Función narrativa, perspectivismo y construcción del otro en *Una alacena tapiada* de Carlos Castilla del Pino

José María Pozuelo Yvancos

Cuando el lector cierra *Una alacena tapiada* (Barcelona, Península), inevitablemente se pregunta por la figura del narrador, presente en la novela a partir de muchos y variados índices discursivos, pero de quien nada se dice. Resolver esta cuestión, sin embargo, puede ser un modo de indagar en la significación última de una de las novelas más singulares publicadas en España en los últimos años, singularidad que acentúa precisamente la originalidad de su planteamiento narrativo.

Originalidad en un marco narrativo que parece no propiciarla, puesto que el planteamiento de la novela es claramente tradicional. Castilla del Pino ha querido incluso situar su novela en una estirpe genérica que arranca de la novelística del XIX. Tan es así que la novela comienza: «El 18 de octubre de 19..., hacia las ocho de la mañana. Joaquina Argoda salió despavorida de su casa, el número 43 de la calle Extrema...». Es obvia la voluntad estilística de generar con tal índice una filia-

ción clara de la novela del XIX, en lo que concurren otros muchos índices, singularmente en los *cronotopos* y en el planteamiento de su estructura (el primer capítulo es un mapa de la novela, con todo su planteamiento, pero el segundo se inicia con el *topos* del lugar, Luengas, que se describe con minucia, el tercer capítulo presenta al personaje protagonista, el capítulo penúltimo, antes del coda, resuelve el enigma, etc.). Respecto al inicio, que configura, como Lotman advirtió, un espacio modelizador privilegiado, el lector identifica ese comienzo «El 18 de octubre de 19...» (con omisión del año exacta) con muchas otras novelas que ha leído. Sin ser exhaustivo comienzan de modo igual, situando la acción en una fecha, *La educación sentimental, El árbol de la ciencia, Los endemoniados* (luego del prólogo), *Humillados y ofendidos, El idiota, Crimen y castigo, La cartuja de Parma, Lo prohibido, La gaviota, La condena, La dama de blanco,* etc., entre las novelas de tal estirpe, y entre las actuales también se sirve de este topos inicial *Juegos de la edad tardía,* de Landero, otra novela con voluntad estilística de confirmación de un género y en cierto sentido metaliteraria.

El autor ha evitado, junto a elegir esta estirpe y un modo tradicional de narrar, todo artificio efectista, y si atenderé aquí a la función del narrador, no será porque la novela contenga alardes especiales ni experimentalismo alguno. No debe su singularidad a ellos, puesto que el narrador cumple la función también tradicional de corrección de la omnisciencia que implica la presencia de una voz innominada en la forma de narrador personal homodiegético que actúa como verdadero reconstructor de toda la historia; al modo como en un *puzzle* quien conoce el mapa o modelo sitúa cada una de las piezas en su lugar. Tanto el modelo del *puzzle* como el enigma son los principios estructuradores tópicos de la novela con crimen: en su comienzo mismo tenemos una muerte por suicidio inexplicada, descubrimos también en ese primer capítulo (mapa de toda la geografía de la novela)

que tampoco está explicada la presunta huida de la esposa de Ramón Argoda y al final de la novela, como ocurre en las novelas de crimen, los cabos se unen y todo resulta explicado. El modelo de reconstrucción de los hechos como si se tratase de una crónica también es conocido y lo han explotado otras novelas con una muerte como *La familia de Pascual Duarte* y *Crónica de una muerte anunciada,* donde hay autores-narradores que la narratología ha llamado implícitos que actúan como reconstructores *a posteriori* de *la verdad del caso* o aportan los documentos que lo explican.

Pero en las novelas citadas de Cela y de García Márquez (como en otras muchas que podrían allegarse) ha habido una identificación (con nombre y anotación de oficio) de ese autor implícito y/o narrador, según el caso. Tal identificación no se da en la novela de Castilla del Pino, cuyo narrador, al que la homodiégesis de los discursos atributivos (habitualmente entre paréntesis) y la que se da en muchos otros lugares de la novela (como el capítulo segundo) hace presumir autor implícito de esta historia, permanece no sólo innominado, sino inexplicada su creciente involucración en la naturaleza de los hechos. Me propongo explicarla, o proponer una interpretación, en lo que sigue.

La novela comienza con una voz heterodiegética, en tercera persona, en la que sin embargo se introducen unos paréntesis explicativos del narrador que no varían inicialmente tal registro, pero que al situarse entre paréntesis hacen sospechar la presencia de una voz que matiza o explica las afirmaciones del texto no parentético: «al corral y a la cuadra (ni uno ni otro se usaban desde hacía años)» (pág. 9); «sabedores ya (no se sabe cómo) de lo ocurrido» (pág. 10); «Dio la absolución al muerto (*sub conditione* dijo él a quienes quisieron oírle)» (pág. 11).

El siguiente paréntesis: «Pensó (me dijo) de qué manera una sola persona, que además "no daba el menor ruido", podía llenar tanto una casa...» (pág. 13) varía no-

tablemente el planteamiento narrativo, pues supone la intervención de un *me dijo* netamente homodiegético, una voz en primera persona, que convierte toda la otra serie heterodiegética en una hipodiégesis, un relato subordinado al principal, que sería ahora el que genera esa voz homodiegética. Que esta subordinación es cierta, hasta identificar el narrador en primera persona con la figura del autor implícito del relato heterodiegético, se confirma muy poco después:

> ... luego lo fue haciendo poco a poco, pero conservando (repito) un distanciamiento tal y una actitud general que evitaban cualquier intromisión (pág. 14).

El *verbum dicendi* «(repito)» tiene como tema la taciturnidad y carácter reservado de Ramón Argoda, que ha conocido el lector por informaciones de la voz heterodiegética muy poco antes, pero que su repetición ahora, con tal *verbum dicendi* como embrague discursivo, convierte en coincidencia de ambas voces en un mismo narrador, como dos registros distintos en que el relato principal es siempre el que fija la actualidad de la homodiégesis, respecto del cual lo informado por la voz heterodiegética es relato subordinado.

Más explícitamente corroboran esta subordinación de la voz heterodiegética las dos siguientes introducciones parentéticas de la voz en primera persona: «halló un mensaje escrito con lápiz que decía así (corrijo sólo la ortografía)» (pág. 16). «que testimonian las fechas en las cuales fueron recibidos (para mayor comodidad, he puesto el número de orden de todos ellos, por lo demás innecesario)» (pág. 17).

El contenido de los paréntesis supone la identificación de la voz narrativa en primera persona con el autor implícito representado de la historia (categoría ésta del autor implícito controvertida, pero que en otro lugar he definido como el responsable interno de la escritura y de la que la dualidad narrativa que comento es un buen

ejemplo). De tratarse de un autor implícito son esos paréntesis los que nos informan, pues se refieren a la transcripción o reproducción de una *escritura* que coincide con la que el narrador heterodiegético venía ofreciendo: «corrijo» o «he puesto el número» son verbos que remiten a la actividad escritural directamente.

La presencia de la voz homodiegética en el primer capítulo continúa con ocurrencias del tipo «(me dijo)» siempre entre paréntesis, al modo de corrección de la omnisciencia, informando de la fuente de cuanto el narrador ha ido ofreciendo.

El capítulo segundo, en cambio, dedicado todo él a la descripción de Luengas (lo que resulta un tópico narrativo muy conocido en la novela realista), comienza: «Cuando me acerqué por primera vez a Luengas, me llamó la atención la perfecta división de la ciudad en dos partes...» (pág. 21). Observamos, por tanto, que la voz narrativa en primera persona ha abandonado el paréntesis y se presenta ya como narración personal de una visita a Luengas, cuya estructura urbana y sociología histórica que la ha ido configurando se recorren con pormenor, sin evitar frecuentes conclusiones, deducciones o juicios del narrador-autor implícito sobre el objeto que está describiendo: «Este divorcio entre una y otra parte de un municipio, que, pese a su inmediatez, componen sociológicamente dos ciudades distintas, se reitera en España» (pág. 21)... «Estas partes antes amuralladas... no tienen, naturalmente, desde hace dos siglos, razón de ser...» *(ibidem);* «creo que la razón de todo ello...». «Es interesante oír hablar y pronunciarse a los unos acerca de los otros...»

La imagen del autor implícito, como revelan tales juicios y deducciones, es la de un contemporáneo, intelectual, muy interesado por la configuración histórica de la sociología urbana de nuestros pueblos. Minuciosamente ha ido trabando en tal sociología un cronotopo muy característico, de profunda significación en el orden semántico de la historia que sigue, puesto que el prota-

gonista Enrique y su antagonista (a su pesar), Ramón, son dos representantes vivos de las dos clases sociales que configuraron dos ciudades distintas. De ese modo esta topografía minuciosa anticipa uno de los núcleos semánticos de la novela: el enfrentamiento de dos personajes. Tal anticipación la veo en el siguiente comentario del narrador:

> Creo que la razón de ello está en esa perfecta separación entre las dos ciudades de que se compone, que ha provocado el que las vidas se hayan hecho aparte, cultivándose así el desdén de los viejos señores por los nuevos, y la recíproca reacción, más compleja por su ambivalencia, de los nuevos ricos por los viejos que ya no lo son (pág. 22).

Aunque tal comentario lo es general, y se traza como explicación de la configuración urbana de nuestros pueblos y no referido directamente a sus protagonistas, de hecho es cierto que Enrique es el último vástago de una familia de apellido ilustre muy venida a menos, y Ramón Argoda un burgués, por lo que la topografía del segundo capítulo puede leerse como marco espacial de un conflicto entre dos individuos pertenecientes a ambos tipos sociales, en latente y larvada contraposición.

Respecto al hilo principal de nuestro análisis, la función narrativa, el capítulo siguiente es enormemente interesante. Vuelve al relato en tercera persona del comienzo de la novela y está dedicado todo él a presentar la figura de Enrique y singularmente su paranoia, su sentimiento de sentirse vigilado o perseguido por las miradas de los otros, frente a las que siente un miedo inexplicable. El episodio de la pareja que encuentra en el banco del jardín resulta un ejemplo muy característico de tal comportamiento paranoico.

La eficacia estilística de la opción narrativa del capítulo tercero es notabilísima, por cuanto el discurso heterodiegético del narrador, ofrecido en simultaneidad a los

hechos: «Está en el campo de San Clemente... necesita ocultarse...», etc., es entreverado constantemente por intervenciones de la voz de Enrique, en estilo directo y reproducción del discurso interior de Enrique, de sus cavilaciones, dudas, temores y conjeturas; a modo de discurso interior citado sin marca formal explícita. Estos discursos directos, formulados como tales respecto a la voz interior que los enuncia, puesto que se trata de pensamientos, se mezclan sin solución de continuidad con el discurso del narrador, al modo siguiente:

> Pero puede que simplemente exista la posibilidad de que *se imagine* algo amenazador. Aunque *tengo* miedo, quisiera cuando menos disimularlo... Hay, pues, que controlar el miedo, estar muy quieto aquí mismo, seguir aquí, en donde estoy, pero muy tranquilo, como si estuviera descansando... Sí a ver si anochece y *se puede* ir a su casa. Tiene la estrategia en la mente..., etc.

He subrayado yo los embragues que marcan discursivamente la alternancia de las dos voces, la del narrador y la interior del personaje, que se suceden sin marca explícita, entreveradas, lo que proporciona a todo el capítulo una singular actualización del estado paranoico de Enrique, visible por el lector una vez asiste, en acto (para lo que la actualidad simultánea de ambos discursos es muy eficaz), a un discurrir interior maniático y desasosegante que concuerda con los movimientos de huida y alternancias dubitativas en sus procesos conductuales, de las que da cuenta el narrador externo.

Si el primer capítulo había constatado, por los *verba dicendi* de los discursos atributivos entre paréntesis, conversaciones del narrador con Joaquina, la hija de Ramón Argoda, a partir del cuarto capítulo el informante principal es Ana, la criada antigua de la casa de Enrique. Los paréntesis que implican cambio de registro o intromisión de la voz homodiegética en el discurso heterodiegético son del tipo de los siguientes: «Ana lleva en la casa (cuando le pregunto por ello) cincuenta y seis

años» (pág. 35). «significación a algunas cosas que para Ana (y Ana juzgaba que también para todo el mundo) no podían tenerla» *(ibidem)*. «Ana describía a Enrique como un niño...» (pág. 37), etc.

A lo largo del resto de la novela se reproducen paréntesis o alusiones que muestran a un narrador involucrado en la acción, al modo de un testigo indirecto que recoge y reúne cuanto se podía saber sobre el caso. La mayor parte de tales intervenciones refieren a conversaciones del narrador con Ana (cuando le pregunto por ello, me dijo, etc.), y dan cuenta de un proceso indagatorio muy minucioso por parte de este narrador, que ya es un personaje de la historia, si bien, claro está, *a posteriori* de los hechos y con la función de reconstructor-cronista de los hilos sueltos que dieron lugar a su trama. Es, por tanto, el reconstructor de los hechos al modo como un investigador, o juez, o cronista, o simplemente interesado por ellos, puede hacerlo.

El narrador no sólo ha interrogado a Ana sobre el comportamiento cotidiano de Enrique, sino que ha indagado sobre los papeles que dejó escritos y los libros que leía. Según declara el propio narrador en primera persona, ha estudiado sus subrayados y las anotaciones de sus márgenes (pág. 3), y llega a adelantar una conclusión que remite a un motivo cervantino:

> Enrique fue, más que lector, un auténtico devorador de novelas, es decir, aquel que lee libros de ficción sin otro objetivo que alimentarse de sus temas como fantasías sustitutorias... Buena parte de las dificultades que tuvo en los últimos años de su bachillerato se debió a esta adicción a la novela. Ana me dijo que de adolescente jugaba a solas a ser o a hacer aquello que leía... (pág. 38).

El cervantismo del motivo es todavía más claro cuando viene acompañado del escrutinio que el narrador hace de la biblioteca de Enrique (pág. 38) y del personaje de Ana, al modo de ama lega que viene a ser un contrapunto de equilibrio, sentido común y entrañable sabi-

duría popular que oponer a la locura del protagonista y constituye, sin duda, el personaje mejor trazado de toda la novela.

Observamos, por tanto, que el narrador ha ido añadiendo observaciones y deducciones de un proceso indagatorio que le lleva a consultar todos los movimientos de Enrique en los días de su persecución a Ramón Argoda (y la supuesta persecución recíproca). Es más, incluso la madre de Enrique confía papeles a este personaje narrador: «A juzgar por los papeles que la madre de Enrique me dejó, a través de Ana, para que los descifrara...» (pág. 43).

La creciente involucración del narrador en los hechos no va acompañada, empero, de una identificación o de explicación alguna de su interés. Jamás pierde su imagen de escrupulosa neutralidad, salvo una vez en que trata de la caracterización de doña Pilar Gómez de Urbina, madre de Enrique. Hasta la página 74, bien avanzada la novela, todas las referencias a este personaje femenino iban dando cuenta lacónicamente de su pasmosa pasividad ante todo cuanto acontece al hijo, en contraste con la solicitud y cuidados de Ana. Dedicada a sus rezos y ajena a cuanto pasa, el narrador ha anotado, pero sin juzgarlo nunca, su carácter casi fantasmal, pues la señora delega en Ana incluso la responsabilidad de acudir ante el juez cuando éste requiere un familiar que se persone ante un Enrique demente y huido (en el episodio de Sablote) o es indiferente al proceso creciente de la degradación física e higiénica de su hijo.

Sin embargo, el narrador pierde esta neutralidad cuando, en página 74, declara: «Sentí curiosidad por conocer a la madre de Enrique... le dije a Ana que me aconsejara cuándo podría verla y hablar con ella...», y en tres páginas desarrolla una caracterización del personaje y de los antecedentes familiares y sociales que le han llevado a ser apenas una sombra, siempre sometida al dominio de la madre, primero, y luego de la suegra. En la página 76 traza el narrador un dibujo de la dramática

incomunicabilidad de esta mujer y un proceso analítico que puede explicar la soledad e incomunicabilidad del hijo.

Con los ejemplos aducidos bastará para haber visto un narrador que va más allá de la constatación cuasi notarial de los hechos con que comienza la novela. La creciente crisis de Enrique va haciendo anotar al narrador siempre con recurrente énfasis pormenores sobre su aspecto físico, pero también su falta de aseo y sobre todo detalles como si toma un determinado ansiolítico (al que se refiere con una marca real), o la relación del estado psíquico con los procesos de falta de aseo o de comida o de sueño (tres elementos que van casi siempre contiguos en su descripción y narración de los hechos), todo lo cual puede mostrar la imagen de alguien que no se limita a constatar unos hechos, sino a poner en relación unos fenómenos con sus posibles causas, de un modo creciente y rigurosamente analítico.

Considero que este narrador, testigo *a posteriori* de los hechos y reconstructor de todo el entramado de circunstancias que los explican, cumple una función que va más allá del simple y común rol narrativo de corrección del privilegio de la omnisciencia. Este testigo anónimo tiene la doble función de objetivación de las informaciones y objetivación de los procesos deductivos. ¿Por qué esta función?

Toda la novela de Castilla del Pino pivota sobre un tema recurrente: el caleidoscópico juego de miradas entre los habitantes del pueblo plantea que toda verdad se halla sometida al juicio de la mirada de los otros, a las suposiciones y conjeturas que son capaces de trazar unos personajes sobre los demás. La paranoia de Enrique no hace sino acentuar un proceso que en esta novela se va recorriendo paso a paso: la vigilancia que en el pueblo todos ejercen sobre los otros. Ya en el comienzo se dice:

> Todos los que le conocían parecían estar de acuerdo en que lo hecho por Ramón era lo último que se podía esperar

> de él, dada la normalidad *que se le presuponía* por su comportamiento. Sin embargo, Joaquina, su hija, repetía una y otra vez: «Mi padre no estaba bien», sin entrar en mayores precisiones. Era lógico, para los vecinos, que el padecimiento y el insomnio... (pág. 11).

La elección del verbo «presuponer» (que yo he subrayado) y el enfrentamiento entre dos miradas, la colectiva, meramente apariencial y basada sobre presuposiciones, y la cercana (la verdad de los hechos), se cifra ya en el comienzo de la novela y constituye, creo, la almendra, su eje semántico: los procesos de significación operan a partir de presuposiciones, de imágenes, de prejuicios, de conjeturas. La construcción de los hechos, el desencadenamiento de la trama es un juego de miradas, de suposiciones, de señales interpretadas que dan lugar, a partir de indicios, a una deducción de verdad.

La paranoia de Enrique no hace sino extremar un proceso en el que todo el pueblo participa: vigilancia del otro. Hay aquí mucho más y algo diferente al perspectivismo que teorizó Ortega o que nutrió el prólogo de H. James a su *A Portrait of a Lady,* puesto que el narrador no participa del perspectivismo, sino que actúa de contrapunto objetivador a él; en cierta medida lo contrapesa con la reconstrucción de una verdad superior y distinta a la que había quiciado todo el proceso de engañosas suposiciones que desencadena el conflicto. Hay un párrafo muy significativo del primer capítulo:

> La mujer de Ramón, *según se dijo,* se había marchado de casa... No se había vuelto a saber de ella. *Se comentó* que se había ido a Barcelona y luego a Alemania con un charolista... *Se contaba* que había sido vista en Alemania por alguno de Luengas... *se hablaba* de que tenía otros dos hijos con su compañero. En cualquier caso, estas noticias, puramente oficiosas, se daban por buenas, porque la gente necesitaba saber acerca de la desaparición brusca de la mujer de Ramón, y toda explicación verosímil era acogida satisfactoriamente (pág. 14).

He subrayado los verbos que van marcando el proceso de subjetivación colectiva que hace construir una verdad ajena a los hechos, pero útil a las necesidades de explicación que los unos tienen respecto a los otros, en un pueblo en que todos se vigilan. Inmediatamente, en la página 15, se refuerzan las condiciones de desarrollo de tales conjeturas hasta forjar un secreto compartido del que nadie habla, basado en meras suposiciones, y alrededor del cual se teje una tela de silencio que protege en principio la impunidad del crimen de Argoda, pero que será la tela de araña en que finalmente sucumbirá él mismo. Toda la intriga de la novela brota de este juego de suposiciones y de conjeturas construidas sobre indicios. Tal mirada de los otros es tan importante, en el contexto del código que rige las relaciones del pueblo, que lo que lleva a Ramón al suicidio es no poder soportar ante los demás la vergüenza y la deshonra (según deja escrito) y es también el móvil del silencio que las dos hijas echan sobre los papeles del difunto: «... si los entregamos allí se va saber lo de los papeles, se va a murmurar para los restos, y ¿qué se va a arreglar? Nada. Dar que hablar a toda esta gente» (pág. 20).

Gente que vigila constantemente. Los vecinos ante el ruido de un coche:

> disimuladamente y Ana... [quien] cerró la puerta haciendo como quien no advertía las miradas curiosas de quienes había presenciado toda la escena» (pág. 72).
> El camarero y el dueño de "La Cometa" sabían (todo se sabe en los pueblos, más aún en el reducto de la ciudad vieja de Luengas, tan inmóvil) (pág. 83)...
> El juez no quería llamar la atención en el pueblo, aunque el hecho de que se le viera entrar en el 43 de la calle Extrema fue suficiente para estimular la curiosidad de la gente (pág. 121).

Este es el cañamazo sobre el que se anuda toda la trama de la novela: la mirada del otro que construye una imagen de mí, y que Enrique simplemente llevará a

sus últimas consecuencias. Hay aquí algo más que realismo, pues es verdad que en los pueblos todo se sabe (o se supone cuando no se sabe), pero creo que la insistencia del narrador en el juego de miradas no tiene la finalidad de ofrecer una dimensión realista, sino establecer toda la novela a modo de desarrollo de una tesis sobre el sujeto: somos la imagen que los otros tienen de nosotros, es la observación que el otro hace de mí (su imagen) la que me instituye en objeto. El lector puede recorrer esta tesis sobre la significación en las páginas 43-44 de la novela, donde Enrique desarrolla el programa de su conducta y de las que extraigo:

> Pero si alguien quiere averiguar el significado de este-lápiz-en-esta-escribanía, ¿qué tiene que hacer? Pues tratar de ponerse en mi mundo, ha de construir un mundo, que es de él, pero que debe tratar de ser réplica de mi mundo, y, si lo consigue, entonces puede saber de mi mundo, es decir, de lo que significa lo que yo hago, es decir, lo que construyo, y lo que construyo valiéndome de lo que ya está creado por los demás para otros usos, que no tienen por qué ser exactamente los míos.

La función de narrador que hemos recorrido arriba se entiende ahora cabalmente como principio de objetivación que cumple idéntico rol que en los procesos donde hay un juez, o policía, conocedor de la verdad de un caso, por encima del juego de las miradas, y puede, por tanto, desde ese rol reconstruir y explicar en un nivel superior la profunda verdad de una historia, mucho más cuando todo el nudo se ha constituido como un juego de casualidades y la concatenación de las acciones resulta de un fatal ensamblaje de conjeturas, presunciones, sospechas: el juego de significación sobre el que se basa nuestro conocimiento de los otros.

J. M. P. Y.