

KATARZYNA ZOFIA GUTKOWSKA

Universidad de Silesia

## *Quemar las naves: juegos novelescos* de Alejandro Cuevas

**ABSTRACT:** While trying to comment on *Quemar las naves* of Alejandro Cuevas, it is impossible not to notice the intricate net of tropes and means which makes it one of the most noteworthy examples of contemporary Spanish narratives. Written with great attention to details, structured with astonishing precision and based on multiple contrasts, the novel does not desist from surprising its reader. It seems, for example, paradoxical that a postmodernist story about the disintegration of a traditional poet's life can be so perfectly coherent in its form, diligently organized, and divided into chapters and subchapters arranged alphabetically.

Furthermore, the novel falls outside any unequivocal interpretation due to the author's incessant trifling with mythological allusions, the wittiness and sharpness of his obliquely slipped insights concerning today's culture and the status of literature, the introduction of playful ambiguity, and the unspecified space-time textual frame.

Apart from that, *Quemar las naves* constitutes a kind of genealogical guessing game, as it contains elements of various genres and, thus, it cannot be analysed only within the constricting traditional genre classifications. All in all, *Quemar las naves* may be perceived as a kind of never-ending toying with literary conventions and with the readers' expectations.

**KEY WORDS:** Alejandro Cuevas, contemporary Spanish novel, 21<sup>st</sup> century Spanish narrative.

### El autor de cuatro novelas

Antes de que se trate de analizar algunos aspectos de *Quemar las naves* de Alejandro Cuevas (su nombre verdadero es Alberto Escudero Fernández), vale la pena investigar su trayectoria literaria. A pesar de ser

joven (nació en 1973 en Valladolid), ya tiene una reputación de un autor dotado que se menea con desenvoltura en la “espesura” genológica de la literatura contemporánea. Tiene una base vasta en el campo de filología (es licenciado en filología hispánica) y el conocimiento imponente de la cultura universal. Publicaciones en prensa, multitud de cuentos presentados en certámenes diversos y, sobre todo, cuatro novelas: *Comida para perros* (1999), *La vida no es un auto sacramental* (1999), *La peste bucólica* (2003) y *Quemar las naves* (2004), demarcan los espacios de su actividad crítica y literaria.

Aunque los textos de Cuevas se caracterizan por un gran potencial interpretativo, todavía no han sido objeto de un amplio análisis histórico-literario en estudios literarios españoles. De hecho, tampoco se menciona su nombre en las introducciones a la narrativa contemporánea española, fijándose en los nombres más clamorosos y promovidos como, por ejemplo, José Ángel Mañas con *Historias del Kronen* o Ray Loriga con *El hombre que inventó Manhattan*<sup>1</sup>. No extraña, pues, que la obra de Cuevas no haya sido comentada aún fuera de España y — obviamente — tampoco en Polonia.

Cuevas tiene unas concepciones maduras y claras en cuanto a la forma, a la estrategia narrativa y a la idea cómo se puede aprovecharlas para obtener un fin estético concreto. Además de eso, tiene una visión muy coherente del carácter de su prosa: a pesar de que las cuatro novelas son diferentes y tratan sobre otras especies de personalidades y problemas, en cada una se puede indicar unos rasgos comunes, principalmente en la construcción del protagonista y en el modo de ver el mundo marcado por la ironía, pero frecuentemente también por la benevolencia hacia el hombre en general. Su obra constituye una prueba de diagnosticar las posibilidades de un individuo creativo, distinto, a menudo alienado, en la realidad enmarañada del siglo XXI y de las leyes despiadadas de la naturaleza (p. ej. del paso de tiempo y del envejecimiento) y del mercado (sobre todo del mercado de trabajo). Cuevas crea mundos que rebosan de imaginación y que — a la vez — mantienen vinculaciones fuertes con lo real: su obra supone una mosaica de pura ficción, de agudas observaciones del presente y de numerosas alusiones a todo tipo de textos de cultura.

Ese carácter de un ilimitado collage literario se nota ya en su primera novela titulada *Comida para perros*. Conviene prestar atención — por poco que sea — a esta novela, puesto que las primeras decisiones hechas por el prosista en cuanto al cuidado por la forma, a la selección atenta de

---

<sup>1</sup> El análisis de semejantes novelas se puede encontrar en los libros, ejemplarmente, de Fernando VALLS (2003), Gonzalo NAVAJAS (2002), Juan Antonio MASOLIVER RÓDENAS (2004) o José María POZUELO YVANCOS (2004).

los epígrafes y al tipo de protagonista, parecen sintomáticas y preñadas de consecuencias en sus próximas empresas literarias. La novela se compone de ocho “cantos” que crean en común un tipo de diario escrito en un manicomio. Hay dos líneas de narración llevadas simultáneamente: una se refiere a lo sucedido ya en el manicomio (cantos: 2, 4, 6 y 8: el último), la segunda abarca lo que pasa antes de la acumulación de cólera, tristeza, desesperación y desengaño (cantos: 1, 3, 5, 7) que lleva al protagonista a creer que su vida “verdadera” no es ésta de un profesor de griego del instituto “Mixtotrece”, de un hombre miope, bizco e infeliz, sino que su identidad es la de Alquiles. En resumidas cuentas, *Comida para perros* es un tipo de *Iliada* al revés, la reescritura posmoderna<sup>2</sup> de *Iliada* donde aparece el héroe con delirio, imperfecto en todos los aspectos, que pierde todas las batallas con Héctor. Cuevas alcanza ahí el efecto estremecedor de la teatralización y la disparidad entre la monumentalidad del mundo fundado por la imaginación enferma de presunto Alquiles y la abominación, la vulgaridad del mundo en el que se sitúan otros personajes y Alquiles privado de su identidad mitológica.

Todas las novelas de Cuevas de alguna manera resultan metaliterarias. *La peste bucólica* y *Quemar las naves* abordan el problema de poesía (en la primera los habitantes de Ciudad Gómez sufren una peste que provoca en ellos delirios líricos y en la segunda el protagonista es un poeta que se dedica a escribir sonetos), mientras que *La vida no es un auto sacramental* se fija en la creación de prosa y de la identidad de narrador. A la hora de leer esta novela, el lector tiene la sensación de que el estatus de la narración de primera persona no se puede poner en duda, no obstante, en el curso de relato inesperadamente resulta que el focalizador<sup>3</sup> de toda la historia no es el protagonista, sino un personaje del segundo plano, Bob (“el escritor de catacumba”), que al fin reconoce su papel verdadero en el texto, es decir, el del *spiritus movens* ficticio. La entremezcladura de instancias emisoras que se efectúa ahí de manera sutil y hábil, junto con las mascaradas de *La peste bucólica* y *Comida para perros* constituyen una muestra de la predilección de Cuevas a juegos con el lector y su credulidad, con las convenciones y con las estra-

<sup>2</sup> En el artículo deliberadamente no se aborda el problema de la funcionalidad del término “posmodernismo” o “posmoderno/a”, porque, por un lado, es muy difícil (de hecho, hasta imposible) de abarcar hoy en día su significado específico y, por otro lado, analizar los rasgos de postmodernismo no supone objetivo del texto. Además, no se pretende recapitular la historia de la noción de postmodernismo, sino se trata de utilizar algunos recursos ofrecidos por el uso de este término con el fin de analizar la obra de Alejandro Cuevas. El estudio se fija en los problemas concretos de *Quemar las naves* y debe tener la orientación más bien monográfica y no digresiva.

<sup>3</sup> El término de Mieke BAL (1998: 107—119).

teguas narrativas. Esa misma tendencia encuentra reflejo también en la cuarta novela del escritor.

En *Quemar las naves* se propone un relato de un poeta en la realidad posmoderna, o, mejor dicho, en la realidad de popcultura. A través de la historia de una familia creada por Eurimedonte, Parténope, Metíoco y Niño de Estaño, el libro muestra fallos y trampas que pone a los artistas el mundo de “la cultura del desperdicio” (NAVAJAS, G., 2002: 39). La expresión fraseológica “quemar las naves” significa “tomar una determinación extrema de modo que sea imposible volverse atrás”<sup>4</sup> y, utilizada en el título, resume acertadamente no sólo el sentido de la lucha de un artista por guardar su identidad y quedarse fiel a sus aspiraciones literarias, sino también la derrota en la batalla por ahogar las ganas de escaparse del statu quo en la vana cotidianidad, sobre todo ésa marital. “La derrota” o “la pérdida” parecen las palabras claves de esta novela, ya que resumen el sentido global de lo narrado en varios niveles.

### El género y el narrador. La estructura de *Quemar las naves*

*Quemar las naves* es una novela estructurada de manera muy ingeniosa. Su constitución está indisolublemente relacionada tanto con la concepción del mundo que surge de la novela como con la construcción del protagonista.

La obra se compone de siete capítulos que, en vez de un título convencional, llevan el nombre de un día de la semana y el número del día: *lunes 29, martes 30, miércoles 31, jueves 1, viernes 2, sábado 3 y domingo 4*. Estos siete capítulos (y el número de ellos no es fortuito), consecutivamente, se dividen en subpartes marcadas con las siguientes letras del alfabeto. Siete días que forman una unidad: una semana y veintiocho letras de alfabeto que abarcan el espacio desde la “a” hasta la “z” indican la intención de crear el mundo en su totalidad, de evocar un minicosmos (“mini”, ya que se trata del mundo de una familia ejemplar) analizado a fondo y lleno de observaciones universalizantes (que evoca la asociación con “alfa y omega” respecto del estatus omnisciente del narrador).

El carácter chusco de *Quemar las naves* se esconde en los detalles. Uno de ellos es la construcción del fin de la obra:

<sup>4</sup> Se la podría traducir al polaco por “(s)palić za sobą mostly”.

Parténope y Metíoco le están esperando en el salón; plano general de ella, que tiene brazos cruzados (para no seguir mordiendo las uñas), y de su hijo, que está sentado en el sofá con cara de circunstancias.

Travelling de seguimiento de Eurimedonte, que no se ha quitado ni el sombrero ni el abrigo y se encamina hacia su habitación en busca de dinero para pagar al taxista y recuperar su carnet de identidad. Su mujer, cuya voz suena más vigorosa que nunca, reclama su atención.

— Eurimedonte — le dice.

— Qué.

— Siéntate — le invita señalándole el sofá —. Tenemos que hablar.

Cinco segundos de silencio absoluto. Lento fundido en negro. Títulos de crédito.

pp. 117—118<sup>5</sup>

Lo que llama la atención aquí es que la obra incluye las expresiones que son típicas de un guión y no de la obra novelesca. El modo de terminar la acción con la imagen que gradualmente desaparece disolviéndose en negro sin una palabra parece más bien un final de una película de los hermanos Coen o de Lars von Trier que de una creación puramente verbal. La inserción del lenguaje del cine en la novela indica el carácter heterogéneo del texto que se abre a varios registros y niveles de cultura, exponiendo al mismo tiempo su hibridad genológica, variedad idiomática y el matiz “irreverente” presente en la crítica ejercida por Cuevas de la literatura y cultura contemporánea.

El minicosmos expuesto en la novela se presenta desde el punto de vista de un narrador omnisciente, sobre todo de la tercera persona. No obstante, el autor consigue escaparse de la trampa de la unilateralidad simplificadora a través de la introducción de las focalizaciones variadas que, utilizando la terminología de Mieke Bal, podríamos llamar la focalización externa e interna o la focalización del personaje (BAL, M., 1998: 110—119)<sup>6</sup>. Es manifiesto que en la narrativa puede llegar a un pepe-

<sup>5</sup> Todas las citas vienen de la misma edición: A. CUEVAS: *Quemar las naves*. Valladolid, Editorial Multiversa, 2004. Al lado de cada una pongo el número de la página.

<sup>6</sup> El asunto de la focalización no supone ninguna novedad en el campo de narratología, sin embargo, como muestra Bal, parece que el término de focalización es mucho más conveniente en la práctica de la descripción de las estrategias narrativas diversas que, verbigracia, “el punto de vista” o “la perspectiva narrativa” (BAL, M., 1998: 108). El vocablo “focalización” resulta más útil que otros sobre todo porque siempre permite distinguir entre el sujeto que habla y el sujeto que sabe de lo que se habla. Bal convence de que otros enfoques que utilizan términos distintos en vez de “la focalización” muy a menudo se olvidan de esta división y pierden de vista la complejidad de la estructura narrativa. Es muy fácil, también, de tratar la focalización como un punto de partida para la derivación de las formas necesitadas, por ejemplo: “el focalizador” (que: “constituye el punto desde el que de contemplan los elementos”: BAL, M., 1998: 110) o “focalizar” que significa: centrar el hilo de relato en la perspectiva de un focalizador externo o “interno que existe cuando la focalización corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor” (BAL, M., 1998: 111).

tu cambio de focalizadores; los personajes pueden pasarse el papel del focalizador de uno al otro o al narrador externo omnisciente, no medido directamente en el mundo representado. Esa entremezcladura de los focalizadores se convierte en uno de los trucos más notables en la estructura de la narración en *Quemar las naves*. La perspectiva que domina en el texto es la del personaje principal: Eurimedonte, por lo cual *Quemar las naves* resulta un tipo de registro ordenado cronológicamente de las actividades y de los pensamientos de este personaje. Por consiguiente, en cuanto al estatus genológico, a no ser que aparezca la narración de tercera persona, podríamos percibir *Quemar las naves* como un diario de un artista del principio del siglo XXI. Puesto que el papel de focalizador pasa de un personaje a otro o a narrador omnisciente y dado que se muestra los pensamientos íntimos de varios personajes de los cuales Eurimedonte no puede ser consciente ni, por consecuencia, ser capaz de relatarlos, el libro parece ser más bien un tipo de crónica o, justamente, una novela corta estructurada como una crónica de la vida de un artista.

No es una casualidad que cada vez que se trate de recapitular los comentarios sobre *Quemar las naves* y de abarcar el libro en su totalidad siempre aparezca la expresión “de un artista” o “de un poeta”. Cuevas se preocupa del futuro de la palabra escrita, de la literatura, del nivel de poesía, de la condición de los escritores en la época de la cultura de dibujo y, aunque habla de esas cuestiones a veces irónicamente o incluso con el sarcasmo, intenta mostrar los rasgos reservados solamente para la literatura e imposibles de encontrar en cualquier otro modo de expresarse. Dirige la atención de los lectores hacia la problemática metapoética y autotemática de literatura y lo hace no sólo a través de la ficción y el relato mismo, sino también utilizando las referencias a otros textos literarios, por ejemplo, mediante los introitos intertextuales.

En *Quemar las naves* hay dos epígrafes: uno de Voltaire y otro de Cervantes. Ambos juegan con la ambivalencia del significado de las palabras como “pobre” y “rico”, ya que en cuanto a los artistas (y, de hecho, de todos los hombres que no se dejan engañar por placeres volátiles del consumismo), la riqueza no consta únicamente de los bienes materiales ni contables, sino también abarca lo intangible, lo ideal, lo posible de conseguir, de entender y de interiorizar únicamente a través de aguzamiento del ingenio y de los sentidos. Las referencias a dos grandes genios de cultura europea como Cervantes y Voltaire indican de algún modo el marco interpretativo de la novela de Cuevas: la ponen en el contexto de la universalidad, de la actualidad eterna y de “novelas ejemplares”, o sea, de novelas parabólicas que se sitúan en el contexto de la narrativa contemporánea

siendo reescritas y posmodernas, asumiendo la falta de candor tanto por parte del autor como de lector.

### Versión posmoderna de mitología

En su libro sobre *La narrativa española en la era global: Imagen. Comunicación. Ficción* Gonzalo Navajas analiza Las Vegas como una figura icónica que caracteriza la situación cultural posmoderna. Haciendo referencia a Las Vegas<sup>7</sup>, intenta exponer sus méritos y faltas, así como indicar las nociones que podrían, a veces de manera no literal, reflejar la complejidad de esa fase cultural. Navajas elige Las Vegas porque cree que, si bien sea controvertido, resulta “un emblema poderoso porque asimila en sí todos los componentes contradictorios de la episteme posmoderna, que sigue siendo — aun con sus insuficiencias flagrantes — el modelo paradigmático más definitorio de nuestro momento” (NAVAJAS, G., 2002: 42). Lo que parece interesante en el análisis de Las Vegas es el modo de captar la ambivalencia y la fuerza semántica escondida en este icono posmoderno:

“Es, de modo más preciso, un almacén donde se despliegan indiscriminadamente todos los objetos culturales. En ese almacén se incluye lo primordial y original — lo clásico extraído del medio griego y romano — incongruentemente yuxtapuesto con los productos que son regurgitados de la cultura del neón y comercialidad. Lo armónico y equilibrado junto a lo ostentosamente vulgar” (NAVAJAS, G., 2002: 43).

La adecuación entre la descripción de la mezcla estilística que gobierna la estética de Las Vegas y la entremezcladura de los registros y alusiones muy diferenciadas a la tradición literaria en *Quemar las naves* parece muy llamativa.

A pesar de ser una novela sobre un poeta en la dura realidad de popcultura<sup>8</sup>, *Quemar las naves* trata también de la vida de la familia de este

---

<sup>7</sup> Gonzalo Navajas no es el único investigador de la cultura contemporánea que se fija en el fenómeno de Las Vegas. Verbigracia, a la hora de mostrar lo característico de la “cultura de placer” Marian Golka habla de Las Vegas como de un emblema de este tipo de cultura. Dice que es la única ciudad en la cual el eje motor de todas las actividades y funciones es precisa y únicamente la industria de entretenimiento y la preocupación por el contento de los clientes (GOLKA, M., 2005: 51).

<sup>8</sup> Según los teóricos de la cultura en la época *pop*, la participación en la “popcultura”, identificada de alguna manera con “la cultura de las masas”, debería ser *ex definitione* fácil, agradable, cómoda y libre de problemas. Toda la gente debe sentirse igualmente invitada a tomar parte en la comunicación cultural:

artista. Es un tipo de vida ordinaria y corriente que está llena de tareas fútiles, “prosaicas”, a veces incluso triviales y de las muestras del comportamiento en varias situaciones sociales. Es un ejemplo de familia enormemente popular de tipo nuclear heterogéneo: una familia que se compone de dos padres e hijos económica — y emocionalmente dependientes de los adultos. No obstante, Parténope y Eurimedonte — los que constituyen la mayor autoridad — no saben salvaguardar la armonía ni la afectuosidad en el trato familiar:

[Eurimedonte] está solo en casa [...] antes de que su mujer, aprovechando una pausa, le telefonee desde la oficina y le pregunte rutinariamente si ha sucedido algo que se salga de lo normal y, ya de paso, le dé las últimas instrucciones domésticas, completamente innecesarias, ofensivas incluso:

- Asegúrate de que la espita del gas queda bien cerrada.
- ¿Es que me tomas por imbécil, Parténope? — protesta él.
- ¿Eso es una interrogación retórica o tengo que contestar?

Otro silencio incómodo como una piedra en un zapato. Otra conversación que termina de manera abrupta. Ella y él, después de haber colgado, se quedan pensativos a ambos extremos de la línea telefónica; [...].

pp. 11—12

La siguiente rutina no atraería la atención a no ser que el nombre de protagonista sea precisamente “Eurimedonte”. Hay al menos tres leyendas mitológicas que intentan descubrir el carácter verdadero de este gigante (GRIMAL, P., 1987: 94—95). La primera empalma su vehemencia con la ira de Zeus por violar a Hera que, a continuación, parió a Prometeo (esa es la versión de la historia de Eurimedonte que evoca más dudas de todas). La segunda supone que Eurimedonte fue uno de los hijos de Minos y de

---

“Like nineteenth-century capitalism, Mass Culture is a dynamic, revolutionary force, breaking down the old barriers of class, tradition, taste and dissolving all cultural distinctions. It mixes and scrambles everything together, producing what might be called homogenized culture, after another American achievement, the homogenization process that distributes the globules of cream evenly throughout the milk instead of allowing them to float separately on top. It thus destroys all values, since value judgments imply discrimination. Mass Culture is very, very democratic: it absolutely refuses to discriminate against, or between, anything or anybody. All is grist to its mill, and all comes out finely ground indeed” (MACDONALD, D., 2005: 42).

No obstante, parece que hablando sobre la democratización de la cultura de las masas se suele olvidar de aquellos que no quieren someterse a las reglas omnipresentes de entender y de crear cultura de este tipo, así como de aquellos que simplemente no pueden recuperarse y encontrarse su posición en la realidad cultural forzada por la imaginación masiva, por lo cual se sienten menospreciados, insatisfechos, perdidos y alienados.

ninfa Paria y que fue, probablemente, asesinado por vengativo Heracles. La última dice que ejerció las funciones de carretero de Agamenón y que fue matado junto con su señor en Micenas por Aigistos. Hay que advertir que las características de ese personaje en varios mitos implican la violencia, la impetuosidad y, por otro lado, la lealtad y el estatus de una ofrenda. Ninguno de las fuentes indica las conexiones con el mundo cultural, artístico, todas, no obstante, suponen una visión amarga de un fracaso y la pérdida del timón de regir su propio destino.

El caso del nombre de Eurimedonte en cuanto a las asociaciones mitológicas no es el único en *Quemar las naves*. Otros personajes tienen apodosos asimismo inspirados en la mitología griega; algunos más sugestivos que otros pero todos muy significativos. Se trata de Parténope, Metíoco, Trofonio, Terpsícore, Ganímedes, Plístenes, Leucipo, Sánape, Nánaco, Clío, Taraxipo y Anaxágoras<sup>9</sup>.

La relación más sorprendente que Cuevas introduce a su novela es la de Parténope y de Metíoco. Según las fuentes mitológicas (GRIMAL, P., 1987: 277), Parténope fue una sirena que se arrojó al mar junto con sus hermanas y cuyo cuerpo fue arrastrado por las ondas a la orilla de Nápoles donde se erigió su estatua (el nombre griego de Nápoles es justamente Parténope). Otra leyenda, y esa parece esencial dentro del contexto de otras alusiones mitológicas en la novela, dice que Parténope fue una joven frigia de belleza extraordinaria, que se enamoró perdidamente de Metíoco<sup>10</sup>. En *Quemar las naves* el amor entre Parténope y Metíoco queda reducido al amor paterno. Este cambio se puede asociar, por una parte, con la sensación de Parténope de estar explotada por la familia, ya que el amor paternal siempre lleva el matiz de responsabilidad y de la disponibilidad incondicional de ayudar al menor y, por otra parte, con la invalidación de la idea de voto de cualquier valor. Parténope del siglo XXI, aunque ha hecho el voto del amor eterno a la hora de casarse con Eurimedonte, tras dejarse llevar por la rutina y por el curso monótono de la vida durante muchos años, al notar que ya no se siente unida a Eurimedonte, Parténope desmitificada decide sin vacilar cambiarlo todo:

<sup>9</sup> Por las limitaciones obvias del espacio textual se analiza aquí solamente las conexiones mitológicas de personajes más importantes.

<sup>10</sup> Aparentemente, como antes había hecho votos de castidad a los cuales no quería faltar, no podía mostrar su afecto al mozo. El único remedio que se le ocurrió fue castigarse cortándose el pelo y yendo voluntariamente al exilio a Campania para consagrarse al oficio divino a la intención de Dionisos. La solución elegida por Parténope ofendió a Afrodita que, en consecuencia, convirtió a Parténope en una sirena. Metíoco, un mozo de Frigia, también amó a Parténope e, igualmente que ella, acabó herido y solo (GRIMAL, P., 1987: 234).

Parténope está decidida a sincerarse con Eurimedonte y buscar un arreglo civilizado. Él se puede quedar viviendo en el piso, si quiere; cuando encuentre trabajo, ya lo venderán y se repartirán el dinero [...] aunque hace tiempo que Eurimedonte no aporta nada. [...] La gente rumiará rumores [...] Fíjate, ésa del abrigo ha abandonado a su marido cuando estaba atravesando su peor momento. Ni siquiera esos cotilleos la conmoverán: Parténope sabe que Eurimedonte lleva prácticamente toda la vida atravesando su peor momento.

p. 88

La última frase del fragmento citado parece una recapitulación de toda la vida de Eurimedonte desde el punto de vista de Parténope. Lo que falta a Eurimedonte, es decir, la seguridad de sí mismo, la iniciativa y la capacidad de encontrar su lugar en el mundo contemporáneo son los rasgos que se atribuyen, en cambio, al amante novelesco de Parténope:

Nánaco [...] está decidido a abandonar a su mujer, a la que ya no ama y que nunca le ha comprendido y con la que cometió el error de casarse [...]. Él hace que Parténope sienta de nuevo mariposas en el estómago y transmite tanta seguridad que sabrá lo que hay que hacer en estos casos, punto por punto. A su lado todo será maravilloso, etc.

p. 89

La ironía que se incluye en la “etcétera” al final de este párrafo muestra la actitud realista y pragmática frente a las relaciones amorosas. La aventura sirve únicamente de pretexto, de algo que debe inclinar el fiel de la balanza, dejar a escaparse y empezar de nuevo.

Lo interesante en cuanto a esa aventura es la identidad del amante. Nánaco mitológico fue un rey de Frigia (GRIMAL, P., 1987: 245); del país que une de algún modo las historias de Parténope, de Metíoco y de Nánaco. En calidad del rey, Nánaco organizó rogativas públicas con intención de evitar el diluvio que, *nota bene*, él mismo presagió. La locución “lágrimas de Nánaco” viene precisamente del lamento que acompañaba a los rezos. Otra versión de la leyenda dice que Nánaco vivió más de trescientos años y cuando murió, todo su pueblo sucumbió con él en un diluvio. De todos modos, cada explicación de su historia lleva el señal de un final infeliz, de una catástrofe y de la muerte. El mal presagio de Nánaco en contexto de la relación de Parténope y Eurimedonte resulta ambiguo. Para Parténope, aparte del aliento de la muerte inevitable, puede significar tranquilidad de la próxima mitad de su vida marcada por el sosiego y la seguridad que resplandecen de

Nánaco de la novela. Precisamente por esa visión Parténope corta de un golpe con Eurimedonte y con todo que está representado por él. Desea y necesita lo pragmáticamente justificado, mientras que Eurimedonte no puede ofrecerle nada más de lo que le daba. Eurimedonte, el “gigante” teme a cualquier cambio, por pequeño que sea, en su vida cotidiana:

Aunque Eurimedonte jamás lo reconocería en público, si un día le llegara el éxito masivo se aturullaría. No se le dan bien las relaciones sociales ni tiene desparpajo para enfrentarse a los medios de comunicación; cuando le han entrevistado en algún canal local, ha estado lento y espeso. En el fondo, Eurimedonte se ha acostumbrado a la épica del fracasado recalcitrante, a la lírica del rebelde testarudo que desconcha las paredes a cabezazos.

pp. 93—94

Parténope no es la que pierde aquí; el que fracasa es aquel que no tiene nada que decir en cuanto al porvenir. El gigante, hechizado por la belleza de la ninfa, tras una batalla con el rey de Frigia en la que ni siquiera participó, pierde lo todo y tendría que recrear su mundo cotidiano de nuevo, con otro equipo de personajes. El título de la novela — *Quemar las naves* — refleja este estado de un fracaso atroz e inexorable y la consciencia de que no existe ninguna retirada posible. *Alea iacta est*.

Toda la novela trata de la privación lenta y consecuente de Eurimedonte de la dignidad, tanto en la dimensión financiera como en la profesional y la emocional. No obstante, hay un motivo en la novela que sirve para incluir un aspecto positivo de estatus familiar del protagonista:

Con el Niño de Estaño se puede quedar Eurimedonte. Cuidará bien de él. Su trato, aunque algo frío, ha sido irreprochable, con un único borrón: recién llegados del hospital, lo dejó por descuido cerca de un radiador y el calor le derritió un poco el codo derecho, que desde entonces está romo.

p. 104

La figura del Niño de Estaño es la más extraordinaria de todas de la novela y, a la vez, la más difícil de interpretar. Se la podría asociar con un homúnculo de Goethe<sup>11</sup>, sin embargo, el Niño de Estaño no fue concebido de manera alquímica ni artificial. La falta total de la actividad

<sup>11</sup> Se trata de la segunda parte de *Fausto*, 2. *El Laboratorio*.

verbal y, probablemente, también de la intelectual, corroboran otra pista interpretativa, relacionada con Horacio y uno de sus cantares: *Exegi monumentum aere perennius...* (3,30; 1—2). En este contexto, el Niño de Estaño parece más bien un sucedáneo de gran monumento que Eurimedonte nunca ha podido erigir a través de la fuerza de su poesía, específicamente, de sus sonetos. El Niño de Estaño y la solicitud que exige suponen un campo substitutivo en el que Eurimedonte puede realizarse y comprometerse con la misma habilidad.

Lo más donoso en cuanto a la trama de *Quemar las naves* es la introducción de dos Eurimedontes:

Siendo muy diferentes el uno del otro, ninguno de los dos ha tratado de imponer sus puntos de vista o su estilo de vida, aunque es obvio que Eurimedonte opina de su hermano que es un tarambana y un picaflor, y al hermano de Eurimedonte, que tiene la sensibilidad de un cardo borriquero, la poesía le hace tiritar.

pp. 107—108

El hermano de Eurimedonte es panadero, oficio al que llegó de rebote después de fracasar como cocinero en París. [...] Todos los días, laborales y festivos (salvo Navidad y Año Nuevo) madruga salvajemente para que los habitantes de la ciudad tengan a su disposición, a la vuelta de cualquier esquina, crujientes barras de pan de siete masas diferentes; pero, lejos de sentirse gratificado por estar siendo útil a la comunidad, al hermano de Eurimedonte le cabrea tener que madrugar tanto y andar luego todo el día con el horario cambiado, medio grogui. Se toma sus venganzas y por eso Eurimedonte jamás compraría el pan en una panadería abastecida por su hermano.

pp. 108—109

El alter ego del artista-gigante, el hombre que ve el fruto de su trabajo apreciado por otros, es tan frustrado y deprimido como el poeta cuya obra no valora casi nadie. Eurimedonte<sub>2</sub> que rige su vida organizándola pragmáticamente alrededor de sus deberes profesionales, que puede vivir de su trabajo y que convive con su tercera esposa, no encuentra felicidad, satisfacción ni el sentido de tranquilidad a pesar de llevar la vida diametralmente diferente de la existencia de Eurimedonte-poeta. Esta analogía con respecto al fracaso puede indicar que Eurimedonte, sea cual sea su profesión, su familia, su casa, su actitud y su sensibilidad artística, es incapaz de sentirse feliz. Su destino es la busca eterna de la mejor solución (p. ej. la mejor versión del verso en un soneto (en caso de Eurimedonte-poeta) o, en caso de Eurimedonte<sub>2</sub>, de la mujer) sin sentirse satisfecho con lo que se elige o con lo que se crea.

El motivo de la creación literaria queda relacionado también con Leucipo, Plístenes<sup>12</sup> y Ganímedes. Leucipo simboliza aquí seguridad financiera y Plístenes representa el coraje de utilizar las formas literarias menos limitadas y más progresivas. La creación y la vida del Eurimedonte-poeta carece de estos rasgos por lo cual parece que ambos personajes desempeñan el papel del negativo, de la imagen “invertida” del protagonista.

Ganímedes — el juez en las peleas y el amigo de los artistas — según los mitos fue un mortal más bello de todo el mundo que por su hermosura fue secuestrado por Zeus quien lo llevó a Olimpo (GRIMAL, P., 1987: 110—111). En la novela, es un partidario de la tradición de tertulias literarias en las cuales participan en su cafetería Eurimedonte, Plístenes y Leucipo. Es como un espónsor o patrocinador a la manera del mecenazgo de los siglos anteriores. Su local se llama “La Edad de Oro” e, irónicamente, atrae todo género de artistas perdidos. La expresión “La Edad de Oro”, pues, funciona como un sinónimo del auge<sup>13</sup> en el desarrollo de las bellas artes y de cultura en general; significa también, “entre los poetas, tiempo en que vivió el dios Saturno, y los hombres gozaron de vida justa y feliz” (DRAE, 2003). “La Edad de Oro” de Ganímedes es un tipo de asilo, de refugio para los que ni siquiera saben cómo conseguir la felicidad y contribuirse de algún modo al desarrollo cultural, ya que, en la mayoría de los casos, solamente simulan que trabajan, que crean<sup>14</sup>. “La Edad de Oro”

<sup>12</sup> Leucipo, cuya vida mitológica está llena de incestos y asesinatos (GRIMAL, P., 1987: 208), en *Quemar las naves* es, en cambio, un lector de novelas que tiene una memoria fenomenal, ya que las recuerda para siempre tras leerlas una sola vez. No tiene que trabajar puesto que alquila unos pisos y plazos de garaje en el centro de la ciudad. En cuanto a su obra literaria, no ha escrito nada que sea digno de mencionar. Plístenes mitológico fue matado por su propio padre; hay muchas hipótesis en cuanto al nombre verdadero de su madre: es un tipo de identidad incierto (GRIMAL, P., 1987: 292). Plístenes redescubierto por Cuevas, por el contrario, parece muy afirmado en su destino artístico, si bien se gana la vida trabajando en una ferretería. Escribe relatos y poesía, sobre todo los poemas blancos que en opinión de Eurimedonte no merecen el título de poesía.

<sup>13</sup> En la historia de la cultura española se suele utilizar frecuentemente la denominación “Siglo de Oro”.

<sup>14</sup> Se encuentran ahí:

“[...] fantasmas que acuden a tomar un té y colocan sobre la mesa una edición crítica de *La Divina Comedia*, actores que no aceptan ningún papel para no encasillarse, escritores con catorce heterónimos que no escriben más líneas que las horizontales y las verticales de los crucigramas de los periódicos, directores de cine (sic) que realizaron un corto en Súper 8 hace dos décadas (y cuya única copia se perdió al enviarla por correo al IV Festival de Cine Amateur, Alternativo y Contracultural) y desde entonces tratan de sobreponerse al trauma mientras maduran su siguiente obra, músicos que llevan una década varados en un arrecife de semicorcheas, pintores que tardan cinco años en acabar un cuadro y, lo que es más grave, catorce en empezarlo, y estudiantes, montones de estudiantes [...]. En definitiva: gentuza que, si alguna vez tuvo entusiasmo, ahora está desamparada y deambula por la vida con la inercia de un pollo recién decapitado” (p. 38).

es el escenario de discusiones sobre varias reflexiones metaliterarias, filosóficas, las observaciones de la cultura contemporánea y del comportamiento de generaciones posmodernas como, verbigracia, “la generación de WAP” (p. 39). A esta generación pertenece Metíoco y su amigo Taraxipo con el que, entre otros, forma un grupo llamado en honor de su hermano pequeño: “El Niño de Estaño”. Taraxipo, que toca la batería y que, según los mitos, fue un demonio malvado y malicioso llamado “El Espanto de los Caballos” por sus invasiones frecuentes al hipódromo en Olimpia, en la novela parece un carácter “negro” que afirma a Metíoco en la convicción de la superioridad de la carrera de músico “neofolclor” frente a ésas más convencionales.

Como se nota, en la novela de Alejandro Cuevas por todas partes hay alusiones a los mitos y a las nociones tomadas de la historia y la antropología cultural. Y todas funcionan aquí *à rebours*. Sus nombres crean un conjunto muy particular y muy diferenciado: casi no aparecen los héroes a los que se podría asociar con el mismo mito. ¿Cuál es la premisa de la que se parte reescribiendo las historias al parecer caóticamente yuxtapuestas de los protagonistas mitológicos? Parece ser un intento de demostrar que ya no existe la necesidad de ordenar, recordar y presentar lo tradicional de modo reproductor, sino que, a la hora de mencionarlo, hay que adaptarlo a la estética y a la sensibilidad del siglo XXI. Hay que modificarlo para que se pueda dejar ver la heterogeneidad, la incongruencia, la falta de cohesión en el discurso que pretenda revelar la naturaleza de la vida contemporánea. Hace falta cambiarlo porque se lo reescribe en la época de desencanto que ya no permite aceptar la visión unificada y unívoca del mundo en su totalidad. Como se pone en duda frecuentemente su propia identidad, sobre todo por las exigencias del mundo y del mercado de trabajo, la época contemporánea resulta una era de mascarada incesable, de las sonrisas falsas al estilo de Hollywood, de la búsqueda de su dominio emprendida una y otra vez junto con los cambios de oficio.

Según los criterios del mercado, Eurimedonte-poeta es “nadie”, ya que no hace nada que le abastezca de dinero y de las posibilidades de ascenso profesional. Veinte años del trabajo en la fábrica de muebles al estilo castellano no significan para Eurimedonte nada más que cientos de días irrecuperablemente perdidos y desperdiciados, en cambio, un libro de poemas que es su mayor orgullo no tiene ningún valor para el resto del mundo. El gigante que cree que ha encontrado su vocación y que su dedicación al arte es el único camino que vale la pena seguir, en la confrontación brutal

---

Esa cita larga muestra la manera de la que Cuevas presenta a los artistas de siglo XXI: se nota aquí la mezcla de jocosidad y amargura, de benevolencia y crítica austera.

con la “poprealidad” resulta nada más que un homúnculo; un hombrecito lleno de ideas que no puede vivir ni un día sin el socorro de otros, de los más “sensatos”.

La construcción del personaje de Eurimedonte que representa aquí un *everyman* idealista, así como el modo de presentar su vida a través de la descripción de siete días de su rutina son los componentes fundamentales de la estrategia parabólica de la obra de Cuevas. La creación divina del mundo que ocupó siete días encuentra en *Quemar las naves* su equivalente al revés. Según la Biblia, con el paso de los días el mundo terrestre se enriquecía y hacía la vida mundanal cada vez más soportable y agradable para que el hombre pudiese sentirse seguro y dichoso. En la novela, empero, a cada paso, desde el lunes hasta el domingo, el mundo de Eurimedonte se deshace, se destruye y se hace cada día más fastidioso, enojoso e inaguantable. La génesis bíblica supone aquí un punto de referencia esencial para que la destrucción de todos los pilares de la vida de Eurimedonte parezca incluso más agravada y más concluyente.

No se puede indicar inequívocamente el marco temporal ni espacial en *Quemar las naves*. El cronotopo de la novela queda impreciso que, igual que la falta de los apellidos de los personajes y de otros datos específicos, influye en la sensación de la actualidad ultratemporal de las cuestiones tratadas en la obra, no solamente a principios del siglo XXI. Algunos aspectos de la realidad cambian rápidamente, otros exigen más tiempo y hay tales que no cambian nunca. En el último grupo indudablemente caben los rasgos del comportamiento humano, sobre todo el intento perpetuo de encontrar la felicidad. En el caso de Eurimedonte — del gigante posmoderno —: el intento que acaba en un gigantesco fracaso.

## La condición de la literatura en la actualidad Eurimedonte y la ansia de la armonía

Poesía de Eurimedonte simboliza en *Quemar las naves* la cultura “alta” y sofisticada, un emblema de la esfera de actividad artística que se contrapone a la cultura popular con su caos, ruido (sobre todo en la música preferida por la llamada “generación MTV”) y con novelas rosas, también representadas peyorativamente en la novela.

Poesía es un género literario que supone exigir la mayor iniciativa y sublimación intelectual por parte del lector; es un tipo de creación artística que requiere gran disciplina y capacidad de expresarse con precisión

extrema. Podría decirse que en la poesía la palabra singular es completamente desnuda y mucho más expuesta a los intentos interpretativos de lectores que en el caso de prosa o de drama. Además, ser poeta y exclusivamente poeta en el siglo XXI es un acto de coraje y de convencimiento firme de su talento poético, así como de importancia que se atribuye al género menos leído en la época actual. Poesía no es popular y no está dirigida a las masas<sup>15</sup>, por lo tanto no produce beneficios materiales hasta tal punto que sea tentadora a la mayoría de los escritores. La profesión de poeta hoy en día es muy elitista; ser poeta parece más bien un capricho o un antojo que una decisión consecuentemente apoyada.

Cuevas utiliza al protagonista (el admirador de formas convencionales) para expresar crítica unívoca del arte contemporáneo<sup>16</sup>:

La modernidad no está mal en los detalles superfluos: queda graciosa y es pintoresca; pero en las cuestiones importantes no hay más cera que la que arde. Ombliguismo, minimalismo, venecianismo... Chorradas fastuosas, piensa Eurimedonte.

— Menos sonotones y más sonetos — suele reivindicar cuando sale el tema del verso libre en la tertulia literaria de los viernes.

p. 19

La postura tradicional representada por Eurimedonte se opone a la actitud progresista de los jóvenes cuyo partidario apasionado es Metíoco y, asimismo, al pragmatismo de los no-artistas, encarnados por Parté-

<sup>15</sup> Poesía no puede ser popular en la época “pop”, porque requiere la actitud activa por parte del lector, exige que el lector piense, reflexione, asocie y aguce el entendimiento. Esas exigencias no armonizan con la postura del participante de “la cultura de placer” que está en la flor ya desde hace, más o menos, dos décadas. Véase, entre otros, M. GOLKA (2005).

<sup>16</sup> Merece la pena citar aquí también el fragmento siguiente:

“Eurimedonte se mete en la primera sala de exposiciones que le sale al paso; saluda a la azafata y coge un catálogo del montón. Son fotografías. Parece ser que el artista, por llamarle de alguna manera, se ha pasado cuatro años de su vida viajando (¡con una beca!) por toda Europa, fotografiando papeleras: inglesas, francesas, alemanas, españolas, de colores chillones y abigarrados, en blanco y negro, de chapa, de original diseño, más clásicas que un bodegón, nuevas, resplandecientes, sin un rasguño, pintarrajeadas por algún gamberro e incluso chamuscadas por acción del vandalismo urbano. Eurimedonte tarda dos minutos en ver las ciento veinte fotografías de la muestra; no es necesario hallar ninguna media aritmética para desembocar en la conclusión de que la exposición no le ha cautivado en absoluto. Al salir se despide de la azafata, que tiene varices y parece triste, y deja el catálogo sobre la mesa.

Eurimedonte desprecia a los artistas que repiten una y otra vez la misma obra, que caen en el narcisismo del antropófago que se devora a sí mismo y luego eructa para que el público aplauda” (p. 16).

nope. Conforme a esta postura, “ser artista”<sup>17</sup> parece el antónimo de “tener los pies en la tierra” y significa dejarse engañar por su imaginación cándida y paliativa por creer que el triunfo está al alcance de la mano, puesto que “los adultos son como niños que ya no sueñan con ser astronautas o superhéroes: se conforman con que el nivel de fango no les sobrepase la barbilla” (p. 76). Las frases como ésta intensifican el contraste entre el protagonista-idealista y el resto de la sociedad: ser poeta — mediocre o no — supone, pues, para Eurimedonte el mayor cumplimiento que se puede alcanzar en su situación. La posibilidad de utilizar sus aptitudes, dotes y conocimientos literarios ya garantiza la sensación de autorealización y de aprovechar la oportunidad ofrecida por la vida.

El precio que se paga por ser fiel a su vocación es — y hay que destacarlo — muy alto. El literato no merece el respeto de otros en la época actual y no puede esperar que los demás entiendan lo que comunica (no sólo por escrito), incluso en situaciones diarias, en conversaciones con un interlocutor accidental:

Los vecinos, los del barrio, los parientes de todos los vecinos y los vecinos de todos los parientes coinciden en que Eurimedonte es un tío muy raro [...] y no se pueden entablar con él los típicos diálogos convencionales. Tú le hablas del clima voluble de la ciudad o de lo caros que se ponen los langostinos cuando se acercan las Navidades y él salta por peteneras. [...] Y el vecino no vuelve a abrir la boca hasta que el ascensor se detiene en su piso y le toca bajarse. Pero aún es peor cuando Eurimedonte quiere hacerse el simpático y rompe el hielo con un endecasílabo de Quevedo. Imaginémonos la escena: silencio, miradas adheridas como babosas a las paredes metálicas del ascensor y Eurimedonte que, de improviso, comenta:

— Pues he oído por ahí que “la vida empieza en lágrimas y caca”.

O bien:

— Me ha dicho mi cuñado que “azadas son la hora y el momento”.

Los vecinos se quedan a cuadros. En su barrio todos le conocen de vista, aunque pocos saben su nombre. Niño, no te acerques a ese hombre del sombrero, que es poeta o algo peor, comenta la gente.

pp. 41—42

La última frase de la cita resume con fuerza la actitud de la gente contemporánea hacia los poetas y la poesía: es la postura de la repugnancia, del disgusto, del desprecio y del desdén. El aspecto un poco desaliñado, el

---

<sup>17</sup> Vale la pena destacar aquí que en el artículo no se percibe al “artista” de igual manera que a la “celebridad” (un personaje creado en la mayoría de los casos artificialmente por el negocio del mundo de espectáculo: el *show-business* sin intención de lograr un fin puramente estético).

sombrero que a Eurimedonte le parece de estilo y que otros, en cambio, perciben como viejo, raro y raído, la cara en la cual se ve cansancio y varias decenas de años, hacen que en la época de estrellas de cine brillantes y artificialmente embellecidas, de la gente — por obvio que suene — obsesionada por el exterior, por la envoltura y no por el valor proveniente de la personalidad y de las capacidades de un hombre, Eurimedonte parezca un perdedor desesperado. Nombrarse el artista significa, de algún modo, asumir la responsabilidad de contribuir al desarrollo cultural de una sociedad. El artista que derrocha la capacidad de crear supone en la opinión pública un caso perdido y patético. Lo mismo pasa en el caso de escribir para uno mismo; lo que no se publica, no existe y lo más importante para los editores y los lectores potenciales es la tirada y no el valor real del contenido del libro: esas son las reglas del mercado literario contemporáneo. Plístenes, Leucipo y Eurimedonte funcionan en la obra, pues, como tres mosqueteros que luchan por la literatura de valor, que no quieren aceptar la literatura de “cortos vuelos”, reducida a un suplemento agregado a hurtadillas a los periódicos. Ser bohemio es uno de los pocos rasgos distintivos de los literatos del que los parroquianos de “La Edad de Oro” hacen alarde y que lo tratan como un tipo de muestra del orgullo profesional:

Aunque tiene la costumbre de acudir puntual a las citas, Eurimedonte se considera el más bohemio del grupo, el más auténtico y genuino, él único que mantiene una pose decadente y una ética inquebrantable y él único que intenta, con escaso éxito, ser sublime sin interrupción. Por razones que se le escapan, sus gafas desfasadas, su ropa que podría perfectamente haber heredado de su abuelo (aunque la compra en tiendas recoletas, de esas que no venden un clavel [...]), su sombrero y su reloj con leontina no logran epatar a los burgueses. Le faltan los botines de charol y la camisola con correas. A tanto no se atreve.

p. 37

El aspecto físico funciona aquí como una máscara que justifica el *modus vivendi* de los poetas y se convierte en uno de los elementos más importantes de la autocreación que debe afirmar en la convicción de que ser escritor — e “incluso” poeta — es una profesión verdadera y seria, también en la época *pop*. Las citas “profesionales” en “La Edad de Oro” recuerdan de algún modo a las tertulias literarias que se solía organizar en los salones literarios en los siglos XVII y XVIII, verbigracia, éstas de la marquesa de C. de Rambouillet, de la señorita de M. de Scudéry, de la señora A. de Lambert o de los señores Necker (KOSTKIEWICZOWA, T., 2002: 544). Las tertulias literarias posmodernas no resultan, sin embargo, muy sofisticadas, ya que a menudo se transforman en juergas ruidosas y de vez en cuando acaban incluso en una pelea vehemente.

La introducción del motivo de las tertulias sirve para exponer las cuestiones metaliterarias y, a la vez, para mostrar lo lastimero y lo grotesco en la actuación de los literatos. Los diálogos están llenos de declaraciones de presuntos especialistas en el campo de la teoría y crítica de literatura que, a la hora de hablar sobre los textos leídos, sobre cuestiones genológicas y unos problemas de la comunicación literaria, toman una pose de “sabelotodos”, de peritos infalibles, así que en su tono predomina la principalidad, firmeza e intransigencia impenetrable, incluso cuando repiten los mismos dictámenes una y otra vez, de tal forma que otros interlocutores los conocen de memoria:

— ¿Has leído últimamente algo que merezca la pena?

— ¿La pena de muerte? — contesta Leucipo, como si estuviera improvisando — En estos tiempos que corren, las editoriales confunden el criterio con el griterío.

Eurimedonte y Plístenes ríen las ocurrencias, aunque antes las han escuchado [...] En la amistad, uno ha de tener paciencia para que tengan paciencia contigo. *Quid pro quo*. Eurimedonte, antes de poder desahogarse, ha de escuchar a Leucipo mofarse de las cuatro últimas novelas que ha engullido, y luego a Plístenes, que a raíz de un incidente matutino en un autobús con unos adolescentes, despotrica contra la llamada generación WAP. Dice que los teléfonos móviles les han hecho escribir y pensar mediante abreviaturas, con la sintaxis urgente de un telegrama. Tienen el cerebro quesiforme (grita) y carecen de modales, de consideración, de inquietudes... [...] Luego ya sí, quince minutos después, es cuando Eurimedonte toma la palabra y les comenta que cuando regrese a casa terminará el primer cuarteto de un nuevo soneto (el número quinientos cinco) y les suelta una idea que en la tertulia, cómo no, ya ha sido muy oída.

— Un soneto no es un mero rebaño de versos.

— Pues a mí — salta Plístenes —, perdona que te diga, un soneto me recuerda a esas granjas de gallinas en las que los pobres bichos apenas tienen espacio para moverse y se arrancan las plumas a picotazos a causa de la ansiedad.

p. 39

La cuestión del soneto parece muy sintomática. Como ya se ha demostrado, la novela trata de la desintegración lenta de todos los pilares que sustentan la sensación de seguridad y confort en la vida de un artista. Lo que le queda en el estado inalterado es su poesía, es decir, sus sonetos. Eurimedonte escribe poesía en una parte del apartamento que a él le gusta nominar un “despacho” y que Parténope llama “el trastero, la despensa o el cuarto de los ratones”. Es un lugar donde reinan caos y desorden, pero precisamente ahí nacen poemas de una estructura más precisa y definida que existe en la consciencia literaria desde el siglo XII o

XIII (no se sabe la fecha exacta; GAZDA, G., TYNECKA-MAKOWSKA, S., 2006: 715). El soneto se compone de catorce versos que forman parte de cuatro estrofas: dos tetrásticos que son más bien narrativos o descriptivos y dos tercetos del carácter lírico o reflexivo. Existen varias versiones del soneto; el italiano: ABBA ABBA CDC DCD, el francés: ABBA ABBA CC DEED O CD CD EE, el inglés de Spenser: ABAB BCBC CDCD EE, el inglés de Shakespeare: ABAB CDCD EFEFGG<sup>18</sup>. A pesar de algunos pequeñas diferencias formales, la índole del soneto queda fija y siempre supone la cantidad de catorce versos y dos líneas semántico-poéticas. Los sonetos son el único asilo del orden preciso y el último campo que se puede controlar en la situación insegura de un poeta contemporáneo. Las palabras ordenadas en versos, domadas como fieras y totalmente subyugadas al antojo artístico de Eurimedonte, le dejan creer que sigue manejando el timón de su vida. Escribir sonetos en su caso parece un tipo de autoterapia, de la compensación indirecta de la imposibilidad de poder cambiar el desarrollo de los sucesos, de volver la marcha de los acontecimientos.

Esa ansia del ordenamiento en la esfera de la creación literaria podría interpretarse también como un intento de poner de manifiesto el cansancio y el fastidio causado por las tendencias posmodernistas<sup>19</sup> que a menudo tienen que ver con entremezclar y desarmonizar lo unívocamente definido y ordenado. Eurimedonte no tiene el espíritu rebelde, así que el género de soneto le parece fuera de peligro de perderse en el caos de las palabras sueltas<sup>20</sup>. Dado que en la novela no aparece ningún soneto ejemplar, sería difícil de adivinar si la creación ficticia en *Quemar las naves* se situara en el compartimiento de la poesía tradicional o si mereciera el nombre de la poesía del epígono. Esa cuestión parece importante, puesto que el lugar para los poetas en actualidad parece reservado para éstos quienes saben introducir a través de sus palabras lo original, lo ingenioso, lo impredecible y lo chocante, quienes pueden utilizar los medios ofrecidos por el presente y no luchar con ellos.

A pesar de crear un protagonista obsesionado por los caminos artísticos tradicionales, Alejandro Cuevas obviamente se queda en el espacio de la literatura posmoderna en la mayoría de los aspectos. Su novela incorpora algunos elementos de la novela posmoderna ("La estética del fin

<sup>18</sup> Los españoles no crearon su propio tipo de soneto, no obstante, también lo escribían (p.ej. Juan Boscán o Garcilaso de la Vega).

<sup>19</sup> Véase, entre otros: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. NYCZ, R. Kraków, Baran i Suszczyński, 1997.

<sup>20</sup> Lo refleja inequívocamente el fragmento siguiente:

"Él, en cambio, trata de resurgir de sus cenizas en cada nuevo libro de poemas, dentro de los cánones de la poesía rimada (sonetos, concretamente), porque lo otro, el verso libre, que ni se lo nombren. Eso ni es arte ni es nada, piensa, eso es pura engañifa" (p. 16).

de siglo es sincrética, asimiladora de las diferencias y está interesada en emplear una combinatoria de componentes heterogéneos”; NAVAJAS, G., 2002: 101), no obstante, resiste a la tentación del alboroto formal, del des-arreglo en la capa de fábula y en la red de relaciones de los personajes y de ese modo impresiona con el juego donairoso entre los planos de *signifiant* y *signifié* novelescos.

El enfrentamiento de dos posturas creativas: una de Eurimedonte-tradicionalista y la otra del autor que utiliza los recursos que le ofrece la actualidad, permite notar que bajo ningún concepto se podría tratar al protagonista de *Quemar las naves* como el *porte-parole* del autor. En la onda de literatura posmoderna sumergida en las inclinaciones exhibicionistas de autores de todo tipo, la obra de Cuevas en gran parte logra conservar el carácter — aunque suene anacrónico — de pura ficción.

### *Quemar las naves* como una parábola contemporánea

La narrativa contemporánea más y más frecuentemente hace la referencia a algún elemento de popcultura. En la prosa española, uno de los puntos de referencia más intrínseco para los prosistas de la generación de los escritores que tienen a eso de treinta o cuarenta años, es decir, de los coetáneos de Alejandro Cuevas, habitualmente es el grupo estadounidense Nirvana y su vocalista fallecido, Kurt Cobain. Juan Antonio Masoliver Ródenas, viendo esa alusión como un rasgo distintivo e idiosincrásico de la mencionada generación<sup>21</sup> literaria de prosistas españoles, habla incluso sobre una “estética Nirvana”.

Aunque en la novela de Cuevas no se menciona justamente a este grupo musical, por las evidentes semejanzas fabulares podría intentarse situar su texto dentro de ese “movimiento” narrativo. Cuevas evita que los elementos del mundo representado en la novela sean fieles trasuntos de la realidad de más allá del texto y no quiere que sean llamados directamente por su nombre. Prefiere crear unos simulacros literarios, emprendiendo así la estrategia “parabolizante” que hace que el sentido de la obra sea más amplio y no limitado temporalmente por las referencias a los elementos exactos de la realidad a fines del siglo XX y principios del siglo XXI. Claro está que no se puede escapar esa limitación del todo, no obstante, hasta cierto punto se la puede disminuir y empujar al segundo plano semántico. Puesto que en la

<sup>21</sup> Todavía parece muy pronto para denominar ese grupo de escritores una “generación”, pero, ya que es un término bastante general y útil, se lo hace de todas formas.

obra de Cuevas aparecen algunos grupos ficticios de los programas televisivos de MTV (verbigracia, el grupo ya mencionado, llamado irónicamente: La Vaca Que Lloro Petróleo), la “estética Nirvana” puede ser percibida desde la perspectiva más amplia y generalizadora que ésta de Masoliver Ródenas. Podría tratarse el nombre del grupo de manera estipular, o sea, como un punto de partida para analizar y describir las tendencias semejantes en las obras de los prosistas coetáneos.

En su publicación bajo el título *Voces Contemporáneas*, Masoliver Ródenas propone veinte determinantes que caracterizan el modo de narrar conforme a la “estética Nirvana”. *Quemar las naves* incluye al menos quince de ellos. Se trata de los puntos siguientes:

1. “Identificación con los héroes de la contracultura (música y cine).”
2. “La presencia de lo norteamericano y la ausencia de una tradición española.”
3. “El testimonio de la desaparición de los valores convencionales en lo moral, lo social y lo literario y del vacío creado por dicha desaparición.”
4. “Importancia del consumismo y la publicidad.”
5. “Importancia de la televisión, generalmente denigrada y expresión de pasividad y de incomunicación familiar.”
6. “Fetichismo en la indumentaria (chaqueta y botas de cuero).”
7. “Locura o desequilibrio.”
8. “Sexualidad sin erotismo y relación de pareja en crisis.”
9. “La insalvable distancia entre el mundo masculino y el femenino.”
10. “Ausencia de ideología.”
11. “La familia, los amigos y el amor como centros de conflicto afectivo.”
12. “Soledad y fracaso.”
13. “Paisajes urbanos y autopistas.”
14. “Conciencia generacional e importancia del grupo.”
15. “Humor.” (MASOLIVER RÓDENAS, J.A., 2004: 71—72).

Aunque los puntos propuestos de Masoliver Ródenas parecen caracterizar sobre todo historias deprimentes y desalentadoras, hay que destacar que *Quemar las naves* por el empleo amplio del humor de todo tipo no es una queja continua ni una diagnosis pesimista de la situación de poesía y poetas en la actualidad, sino que constituye una historia contada con ligereza y gracia. De hecho, toda la obra de Cuevas se basa en el contraste. Es una paradoja, verbigracia, que la obra sobre la desintegración de la vida de un literato sea perfectamente coherente, detalladamente planificada y puesta en los capítulos y subcapítulos ordenados alfabéticamente.

En realidad, la preocupación por los detalles, el juego incesante con el lector en todos los niveles de la organización del texto y la capacidad de escaparse del encasillamiento en una sola corriente o una sola estética,

son los rasgos que distinguen la obra de Alejandro Cuevas de la de otros prosistas. Cuevas supera las directivas de la “estética Nirvana”, porque en *Quemar las naves* (y sus novelas anteriores) se hallan muchos recursos, elementos y soluciones formales y fabulares que la concepción de Masoliver Ródenas no prevé. La parabolización<sup>22</sup>, por ejemplo, que supone aquí un término más funcional para nominar la estrategia del autor, puesto que crea un minicosmos contemporáneo y al mismo tiempo universal, narra una historia de un poeta que no tiene éxito en actualidad y, a la vez, una “novela ejemplar” sobre la falta de comprensión por parte de la sociedad hacia un poeta cuya manera de escribir no cabe en el ramo fijo de una corriente dominante. Tradicional y simultáneamente innovador, ordenado y capaz de tocar el quid del caos de la realidad desecha de la época *pop*, gracioso y amargo, benevolente y estricto al mismo tiempo: todos esos términos describen adecuadamente el modo de Alejandro Cuevas de crear los mundos novelescos y muestran la manera de ver el mundo y el hombre que surge de *Quemar las naves*. No obstante, obviamente, no lo agotan.

Así pues, no cabe duda de que *Quemar las naves* constituye una obra que se escapa del encasillamiento definitivo, que requiere del lector el vasto conocimiento de contextos culturales y la capacidad de hacer juegos malabares con las categorías teórico- e histórico-literarias: tal y como los hace el mismo autor.

## Bibliografía

- BAL, Mieke, 1998: *Teora de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- DRAE, 2003: *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*. Madrid, Espasa Calpe.
- GAZDA, Grzegorz, TYNECKA-MAKOWSKA, Słowinia, red., 2006: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Kraków, Universitas.
- GOLKA, Marian, 2005: „Przyjemność i zblazowanie”. W: GRAD, J., MAMZER, H., red.: *Kultura przyjemności. Rozważania kulturoznawcze*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- GRIMAL, Pierre, 1987: *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Przeł. BRONARSKA M. i in. Wrocław, Ossolineum.
- KOSTKIEWICZOWA, Teresa, red., 2002: *Słownik polskiego Oświecenia*. Wrocław, Ossolineum.

<sup>22</sup> Hoy en día, a la hora de analizar los textos literarios contemporáneos a menudo no se utiliza el término “parábola”, sino precisamente “parabolización”. Esa tendencia viene de las implicaciones genológicas que surgen en el caso de utilizar el vocablo “parábola” y que no tienen nada que ver con la totalidad de las obras, ya que la mayoría de los textos escritos actualmente es híbrida (GAZDA, G., TYNECKA-MAKOWSKA, S., 2006: 618).

- 
- MACDONALD, Dwight, 2005: "A theory of Mass Culture". In: GUINS, Raiford, CRUZ, Omayra Zaragoza, eds.: *Popular culture. A reader*. London—Thousand Oaks—New Delhi, Sage Publication: 39—47.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, 2004: *Voces contemporáneas*. Barcelona, Acantilado.
- NAVAJAS, Gonzalo, 2002: *La narrativa española en la era global: Imagen. Comunicación. Ficción*. Barcelona.
- POZUELO YVANCOS, José María, 2004: *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica. Siglos XX y XXI*. Barcelona, Ediciones Península.
- VALLS, Fernando, 2003: *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona, Crítica.