaje de Montse se enfrenta al espejismo del aperturismo, a la vida matrimonial libre y a la degradación de la vejez: “Sadomasoquismo puro porque el espejo, ese imbécil, no me contesta otra cosa que la realidad de mi cara llena de arrugas” (MVM 1987 79). La crítica es bastante fuerte en un capítulo también muy divertido. La frivolidad de Montse Graupera, perceptible a través del vello púbico blanco teñido o de su matrimonio “libre”, no le impide reivindicar ideas de izquierdas y trabajar como profesora en un instituto público del extrarradio barcelonés. Al rehuir de la gente de su clase, como de su marido pudiente, futuro dirigente económico y político de la Cataluña posfranquista, empieza un cambio que no llegará a realizar del todo, ya que seguirá perteneciendo a esta burguesía simbolizada por su marido oportunista, de ideas políticas versátiles. Su transición hacia la vejez hace que acepte la evolución imparable de su matrimonio, hasta divorciarse, y que represente cierta idea de fracaso personal.

El tercer testimonio es el de un escritor y observador nato. Esta parte tiene un estilo más metafórico y reflexivo sobre lo que está en juego: la cuestión de la representación del pasado, tan importante para los artistas. Se contrapone al segundo testimonio debido a su talante opuesto: machista, con una percepción tradicional y conservadora de la pareja, en contraste con el feminismo anterior. El autor ensimismado tiene un pudor tanto sexual, aunque bese en un momento dado a la “austríaca”, como moral al rechazar la desnudez desacomplejada de toda la pandilla en el barco y su ideología liberal (“Aunque ausentes de la excursión, los dos sultanes y su ‘sinceridad’ habían influido en que la desnudez integral formara parte de las normas de conducta del grupo.”, MVM 1987 196). La importancia que les da a sus libros no compensa la falta de reconocimiento que vive muy mal. Su culto al libro y su cultura responden al deseo de ser escritor, un oficio difícil en el mundo cruel de la edición. La

transición frustrada que representa es la del paso de la realidad a la escritura que por varios motivos no podrá concretar.

El cuarto y último testimonio es el de otra “muchacha”, la niña mimada de su padre, educada desde su posición ambigua entre el anarquismo y la burguesía, y soñadora empedernida. Paqui Sans cuenta el final de la historia de Vicente e introduce a su pesar diferentes moralejas, sobre el arte, la sociedad y la vida. Esta parte concluye un relato que, en realidad, son varios a la vez: el del último verano del grupo de Atzavara, el sociopolítico del fin de la España franquista y el de Vicente, que vuelve a cobrar protagonismo al final, al igual que su expareja Rafa. Esta parte tiene mucho suspense, gracias a la tensión narrativa hasta el desenlace. Además, cuestiona los prejuicios, visibles no obstante en las cuatro partes. De hecho, Paqui Sans encarna la figura de la dualidad y la doble moral, de aparentar formar parte del grupo, aunque se siente envidiosa de sus amigos que tienen dinero, cuando su familia ha venido a menos. Esta hipocresía se plasma de forma elocuente en el expediente intolerante que escribe sin preocuparse por el niño huérfano ni por los sentimientos de una familia diferente. La metáfora del macramé de Paqui indica otra transición: aquella de la vida real a las ensoñaciones, con la creación del recuerdo, así como la percepción soñada de lo que pasa a su alrededor. A través de esta imagen, se critica al artista que piensa ser el centro del mundo y que carece de ideología política. En cierto modo, esta parte es el contrapunto de la tercera parte sobre la literatura realista, a la que sucede. Paqui encarna lo sensorial e intuitivo, lo que se siente y lo que se presume, con su parte de ideas preconcebidas, erróneas, soñadas, luego marcadas por los desplazamientos propios de los sueños. Este capítulo subraya que la creación artística puede borrar todo lo anterior e incluso eliminar las nociones de verdad o de compromiso. La imaginación recrea los hechos y constituye un filtro que los hace veraces con independencia de la verdad, más allá de la verdad.

Esta presentación de los cuatro narradores que cuentan la misma historia no impide que haya mucho suspense en torno a varios enigmas y a algunas incógnitas, empezando por quién es Vicente. Es imposible saberlo hasta el final, ya que los relatos del verano configuran unas instantáneas mediante imágenes de lo que fue. Saber finalmente en quién se ha convertido ayuda a ver la permanencia de lo que fue y sigue siendo en el presente. La otra incógnita la representa Rafa, cuyas relaciones amorosas, Vicente y sobre todo Luisa, son misteriosas en la novela. El último enigma es qué significado tuvieron los sultanes aquel verano en lo que a libertad y sinceridad se refiere y qué se esconde detrás del terremoto

causado por una nueva generación cultural. A estas alturas, cabe señalar que los verdaderos protagonistas de la novela –Vicente, Rafa y los sultanes– están en el foco de atención de los diferentes narradores, pero no piensan en el libro. La focalización es interna en otros personajes, testigos que recrean lo que recuerdan haber visto y vivido. Así pues, surge un rumor, basado en impresiones subjetivas y habladurías de los narradores que configuran mundos mentales, que representan auténticas películas de la memoria.

Por consiguiente, las cuatro partes siguen un curso coherente, con pequeños avances temporales progresivos al pasar de un focalizador a otro, hasta llegar en la última parte a una anécdota transcurrida en el tiempo coetáneo a la escritura. La novela ordena rigurosamente los elementos de la narración, aunque se vale de repeticiones y puntualizaciones. El retrato de un lugar, un ambiente y una época pasa por una reconstrucción minuciosa a través de cuatro focalizadores diferentes, pero que sufren un mismo desengaño demoledor.

El efecto espejo: deformación y humor

Una clave de lectura de *Los alegres muchachos de Atzavara* es la del efecto espejo que va más allá del simple pluriperspectivismo, ya que cada hecho, personaje, clase social, idea o acontecimiento hace eco a otros dentro de una novela habitada o encantada por la memoria. Además, el “espejo roto” es una de las metáforas montalbanianas que mejor remite a la memoria, fragmentada, imposible de reconstruir del todo y hasta paradójica, redundante o con lagunas irremediabiles. Por otra parte, el efecto espejo se deriva de una puesta en relación y de un reconocimiento que depende del lector, de su sagacidad y de su proyección personal. En otras palabras, la mirada sintética de cada lector da sentido al texto interpretándolo y llenando los huecos o vacíos de lo tácito, implícito o indeterminado. La teoría de la recepción (cf. Jauss; Iser) ha subrayado hasta qué punto cada lectura es un mundo y constituye una actualización posible de la obra literaria. De hecho, el análisis textual puede enseñar algunas facetas inesperadas o que podrían pasar desapercibidas en la creación literaria. Sin embargo, no deja de ser una de las posibles interpretaciones de la novela. Hay quien leerá la obra como una novela de la memoria (Tyras 2003a) o una novela moral (Izquierdo 121), marcada por el motivo del viaje en el tiempo, en el espacio, en la historia y en la sociedad (cf. Saval); hay quien destacará el manifiesto político y crítico que contiene (cf. Balibrea); hay quien la considerará además como una obra crónica (Colmeiro 1996; Colmeiro 2013 37) de un perio-

do histórico revuelto de liberación político-sexual y apertura sociocultural. Esta novela tiene bastantes facetas importantes de igual importancia, lo que hace que ninguna pueda ocultar a las demás. Creemos y damos por sentado que la clave de la construcción plural y multidimensional es la búsqueda y consecución de un juego con el lector: no sólo mediante el placer de la literatura a través del lenguaje y la invención textual, sino también gracias al placer intelectual de relacionar las imágenes y las ideas que el efecto espejo destaca. Esos fenómenos continuos de acercamiento –parecidos, guiños, comprensión y recuerdos– inducen naturalmente al lector a un posicionamiento en el mundo, porque como cocreador tiene que asumir su propio punto de vista.

Por eso, nos centraremos a continuación en la experiencia lectora proporcionada por la obra de Manuel Vázquez Montalbán. Sus obras juegan con el lector, haciendo de él sucesivamente receptor, testigo, investigador y, a la postre, el “coautor” de su obra de ficción. La idea de “coautor”, derivada de las teorías de la recepción, la utilizó el propio Montalbán en entrevistas, pero también en su obra de ficción. De hecho, partiremos de esta cita de *El estrangulador*, esclarecedora sobre el papel del lector:

Es lo que algunos críticos y escritores modernos llaman “la verificación en la postextualidad”, la impresión de verdad transmitida por una propuesta artística se produce una vez aprehendida, nunca antes, y es esa impresión final corresponsable la que da al receptor, incluso al asesinado digno, la dimensión de coautor de la obra, de poseedor de su secreta verdad. (MVM 1994 95)

Es precisamente esta tensión la que ha inspirado este artículo que se fundamenta en una experiencia lectora personal, pero seguramente compartida por muchos, que va a la par con la participación esencial del lector en la reconstrucción de la memoria, es decir, su necesaria complicidad e implicación en la recreación realista de un mundo pasado. Por eso, los efectos de la novela, producidos por su estética y su ética íntimamente unidas, dan un sitio al lector que recuerda *La hora del lector* de Castelllet, a quien entrevistó Montalbán en 2001:

Había en mi obra una apuesta por la literatura comprometida, como se llamaba entonces, que disgustaba a la crítica franquista. Pero es indetectable cualquier intención de fijar un mandato estético, al contrario, señalo que ha llegado la hora del lector y por lo tanto quedan implícitas la libertad de lectura y escritura.

Entre el crítico y el mercado, le pregunto a Castellet si ese lector convocado podría ser el público letraherido, capaz de descodificar y revelar la propuesta escrita, a manera de coautor de Goethe.

Se podría pensar que este público lector representa también para Manuel Vázquez Montalbán una figura de lector implícito de su obra. Del mismo modo, la perspectiva totalizadora y subjetiva del lector montalbániano parece insoslayable frente al arte de la fragmentación memorística y la variedad de puntos de vista, como señala Georges Tyras (2003a):

La necesidad de una lectura que sea una verdadera investigación se impone pues como un rasgo esencial de la escritura de MVM. La voluntad de saber es el resorte fundamental de una dinámica narrativa concebida para significar que la aprensión de la realidad no puede ser inmediata, y que le corresponde al lector indagar en ella.

Esta es la experiencia literaria brindada por *Los alegres muchachos de Atzavara*, una obra que se caracteriza por cuatro prismas complementarios, cuatro narradores diferentes que, desde la distancia del recuerdo en 1986, permiten hacerse una idea de lo que pasó durante el verano de 1974 en Atzavara y de quiénes eran “los alegres muchachos y muchachas” (MVM 1987 145-146), los protagonistas de la historia.

La visión de Paco Muñoz: reflejos y paralelismos

Cada focalizador interpreta lo que percibe desde lo conocido. El joven y humilde Paco Muñoz, ajeno a la burguesía liberal de Atzavara, relata de forma entretenida lo que descubrió en 1974, una época marcada todavía por la ideología del régimen franquista, conservador e intolerante. Invitado por su amigo de la infancia Vicente a visitarle en la casa que comparte con su “socio” Rafa, llega a un mundo desconocido que no habría podido imaginar. El desfase entre lo muy listo que piensa ser y la interpretación equivocada de los hechos provoca la diversión y la risa del lector, porque el contraste entre lo entendido y lo evidente no deja de ser cómico.

De hecho, el ingenuo Paco Muñoz observa en un primer momento a los alegres muchachos de Atzavara sin alcanzar a imaginar que son homosexuales, a pesar de las numerosas cosas que le llaman la atención. Por su lado, el lector, que ha entendido la confusión, se divierte mucho al interpretar la realidad de los hechos descritos por Paco Muñoz, con muchos detalles que parecen verdaderos. Este se detiene en la impresión inmediata que le da el grupo y que le sorprende, por ejemplo, su “preciosidad”: “No sé cómo explicarlo. Aquellos tíos más que caminar parecían

saltar, más que hablar parecían cantar, más que vestidos parecían disfrazados y además olían de puta madre.” (MVM 1987 41), así como, unas páginas más lejos, en la ambigua relación entre Vicente y Rafa, un hombre mucho mayor que “podía sentir cariño por Vicente, como si fuera su padre adoptivo” (MVM 1987 52).

A lo largo del capítulo el joven intenta autoconvencerse de que se equivoca o es malpensado, encontrando explicaciones razonables desde su punto de vista derivado de la vida en el barrio de La Fabriqueta. Su voluntad de no entender o no creer la realidad de lo que ve resulta cuando menos cómica. Este juego del primer capítulo es posible porque, como indica Montse Graupera, nunca se ha hablado abiertamente de la homosexualidad en el grupo y esta se oculta detrás de otros tipos de relaciones, ya sean profesionales o familiares: “Nunca nos habíamos sincerado entre nosotros. Oficialmente nosotras no sabíamos que ellos eran homosexuales.” (MVM 1987 100).

Algo muy importante para Paco Muñoz son sus prejuicios de persona “normal”, palabra que repite y a la que hará eco el informe de Paqui Sans sobre la “anormalidad” de la pareja formada por Vicente y Esperanza (que antes era Manolo) al final de la novela. Los atributos que considera normales son tanto los objetos como la vestimenta propios de un hombre de la Fabriqueta. De un modo implícito, rechaza una imagen con la que no puede identificarse:

Y me dio una bolsa de plástico. Ya me veía yo con las babuchas de moro y estaba a punto de rechazarle el ofrecimiento cuando por el borde de la bolsa vi que asomaban las puntas de dos chancletas de tela de toalla, normales, de persona normal y se me quitó un peso de encima porque ya me veía yo dando saltos de carpa descalzo por la arena ardiendo o caminando dentro de mis zapatos como un paleta. (MVM 1987 43)

Por otra parte, el ambiente “oriental” introducido por los “sultanes” tiene una clara connotación homosexual en el imaginario español, vehiculado en particular por el escritor Juan Goytisolo. Este estilo es escogido por los sultanes que transmiten por su exotismo cierto erotismo.

La presencia de un joven de clase obrera dota a *Los alegres muchachos de Atzavara* de un claro tono de novela social. Son dos mundos sociales diferentes y el efecto revelador de la deformación burlesca se nota en los múltiples paralelismos que hace Paco Muñoz, como entre las alegres muchachas y su madre, su punto de referencia:

Para las edades que tenían estaban muy bien conservados. Si era cierto, por ejemplo, que la profesora tenía cuarenta y cinco, más o menos como la que llamaban Luisa y

otra rubita que hablaba poco y tenía las piernas muy bonitas, como de calendario antiguo, pues tenían más o menos la edad de mi madre y no había punto de comparación, como si estuviera hablando de dos animales diferentes. Es que a mi madre le ponías uno de aquellos bikinis y hubiera parecido una merluza con tejanos, un despropósito. (MVM 1987 45)

El personaje de Paco totalmente desubicado en ese universo de lujo y placeres subraya tanto la subjetividad de lo que es normal como el estancamiento de la sociedad franquista de la época. Vicente intenta explicarle a Paco que son mundos diferentes que no tienen nada que ver:

[Vicente] —¿Has visto a mis padres últimamente?

—A tu madre la vi el otro día... a lo lejos... tenía buen aspecto. ¿Van a venir a pasar unos días contigo?

Vicente me miró con simpatía y me dio una caricatura de puñetazo en la barbilla.

—No creo, Paco, no creo. Cada cual tiene su ambiente. Cada ambiente tiene sus reglas. Es como si yo metiera a Rafa o a cualquiera de los que están aquí en La Fabricueta, ¿qué pasaría?

—Un pulpo en un garaje.

—Pues eso. Y no es que unos sean mejores que otros, ni aquello mejor que esto, ni esto mejor que aquello.

—No jodas, Vicente. Esto es mejor que aquello. (MVM 1987 47)

De hecho, la comparación es el recurso habitual de Paco tanto para interpretar como para juzgar. No deja de compararse con los demás y sobre todo con Vicente. Son dos compañeros del barrio de extrarradio que han tomado sendas diferentes: Vicente siempre ha sido original y diferente mientras que él es conformista y común. Así pues, todas sus reflexiones sobre los otros son reflexiones dirigidas a sí mismo, con un poco de envidia por la situación económica o los bienes materiales de la pandilla de Atzavara o un poco de vergüenza cuando se trata de estudios o aspiraciones. Estos sentimientos encontrados hacen que actúe de forma poco natural, porque no puede asumir quien es en ese entorno. A modo de ejemplo, oculta su futuro laboral al escritor Luis Millás, pues le avergüenza su vida por venir, previsible y mediocre en comparación con la de los demás en Atzavara:

Era un tío muy amable y muy sencillo que me estuvo haciendo preguntas sobre mi trabajo y mis ambiciones. Yo no quise decirle que pensaba dedicarme a repartidor porque aquella noche, entre aquella gente, me parecía una imbecilidad dedicarme a repartidor habiendo en el mundo personas como aquellas que se dedicaban a cosas tan interesantes: escribir libros, pintar cuadros, hacer joyas o casas, importar y ex-

portar, curar enfermos... ¿Iba a decirle que yo no tenía otra salida que repartir chorradas con una furgoneta todo el día? (MVM 1987 59)

La diferencia de estatus social es perceptible al igual que cierto complejo de inferioridad hacia el intelectual o el artista. Aquel hombre importante para él, ya que se interesó en él, es el focalizador de la tercera parte de la novela. Es importante en la novela ver las referencias a unos y a otros que preparan la continuación de este relato discontinuo. Millás representa la figura del escritor fracasado, con un éxito limitado, presente ya en los comentarios de Paco:

Es una de las personas que recuerdo con más cariño y me sabe mal no saber su nombre, ni haber comprado alguna vez un libro suyo, aunque muy famoso no será porque de sonar mucho ya habría yo recordado el nombre y no ha sido así. (MVM 1987 59)

Se produce un choque cultural entre la clase trabajadora y la élite cultural e intelectual. Paco, con su mono de trabajo y su furgoneta (MVM 1987 48) representa a los primeros y es, a la vez, espectador del esnobismo de ideas y la ligereza de los segundos. Presencia una comedia en vivo, como cuando asiste desde lejos al concierto dado en la villa:

Estaba yo entregado a saborear aquella reunión, porque cosa igual no había visto en mi vida. ¡Un concierto en una casa! Y todos tan puestos, tan guapos; esa era la palabra, fueran o no fueran guapos, lo estaban y tal vez tenía esta impresión por lo fina que era la música, que al principio era difícil de oír, luego se te metía en el oído y con el tiempo cansaba pero había que reconocer que el tío tocaba el piano con un par de huevos. (MVM 1987 51)

El contraste entre esos mundos se hace también mediante las palabras, soeces o vulgares de Paco en un mundo más refinado. La forma de expresarse del personaje constituye un sociolecto que se caracteriza por muchos refranes y frases hechas, que pueden denotar una cierta sabiduría popular, como para describir la fiesta bacanal:

Pero eran simpáticos, tanto ellos como ellas y más simpáticos cuando se colocaron entre pecho y espalda hasta siete botellas de vino rosado bien frío que les soltó las lenguas y los ojos y empezaron a decirse barbaridades sobre lo buenos que estaban los unos y las otras y ya me vi allí una orgía e incluso hice mis cálculos sobre la tía a por la que yo me iría y, de lo perdido saca lo que puedas y a caballo regalado no le mires el dentado, por lo que mi inclinación se iba hacia la bruja, que si bien tenía una mirada de serpiente, parecía tener las mamellas bien puestas, un buen culo y ganas de juerga no le faltaban. (MVM 1987 48-49)

Las costumbres humildes del joven revelan la chulería de la gente de Atzavara. Por ejemplo, se sobrevalora la paella del restaurante cuando él considera que la de su madre es mucho mejor. Su coche, un Seat 600, es el más práctico como utilitario, aunque no corresponda a los criterios estéticos de la burguesía. En suma, la primera parte refleja las reflexiones de Paco Muñoz, quien recuerda el descubrimiento del secreto de Vicente, un secreto que no piensa revelar en La Fabriqueta. El flujo de conciencia pone de relieve su dificultad para tomar conciencia de que Vicente mantiene una relación sentimental con un hombre:

Pero lo de Rafa y Vicente no había sido un gesto de padre a hijo, sino un gesto de pareja de enamorados y al pensarlo me daba como náuseas, no porque yo no supiera ya entonces que de cintura para abajo hay más cosas raras aún que de cintura para arriba, pero esas cosas se saben, se piensan, pero no se pueden ni imaginar. (MVM 1987 52-53)

El juego de espejo invertido se hace, pues, entre dos clases sociales y entre los dos amigos. Paco Muñoz es el revelador de la originalidad tanto del mundillo de Atzavara como de su amigo que no se le parece en nada. El contraste entre las clases sociales permite recalcar sus diferencias, que son también las de dos mundos: uno que parece mirar hacia el pasado y la tradición frente a otro, más ocioso, que puede mirar hacia el liberalismo y el futuro.

Oposición y complementariedad: la novela como puzle

La segunda parte de la novela completa la primera. Se podría decir que son las dos caras de una misma moneda o los dos cuadros de un díptico, que funcionan a modo de reflejos invertidos y opuestos. La percepción de Paco Muñoz que creció en el barrio obrero pobre de la Fabriqueta en Barcelona se basa en lo que ve, sin filtro sobre lo que le extraña, con una mirada inocente, mientras que la visión de Montse Graupera en la segunda parte de la novela se hace desde una posición de alta burguesía. La visión de Paco, que como Vicente tiene pocos recursos, se opone a la de la clase pudiente representada por la mujer de Carlos Basté de Linyola. Los primeros dos capítulos se oponen también en la transición que están contando. “La irresistible ascensión de Vicente Blesa” narra el cambio de vida de un joven que pasa la frontera, cruza la calle según la imagen en exergo de Cesare Pavese (“Traversare la strada per scappare / de casa

lo fa solo un ragazzo”)², es decir, cambia de mundo social y de acera a la vez. La transición de Montse es doble también, ya que el principio de la vejez coincide con el final de su matrimonio. Su trayectoria es inversa a la de Vicente: para esquematizar, un joven pobre que empieza una relación homosexual frente a una mujer madura de clase acomodada que termina una relación heterosexual. Cabe remarcar que, a nivel estilístico, cada parte destaca lingüísticamente el sociolecto del narrador: popular y coloquial en el caso de Paco; burgués y elegante en el de Montse Graupera. La lengua más refinada de Montse, con frecuentes préstamos del francés, denota también una mayor seguridad en sí misma: “He nacido para vivir en una habitación fresca en verano y cálida en invierno, con muchos libros, mucha música y dos completísimas colecciones de tunicas y de jerséis de cachemir.” (MVM 1987 85). De hecho, tenemos que subrayar de nuevo que el mayor logro de la novela es lingüístico, haciendo de la obra una joya de polifonía.

La ácida crítica social se hace de dos formas diferentes en estos dos capítulos, del todo complementarios: el punto de vista exterior con la sorpresa expresiva de Paco Muñoz frente a la perspectiva interna e internalizada de Montse. El primero se sorprende de la actitud de una clase que considera acomodada:

Ellos dale que te pego con el tema de Franco y la sucesión de Juan Carlos y venga a quejarse de lo mal que les había ido con el franquismo y yo no veía por parte alguna el porqué les había ido mal con el franquismo. Que si Franco le había puesto un pie en el cuello a Catalunya. Que si les habían frustrado desde la adolescencia, aquel clima de opresión y los curas, los jesuitas por ejemplo... Pues no haber ido a los jesuitas y ya está. Me hubiera gustado a mí verles en el colegio unitario público de Loja o luego en la Academia Mentor de Hospitalet. Tendrían tema de conversación para tiempo porque Franco estuvo si muere si no se muere durante más de un año y todos tenían preparada la botella de champán para brindar en cuanto la pringara. (MVM 1987 65)

Por lo que ha podido constatar (“yo no veía”), la *gauche divine* aparece como caprichosa e insatisfecha, con mucha ironía, cuando se piensa que aquellos que han sufrido tanto tienen una botella de champán a mano. Así pues, uno de los efectos de espejo más importantes en la primera mitad de la novela es la contraposición que ofrece un contraste total. La clase ociosa, al parecer de Paco Muñoz, se opone a la clase trabajadora

² Estos versos están extraídos del poemario *Lavorare stanca* (1936): “Cruzar la calle para escapar / de casa sólo lo hace un niño” (Traducción del autor).

ya que se pasa el tiempo jugando. El mejor ejemplo de ello es su costumbre de “regatear” por diversión: “Aún iban por la vida regateando y no porque lo necesitaran, sino por simple vacilar.” (MVM 1987 67).

En contraste con estas consideraciones, tenemos el punto de vista interno, opuesto, que demuestra la posición privilegiada de una familia rica y poderosa, la de Montse, con su buen gusto, la comida moderna, los viajes, las elecciones estafalarias, porque sí. La segunda parte prolonga pues la ironía de la primera parte con los dos planos disonantes: lo visible frente a lo verbalizado según un espejo deformante. Con todo, Montse Graupera defiende a sus amigos de Atzavara: “Cada uno de ellos había sufrido por algo, se había sentido diferente, perseguido por las normas, por la rastrera normalidad que imponían jesuitones” (MVM 1987 133). En cuanto al verano de 1974, presencié el final de la pareja entre Rafa y Vicente, quien pasa según ella de la “victoria” a “la derrota y el espasmo” (MVM 1987 145), lo que no pudo ver Paco Muñoz, porque se fue al muy poco tiempo de llegar.

Montse Graupera deja la palabra en la tercera parte a Luis Millás, al que considera mediocre y retrógrada. Ese no pertenece al grupo de los muchachos, sino al grupo de los matrimonios espectadores. Se percibe un desprecio hacia este por parte de la burguesa, caracterizada por su fascinación por los nuevos invitados que dan el título a la segunda parte: “Los dos sultanes de Persia”. A continuación, Luis Millás proporciona la percepción de un observador habitual, escritor de profesión. En la tercera parte de la novela, el escritor comenta su interés por la literatura a través de uno de sus proyectos literarios, con cierto efecto de *mise en abyme*, es decir, la abismación de la misma novela que estamos leyendo, lo que no deja de dar un toque metaficcional a la escritura. Sus palabras sólo se pueden entender desde la ironía en la novela de Montalbán, consciente del proceso de lectura y del juego entablado con el lector:

No es ésa una de mis virtudes menores como escritor, pero creo que he aportado algunas cosas en cuanto al estilo y al problema del punto de vista. Por ejemplo, en la obra que nos ocupa el lector sólo recibe fragmentos de realidades que él ha de ordenar y que cuando ya cree haber solucionado el puzzle, de pronto se le descompone dos páginas más allá y ha de continuar componiéndolo, siempre con una cierta tensión. (MVM 1987 171)

En la variación en torno a los mismos acontecimientos, tenemos acceso a una multiplicidad de puntos de vista, con efectos paródicos e irónicos que aportan comicidad. En este tipo de novelas, como ya hemos señalado, hace falta situar la mirada judicativa en el lector que debe en-

cajar todas las piezas del puzle para vislumbrar el cuadro representado. Se ofrece, no obstante, una experiencia literaria que tiene implícitamente una finalidad comunicativa y demostrativa acerca del relativismo de la verdad. Ardavín subraya esta idea enseñando todo lo que implica:

Este multiperspectivismo narrativo tiene [...] el efecto inmediato de relativizar la verdad, y en última instancia evidencia el carácter dialógico de la misma. Con ello también se pone de manifiesto la ambigüedad de la realidad representada y la duplicidad moral de los personajes (Ardavín 147)

En efecto, el principal efecto de la polifonía es a la vez la matización propia de la pluralidad de versiones y la necesidad de ir más allá de las apariencias hacia una comprensión social y cultural de una época.

Espejo y memoria

La tercera parte titulada “Biografías noveladas” tiene, además, el estilo literario propio del escritor-narrador, con un vocabulario más culto y rebuscado, así como una multitud de referencias librescas. Entre todas las referencias intertextuales, cabe destacar la expresión del “espejo roto”, que alude al poema *La tierra baldía* de T.S. Eliot, y que transcribe cierto desencanto histórico y la inexorable pérdida en un mundo modificado y estéril. Como motivo poético, funciona como una metáfora que se puede aplicar al fragmentarismo de las novelas de la memoria, como *Los alegres muchachos de Atzavara*. La multiplicación de los espejos en un relato plural y polifónico es lo que permite alejarse del monologismo para alcanzar un auténtico dialogismo. Los trozos rotos del espejo representan los recuerdos que son partes de un conjunto desaparecido. Esta metáfora hace eco a otra que se encuentra en la primera parte, que es la de la servilleta que condujo a Paco Muñoz hasta Atzavara. Se desmenuza en pedazos imposibles de reconstituir:

En una de estas me di cuenta de que entre sus páginas figuraba la servilleta con el recorrido hasta Atzavara. Parecía una pasa. La desplegué e hizo un ruidito suave, como si se quejaban sus arruguitas por haber estado tanto tiempo aprisionadas entre las páginas del libro. Dudé entre devolverla a su sitio o romperla y sin darme cuenta la rompí y cuando ya sólo era un montoncillo de pedacitos de papel en el cenicero me dio lástima y si hubiera podido hacer un milagro la habría recompuesto. (MVM 1987 33)

Simboliza también el paso del tiempo y la nostalgia de una experiencia que el personaje quisiera volver a vivir, pero que ya se ha desvanecido.

cido. Las dos metáforas enseñan la fragilidad de la memoria que se desgasta y no permite recomponer el pasado. Asimismo, esta fragmentación de la memoria se plasmará en otra metáfora en la cuarta y última parte, la del macramé de Paqui Sans:

Aquella era la intención de mi cuadro. Una memoria dulce y a la vez frágil, sobre la que se cierne la amenaza de destrucción que siempre gravita desde los cordeles deshabitados y en el ojo del temido huracán, aunque contenido o aplazado, la presencia ausencia de mi padre amenazado por todos los olvidos, menos el mío. (MVM 1987 252-253)

La imagen del espejo remite también a una ilusión de algo íntegro y tranquilizador, pero alejado de la verdad, como un espejismo, tal y como expresa Luis Millás:

¿Qué hay más allá de los espejos? ¿Cómo puede saberse sin romperlos? ¿Y si al romperlos te quedas para siempre sin la antigua imagen a cambio de no tener una imagen suficiente de repuesto? Puede ser mediocre vagar siempre dentro de la misma silueta, pero prefiero la mediocridad a la angustia de vivir sin silueta, como un hombre invisible. En aras de la permanencia de esa imagen, por ejemplo, yo me había protegido del exceso de verdades, verdades sobre mí mismo, verdades sobre Irene o sobre Irene y yo o sobre mí o nuestra relación con los demás. (MVM 1987 191)

En la tercera parte, Luis Millás ofrece pues su perspectiva: “el cuadro de lo sucedido tal como yo lo había visto.” (MVM 1987 197) y termina haciendo un balance, el cual se prolonga más allá de lo que presencié Montse Graupera, que salió de viaje tras la noche de la ruptura. El escritor lo apunta en estos términos:

Sólo dos años después, ya casados Rafa y Luisa, ya muerto Franco, sabríamos que aquella noche fue el final de una fraternal coexistencia y el principio de una paulatina separación y diáspora final que privó a Atzavara de los ingenuos escándalos de sus veraneantes. Se espaciaron los encuentros, se diluyó la coherencia de los muchachos, como si la deserción de Rafa les hubiera descubierto la precaria esperanza de la aventura de la anormalidad y hubieran amanecido al día siguiente más viejos y sobre todo, más solos. [...] La transición nos alcanzó incluso a las personas normales. Yo me separé de Irene, poco después de que Postius lo hiciera de su galleta María (MVM 1987 222)

Además, la dimensión visual está clara en otro fragmento de la novela en el que aparece la metáfora del espejo:

Es decir, en el clima general de 1974 las crisis de conciencia permanecían no sólo larvadas sino expectantes y cualquier elemento perturbador podía romper el difícil equilibrio. Sin saberlo no éramos sólo espectadores de la destrucción del espejo en el que habían compuesto su imagen los alegres muchachos y muchachas de Atzavara, sino que estábamos implicados, a nuestra medida, en aquel ejercicio de replanteamiento óptico. Lo afirmo y lo demuestro con la perspectiva que da el tiempo y con la decantación de rabias, furias, agravios concretos que pueden conseguirse al cabo de tantos años. (MVM 1987 194)

Esta observación evidencia también el parentesco de esta parte de la novela con el ensayo, una representación desde un yo, muchas veces escritor e intelectual, que recrea una realidad desaparecida al tiempo que ofrece un pensamiento relativo a lo vivido. Subraya asimismo la cercanía de cada parte de la novela con una tesis, en el sentido de un punto de vista, una interpretación o una lectura.

Posicionamiento ético-moral del lector

La novela, estructurada en partes o capítulos que podemos calificar de contrapuntísticos, pone de relieve la importancia del *collage*, es decir, la selección de anécdotas para la figuración de un grupo y un periodo histórico. La hibridación entre realidad y ficción es total, con una disolución de la frontera entre las dos, ya que la realidad se ve reflejada en la ficción y que la ficción es un medio para acceder a la realidad.

El capítulo protagonizado por Luis Millás termina con una incógnita, qué fue de Vicente después del 15 de agosto de 1974. Así presenta el lógico y predecible final del joven arribista:

Rehíce lo escrito, lo continué y llegué al final de un texto corto pero denso y descubrí que el detonador del relato había sido Vicente, mucho más que los sultanes o que el correlato objetivo de la agonía del franquismo. No sé qué fue de él pero cito el final literario que yo le atribuía en el relato, por si ha coincidido, coincide o algún día puede coincidir con la realidad. Decía así: «... en cuanto a Vicente, alguien y no recuerdo quién, me dijo que fue visto por las Ramblas, con un fular reventón, una chaquetilla de seda, ceñidos pantalones de cuero, zapatos de gamuza, del brazo de un señor de más de sesenta, que dicen es magistrado». (MVM 1987 223)

La respuesta a este juego de adivinanza nos la da el último capítulo, que transcurre en el tiempo de la escritura de los cuatro testimonios, más de diez años después del verano de Atzavara. Cuenta la anécdota final que gira en torno a Vicente y su pareja transexual, que quieren adoptar a un niño con síndrome de Down al que han cogido mucho cariño. De

hecho, la novela juega con el lector, puesto que ha preparado su adhesión a la figura amable de Vicente, muy atento con los demás, en particular con sus parejas de mayor posición económica, y tan servicial que parece un criado. El lector tiene suficiente materia para saber que Vicente, tan bueno con los niños en Atzavara, sería un buen padre. Los comentarios como “—Qué paciencia tiene Vicente con los niños. —Será un buen padre el día de mañana.” (MVM 1987 44) se multiplican en las primeras tres partes de la novela y crean un horizonte de expectativas en cuanto al aperturismo que la alegría veraniega de 1974 anuncia. Así que el lector está preparado para aceptar el acto de tolerancia y compromiso social que significaría un alegato a favor de la adopción de un niño por un matrimonio que tiene dinero y cariño de sobra que dar al huérfano deficiente. Sin embargo, el final inesperado desestabiliza al lector como receptor, pues el informe negativo de Paqui Sans, la última narradora en primera persona, sobre la anormalidad de esta familia le obliga a juzgarla, proyectando sus propios juicios de valor. ¿Qué informe habría redactado él?

El relato neutro de los hechos permite cualquier interpretación, tanto de aceptación como de rechazo del parecer ajeno. Sea como fuere, se hace más visible aún la participación del lector en la construcción ideológica de la novela, ya que puede juzgar el mismo relato de forma positiva o negativa. Podemos incluso preguntarnos si el lector de los años ochenta reconstruyó la novela de la misma forma que lo hace el lector actual. A partir de la teoría de la recepción y de conceptos tan esclarecedores como el horizonte de expectativas y la indeterminación del relato, pensamos que, puesto que el contexto ha cambiado, el lector de hoy no llena los huecos interpretativos de la misma forma que el de la Transición. Aunque la cuestión ético-moral no ha cambiado, los derechos de las personas transgénero han evolucionado tanto que lo que significaba posiblemente entonces un caso de conciencia para Paqui Sans parece hoy una clara discriminación transfóbica, heredada de la visión conservadora de padres o abuelos. Sin embargo, la novela sigue muy actual en sus temáticas centrales que son temas de sociedad: diferentes modelos de familias, de parejas más o menos liberales, de sexualidad y de identidad de género. La Transición española no ha dejado de cuestionar desde esa evolución social toda la ideología franquista hecha de una verdad única repetida hasta la saciedad:

—Como los habitantes de la caverna platónica —sermoneó Dosrius en una ocasión que no consigo delimitar—, nos hemos visto obligados a alimentarnos de sombras de

la realidad y de afirmaciones impuestas sobre la unicidad de la verdad: Dios no hay más que uno, sexos no hay más que dos, las pirámides de Egipto son tres. (MVM 1987 178-179)

De hecho, por analogía con la primera parte, la última se basa en el descubrimiento progresivo y paulatino de la identidad transexual de Esperanza por parte de Paqui Sans, una chica alegre de Atzavara, en una época en la que los transexuales no tenían derechos y solían ocultar su condición. Los prejuicios son los mismos que los de Paco Muñoz, diez años antes, frente a la homosexualidad. El hecho de compartir un nombre parecido, Paco y Paqui, muestra tanto el efecto de espejo³ como la representación genérica de cualquier persona intolerante. Estos personajes llevan significativamente dos hipocorísticos que tienen un claro parentesco con el nombre de pila del dictador “Francisco” o su forma femenina “Francisca”. Así se sigue también la poética de la deformación y los juegos de espejo críticos o satíricos.

La última parte reúne los hilos tejidos en torno a varios temas, como la identidad móvil con el paso del tiempo, que subraya el oportunismo ideológico, o las ideas flexibles de verdad y realidad, con la propensión final a la ensoñación de la focalizadora. Este final no sólo acaba con las esperanzas de cambio, mediante desengaños sucesivos y crecientes, sino que enseña transiciones a contrapelo, como si el conservadurismo hubiera ganado hasta a los alegres muchachos de Atzavara. La transición a contrapelo de Rafa, que se casa con una mujer con la que comparte el sueño americano, es irónica en una novela que apela tácitamente a la “normalización” de la homosexualidad. En este sentido, Manuel Vázquez Montalbán destaca el alcance simbólico de su novela con respecto a la Transición: “Ésa es la metáfora de lo que ha pasado en España: la explosión de las libertades, pero luego todo vuelve a ser más o menos como antes.” (Tyras 2003 152).

Asimismo, los tiempos de la Transición aparecen difíciles y ambiguos, con una doble moral representada por antonomasia por Paqui Sans, una mujer hipócrita que, por ejemplo, no rechaza el jamón que le da la pareja adoptiva. Esta ambigüedad recuerda el durísimo balance de Luis

³ Nuestro más sincero agradecimiento a José Saval, que nos hizo notar este efecto de espejo entre los nombres de los dos personajes, lo que nos hace pensar que hay todavía más efectos parecidos en la novela de los que se pueden destacar en este artículo.

Millás con respecto a los de Atzavara que se pusieron en adalides de la democracia y de ideas progresistas en 1974:

Más de una vez he caído en la cuenta de que los amigos de Rafa que continuaron viviendo una doble vida habían tenido ocasión de salir a la calle cuando, como una de las secuelas de la democracia, tomaron especial relevancia los movimientos en pro de la revolución sexual, bien fuera el feminismo o la reivindicación del homosexualismo. Pero jamás vi uno de sus nombres al pie de una proclama, ni a ellos mismos en las manifestaciones gay, ni alteraron su discreción pública, tan extremada, que incluso había hecho a Sau primo de Gratacós durante tantos años. Tampoco los nuevos tiempos consolidaron la supuesta genialidad de los sultanes, ausentes de tanto autobombo postmoderno que ha consagrado a tantas mediocridades, aplazando, ya creo que desgraciadamente para siempre, el reconocimiento de los que tratamos de salvar la literatura en los tiempos difíciles. (MVM 1987 222-223)

La novela termina con una sanción de la “anormalidad” por parte de Paquí Sans (“Pero no creo que unir una anormalidad a dos anormalidades dé necesariamente un buen resultado.” MVM 1987 279) que termina de convencer al lector de que las apariencias engañan. Esta palabra repetida, señal de intransigencia, hace eco a la cuestión de la “normalidad” planteada en la primera parte, con otro efecto de espejo que da a la novela cierta circularidad y una impresión de cierre.

Investigación y conocimiento: de las apariencias al desengaño

A partir de la última anécdota, se pueden sacar algunas conclusiones sobre la ética y la estética de la novela. Se hace visible, por una parte, el juego temporal con un permanente desdoblamiento temporal propio de la memoria. Cada elemento desencadena un efecto de espejo hacia otros elementos pasados o presentes. Por otra parte, la retrospectiva permite levantar el velo sobre lo que se esconde detrás de las apariencias de las diferentes transiciones, pasado un tiempo: el desengaño. Manuel Vázquez Montalbán se vale del humor, ácido y crítico, para denunciar la falsedad y la teatralidad de transiciones que constituyen fracasos u oportunidades perdidas. El retrato político de la Cataluña de la Transición democrática revela la falta de una auténtica ideología progresista, desprovista de intereses propios:

[...] ya en los encuentros de fin de semana de la primavera de 1974, después del atentado contra Carrero Blanco, las conversaciones se fueron politizando y nos descubrimos de pronto todos metidos en un esfuerzo de clarificación política que nos alineaba dentro de una clara oposición al régimen, desde posturas ideológicas estéti-

camente radicales y vitalmente moderadas. Es decir, nada de la estética revolucionaria nos era ajeno y no le hacíamos ascos a ninguna iconografía del santoral revolucionario, llamárase Che Guevara, Puig Antich, Spínola, Otelo Saraiva de Carvalho, Carrillo o ETA, pero a la hora de imaginar el cambio rechazábamos *in mente* cualquier solución que modificara nuestro estatus de consumistas suficientes (MVM 1987 176)

El retrato social arroja luz sobre cómo, tras la locura estival, todo retorna a un cauce más tradicional, heredado del franquismo. La ambigüedad es el efecto que surge del juego de oposiciones: normalidad frente a anormalidad, tolerancia frente a intolerancia, liberalismo frente a conservadurismo, apertura frente a cerrazón, amor homosexual frente a amor heterosexual, realidad frente a literatura. Ardavín cita al propio Vázquez Montalbán cuando presenta la poética posmoderna del autor, que aúna los contrarios:

En “propuesta de mirada compartida”, Vázquez Montalbán reconoce que en la tensión que todo sujeto creador establece entre memoria y deseo, entre literatura e historia, la ironía asume una función copular necesaria e imprescindible, ya que “si la novela es conocimiento y comunicación, creo que son inseparables, es imposible conocer y comunicar sin una civilizada angustia ante la insoportable inutilidad final del saber. A eso yo le llamo ironía” (57). (Ardavín 124, nota 159)

De hecho, las paradojas sociales, económicas y políticas se perciben desde una visión irónica que envuelve los acontecimientos y que es la del autor. Asimismo, la verdad de aquella época de la Transición pasa por el lenguaje y las múltiples voces que desarrollan la polifonía reveladora de la homofobia, la desilusión política, el machismo y la intolerancia, sin necesidad de más explicaciones. Pensemos en la visión de Vicente como una esposa servil o en su rechazo implícito del grupo de Atzavara por no pertenecer a la misma clase social, al igual que Paco. Gracias a estas críticas, aflora una defensa muy actual del derecho de cada cual a ser libre de ser quien es. En algunos momentos, se señala que “cada uno es cada uno, cada casa es un mundo” (MVM 1987 29) o que el amor homosexual se parece mucho al amor heterosexual con “las mismas relaciones de dependencia que entre un hombre y una mujer” (MVM 1987 140). Estos paralelismos, a fin de cuentas, reflejan imágenes de una sociedad que conoce una mutación entre dos estados incompatibles, como una toma de conciencia de la tensión entre el franquismo monológico y un posfranquismo dialógico en el que todo es posible.

La dialéctica de la novela depende de la confrontación de las palabras y reflexiones de cada uno de los personajes narradores. El papel del lec-

tor, que podría ser una especie de juez implícito, nos da la clave para entender el alcance de tal estética. No se puede dejar de pensar en su figura, equiparable en la poética montalbaniana al templo de Rashomon que contempla desde su trascendencia, en la famosa película del mismo nombre de Kurosawa, a los hombres que tienen puntos de vista diferentes sobre un mismo crimen. De igual modo, en *Los alegres muchachos de Atzavara*, los hechos se presentan desnudos, tales como los percibió cada focalizador. Se trata de monólogos interiores, sumamente personales y subjetivos, ya que no tienen contradictores. La ausencia de interpretación final permite un efecto metaléptico, con un cambio de nivel: la verdad ha de ser reconstituida por el lector que se convierte en el receptor y testigo real de los diferentes testimonios dialógicos, es decir, que dialogan gracias al continuo contrapunto de una versión con respecto a las otras. El receptor debe apreciar los hechos en función de sus propios valores, al carecer el texto de “síntesis” de los hechos contados, puesto que no hay un narrador omnisciente con una verdad absoluta.

Luis Millás constata finalmente que el verano de 1974 es el principio de la Transición, es decir, el final de una época:

Juzgado con perspectiva, los que nos considerábamos mediada la década de los setenta a salvo de las destrucciones implícitas en el desmadre del 68, no habíamos calculado que el tradicional retraso con el que siempre han llegado las novedades a España se acrecentaría entre 1974 y 1977 con el clima de apertura y cambio de piel que introdujo la transición. [...]

Pero los que se dejaron llevar por la apariencia de cambio profundo, fascinados por las fauces que parecían tragarse todo lo miserable y cobarde del pasado, esos han tenido que avenirse al código de la selección de las especies: los más fuertes se han impuesto y han podido llegar muy lejos sobre la ola de los nuevos tiempos, los más débiles no han podido volver al otro lado del espejo y cuando lo han hecho ha sido para comprobar que estaba definitivamente roto. (MVM 1987 194-195)

El célebre verso de T.S. Eliot “En mi fin está mi principio” puede resumir el concepto de transición, con su anhelo de cambios y liberación. No obstante, en el mismo poema hay otro verso que reza “En mi principio está mi fin” y parece que este desengaño es la sensación más fuerte experimentada por la sociedad española antifranquista a finales de los ochenta.

Conclusiones

La estructura de la novela es el hilo que hemos seguido para poner de relieve la relación entre técnicas narrativas y efectos de lectura, una relación que se manifiesta a través del juego, la ironía y la denuncia crítica.

Con mucha modestia, Manuel Vázquez Montalbán decía que la disposición narrativa no era lo más difícil (cf. Tyras 2003b) o por lo menos que detrás de la aparente complejidad, el flujo del relato era natural. En este arte de contar, resultan importantes el pluriperspectivismo, la polifonía y la famosa fábula de *Rashomon*. De hecho, los procedimientos novelescos contemporáneos y posmodernos sostienen una visión de los acontecimientos o de la intriga propia de la revelación y la puesta en perspectiva. En este sentido, se ha podido ver la importancia del “espejo” y de la imagen reflejada por este en la construcción de la identidad individual o del grupo de Atzavara. Así pues, la novela plasma una serie de imágenes complementarias o contradictorias, con horizontes de expectativas a menudo decepcionados, como para enseñar la realidad desde las múltiples ventanas de la misma casa de la ficción teorizada por Henry James en el prólogo de *Retrato de una dama*.

Además, este viaje en el espacio y en el tiempo permitido por el espejo de la memoria, que constituye reflejos sucesivos o “fotogramas” (cf. MVM Galíndez 1990), sólo se puede entender desde el presente del recuerdo. Por consiguiente, se trata, como en la novela histórica, de entender la actualidad de mecanismos sociales, políticos y personales desde el conocimiento del pasado. En efecto, *Los alegres muchachos de Atzavara* es una obra que, como ninguna otra, cuestiona las nociones de verdad y realidad, abriendo perspectivas reflexivas en el lector, quien se convierte en coautor de su “secreta verdad”. Esta novela requiere la participación y colaboración del lector en la medida en que tiene que reconstruir el verano de 1974 gracias a la memoria aparentemente sincera y sin filtros de los personajes que cuentan lo que vieron y vivieron. Gracias a esta propuesta lúdica de Vázquez Montalbán, la lectura indaga sobre el espectáculo ofrecido por la ficción (con base documental, como bien sabemos⁴). Se hace también diálogo con recuerdos del pasado, de una época que el lector pudo conocer o que puede imaginar. Este se encuentra así ante un espejo, el libro, que refleja su propia necesidad de situarse en un lugar, en el mundo, en la ciudad democrática y se ve finalmente modificado por la lectura. El lector que se mira a sí mismo se

⁴ En Grenoble, en presencia de Georges Tyras y Francesc Salgado, Daniel Vázquez Sallés contó el terremoto provocado por la publicación de la novela entre los amigos de Manuel Vázquez Montalbán. José Saval recuerda también en su artículo que “*Los alegres muchachos de Atzavara* se basa en un hecho real –como solía hacer Manuel Vázquez Montalbán– que tuvo lugar entre algunos amigos personales en la localidad ampurdanesa de Pals.” (Saval 23).

interroga, cuestiona sus límites, así como sus ideas preconcebidas y sus creencias.

Al fin y al cabo, la construcción autorial para una futura reconstrucción lectorial constituye un compromiso con la memoria. La idea de este legado no sólo se refiere a los que vivieron en carne propia los hechos sino a todos. De ahí que esta novela de la memoria, que es la de Manuel Vázquez Montalbán, conforme una memoria compartida con todos los lectores que la recreen y la asuman. Por último, se desprenden de *Los alegres muchachos de Atzavara* el humor, la ironía, el desencanto y la inteligencia del autor, que dan un tono superior a esta ficción realista. El efecto final de la novela es hacer que el lector se sienta inteligente (y el crítico también) y tal efecto siempre se agradece.

Bibliografía

- Ardavín, Carlos X. *La transición a la democracia en la novela española. Los usos y poderes de la memoria en cuatro novelistas contemporáneos*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2006. Impreso.
- Balibrea, Mari Paz. “La labor del intelectual.” Publicado originalmente en catalán en *AVUI*, 19/10/2003, traducción de vespito.net, 22/11/2003. Obtenido el 21 de enero de 2024 de Vespito. Sitio web: <https://www.vespito.net/mvm/adios16.html>
- Bértolo, Constantino. “Problemas ante el espejo”, *El País*, 31 de enero de 1988. Obtenido el 21 de enero de 2024. Sitio web: <https://www.vespito.net/mvm/atzavara1.html>
- Campoamor, Ramón de. *Doloras*, 1986. Obtenido el 21 de enero de 2024 de CVC. Sitio web: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/doloras-y-humoradas--0/html/ff0e762a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_64_
- Colmeiro, José F. *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Coral Gables, FL.: North-South Center Press—University of Miami, 1996. Impreso.
- . *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2013. Impreso.
- Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Traducido del alemán por Evelyne Sznycer. Sprimont: Pierre Mardaga, 1976. Impreso.
- Izquierdo, José María. “Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos.” *Anales* 3-4 (2001): 101-128. Impreso.

- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Traducido del alemán por Claude Maillard. Prólogo de Jean Starobinski. París: Gallimard, 1972. Impreso.
- Nallet, Thierry. “Voces y personas gramaticales en *Galíndez* y *Autobiografía del general Franco* de Manuel Vázquez Montalbán.” *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán* (2015) 2 (1) 122-154. Web. 21 Ene. 2024.
- Pavese, Cesare. *Lavorare stanca* (1936). Torino: Giulio Einaudi, 1961. Impreso.
- Saval, José Vicente. “El motivo del viaje como análisis socio-político en *Los alegres muchachos de Atzavara*.” *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán* (2013) 1 1, 19-27. Web. 21 Ene. 2024.
- Tyras, Georges. “La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán entre memoria y compromiso”. Texto de la conferencia pronunciada en la biblioteca La Bòbila de L’Hospitalet de Llobregat. Barcelona, 2003a. Obtenido el 21 de enero de 2024 de Vespito. Sitio web: <http://www.vespito.net/mvm/tyras01.html>
- . *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoela ediciones, 2003b. Impreso.
- . “Entre memoria y deseo: La poética de la huida en la obra de Vázquez Montalbán.” *Manuel Vázquez Montalbán: El compromiso con la memoria*. Ed. José F. Colmeiro. Woodbridge/Rochester (N.Y.): Tamesis, 2007, 105–116. Impreso.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987). Barcelona: Debolsillo, 2003. Impreso.
- . *Galíndez* (1990). Barcelona: Planeta, 1998. Impreso.
- . *El estrangulador* (1994). Barcelona: Mondadori, Mitos bolsillo, 1998. Impreso.
- . “Cincuenta años no es nada”, *El País*, 30 de septiembre de 2001. Obtenido el 21 de enero de 2024. Sitio web: https://elpais.com/diario/2001/09/30/cultura/1001800803_850215.html