SIN TÍTULO

Posted on 1 de octubre de 1997 by José María Merino

Parece que en el campo de la ficción literaria hay una presión comercial cada vez mayor, que exige productos simples y oportunos, de fácil asimilación. Lo perverso no está en ese hecho, propio del imperio del mercado, sino en darles a todos, a los productos novelescos nacidos de una voluntad literaria y a los escritos desde un propósito predominantemente mercantil, la misma consideración estética, desde esa especie de neutralidad igualitarista que se ha venido montando en nombre de la posmodernidad. El caso es que los últimos años de la práctica novelesca han mostrado la tendencia a abandonar la complejidad formal, que parecía uno de los avances más claros del género en nuestro siglo. Durante un tiempo se pensó que, después de Henry James, James Joyce y William Faulkner, por citar tres ejemplos, ya no podría volver a escribirse ninguna novela desde la inocencia de la linealidad. No digo que no pudiese escribirse una novela cuyo decurso dramático estuviese presidido por la pura sucesión cronológica de las peripecias, sino que, de optar por esa forma, el novelista lo haría tras sopesar seriamente otras alternativas estructurales. Claro que una novela no es mejor por el hecho de que sea más complicada, pero lo cierto es que, en cuanto artificio de la imaginación construido mediante palabras escritas, cualquier cosa puede caracterizar a una novela, excepto la simplicidad del puro atestado. Un narrador no puede ya plantearse una ficción novelesca sin estudiar con rigor la manera en que debe despejar todas las incógnitas previas sobre *quién* cuenta la historia y *cómo* lo hace, *cuándo, dónde* y *para qué,* procurando que todo ello alcance la mayor envergadura dramática –y yo añadiría mítica– posible. Todo ello determina, en definitiva, la propia estructura novelesca. El *minotauro* es un buen ejemplo de novela en que el autor ha previsto meticulosamente todos esos aspectos, para dar al relato la mayor eficacia narrativa. El libro se divide en cuatro capítulos de desigual longitud. En cierto modo, cada uno de ellos envuelve a los que le suceden, pero también es envuelto por ellos. Como en las sucesivas ondas concéntricas que genera la caída de un objeto sobre la superficie del agua, los capítulos sucesivos van ampliando las dimensiones de los precedentes, y permitiendo que dentro de ellos se creen nuevos espacios significativos. El capítulo primero describe el encuentro fortuito y la fascinación de un hombre de cuarenta y un años, agente secreto, por una muchacha de diecisiete, Thea, y las cartas que, desde un anonimato protegido por el nombre de Franz Kafka, comienza a dirigir a la muchacha, para establecer una correspondencia epistolar entre ambos que llega a durar ocho años. En este período, la muchacha, presa también de una misteriosa fascinación por el autor de las cartas, a quien nunca llega a identificar, conoce a otros dos hombres: uno a quien el autor atribuye las iniciales G. R. y un profesor. Esta primera parte está resuelta en breves episodios

textuales que reúnen también fragmentos del diario del agente secreto y de su epistolario con la muchacha. El segundo capítulo narra la historia de G. R., remontándose varios años atrás en el ámbito temporal de la novela, hasta regresar al momento de su encuentro con Thea, su cortejo y sus proyectos de boda. En el capítulo tercero, el profesor tiene un nombre, Nikos Trianda, y se describe también su vida, hasta el encuentro con Thea, su interés por ella y las relaciones entre ambos. En estos capítulos se sospecha la presencia, fugaz pero vigilante, del agente secreto, y ambos cierran y anticipan ciertos finales del drama general que conoceremos más detenidamente en el cuarto capítulo, el más extenso de la novela, que es la historia de Alexander Abramov, el agente secreto. De las vagas referencias al entorno histórico y social que se encuentran en los capítulos precedentes, se pasa aquí a la datación de la niñez del agente secreto en Israel, el relato de su implicación en organizaciones clandestinas y en los sucesos bélicos y tensiones de la época, su adscripción por fin a los servicios de inteligencia, y otros aspectos de su vida familiar. El capítulo concluye aclarando esos finales aludidos que han aparecido antes en otras partes de la novela. Hay que señalar que toda ella está escrita desde una tercera persona muy escueta, con un tono casi apologal, que es muy adecuado para conseguir hacer convincente la obsesión amorosa *a primeravista* que sirve de motor para la actuación de los tres personajes masculinos, y en la que se basa la larga relación epistolar entre Thea y el agente secreto. También ese tono es útil para que el lector acepte pacíficamente algunos rebuscamientos folletinescos. En el capítulo correspondiente al profesor Trianda, las alusiones a Thea pretenden dotarla de cierta entidad simbólica, y hay en la novela algunas referencias concretas a un grabado de Picasso sobre el minotauro. Ciertamente el libro tiene algo de laberíntico, aunque los pasadizos y las bifurcaciones no desorientan nunca al lector. La utilización del nombre de Kafka no es gratuita, pues toda la novela parece iluminada a la lóbrega y magistral luz del autor que acaso haya venido a resultar el foco literario más estimulante y vigoroso de este siglo que se acaba. Sin embargo, la sabiduría de la composición, la austeridad apologal y ese reverbero kafkiano no consiguen dar al libro toda la fuerza necesaria para convertirlo en una parábola verdaderamente memorable sobre la angustia, la insatisfacción y la soledad. Acaso en los personajes masculinos, y sobre todo en el agente secreto, falte esa desolación radical de que se nutren los personajes de Kafka para ofrecer tanta verdad, y el personaje de Thea no consiga la entidad mítica que el autor pretende. Pero el artificio novelesco construido es excelente, y un lector *literario* no puede menos que disfrutar con él.